



Miten taide merkitsee?

Jan KAILA

Japo KNUUTILA



Miten taide merkitsee?

Toimittajat: Jan Kaila ja Japo Knuutila

Julkaisija: Taideyliopisto

© Taideyliopisto ja kirjoittaja

Taitto ja ulkoasu: Samuli Knuutila

Paino: Lehtisepät Oy, Lahti, 2022

ISBN 978-952-353-424-7 (painettu)

ISBN 978-952-353-425-4 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna
Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa.

<https://taju.uniarts.fi/>



Alkusanat

Taiteesta ja taiteilijoista, tekemisen prosesseista ja lopputulosten vaikuttavuudesta puhuvat yleensä tutkijat, kriitikot, poliitikot, tämän ja tuonpuoleisen erikoisasantuntijat. Taiteilijan omille sanoille etsitään tulkitsijaa, jonkinlaista kielenkääntäjää, joka kertoo, mitä taiteilija itse asiassa tarkoittaa.

Jan Kailan ja Japo Knuutilan tutkimushanke Miten taide merkitsee? antaa taiteilijoiden äänen kuulua autenttisena. Tällainen lähestymistapa tuskin olisi mahdollinen, ellei tekijöillä itsellään olisi elävä suhde niin taiteen tekemiseen kuin tutkimukseenkin ja sitä kautta omakohtainen ymmärrys aiheeseen, josta puhutaan.

Kun taide merkitsee ihmisen, on kyse taiteesta aktiivisena toimijana. Taide ottaa ohjat ja jos ihmisellä on rohkeutta antautua ohjattavaksi, taiteen vietäväksi, avautuu edessä tie, jonka määränpää on tuntematon. Haastateltavat taiteilijat kertovat kukin omilla tavoillaan, miten ovat päästäneet irti tutusta ja turvallisesta.

Lumihiutaleiden kieppuessa ikkunan takana on hyvä käyttää pohjoisen eläjille tuttua vertauskuvaa: luoneet omat latunsa umpihankeen. Tässä ei ole kyse taiteilijamyytin pönkittämisestä, vaan taiteen tekemiseen, taiteilijoiden työhön liittyvästä erityisyydestä. Taiteen merkitsemä on vapaa aivan erityisellä tavalla.

Voidaan kysyä, miten taide on merkinnyt tekijänsä, tai laajentaa kysymystä, miten taide merkitsee maailman. Taiteen merkitsemä maailma on avoin. Avoin kivulle, mutta myös kauneudelle, ja ennen kaikkea mahdollisuudelle muutokseen, toisenlaisten todellisuuksien syntymiseen.

J a a n a E R K K I L Ä - H I L L

Vararehtori, Taideyliopisto

J o h d a n t o

Miten taide merkitsee? avaa kuuden taiteilijan tekemistä ja ajattelua. He kertovat, miten taide on merkinnyt heidän lapsuuttaan, nuoruuttaan, opiskeluaan, työtään taiteilijoina sekä pedagogeina, ja puhuvat siitä, miten taide on heille merkinnyt yhteiskunnallisesti ja historiallisesti.

Miten taide merkitsee? esitetään tilateoksena kuutena äänisuihkuna (kullekin haastatellulle oma), ja litteroituna, painettuna versiona.

Siihen mitä taide merkitsee emme ole ensisijaisesti pyrkineet paneutumaan, se olisi johdatellut taidehistoriaan, semiotiikkaan, filosofiaan, taiteen tieteellisiin ja teoreettisempiin tulkinta-apparaatteihin, joissa emme ole asiantuntijoita. Miten-
ulottuvuudella halusimme kollegoina käsitellä taiteilijoiden käytännön tekemistä väheksymättä heidän suhdettaan teoriaan.

Valitsemamme taiteilijat edustavat taiteen perinteisiä aloja: arkkitehtuuria, kirjallisuutta, kuvataidetta, musiikkia, tanssia ja teatteria. Mikä on valitsemillemme taiteilijoille ja taiteen lajeille yhteistä, sekä toisaalta: miten eri alojen erot ilmenevät?

Oli tärkeää, että haastatellut eivät kokeneet painetta edustaa omaa lajiansa liian kategorisesti, vaan puhuisivat omasta toiminnastaan niin kuin se on. Oli myös keskeistä, että taiteilijoilla oli tavatessamme aikaa ilmaista asioita kiireettömästi, verkkaisuus synnyttää syvyyttä.

Tapasimme *Jenni Reuterin*, *Olli Jalosen*, *Maiju Salmenkiven*, *Jutta Seppisen*, *Vivianne Budsko-Lommin* ja *Esa Kirkkopellon*. Kaikki pitkän uran tehneitä. Suuret kiitokset yhteistyöstä. Kokonaisuuden valmistaminen on ollut monimutkainen prosessi. Ensin valittavien henkilöiden miettiminen (kuusi taiteilijaa on pieni otos), seuraavaksi perusteellinen tutustuminen valittujen tuotantoihin, sitten alustavien teemojen ja kysymysten lähettäminen heille. Lopuksi kohtaamiset, joissa keskustelut tallennettiin. Välttääksemme perinteistä kuvittavaa otetta, emme valo- tai videokuvanneet tapaamisia, vaan kuvitus valittiin haastateltavien valitsemasta materiaalista. Annoimme taiteilijoiden puheen soljuja asettaen silloin tällöin kysymyksiä. Seuraavaksi *Japo* editoi äänitykset tiedostoiksi, jotka *Max Fritze* litteroi, kiitokset hänelle. Tämän jälkeen pallottelimme materiaalia moneen kertaan haastateltujen kanssa – heillä oli vapaat kädet tehdä muutoksia, ja he tekivätkin niitä.

Poettisen arkeologian produktiot ovat ennenkin olleet rakenteeltaan kokonaisuuksia, eivät yksittäisiä kuvia painottavia. Olemme käsitelleet historiallisia teemoja, Saksan armeijan kauttakulkuleiriä Hangossa toisen maailmansodan aikana¹, sekä vuoden 1918 tapahtumia sisällissodan aikana Helsingissä². Olemme käyttäneet humanistisen tutkimuksen perinnettä – lähteinämme museoiden arkistoja sekä arkeologisen kenttätöiden löydöksiä osallistuen itsekin kaivauksiin. Projektimme lopputulokset,

esitykset, näyttelyt sekä julkaisu, ovat kuitenkin poikenneet perinteisestä laadullisesta tutkimuksesta sekä arkeologiasta: olemme koonneet, valikoineet ja esittäneet löydöksiämme pitkälti esteettisin kriteerein installaatioina ja poikkitaiteellisinä esityksinä. Olemme toivottavasti välittäneet katsojille ja lukijoille mahdollisuuden lähestyä historiaa elämyksellisesti ja aistimuksellisesti.

Onko *Miten taide merkitsee?* akateemista laadullista taiteen tutkimusta – tuottaako projekti taidetta/taiteilijoita sekä teoksia koskevaa tietoa, josta voi tehdä yleisiä johtopäätöksiä? Kyllä ja ei... ehkä. Onko toimintamme arkeologiaa? Poeettinen toimintamme mahdollistaa materiaalin joustavan käsittelyn toivottavasti laadullisen tutkimuksen perinnettä kunnioittaen sekä uudistaen.

Kiitokset Taideyliopistolle taloudellisesta sekä henkisestä tuesta, erityisesti vararehtori *Jaana Erkkilä-Hillille*. Ilman teitä ei projektimme olisi ollut mahdollinen. Toivomme, että *Miten taide merkitsee?* inspiroi yliopistomme hyvin toimivaa taiteiden välisyyttä, sekä eri alojen opiskelijoita, opettajia ja tutkijoita. Päämääränämme on ollut kokonaisuus, joka kiinnostaisi taiteilijakoulutuksen piirissä sekä laajemminkin.

Kiitos Leena Rantaselle.

¹ Ks. <https://www.uniarts.fi/projektit/poeettinen-arkeologia/>

² Poikkitaiteellinen esitys Vihan kevät, Hakasalmen Huvila, ks. <http://hakasalmenhuvila.fi/nayttelyt/vihan-kevat-helsinki-1918/>

J a n
K A I L A

s . 1 9 5 7

Jan Kaila valmistui kuvataiteen tohtoriksi vuonna 2002. Kaila toimi vuosina 2004–2015 taiteellisen tutkimuksen professorina Kuvataideakatemiassa. Vuonna 2008 hänet valittiin akatemian vararehtoriksi.

Kaila on luennoinut ja arvioinut taidekoulutuksia useassa Euroopan maassa. Hän oli vuonna 2004 keskeisesti mukana perustamassa EARNia, eurooppalaisen taiteellisen tutkimuksen verkostoa. Kailalla on ollut yksityisnäyttelyitä ja hän on osallistunut ryhmänäyttelyihin useassa Euroopan maassa sekä Yhdysvalloissa, Venäjällä, Japanissa ja Etelä-Koreassa.

Vuosina 2014–2017 Kaila toimi Ruotsin tiedeneuvostossa taiteellisen tutkimuksen neuvonantajana sekä vierailevana tutkijana Kuvataideakatemiassa. Kaila oli vuosina 2018–2019 Taideyliopiston Kuvataideakatemian dekaani, jonka jälkeen hän on jatkanut työskentelyä taiteellisena tutkijana.

J a p o
K N U U T I L A
s . 1 9 5 2

Japo Knuutila valmistui valokuvaajaksi
Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 1982.
Knuutila työskentelee valokuvaten ja valmistaen
liikkuvia teoksia sekä kirjoittajana. Hän on viimeisen
25 vuoden aikana teoksissaan ja kirjoissaan reflektoinut
kiinnostustaan perittyjen kulttuuristen kielten
vaikutuksesta kokemuksiimme, muistoihimme,
haluihimme sekä omakuvaamme. Myös maisema on
toistuvasti ollut Knuutilan taiteen temana.

Knuutila on vuodesta 1987 opettanut ja luennoinut
Taideteollisessa korkeakoulussa (myöhemmin
Aalto-yliopisto), Turun ammattikorkeakoulussa,
ammattikorkeakoulu Metropoliasa sekä
Lahden ammattikorkeakoulussa.

O I I I J A L O N E N

S . 1 9 5 4

Lapsena kirjoitin mielelläni

ja luin paljon sarjakuvia, lastenkirjoja sekä muuta.

Koulussa suomen kieli kielioppia myöten ei tuntunut yhtään ikävältä eikä hankalalta, vaan meni luontaisesti. Ainekirjoitus olikin lempialueeni. Kirjoittaminen on itselleni luontainen ilmaisemisen tapa, joka tuntui omalta heti alusta asti.

Aloin kirjoittaa määrätietoisesti 16–17-vuotiaana.

Olin 24-vuotias, kun esikoisteokseni vuonna 1978 julkaistiin. Jättäydyin kokopäiväiseksi kirjailijaksi muutama vuosi sen jälkeen. Samalla oli muitakin töitä – journalistisia sekä tutkimukseen liittyviä. 1980-luvun alusta lähtien olen kirjoittanut säännöllisesti: yli 20 proosateosta, viitisentoista kuunnelmaa ja muutaman näytelmän.



silloin
teksti
tuntuu
täysin
todelta

**En ole nopea kirjoittaja, olen
kurinalainen, tykkään tehdä töitä säännöllisesti.**

Metodini on sellainen, että vaikka teen paljon pohjustavia töitä, niin kirjoittaessa ne unohtuvat lähes kaikki. Tärkeä syntyy vasta kirjoittamishetkessä – se on se yhdistävä hetki, joka tekee kaiken. Taustalla on vaikka kuinka paljon muistikuvia ja aistimuksia sekä nykyhetkestä tulevia tietoja, vaikka uutispätkiä. Nämä kuitenkin ovat raaka-ainetta ja sitten keskittyneen kirjoittamisen hetkinä tapahtuu yhdistäminen ja uudelleen muovaaminen. Silloin teksti tuntuu täysin todelta. Jos jälkepäin yrittää löytää, mistä aineksista kaikki on syntynyt, niin sitä ei pysty jäljittämään kuin sieltä täältä. Kuva harjasta, tuo hetki tai tuo tunnemuistin palanen.

***Claude Simon kirjoitti Georgican saatesanoissa,
että ”joka päivä kun merkkien piirtäminen
paperille alkaa, on kaikki vielä muodotonta”.***

Hän kertoo lisäksi, että aloittaessa on olemassa vasta ”epäselvien aistimusten muodotonta magmaa”, josta tulee kirjoittamisen myötä jotakin. Olen kokenut hyvin samalla lailla. Kun aamulla tulee työhuoneelle, niin voi olla mielessä kaikenlaista. Vasta kirjoittaessa pyörii yhdistävä mylly. Iltapäivällä usein hämmästyä ja ihmettelee, että mistä tämä kaikki on tullut. Teksti on syntynyt muistin kerroksista sillä lailla, että sen aineksia ei pysty kokonaan jälkepäin kasaamaan.

Kirjoittamisprosessi itsessään tuo esiin paljon enemmän kuin omat ennakkosuunnitelmat ja kuvitelmat tulevasta teoksesta olivat.

**Hyvä esimerkki paikan muotoutumisesta teksteissäni
on, kuinka 1980-luvulla tein *Johan ja Johan* -romaanin.**

Siihen tuli jaksoja, jotka olen sijoittanut Hämeenlinnaan ja muualle Suomeen sekä Petrogradiin, Pietariin. Mielessäni oli kuva, jossa Pietarissa rannikolla, lähellä merta, on tiheä metsä jota sanoin Leppämereksi. Kirjassani se on kuitenkin erilainen, laaja ja meren tuulten pyyhkimä alue, joka on syntynyt muistin kerroksista. Leikin lapsena paljon pienessä metsikössä, jossa oli tammia tiuhassa. Se oli varmaan vielä pienempi kuin *Nalle Puhin* puolen hehtaarin metsä, vain joitakin aareja. Siitä on jäänyt muistiini voimakas oma kuva, joka on muunneltuna siirtynyt jossain kirjoittamisen vaiheessa Johan ja Johanin osaksi niin kuvallisesti, että se on pysynyt koko teoksen ajan miljöönä kuitenkin muuttuen vuodenaikojen mukana.

**Kirjoittaminen on menemistä
jonkun tai jonkin sisään, johonkin paikkaan.**

On myös mentävä tilanteen ja ihmisten sisään. Nämä kaikki vievät kirjoittamista eteenpäin omalla voimallaan. Aloitan usein sillä, että luen muutaman liuskan edellisen päivän tekstiä, korjaan ja pääsen pikkuhiljaa liikkeelle. Kun aloitan uuden materiaalin tekemisen, olen keskittyneen sekä yhdistävän kirjoittamisen tilassa. Se on palkitsevaa, vaikka onkin suurimmaksi osaksi vain ajattelemista ja olemista tilassa. Fyysinen liikehän on kirjoittaessa vähäistä. Kun toimii päätteellä, ei siinä ole fyysisen tekemisen rasitusta edes sitäkään määrää, mitä vanhoja kirjoituskoneita käyttäessä oli. Silti on useimmiten täysin uupunut ja hiestä joskus aivan likomärkä pelkästään keskittyneen kirjoittamisen takia; siinä on intensiivisesti, kelluu ja ui.

joka
muuntaa
edellisen
kuvan
joksikin
toiseksi

**En tiedä, ovatko kirjoittaessa
tulevat muistot ja mieleen juolahtumat kuvia,
vai ovatko ne vain aistimuksia tai tunnemuistia?**

Ne tulevat virrassa yhdistyneenä muuhun. Teksti syntyy, kun sitten yrittää sanallistaa sen, mikä on mielessä. Esimerkiksi muistikuva jostakin ajasta, omasta historiasta, vaikka jokin maisemanpätkä tai auringonlasku tai mikä tahansa triviaalikin asia, on ajatuksissa kokonaisuutena. Sitä yrittää sitten tiivistää samassa virran hetkessä kokonaisuutta sanoiksi, lauseen tai virkkeen kokoiseksi asiaksi.

**En kirjoita kerralla valmista tekstiä,
vaan saatan veivata kymmeniä ja kymmeniä kertoja
sanojen käyttöä ja kuvatkin voivat muuttua samalla.**
Yhdistävän kirjoittamisen hetkessä voi tulla jokin uusi, voimakkaampi kuva, joka muuntaa edellisen kuvan joksikin toiseksi. Yleensä se ei kuitenkaan ole näin selkeää. Jos muistaa hetken jostain kaukaa, on siinä mukana – niin kuin ihmisen ajattelussa yleensäkin – paikka, mahdollisesti muita ihmisiä ja hyvin tärkeänä tunteiden yhdistynyt kimppu. Ei voi esimerkiksi sanoa, että ”tässä muistikuvassa on pelkkää vihaa”, vaan siinä on aina paljon muutakin. Kokonaisuuden saaminen sanoina paperille on kirjoittamisen hienoutta, josta nautin. Kirjoitan materiaaliani vaikka viiteenkymmeneen kertaan uudestaan.

Kirjoittamisen yhdistävissä hetkissä

**ei ole mukana pelkästään itse, oma tunnemuisti
ja kokemukset, vaan siihen suodattuu paljon muuta.**

Eniten nykyhetkestä tai historiasta ja jos tapahtuu tai on tapahtunut, jotakin yhteiskunnallisesti merkittävää tai kuohuttavaa, tulee se mukaan oman mielen kautta kääntäen.

Esimerkiksi Johan & Johan -kirjani taustalla kumisee koko ajan uusi sosialistinen järjestelmä, kokeilu naapurimaassa, sekä Suomen tapahtumat itsenäisyyden ensimmäisinä vuosikymmeninä. Samoin tulee minulla mukaan oman sukuni aikaisempia vaiheita ja traumoja sekä salaisuuksia, jotka ovat osittain niin syvällä, etten niitä pysty enää tietoisesti löytämään. Niistä on jäänyt itseeni enää vain kaikuja, ja kirjoittamisen aikana ne voivat varjon tapaisina heittyä tekstiin.

**Ei ole koskaan tuntunut luontevalta kirjoittaa
aikaa tekstiin muuten kuin ihmisten kokemusten kautta –
näkökulmapisteeni on hyvin usein pelkästään ”silmän takana”.**

Se rajaa kokemusta siitä, mitä voi olla, ja perinteisemmät ajattelun viitekehykset jäävät silloin osittain pois. Esimerkiksi selitysajatukset, jotka voisivat kertoa enemmän aikakaudesta.

Mukaan sen sijaan tulee yksityiskohtia, joiden kautta lukija voi mahdollisesti päästä samaan tunnetilaan ja samoihin muistumiin kiinni.

Kirjoitin aluksi liian itsevarmasti.

Kun tein esikoisteostani luulin osaavani ja ajattelin, että korjaamalla teksti ei välttämättä paranis. Toista kirjaani, *Sulkaturkki*-nimistä romaania tehdessä muutin tekemisiäni paljon. Kirjoitin sen suomalaisen modernismin objektiivisen kerronnan tradition mukaisesti korostamatta asioita. Siinä katsottiin eri ihmisten näkökulmasta ja aina tiukasti vain siitä. Kolmannessa proosateoksessani *Ilo ja häpeä* kerrontani muuttui subjektiiviseksi. Siitä tuli minämuotoinen, ajatuksiin ja eettisiin asioihin uppoutuva. Kirjoitin sitä yhdeksään kertaan, mutta siitä tuli pieni ja suppea.

Koko 1980-luvun tein *Johan & Johan, Isäksi ja tyttärekse* ja *Elämä ja elämä* -kokonaisuutta, jotka olivat kaikki yhtä käsikirjoitusta. Niissä on jo hyvin erilainen tyyli tai katsomisen tapa. 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun vaihteessa valmistelin kirjoja, jotka ilmestyivät vasta myöhemmin. Viimeisimmät, *Taivaanpallo* ja *Merenpeitto*, vasta muutama vuosi sitten.

Kirjoittamisen intensiivisessä, koostavassa ja yhdistävässä vaiheessa viime vuosikymmenten kirjani ovat muuntuneet tyyllillisesti erilaisiksi. 2000-luvun puolella osa kirjoittamisen tavoista tai lähestymistavoista, joita olin aiemmin käyttänyt, kuluivat itsestään pois. Tuntui, että ne toistivat itseään, niihin tuli kliseetä, ne alkoivat muuttua itsensä kopiokoneiksi. Muutin sanomisen tapaa – usein muutokset ovat aika pieniä, joita ei välttämättä lukiessa huomaa – mutta itselle ne voivat olla hyvinkin isoja. Jossakin vaiheessa tuli sellainen voimakas muutos, että aloin käyttää minämuotoista kerrontaa ja usein preesens-kerrontaa. Näkökulma on silloin tässä hetkessä ja kertojana vain yksi ihminen. Sen ihmisen, minäkertojan kautta, yritetään välittää ympäröivät maisemat, kuvat ja muut ihmiset.

Saint Helenan saaresta
kiinnostuin 1980-luvun puolivälissä.

Päätin, että 1990-luvulla muiden kirjojen jälkeen kirjoittaisin kirjan, johon tarvitsen eristyneen paikan vesimatkan takana. Olen aina harrastanut karttoja ja karttojen selailua ja kun sen avulla hain syrjäistä paikkaa, minne kuitenkin voisi päästä, tuntui Saint Helena luontevalta. Otin selville miten saarelle voisi matkustaa ja useamman vuoden jälkeen rohkaistuin. Tilasin kuninkaallisen postilaivan reittiä liikennöivältä yhtiöltä paikan pieneen rahtilaivaan. Jouduin odottamaan jonkin aikaa, sillä ensisijaisesti laivaan pääsi Saint Helenan saarelaisia. Lähdin syksyllä 1989 ja matka Englannista kesti kaksi viikkoa.

Matkan aikana innostuin kovasti merestä,
laivan tunnelmasta, eteenpäin menemisestä ja kulkemisesta,
sekä laivan todella pienestä, noin metrisestä kirjastosta.

Huomasin sieltä, että *Edmond Halley* oli ollut nuorena, noin kaksikymppisenä Saint Helenalla suhteellisen pitkän aikaa tehden siellä tähtitieteellistä tutkimusta. Saarella kävelin läpi kaikki mahdolliset paikat, joissa Halley oli ollut ja etsin mitä jälkiä hänestä oli vielä jäljellä yli kolmensadan vuoden takaa. Siellä oli vielä joitain kiven- ja muurinpalasia. Jo silloin merimatkan sekä lyhyen Saint Helenan saarella oleskeluni aikana muodostui mieleeni kokonaisuus. Halusin kirjoittaa sekä nykyajasta, että 1600-luvun lopun valistuksen alun ajasta liittyen mereen. Sillä lailla Halleysta, että käyttäisin hänen elämäänsä taustana koko ajan. Aloin kirjoittaa ja kerätä projektia varten erilaisia lähteitä. 2000-luvun puolella kirjoitin nykyaikaan sijoittuvaa osuutta, joka ilmestyi nimellä *14 solmua Greenwichiin*. Myöhemmin kirjoitin teoksia, jotka ilmestyivät nimillä Taivaanpallo ja Merenpeitto.

joskus
rytmi
hajosi
kokonaan

Näiden teosten kirjoittaminen

**oli sillä tavoin erilaista, että jouduin
hyvin paljon hakemaan tyyliä tai äänialaa.**

Millä lailla niin kaukainen historian aika tulee kieleen, lauseiden sekä ajattelutavan rytmiin ja yksityiskohtiin tuntumatta rasittavalta tai päälle liimatulta. Monen kokeilun ja aika surkeiden tulosten jälkeen löytyi päähenkilö, nuori poika, nimesin hänet myöhemmin *Angukseksi*. Ensimmäisestä Taivaanpallon kohtauksesta, jossa Angus istuu puussa ja katsoo maisemaa, löytyi rytmi. Sitä yritin pitää yllä useamman kirjoitusvuoden ajan. Joskus rytmi hajosi kokonaan, siinä hajoaa silloin myös ajattelu ja intensiteetti. Jouduin jopa aloittamaan alusta, poistamaan kenties sata liuskaa ja kirjoittamaan tekstin uudestaan siten, ettei siihen jäänyt saumakohtia, vaan se jatkui saman ihmisen silmien takana olevana kerrontana. Kun olin tehnyt jo useita satoja liuskoja, oli rytmi jo niin itsessäni sisällä, että työ oli helpompaa.

Jokaisena kirjoituspäivänä

**pistin muistiin jopa useita kymmeniä
huomautuksia ranskalaisilla viivoilla: tarkista faktat.**

Ne olivat osin mahdottomia tarkistaa, kuten jonkin tietyn päivän säätila 1600-luvulla. Tulokset kuitenkin toivat tekstiin vivahteita tai varjoja, joita ei välttämättä lukiessa huomaa, mutta ne ovat olleet itselleni tärkeitä.

**Taivaanpallon ja Merenpeiton päähenkilön ja kertojan,
Anguksen, hahmo syntyi hitaasti, kuitenkin jo 1990-luvun puolella.**

Vaikka Halley'n todelliset elämänvaiheet olivat taustalla koko ajan, niin en halunnut kirjoittaa hänen näkökulmastaan, koska se olisi synnyttänyt liikaa kirjoitusteknisiä ja näkökulmaan liittyviä ongelmia.

En olisi pystynyt asettamaan itseäni Halley'n asemaan, tuntui paremmalta katsoa pienen pojan näkökulmasta. Silloinhan voi kirjoittaa paljon itseään ja pystyy käyttämään paljon vapaammin omaa tunnemuistiaa ja omia muistikuviaan.

**Tein töitä niin monta vuotta,
että vaikka kirjoitin Anguksesta minämuodossa,
niin hän muuttui mielessäni aika omaksi persoonakseen.**

Suurin osa hänen henkilöhistoriastaan ja siitä mitä näissä kirjoissa tapahtuu, on syntynyt vasta kirjoittaessa. Kun Angus on joutunut johonkin tilanteeseen, niin kirjoittaessahan tilannetta joutuu jatkamaan, ja se muuttuu päähenkilön elämän kautta.

**Monta kertaa kävi niin, että työpäiväni aamun hatarat
etukäteissuunnitelmat olivat iltapäivällä jotain ihan muuta.**

Jos olin saanut kirjoitettua vaikka kolme liuskaa, joka on paljon, tai vaikka vain yhden liuskan tiivistä tekstiä, niin saattoi tapahtua jokin iso muutos. Joku ulkopuolinen asia tai tunne vei kertomusta eteenpäin. Suurimmassa osassa käänteitä tapahtui niin, että henkilö alkoi kirjoittaa itseään. Kun kirjan kokonaisuudessa ja sen todellisuudessa tuli jokin uusi tilanne eteen, oli siihen oli reagoitava. Reaktio tapahtuu sen perusteella miten henkilö on rakentunut. Sen takia Angus toimi tietyllä lailla tietyissä tilanteissa ja oli tietynlainen persoona. Angus on hyvin lähellä minua itseäni peruspersoonana, mutta siihen ympäröitynä hänessä on piirteitä fiktiivisen elämän tapahtumista ja hänen reaktioistaan niihin.

Vaikka se on kirjoittamisen yksi peruskliseistä, että kirjan henkilöt alkavat elää omaa elämäänsä, niin kuitenkin kirjoittaessa tapahtuu osittain niin.

Kirjoittaminen ei ole sitä, että kirjoittaja hallitsee, vaan kirjoittamisprosessi vie eteenpäin ja henkilö kehittyy oman kokonaisuutensa mukaisesti. Angus Taivaanpallossa ja Merenpeitossa on juuri tällainen henkilö. Kirjoitin hänen elämänpiiriään ja vaiheitaan niin monta vuotta, että usein iltapäivällä huomasin, että aamulla ollut suunnitelma olikin muuttunut, Anguksen asiat olivat liikahtaneet toiseen suuntaan. Esimerkiksi kohta, jossa hänen silmänsä puhkeaa, syntyi kun olin kirjoittamassa kohtausta Halley'n talon sisällä. Se on kuin pieni kuvallinen kertomus, jossa on Angus ja *Henrietta*-niminen nuori nainen. Angus ottaa ensimmäisen lähestymisen askeleen, Henrietta pelästyy, tapahtuu eteenpäinmeno. Henrietta nostaa parsinneulan ja se osuu Anguksen silmään. Se on siinä ja se on tapahtunut kirjoittamisen yhdistävänä hetkenä. Sitten kun seuraavina päivinä jatkoin kirjoittamista oli Anguksen toinen silmä sokea. Se vei hänen koko elämäänsä ja kohtalooan ihan toiseen suuntaan, mikä taas vaikutti kirjoittamiseeni, siihen miten kokonaisuus eteni.

E s a K I R K K O P E L T O

s . 1 9 6 5

Harrastin teatteria

jo tosi nuorena koulussa.

Oli ahaa-elämys kymmenvuotiaana kolmannella luokalla, kun näin ylempiluokkalaisten kavereiden tekemän lännenaiheisen hurjastelun. Ei mennyt kauaa, ja meillä oli luokassa lännenspeaktaakkeli. Oli erikoistehosteita: talouspaperirullista valmistettuja dynamiittipötköjä, joihin oli kiinnitetty papatteja. Pamauttelimme, se oli hurjaa riehuntaa ja toimintaa. Kouluesitykseni muuttuivat kunnianhimoisemmiksi ja lukioaikana ne olivat jo osallistavia ja käsittelivät esimerkiksi Venäjän vallankumousta.

Järjestimme illanviettoja, joilla oli paikallisesti

Taavetissa aika legendaarinen maine.

Oli selvää, että muuttaisin Helsinkiin.

Olin käynyt siellä säännöllisesti. Suora rata kotoani Taavetista vei kahdessa ja puolessa tunnissa perille.

Katsoin kulttuuria ja haaveenani oli aluksi elokuvien ohjaaminen.

Teatterikorkeakoulussa (TeaK) alkoi olla kova meininki ja ajattelin, että tuonne pitää päästä.

Hain ohjaajalinjalle, mutten päässyt edes karsintoihin.

Sitten hain opiskelemaan teoreettista filosofiaa

Helsingin yliopistoon, ja päästyäni opintoihin

muutin vuonna 1984 Helsinkiin. Samalla pyrin

harrastajateattereihin. *Ylioppilasteatteri*n en päässyt,

mutta Hämäläisen-Osakunnan *Ilves-teatteri*n kyllä,

ja siellä tutustuin merkityksellisiin ihmisiin. Muun

muassa *Hietalan Anttiin*, Teatterikorkeakouluun

päässeeseen dramaturgiin, sekä *Jari Haloseen*, *Heikki*

Kujanpäähän ja *Virtasen Harriin*. Pääsimme kaikki

neljä seuraavana keväänä Teatterikorkeakouluun.

Aloitin dramaturgian opinnot, *Outi Nyytäjä*

minut käytännössä sinne otti.

Opettajani oli Jussi Parviainen.

Koulun sen aikaisen maineen luonut *Jouko Turkka*

oli siirtynyt ohjaajapuolen professoriksi, ja oli

vähemmän läsnä. Sain heti ensimmäisenä syksynä

tulikasteen *Hamlet-produktion* treeneissä. Jouduin

rääkin, mielivallan ja kiusauksen kohteeksi niin kuin

kaikki muutkin. Kukin omalla tavallaan – ilmapiiri oli

sellainen. Seuraavana keväänä tuli opettajien lakko ja

olimme pitkän aikaa ilman opetusta. Olimme paljon

oman onnemme nojassa, mikä mahdollisti

omien juttujen kehittämisen.

Tein pari näytelmää, jotka menivät mukavasti.

Sitten alkoi yhteistyöni Halosen Jarin kanssa ja me radikalisoituimme. Halusimme mennä vielä pidemmälle siinä kehityslinjassa, joka koulussa oli käynnistynyt. Syntyi *Jumalan teatteri -ryhmä*.

Ryhmä oli suunniteltu kunnianhimoiseksi avantgarde-aktiksi, johon liittyisi henkistä kilvoittelua. Teatteri-instituutio näyttäytyi meille ongelmallisena silloin juppiaikana, jolloin yhteiskunnallinen todellisuus epätodellistui. Ajattelimme, että teatteri voisi olla paikka, missä päästäisiin jälleen käsiksi ruumiillisuuteen ja autenttisuuteen.

**Jumalan teatterin Oulu-episodin
oli tarkoitus olla vain puheenvuoro.**

Sillä oli kuitenkin seurauksensa ja ne veivät mennessään. Hommaa kesti vajaa vuosi. Syksyllä ryhmä hajosi kun dynamiikka ei kestänyt. Muut jäsenet menivät takaisin Teatterikorkeakouluun. Meidät kaikkihan oli erotettu sieltä aiemmin. Itse en palannut. Olin 22-vuotias ja valmis aloittamaan ammattidramaturgina kentällä – pikakouluttanut itseni, täydellinen persona non grata suomalaisessa yhteiskunnassa ja yksinäinen. Minulla oli alkanut suhde kuvataiteilija *Päivi Säävälän* kanssa.

Tulin samalla hänen tyttärensä *Idan* isäpuoleksi. Suhde antoi paitsi rakkautta myös turvaa.

halusin
päästä
itse
ohjaamaan

Kuvittelin silloin ensiksi, että palaan ammattiin, mihin olin koulutuksen saanut, eli dramaturgiksi.

Kirjoitin näytelmän, jonka *Juha Hemanus* ohjasi *KOM-teatteri*in. Olimme provokatiivisia jatkamalla hyväksi havaitsemallamme piikkikäällä linjalla, mutta entistä poliittisemmin. Dramaturgi-dynamiikka, johon meitä oli koulussa kasvatettu, ei kuitenkaan minua tyydyttänyt: halusin päästä itse ohjaamaan. Ensin alkoi yhteistyö *teatteri Viiruksen* kanssa. Viirus oli juuri perustettu, *Mats Långbackan*, *Robbe Enckelin*, *Johan Storgården* sekä muitten toimesta. Ohjasin heille 1989 Rajasaaren esityksen, jälleen hyvin poliittisen ja satiirisen. Se sai kohteliaan vastaanoton.

Vuonna 1990 tapahtui paljon.

En ollut hylännyt aiempia unelmiani elokuvanteosta ja otin yhteyttä *Matti Ijäkseen*, joka auttoi minua. Siihen aikaan tuettiin käsikirjoittamista erityisesti, koska ajateltiin, että se olisi keino uudistaa suomalaista elokuvaa. Tein erilaisia käsikirjoituksia ja pääsinkin aika pitkälle, mutta viime tingassa hankkeeni torpattiin.

Vuonna 1990 jäin ensimmäistä kertaa elämässäni työttömäksi.

Olin aiemmin aloittanut

filosofian opinnot Helsingin yliopistossa.

Olin silloin *Esa Saarisen* vaikutuspiirissä, perhetuttukin. Saarinenhan mielellään adoptoi nuoria ihmisiä piiriinsä. Nyt päätin tehdä gradun. Sitä tehdessä kävin läpi syvää eksistentiaalista ja hengellistä kriisiä. Graduni oli omaelämäkerrallinen analyysi nimeltään *Transformaation paatos*. Vaikka työ oli aika alkeellinen, meni se (ehkä Saarisen myötävaikutuksella?) läpi. Mutta työn perusasenne, transformaation paatos, joka oli jo Jumalan Teatterissa teemana, on toiminut johtoideana myös myöhemmässä elämässäni. Koen, että ihmisen on muututtava perinpohjaisesti sekä yksilönä, että lajina, ja olen pyrkinyt sitä muutosta etsimään ja edistämään niin taiteessa, ajattelussa kuin tutkimuksessakin.

Keväällä 1990 odotimme lasta,

ja tuntui, että nyt riittää normaali teatterin teko.

Atro Kahiluoto, tuttuni jo Ilves-teatterin ajoilta, oli valittu Ylioppilasteatterin (YT) johtajaksi ja päätimme hänen kanssaan tehdä jotakin uutta. YT:n vanha ensemble oli hajonnut, odotukset olivat aivan nollassa, eli pöytä oli puhdas ja valmis jollekin ihan muulle. Teimme *Elvytyksen*, jossa aiheena oli hellyys, pienet hyvät teot sekä myötätunto. Se oli täydellinen antiteesi 1980-luvun riehunnalle ja terroristiselle estetiikalle. Esitys sai innostuneen julkisen vastaanoton, se jopa televisioitiin. Tämä kaikki edesauttoi meikäläisen julkista rehabilitaatiota. Samalla olin kuitenkin niin kylläänäntynyt asemaani Suomessa, että ajattelin poislähtöä. Lapsi oli tulossa, asuimme lähiössä ja ajattelin, että ”en kyllä jää lastenvaunuja lähiöön työntelemään, lähdetään Pariisiin!”.

Teppo Turkki, johon olin tutustunut Jumalan teatterin kautta, oli muuttanut Pariisiin jo 1980-luvun lopulla.

Nyt sitten päätimme lähteä sinne pysyvämmiin mekin. Olimme köyhiä kuin kirkonrotat, mutta kotihoidontuki oli siihen aikaan poikkeuksellisen suurta. Kun lapsemme, *Otso*, syntyi vuonna 1990 syksyllä, oli meillä varaa lähteä. *Otso* tietämättään maksoi vuokramme. Vietimme vuoden opiskellen kieltä ja kulttuuria Sorbonnessa. Meneminen sinne oli ennen EU:ta vaikeaa, uskomattoman byrokraattista. Kituutimme vuoden, elimme boheemielämää, pelkäsimme Persianlahden sotaa ja työntelimme lastenvaunuja Champs-Élyséellä. Kun varat vuoden päästä loppuivat, oli pakko palata Helsinkiin.

Filosofia oli keskeinen syy kiinnostukseeni Ranskaan.

Sikäläinen filosofia vyöryi Suomeen käännösten kautta, mutta kuten kollegani, ymmärsin että sitä on päästävä lukemaan alkukielellä. Minulla ei ollut ranskan kielen taitoja ja aloin opiskella sitä. Heti kun pystyin, luin *Derridaa*, joka ajattelijana kiehtovasti avasi portit kokonaan uudenlaiselle, ei-subjektiiiviselle kuvittelulle. Ranskassa minulle tapahtui kuitenkin jotain odottamatonta. Olin ottanut mukaani Ranskaan *Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä* ja *Vilho Sohkasen Punakaartilaisen päiväkirja* -kirjat. Sitten näin Suomen Pariisin kulttuurikeskuksessa *Niskasen Kahdeksan surmanluotia*. Sain myös luettavaksi kirjallisuutta anarkismin historiasta, jota Ranskassa, toisin kuin Suomessa, oli saatavilla. Tästä kaikesta alkoi minulla kehittyä visio poliittisesta esityksestä.

Kun palasimme Suomeen, sain ohjauksen YT:lle.

Atro Kahiluoto oli siellä edelleen mahdollista sen. Tein esityksen *Pontikkatehdas*, joka kertoi populaarin resistanssin historiasta. Metsäkaartilaisia, anarkisteja ja *Edvard Gyllingkin* siellä hilluivat. Musiikki oli balkanilaista kansanmusiikkia ja mukana oli paljon tanssia. Neuvostoliiton ja kommunismin juuri romahdettua, olivat vanhat vasemmistolaiset esityksestä onnessaan. Ajattelin, että yritän pelastaa vasemmistolaisuuden hengen. Pontikkatehdas oli suuri pieni menestys ja sen seurauksena sain sitten mahdollisuuden tehdä seuraavana syksynä uuden esityksen, eli *Mahnovitsinan*, joka kertoi Ukrainan anarkistisesta talonpoikaisvallankumouksesta. Siitä tuli jättimenestys, jonka kanssa kierrettiin Eurooppaakin. Minusta oli tullut nuori ”teatteri-auteur”. *Kirsikka Moring* minua erityisesti nosti ja tuki, sekä moni muu, kuten *Vivica Bandler*, joka järjesti meidät Tukholman *Kulturhusettiin* esiintymään. Jatkossa olisi ollut mahdollista tehdä vaikka mitä, mutta YT:n pieni tuotantorakenne ei ymmärrettävästi ollut valmis maailmanvalloitukseen.

Lyhyt auteur-urani jatkui *Oidipus Kolonoksella Q-teatterissa*,

Huomenna kello neljästä Teatteri Jurkassa sekä *Yrjö Kallisen valaistumisesta Suomussalmi-ryhmän* kanssa *Kino Helsingissä*.

Toteutin ajassa itäviä teatterillisiä unelmia. Samalla julkisuus ympärilläni kuitenkin ylikuumeni. Tunsin, että katto tulee

vastaan liian nopeasti. Mikä minä olin? Hyvin nuori,

ja pohdin, että teenkö nyt tätä loppuelämäni?

Ymmärsin, että en! En!



Toisissa tiloissa -ryhmän yleisötyöpaja
Baltic Circle -festivaalilla 2015 (kuva Laura Jantunen).

Samaan aikaan veti filosofia minua taas puoleensa.

Tutustuin *Hannu Siveniuksen* vaikutuspiiriin ja sen välityksellä ranskalaiseen uudempaan filosofiaan.

Erityisesti *Philippe Lacoue-Labarthen* tragedian filosofiaa käsittelevä tuotanto puhutteli minua.

Hourupäisten *Artaud'n* ja *Nietzschen* sijaan minua kiinnosti raitishenkinen, mutta vähintään yhtä syvällinen *Hölderlin*. Vaikka olin henkisesti jättänyt sekä Ranskan että filosofian, sytyin nyt uudestaan ja halusin opiskella lisää. Kirjoitin pokkana Lacoue-Labarthele, että voisinko tulla Strasbourgii tekemään pienen sivuprojektin. Herra vastasi pienellä käsialallaan, että tervetuloa vaan, mutta sinun täytyy kirjoittautua sisään yliopiston proseduurien mukaan. Sen tein, ja lähdin suorittamaan vuoden mittaisia opintoja. Se oli elämäni tiukimpia vaiheita kun piti oppia ranskan kieltä, piti oppia paikallinen kulttuuri, piti opiskella filosofia käytännössä, ja piti vielä saada aikaan jotain, joka erottuisi. Sain kuitenkin vietyä kaiken läpi. Perheeni ranskalaistui, lapseni olivat paikallisessa päiväkodissa ja koulussa. Kun tulimme takaisin kesällä 1996, odotti minua tilaustyö: 70 v. juhlaesityksen teko YT:lle. Teimme kollektiivisen ponnistuksen, *Kostamus-sinfonian*. Teatteri alkoi kuitenkin tuntua nostalgialta ja vuonna 1997 jatkoin opintoja Strasbourgissa väitöskirjan parissa.

Väitöskirjani Oidipus

Kolonoksessa -tragedian dekonstruktioista

ei koskaan päässyt suunniteltuun aiheeseensa asti.

Päädyin sen sijaan muodostamaan dekonstrukttiivisen teorian näyttämöstä. Ranskassa ei kukaan ollut kysynyt niinkin yksinkertaista asiaa kuin ”mikä on näyttämö?”. Myönteisestä vastaanotosta huolimatta en jäänyt Ranskaan rakentamaan akateemista uraa. Ympäristö tuntui liian vaativalta ja julmalta, ja minulla oli myös perheeni. Vuonna 2002 väittelin ja vuoden 2003 alussa olin taas Helsingissä teatteria tekemässä. *Söderblomin Erikin* myötävaikutuksella sain jälleen ohjata Q-teatteriin. Tein sinne *Blueskomedia-nimisen* musiikkiteatteri-esityksen, jossa yhdistelin vanhaa ja uutta: musiikillisia viritystiloja yhdistyneenä näyttämön tyhjyyden pohdintaan sekä hengellisiin teemoihin. Samaan aikaan hain postia Helsingin yliopistolta ja päädyin sinne postdoc-tutkijaksi estetiikan laitokselle. Muutama vuosi meni niin, että luulin pystyväni harjoittamaan taidetta ja filosofiaa erillään sekä rinnatusten.

YT:llä oli Aune Kallisen ja Minna Harjuniemen

johdolla meininki 2000-luvun alussa muuttunut radikaalisti.

Ollessani poissa Suomesta, oli nykyteatteri alkanut haastaa ”perusteatteria”. Sukupuolikeskustelu ja kokonaan uudenlainen ajatus, draamanjälkeisyys, olivat purskahtaneet tietoisuuteen. Elettiin uutta vaihetta ja tajusin olevani pikkaisen jälkijunassa. Haistoin, että saatoin näissä olosuhteissa palata vanhempiin juttuihini, jotka olin joutunut sulkeistamaan aikanaan, ja jotka olivat olleet idullaan jo Jumalan teatterissa, eli esitys henkis-ruumiillisen harjoituksen muotona ja manifestaationa.

Kuvataideakatemian professori Seppo Salminen,

johon olin tutustunut jo 1984 Ilves-teatterissa, kutsui minut vetämään työpajaa opiskelijoilleen syksyllä 2003. Se toteutettiin *Là-bas´n* kellarissa *Kaapelitehtaalla*. Jo väitöskirjassani olin yrittänyt vapauttaa teatterin ja näyttämöllisen esittämisen ihmishahmoisuudesta ja nyt kehitin työpajaa varten harjoitteita, joissa hakeuduttiin kohti ei-inhimillisiä kokemuksia, kuten vuoristoja tai kotiloita. Tehdessämme näitä keksin, että tällaista voisi ruveta oikeasti esittämään, harjoitteita esityksinä. Päätin perustaa pienen ryhmän nimeltä *Toisissa tiloissa*, jossa edelleen kehitin harjoitteitten praktiikkaa. Ryhmään tuli mukaan tuttuja näyttelijöitä YT:lta ja *Nälkäteatterista*. Keväällä vuonna 2004 pidin 10-päiväisen työpajan, jossa syntyi iso nippu harjoitteita, joita aloimme saman tien esittää. Toiminta jatkuu edelleen.

Taidettamme ei yleensä lueta teatterikenttään

kuuluvaksi, vaan ”esitystaiteeksi”,

Live Artiksi.

Teatterikorkeakoulun silloinen rehtori Paula Tuovinen kysyi, olisinko kiinnostunut professorin toimesta ja ottamaan vastuun taiteellisesta tohtorikoulutuksesta. Olin aikaisemmin suhtautunut taiteelliseen tutkimukseen aika karsaasti kuvitellessani, että tutkimuksen ja taiteen pystyisi pitämään erillään. Minut otettiin Teatterikoulussa hyvin vastaan. Minulla oli kuitenkin ollut ehto toiminnalleni: halusin toteuttaa tutkimuksen ”*Turkan koulun*” pedagogiikasta. Sen sitten teimmekin *Kulttuurirahaston* tuella 2008–2010 otsikolla *Näyttelijäntaide ja nykyaika*. Tutkimukseni kautta koulu toivottavasti vapautui Turkan haamusta lopullisesti. Samoihin aikoihin erosin ja minulla alkoi uusi ihmissuhde ohjaaja ja tutkija *Pauliina Hulkon* kanssa, ja se on jatkunut.

siinä
sanat
käyttäytyvät
hyvin
oudolla
tavalla

Taiteellinen tutkimus alkoi professorina toimiessani

tuntua tärkeämmältä, koska se näytti mahdollistavan sen, että taide voisi tulla ikään kuin todellisuudeksi. Kyseinen teemahan oli koko 1900-luvun ajan ollut avantgardistien poliittinen agenda. Koskaan ennen ei taiteilijoita ole pyydetty tuottamaan tietoa, ole kysytty, mikä on totta. Itse en ole perinteisessä mielessä taiteilija, vaan *taiteilija-tutkija* ja haluan puolustaa tämän position erityisyyttä. Taiteelliseen tutkimukseen tosin kohdistuu ennakkoluuloja: osa aiheellisia ja osa aiheettomia. Riskinä ovat yhtä lailla akatemisoituminen kuin tohtoriohjelmien taantuminen korkean tason taiteilijaresidensseiksi. Samalla perinteisessä taiteentutkimuksessa pelätään oman aseman puolesta ja laajempi akateeminen yhteisö karsastaa taiteellisen tutkimuksen metodologista vapautta. Nämä ovat uhkia, joiden kanssa taiteellisessa tutkimuksessa kamppaillaan, mutta sitä kautta ala myös kehittyy. Edellytyksenä on agendojen läpinäkyvyys ja kriittinen tietoisuus.

Uusimmassa kirjassani *Logomimesis* summautuvat tähänastiset pohdintani.

Esiintyvien taiteiden tutkimuksessa usein ajatellaan, että olennainen tapahtuu kielen tuolla puolen tai sanojen tuolla puolen. Haluan laajentaa käsitystä kielestä ja mieltää ruumiin lähtökohtaisesti kielellisenä.

Minua on aina mietityttänyt runous – siinä sanat käyttäytyvät hyvin oudolla tavalla, ne ruumiillistuvat.

Ruumiin ja sanan suhde onkin kaiken kaikkiaan arvoituksellinen yhtälö.

Väitöskirjani

lopussa siteerasin *Hegeliä*.

Hän luonnehti Ranskan vallankumousta
niin, että taivas laskeutui siinä maan päälle.

Tuloksena ei ollut jumalan valtakunta maan päällä,
vaan ennennäkemätön ja kokematon sfäärien sekoitus.

Keskiaikainen dualistinen maailmankuva katoaa,
transsendenssi ja immanenssi, taivaallinen ja maallinen
sekoittuvat, ja alkaa radikaalisesti moderni aika,
joka on sekaannuksen, mutta myös kritiikin
sekä uudenlaisen vapautumisen aikaa.

Teatterin pointsi on tässä merkillisessä tilanteessa,

jossa meillä ei ole annettua etäisyyttä itseemme,
siinä että rakennetaan keinotekoinen katsomo.

Saadaan hetkellinen, paikallinen näkökulma kaaokseen,
jossa olemme ja elämme. Taide, ehkä teatterin näyttämö
erityisesti, mahdollistaa olemassaolomme tarkastelun.

Näyttämö on tutkimuksen ja tiedon ulottuvuus,
joka toteutuu joka ikisessä teatteriesityksessä,
kaikkein konventionaalisimmissakin.

J e n n i R E U T E R

s . 1 9 7 2

Jag kom in på arkitektur lite av en slump.

Många som börjar studera arkitektur har ju arkitekter i släkten, men det har inte jag och har inte heller växt upp i en nybyggd miljö, utan i en gammal på landet, där jag hade mycket tid och lugn i ensamheten. Jag läste, ritade och målade men var även intresserad av naturen, olika språk, kulturer och filosofi och var matematiskt relativt begåvad. Jag visste inte riktigt vad jag ville börja göra. Sen deltog jag i inträdesförhören till scenografi, som då kanske var mera intressant än någonting annat jag hade drömt om, men jag kom inte vidare. Jag hade även tankar på bildkonst och filosofi, men det blev inte så heller.



Kwieko (foto Juha Ilonen).

**Jag kom på första försöket in på arkitektavdelningen
och hade lyckan att ha *Juhani Pallasmaa* som professor.**

Han var inspirerande och öppnade nya dörrar i arkitekturvärlden. Jag märkte att arkitekturen är den enda konstformen som vi vaknar upp till varje morgon även om vi inte alltid vill. Så vi är påverkade av arkitekturen dygnet runt hela livet. Arkitekturen påverkar oss kanske mest i de stunderna i livet då vi är som mest utsatta – när vi ligger sjuka, när vi åldras eller i den tidiga barndomen. Och därför har varje arkitekt ett otroligt ansvar att bära i sitt yrke.

**Som kvinna inom arkitektur, inser jag
att den manliga dominansen är problematisk.**

Nu när jag sitter på en hög post har jag tänkt på denna fråga mera. Jämlikhetsfrågorna växer ju från gräsrotterna men skall också aktivt beaktas från höga poster. Annars går man lätt i samma banor som alltid. När jag studerade fanns det ingen kvinnlig professor på arkitektavdelningen i Otnäs och hade heller aldrig funnits. Idag har vi flera kvinnliga professorer fast vi alla är historiens första. Av studenterna är majoriteten numera kvinnor. Men det är tyvärr en del som efter studierna kontakter mig, och berättar att de inte visste att det är så mansdominerat ute på fältet. ”Varför berättade ingen åt mig när jag studerade att det är så här att vara en kvinna i den här branschen”. Jag tycker ändå att det enda exemplet man kan ge som lärare är att inte vara cynisk eller negativ utan att försöka bygga upp en bättre och jämlikare verklighet. Byggbranschen är fortfarande mycket mansdominerad och kommer troligen att vara det i framtiden också. Det är kanske inget problem, det är ju inte fast i det att det ska vara några kvoter av kvinnor och män utan att man ska uppskatta det som var och en är expert på oberoende av kön.

**De största utsläppen av växthusgaser
i världen kommer från bygnadsindustrin
och som arkitekt kan man påverka läget.**

Det är förvånande att vi i Finland bygger i tekniker som vi ofta vet att kommer att hålla i högst femtio år. Byggnader som har byggts 1980–1990 rivs ner då de har byggts med en så dålig teknik att de inte håller. Man bygger så snabbt som möjligt för att få vinst så snabbt som möjligt. Det ekonomiska systemet borde vara sådant att det inte lönar sig att bygga dåligt. Våra bygnadsregler är inte alltid hållbara. De leder till goda energivärden men det blir ofta dålig inomhusluft eller möjliga konstruktioner. Bygnadsindustrin skulle genom ganska små förändringar kunna inverka positivt på den byggda miljön.

**Jag tycker ändå att vi
håller på att se en förändring i attityder.**

Arkitekturen kan få en kick genom att bli mindre monokulturell. För själva slutresultatet gör det gott att det finns en diversitet, detta leder till någonting mera intressant och bättre för alla, både för de som brukar arkitekturen och de som planerar. Det är viktigt att arkitekten har en vision, men samtidigt ska hen kunna samarbeta med alla andra experter och kunder. När det är många som är med i ett projekt är det ju viktigt att man kan skapa en stämning där alla vill jobba för samma mål. Det är kanske ännu svårt för många att inse att en kvinna, speciellt en ung kvinna, skapar visionen som ska följas.

detta
leder till
någonting
mera
intressant

Unga studenter

är mycket mer intresserade av samarbete,

ekologi och den humanitära aspekten inom arkitektur än av tävlingskulturen och stjärnkulten. I dagens värld kan man vara en ”stjärna” på ett helt annat sätt än genom att bygga stort, blankt och tufft. Det känns konservativt att tänka sej att bara stora projekt så som operor, konstmuseer och höga hus skulle vara intressanta för en arkitekt. Genom att till exempel vara med om att utveckla nya hållbara byggnadsmaterial eller vara med om att återinföra gamla bortglömda kan man på lång sikt påverka mera konkret.

Dessa experiment borde dessutom helst ta plats i stor, offentlig skala för att få en inverkan på vår framtid.

Vi,

Saija Hollmén, Helena Sandman och jag,

har jobbat i afrikanska länder sedan 1996 med projekt främst i Senegal, Egypten och Tanzania.

Flera i Tanzania där vi fortfarande är verksamma.

När vi började så var vi unga studenter och blev intresserade av hur arkitekturen kan förändra livsförhållanden. För oss var och är det viktigt att ett projekt växer i den lokala kulturen, att det inte kommer som en donation från västvärlden. Det enda sättet att få ett projekt att ha sina rötter på stället är att det finns en stolthet i projektet. Att stå i tacksamhetsskuld är på lång sikt en negativ känsla, den är passiverande och gör människan underlägsen. Och det är kanske kring denna problematik som vi har lyckats ganska bra, vi har kunnat få med den lokala aspekten tidigt i projekten.

När projektet står färdigt så talar de lokala om det som deras projekt. Det är angående denna fråga som u-landshjälpen ofta går fel.

Men varför

ska man ha arkitekter långt ifrån som kommer och gör någonting i en kultur som de ju förstår inte känner väldigt bra?

Det finns många orsaker. De här projekten skulle inte finnas om vi inte var med för att vi står för en del av finansieringen. Vi jobbar alltid så att alla andra utom vi själva är lokala och vi har nästan alltid med en lokal arkitekt, eller i alla fall en ingenjör. De lokala i Senegal, Egypten och Tanzania brukar säga att de inte själva skulle kunna göra liknande projekt för att de skulle anses som galna.

Lokala arkitekter har ofta fått sin utbildning i västvärlden och förväntas kopiera det som görs där. De lokala arkitekterna kan inte ta upp till exempel en gammal byggnadsteknik, för att det anses som gammalmodigt. Och de lokala kan inte heller introducera återanvändning inom arkitektur för det anses som någonting som bara riktigt fattiga är tvungna göra. En väsentlig sak är även de olika tekniska lösningarna som vi brukar så att det i framtiden ska gå att reparera byggnaderna utan vår insats, eller utan en västerländsk insats överhuvudtaget. Lösningarna bör understryka att det lönar sig att bygga mera lokalt och mera ekologiskt.

Det är viktigt att våra projekt sköts om också efter att vi har åkt bort.

Tyvärr ser man ofta liknande samarbetsprojekt som skapar byggnader som inte används. Man har planerat ett sjukhus och sen finns det inte läkare, eller en skola och det finns inte lärare. Det byggda kanske ser jättesnyggt ut, man tar fina bilder och far hem och publicerar dem i glansiga tidningar. Men en tom byggnad är en sorglig syn. När man jobbar med utsatta människor så ska man vara dubbelt professionell, då de utsatta inte har möjligheter att själva stå upp för sina rättigheter.

de
får bo
där

Vi jobbar ofta med utsatta

människor i samhället – kvinnor och barn.

Vi har gjort ett skyddshem i norra Tanzania för kvinnor som har blivit utsatta för våld i hemmet. Vår verksamhet skedde i samarbete med den lokala organisationen *KWIECO* som ger gratis juridisk hjälp till offren. Men efter att offren hade fått hjälp måste de återvända till den miljö där de hade blivit slagna eller våldtagna. Skyddshemmet har en viktig roll för att ge kvinnorna möjligheten att, efter att de fått juridisk hjälp, få komma till en trygg miljö. De får bo där, men också hjälp med vardagen. Den här sortens projekt är betydelsefulla för att de med hjälp av små medel kan skapa skydd i vardagen. Ett bra exempel på detta är innergården i skyddshemmet i Moshi, Tanzania. För tillfället bygger vi flera sovsalar i kombination med skolor för flickor. De här flickorna skulle annars promenera tio kilometer åt ett håll och tio kilometer tillbaka för att få gå i skola. Under skolvägen kan det hända mycket otrevliga saker och sen blir det ju ingen tid att läsa läxor i dagsljus. Ofta har vi även hört att de här flickorna blivit gravida och därför inte kunnat fortsätta skolan. Så de här sovsalarna, som de får bo i, gör att de får en utbildning och inte behöver vara hemma och laga mat eller städa. Vi jobbar med en organisation, som länge har byggt sovsalar,

men det som vi har ändrat på, är att de här sovenheterna är mindre även om den totala kapaciteten är den samma. Det finns bara åtta flickor i ett rum när det tidigare har funnits åttio. Så det är en stor skillnad både socialt, men också brandsäkert: om det börjar brinna i en byggnad som har bara en ingång, så vet man ju hur det kan sluta med åttio flickor. Från de mindre rummen vi har planerat kan man gå direkt ut till den lilla innergården som är säkrare. Det finns tyvärr ganska ofta våld i de här sovsalarna och det är lättare att kontrollera i mindre enheter. Även tryggheten och hemkänslan som kan uppstå med en liten grupp i små enheter är viktig.

När vi började jobba med den här formen hade vi inga förebilder eller exempel på andra som arbetade på samma sätt. Idag finns det en hel genre i humanitär arkitektur som påminner om oss. Vi hade äran att få medverka med en stor utställning på arkitekturbiennalen i Venedig år 2016. Temat för biennalen som kurerades av arkitekten *Alejandro Aravena* var *Reporting from the Front* och behandlade den sociala aspekten i arkitektur. Det kändes som om det vi så länge hade sysslat med fick en plats i den internationella arkitekturdiskussionen. Det känns bra att detta sätt att tänka inte längre är något som händer i marginalen utan uppskattas och prioriteras också på stora scener.

M a i j u
S A L M E N K I V I

s . 1 9 7 2

Minulla

**ei aikanaan ollut yhtä momentumia,
hetkeä, jolloin olisin ryhtynyt kuvataiteilijaksi.**

Vasta kun aloin opiskella *Kuvataideakatemiassa*, alkoi varsinainen ammatillinen kiinnostukseni kuvataiteilijan ammattia kohtaan. Joillekin on selvää, että kuvataiteilijana oleminen on heille ainut mahdollinen ammatti, mutta minulle valinta on ollut pikkuhiljaa kehittyvä prosessi.

**Kuvataidetta olen tehnyt ja harrastanut
pitkään, kävin kuvataidekoulua ihan pienestä.**

Maalaaminen on aina tuntunut luonnolliselta ilmaisun tavalta, mutta en kokenut, että olisin erityisen hyvä siinä. Soitin myös viulua, ja lauloin, mutta se tuntui pakotetulta ja vaativalta suhteessa kuvan tekemiseen. Myöhemmin pyrin ja pääsin kuvataidelukioon – en halunnut perinteiseen lukioon. Lukion jälkeen halusin ammatin ja hakeuduin opiskelemaan kuvataideopettajaksi silloiseen *Taideteolliseen korkeakouluun* (nyk. *Aalto yliopisto*). Siellä oleminen oli minulle kuin esikoulu maalaustaiteeseen. Mahdollisuuksia tehdä vapaasti ja valita erilaisia kursseja oli silloin paljon, ja maalaus valikoitui päävälineekseni. Myöhempi opiskeluni Kuvataideakatemiassa oli ikään kuin jatkoa Taideteolliselle, en miettinyt valitsenko tila-ajan tai grafiikan tai jonkin muun kuin maalauksen osaston, maalaaminen oli välineeni.

Aloitin sitten

maisteriopinnot Kuvataideakatemiassa 1997.

Valitsin, kuten jo mainitsin, maalaustaiteen osaston. *Henry Wuorela-Stenberg*, *Markus Konttinen* ja *Tarja Pitkänen* toimivat opiskeluaikanani maalaustaiteen professoreina ja opettajina. Henry rekrytoi taloon erityyppisiä opettajia, mikä oli mielestäni tärkeää – esimerkiksi *Teemu Mäki* ja *Susanne Gottberg* olivat hyviä ja tarkkoja. Lisäksi meillä kävi aika paljon kansainvälisiä vierailijoita, mikä oli siihen aikaan harvinaista.

Maiju Salmenkivi, *Chrystal mountain*,
2019-2020, akryyli, öljy ja spray kankaalle,
140 x 160 (kuva Jussi Tianen, Courtesy
Helsinki Contemporary, 2020).





oli
vaikea
heittäytyä

Kuvataideakatemiassa

opiskelu ei ollut minulle alussa helppoa.

Ajattelin, että osasin aika paljon verrattuna niihin, jotka olivat tulleet vaikkapa suoraan lukiosta, mutta joukossa oli todella hyviä ja tarkkoja tekijöitä. Toisen vuoden alussa meillä oli maalausharjoitteita, joissa oli tarkoitus heittäytymällä vapautua maalien kanssa, ja kokeilla erilaisia kädenjälkiä maalaamisessa. Kun olin paljon aiemmin maalannut, oli vaikea heittäytyä.

Olen säästänyt osan silloin syntyneistä töistä: ne ovat väkinäisiä ja ihan kauhean näköisiä.

Valmistuin Kuvataideakatemiasta 2003.

Sitä ennen osallistuin 2002 koulun kevätnäyttelyyn. Sen jälkeinen taidemaailmaan astuminen tuntui helpolta. Jo vuonna 2000 opiskeluaikanani oli joukko maalauksen opiskelijoita, minä mukana, saanut peruutusajan *Galerie Anhalt*ta. En tiedä oliko se hyvä asia niin varhain, mutta tuntui hienolta päästä näyttämään töitä eturivin galleriassa.

Valmistumiseni jälkeen

olin mukana perustamassa *Galleria Huutoa*,
jossa olen vieläkin aktiivisena jäsenenä mukana.
Huuto on nyt ollut olemassa 20 vuotta, sen alkuperäisen
idean kuitenkin muututtua. Perustaessamme pienen
ydinporukan kanssa paikkaa, halusimme tehdä asioita
eri tavoin: ei taidemaailman kaupallista potentiaalia,
vaan sellaista, että on tila, mihin tehdä vapaasti ilman
kuraattoreita ja galleristeja. Nykyään ei Huudossa
esimerkiksi ole niin, että näytteilleasettaja huolehtisi
itse yksin valvonnasta. Edelleen on toki todella paljon
sellaista, josta taiteilija vastaa, ja lisäksi hän päättää
omaehtoisesti mitä esittää ja tekee. Toiminta kuitenkin
pyörii pitkälti ulkoisen rahoituksen turvin palkatun
työntekijöiden kautta. Vuosien varrella sekä Huudon
toiminta, että tilat ovat muovautuneet monta
kertaa, kun sekä ihmisiä että tiloja
on tullut ja mennyt.

Kuvataideakatemia opintojeni jälkeen hain näyttelyaikoja ja pidin omaehtoisia näyttelyitä.

Sain itse määritellä mitä halusin tehdä ja millä tavoin
presentoida töitani. Esimerkiksi Huudossa ja *Forum
Boxissa* se oli mahdollista. Kun olin toiminut noin
kymmenen vuotta vapaasti, menin mukaan
Helsinki Contemporaryyn, jossa
olen pitänyt nyt neljä
yksityisnäyttelyä.

Maalauksistani.

Kuvataideakatemian lopputyönä esitin isokokoisen maalauksen, sekä erikseen maalaamiani sen yksityiskohtia paloina. Ajattelin kokonaisuutta installaationa. Minua ei silloin kiinnostanut perinteinen yksittäinen maalaus, jonka sisällä asiat voisivat tapahtua, vaan tarinankerronta maalauksen eri osien välisessä tilassa. Yritin jatkossa toisintaa lopputyöni menetelmää maalaten palasia. Tämä ei tuntunutkaan luontevalta, vaan siitä alkoi kriisi, kun tuntui, että yritän keksiä samaa pyörää uudestaan. Aloin miettiä, että tarvitseeko maalauksen tapahtua näin? Voivatko tapahtumat sittenkin sijaita yhden maalauksen sisällä?

Siihen samaan kriisiin

liittyi myös kuvataideopettajan taustani.

Halusin edelleen tehdä opetustöitä. Päätin, kuitenkin, että keskityn maalaamiseen. Nykyään opetan jonkin verran, koska se on mielestäni kiinnostavaa, ja siitä myös saa palkkaa. Mutta olen keskittynyt enemmän maalaamiseen.

Kun valmistan uutta näyttelyä, on minulla mielessä jokin voimakas visuaalinen kuva, jota lähestyn.

Se synnyttää yleensä monta erilaista sen hetkiseen elämysmaailmaani liittyvää polkua, jotka vievät työskentelyäni, myös risteyksiin. Prosessi muistuttaa jollain tapaa romaanin tekemistä: se, että on paljon aineistoa, jota käyttää. Deadlinen tullessa on sitten tehtävä lopullisia päätöksiä, että tähän tämä nyt näitten teosten osalta loppuu. Seuraavat polut vievät sitten johonkin suuntaan taas.

**Materiaalisuus ja kerronnallisuus
ovat maalatessa samanaikaisesti läsnä.**

Aloitan usein niin, että minulla on työhuoneen lattialla pohjia, joille kaatelen lätäköiksi värejä – saatan myös lisätä spraymaalaa. Maaliaineen kanssa oleminen, sattumat ja muut asiat vievät sitten maalaamista eteenpäin. Se on aika leikkisääkin tekemistä ja katsomista, se mitä lätäköistä syntyy. Jatkan pohjia öljyväreillä työskennellen, ja usein on minulla monta maalausta samanaikaisesti tekemisen alla, joskus jopa toistakymmentä. Kaikki eivät valmistu samaan aikaan, mutta ne ruokkivat toinen toistaan. Pelkästään leikkisyydessä ei kuitenkaan lätäköiden kanssa läträämisen prosessissa ole kyse, usein on lähtökohtanani päänsisäinen visuaalinen kuva, eräänlainen alkukuva.

**Esimerkiksi Forum Boxissa vuoden 2006
näyttelyssäni, oli lähtökohtani voimakas emootio.**

Olin Töölonlahdella nähnyt puskan alla kyyhöttävän suloisen kanin. Kun menin sitä katsomaan, niin yhtäkkiä huomasin, että sillä oli hirveä paise, johon se kuolee. Minussa heräsi auttamisen tunne, ja samalla kauhu siitä, etten pysty. Tapahtumasta jäi pitkäksi aikaa inhottava ja kalvava tunne, joka vaikutti tuleviin töihini.

Forum Boxin näyttelyssä oli esillä maalauksia, joihin sekä kanikokemus, että näkemäni vanhat 1920-, 30-, 40 -lukujen visuaalisesti kökköjen kauhuelokuvien kuvasto vaikuttivat. Yritin saada voimakkaat tunnekokemukseni maalattua; se oli epäselvää ja mähmäistä. Olin lisäksi raskaana, mikä osaltaan vaikutti voimakkaasti näyttelyn sisältöihin. Maalaukseni eivät synny niin, että vain menen työhuoneelle ja maalaan näkemäni. Tekemisen lähtökohdan pitää olla jotenkin outo ja epämääräinen avatakseen minulle jotakin, mitä lähdän maalaamalla tutkimaan ja tarkastelemaan.

työstin
kokonaisuutta
pandemian
keskellä

Uusin näyttelyni *Overlook* oli esillä

Helsinki Contemporaryssa lokakuussa 2020.

Kokonaisuus kumpusi lapsuusmuistoistani ja aika henkilökohtaisista asioista, ja työstin kokonaisuutta pandemian keskellä. Yhtenä lähtökohtana, alkukuvana, toimi vaarini vanha hotelli Vaasassa. Se oli minulle lapsuudesta tuttu paikka vietettyäni siellä lomia äitini kanssa. Muistan pitkät kokolattiamattokäytävät, joita pitkin juoksin. En ollut pitkään aikaan miettinyt hotellia ja siihen liittyviä muistoja, kun sattumalta näin kuvan siitä. Hotelli oli aika hurjassa kunnossa. Tein Vaasaan retken, kävin katsomassa ja valokuvasin. Hotellin sisällä oli poltettu nuotiota, ja sen sisälle oli katon valoikkunoista satanut lunta. Lisäksi lasiset väliovet oli lyöty säpäleiksi. Kun pohdiskelin rakennuksesta näkemääni sekä siellä ottamiani valokuvia, tuli mieleeni toisia muistoja, esimerkiksi nuorena näkemäni *Hohdokuvakuva*, jonka näin serkkujeni yllyttämänä vähän liian nuorena. Hohdossakin miljöönä on hylätty hotelli. Kokemukseni Vaasassa ja mielikuvani elokuvasta sekoittuivat keskenään.

Overlook

oli sen henkilökohtaisuuden takia minulle tärkeä näyttely, mutta samalla raskas prosessi.

Ongelmiin liittyi se, että työhuoneellani alkoi samanaikaisesti putkiremontti, jota koronapandemia pahensi. Valuin jo valmiiksi väsyneenä lapsen etäpäivän jälkeen työhuoneelle, ja sitten piti varoa käytävässä oleilevia remppamiehiä. Koskaan ei tiennyt milloin he pamahtaisivat sisään. Jälkikäteen ajateltuna suoriuduin näyttelyn tekemisestä kunnialla. Työskentelyni ei ollut yksinomaan heittäytymistä, mikä tuntui tärkeältä. Olin puolisen vuotta hakenut työhuoneella oikeaa tapaa tehdä – piti päästä pois liian kirjallisesta tavasta lähestyä teemoja, pois suorista viittauksista lähtökohtiin. Tuli tehtyä aika paljon kakkaa ja sekundaa, sellaista yliyrittämistä, mikä on varmaan tärkeä vaihe, jotta pääsee tarpeeksi syvälle prosessiin – huonoista töistä voi kuitenkin versota parhaat idut ja asiat. Näyttelyn jälkeen kyllä pidin töistäni.

jotta
pääsee
tarpeeksi
syvälle
prosessiin

Seuraavaksi ajattelin tehdä jotain muuta.

Minulle tarjoutui mahdollisuus opettaa uudessa paikassa. Aikanaan maalauksen opettajani Taideteollisesta korkeakoulussa, *Tuomo Saali*, jäi eläkkeelle, ja otin hänen opetustyönsä Aalto-yliopistossa vastaan vuodeksi. Opettaminen Aallossa on ollut kiinnostavaa. Olen opettanut jonkin verran koko taiteellisen urani ajan, mutta se, että opettaa taiteen tulevia ammattilaisia, on eri tavalla heittäytymistä kuin harrastajien tai lasten ja nuorten kanssa tekeminen. Olen miettinyt uudelleen tapaa keskustella taiteesta ja millaisia tehtäviä antaa. Näyttelyissä käynnit ja puhuminen itse tilassa maalauksista, niiden sisällöistä, tekniikasta ja tekemisestä, siitä millaisia erilaisia tapoja on tehdä maalausta, on ollut hyvä asia. Se on ollut konkreettisesti itse maalaukseen pureutumista, erilaista kuin silloin, kun katsotaan töiden kuvia pelkästään netistä tai kirjoista. Maalaus on haptinen, kosketukseen sidoksissa oleva väline.

Aion olla tässä ammatissa

niin pitkään kuin sen tuntuu mielekkäältä.

Riskinä on, että tulee toimittua liikaa samalla tavalla, mutta yritän yhä uudestaan määrittää tekemiseni uusiksi, välttää maneerisuutta, ja katsoa mitä kaikkea voisin parantaa. Kun menen työhuoneelle, koitan kuitenkin olla vähemmän analyttinen.

J u t t a S E P P I N E N

s . 1 9 7 6

Musiikki veti minua puoleensa jo lapsena.

Soitin viulua ja lauloin kuoroissa, kotona musiikkia oli paljon, vaikka vanhemmillani olikin erityyppinen ammatillinen tausta. Kasvuympäristöni oli turvaton ja haastava, ja jouduin rakentamaan erilaisia selviytymismekanismeja. Musiikki oli apuväline, jonka avulla pystyin pitämään yhteyttä itseeni. Muusikkouteni on tämän takia eksistentiaalista. Soitin lapsena viulua, mutta en ollut vimmatu harjoittelija. Sen sijaan lauloin paljon, ja muistan vieläkin miltä tuntui laulaa lapsen äänellä. Sitten 14-vuotiaana sain oman pianon. Rakastin pianonsoittoa ja vietin ison osan vapaa-ajastani soittaen. Laulutunneilla aloin käydä 17-vuotiaana.

ytimessä
on pyrkimys
kontaktiin
hyvässä

Ammattiopinnot

***Sibelius-Akatemiassa aloitin
opiskeltuani ensin pari vuotta***

Helsingin yliopistossa musiikkitieteen laitoksella.

Musiikin tekeminen vei siis voiton. Kirjoittaminen, niin runojen kuin muunkin materiaalin, kuitenkin oli ja on edelleen minulle tärkeää. Tein 18 vuoden opiskeluni aikana lopulta kaksi kokonaista maisterin tutkintoa.

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian priimus

maisteriksi minut nimettiin

vuonna 2018.

Musiikki on

**elämää ylläpitävä voima,
joka luo vapautta uskaltaa.**

Voimme jakaa ihmisyyttä ja päästä

henkiseen kontaktiin toistemme kanssa tilassa, joka ei ole kenenkään oma. Musiikki on pohjimmiltaan ei-verbaalista, vaikuttaa aivoihin tavalla, jota on vaikea sanoittaa. Me koemme ja tunnemme. Muusikkouteni ytimessä on pyrkimys kontaktiin hyvässä. Musiikki voi toki olla affektiltaan mitä tahansa, mutta musisoidessa ihmisten välillä tulisi aina olla läsnäoloa ja leikkisyyttä. Jos soittajat ovat sulkeutuneita ja varautuneita, eivätkä pysty avautumaan tilanteeseen, puuttuu melkein kaikki.

Mitä on ei-verbaalisuus musiikin prosessissa?

Psykologi *Richard C. Schwartz* on kehittänyt kiinnostavan teorian *Internal Family System*, jonka mukaan ihmisen minuus rakentuu erilaisista osista. Yksilön minuuden ytimessä on kuitenkin *self-ydinminä*, joka on ominaisuuksiltaan kaikkea sitä, mitä ihminen tarvitsee ollakseen balanssissa itsensä ja muiden kanssa: utelias, empaattinen, selkeä, rauhallinen, luova, rohkea, sitoutunut ja kontaktissa. Ydinminä ei koskaan rikkoudu kokonaan mutta se voi joutua ”maanpakoon” ollen kuitenkin piilevästi ihmisessä. Musiikin vaikuttavuus syntyy siitä, että sen avulla minuuden erilaiset osat yhdistyvät. Musiikki siis ruokkii ja huoltaa ydinminää.

Ihmisiäni on kiehtova instrumentti.

Taika, mielettömyys ja vaikeus syntyy siitä, että se on aina mukana – kaikissa kehitysvaiheissa ja elämäntilanteissa. Laulu on parhaimmillaan puheen jatketta. Mutta miten siirtyä puheesta laulamiseen ilman, että koulutetaan irrallista laulu-apparaattia? Parhaimmillaan laulu jatkaa siitä mihin puhe ei enää kykene – kuvaamaan sanatonta sanoilla. Sain koulussa paljon huomiota ja kehuja äänestäni. Minun haluttiin esiintyvän juhlissa. Esiintymisestä saamani huomio antoi minulle sellaista hyvää, jota silloin tarvitsin. Kun sitten aloitin laulutunnit, paneuduin niihin vimmalla. Ihailin suuria laulajia ja puskin ääntäni hyvin pitkälle. Olin maaninen harjoittelija. Jollain tavalla piti saada jotain, löytää jotain, mutta en oikein tiennyt mitä.

minunkin
ääneni
on
kapinoinut

Tilanteeni helpottui, kun osana

lauluopintoja aloin esittää uutta musiikkia.

Ääneni toimi ja hehkui, kun taas perinteisen oopperan tai *liedin* äärellä oli ääneni vapaa virtaaminen ollut paljon komplisoituneempaa. Olin tunkenut itseäni pakkopaitaan jollaiseen klassisen musiikin koulutuksessa usein joutuu.

Jos on annettu valmis muotti, johon pitäisi sopia voi oman äänen löytäminen olla vaikeaa. Minunkin ääneni oli kapinoinut. Laulajan työssäni palkitsevinta ja kiehtovinta on ollut työskennellä nykysäveltäjien kanssa. Vuosien aikana olen kantaesittänyt lukemattomia minulle kirjoitettuja teoksia.

Yksi tärkeimmistä on ollut *Heinz-Juhani Hofmannin* monologiooppera *Ihmissydän*. Olen esittänyt teoksen sooloäänelle kahtena eri ohjauksena sekä levyttänyt sen. Ihmissydän käsittelee lapsen seksuaalista hyväksikäyttöä ja kuvaa suoraan ja piilottelematta hyväksikäyttäjän sairasta vahingoittunutta mieltä. Samalla se käsittelee lapsen mielen pilkkoutumista eri osiin, mosaiikkimieltä, joka suojelee lasta. Ihmissydäntä on kutsuttu yhdeksi suomalaisen oopperakirjallisuuden koskettavimmista teoksista.

Sitä se epäilemättä on.



Martti Jämsän valokuvasalkusta
Nimetön maisema, 2015.

käynnistyi
uudenlainen
prosessi

**Musiikki oli ollut turvaverkkoni tai
elämänlankani, samoin äneni kouluttaminen.**

Kun sain ensimmäisen lapseni muuttui tilanteeni. Olin siinä vaiheessa ensimmäisen maisterin tutkintoni valmistuttua, ollut työelämässä jo useita vuosia. Tein töitä freelance-laulajana ja johdin kuoroja. Esikoiseni antaman korvaamattoman lahjan – täydellisen ja uudenlaisen sisäisen onnen tunteen avulla – käynnistyi uudenlainen prosessi: mitä oikeastaan haluan äänelläni tehdä? Ja mitä sillä ylipäätään voi tehdä? Millaisia ääniä haluan tuottaa maailmaan? Täytyykö niiden olla kontrolloituja ja esteettisiä? Voisinko vain rääkyä ja huutaa sekoittaen rumuutta klassisiin ihanteisiin, joihin olin saanut koulutukseni? Tuntui, etten palaisi enää koskaan klassisen oopperan pariin. Näinhän ei kuitenkaan käynyt. Kapellimestarina olen sittemmin johtanut moniakkin oopperoita.

**Huomasin oopperan produktioita
tehdessä, että kun ohjaaja kertoo tarkkaan,
miten toimia, on minun vaikea asettautua ohjattavaksi.**

En voinut, enkä voi edelleenkaan sietää vääränlaista vallankäyttöä, jota on musiikin kentällä paljon. Vauvani syntymä antoi minulle myös rohkeutta pyrkiä *kapellimestariopintoihin*. Päätin, että pyrin kerran ja jos en pääse, ei toista yritystä tule. Pääsin ja minusta tuli kapellimestari. Orkesterin johtaminen tuli elämäni kuin hidastettu elokuva – yksi kohta kerrallaan. Useinhan nuori saattaa jotain kapellimestaria ja johtamisen kulttuuria ihaillen ajatella, että “Mä haluan olla toi!”. Minulle ei ollut semmoista orkesterijohtamisen tultua elämäni kohtuullisen myöhään kuoromusiikin kautta. Kun minua aikanaan vähän yli kaksikymppisenä pyydettiin johtajaksi kuoroon, päätin pärjätäkseni tehtävässä opiskella johtamista. Kapellimestariluokalle päädyin siis kuitenkin vasta vuosia myöhemmin. Musiikin johtaminen on tuntunut luontevalta, vaikka olen sitä vastustellutkin. Olen usein pohtinut, miksi haluan johtaa, sillä johtamisen traditiossa on paljon piirteitä, joista en pidä. Minkä takia olisin osa kulttuuria, jossa pahimmillaan kietoudutaan itsensä korostamisen ympärille? Miksi haluaisin rääkätä itseäni alan kovuudella? Siinä ristiriitoja, joita olen joutunut työstämään paljon.

Muusikko on kuin kelloseppä,

ja hänen pitää olla fyysisesti kuin huippu-urheilija.

Soittamisen tekniikan kehittäminen vaatii jo lapsuudesta lähtien turvallista kannustavaa ympäristöä. Hermoston pitää rakentua kestävästi stressaavia tilanteita, sillä esiintyminen laukaisee ihmisessä ”taistele tai pakene”-refleksin. Esiintymispelkoa voikin verrata fysiologisesti kuoleman pelkoon ja ilman pelon hallintaa muusikko ei koskaan pysty parhaimpaansa. Jos hermostosi on kehittynyt syystä tai toisesta ylivalppaaksi ja stimuloituu herkästi, voi esiintymistilanne olla liian voimakas hallittavaksi. Sielukkuus, emotionaalinen lahjakkuus ja herkkyytensä saattavat olla toissijaisia kvaliteetteja, jos tekniikka ei toimi. Armoton nyt-hetki lavalla on tragedia, jonka lukemattomat muusikot joutuvat kohtaamaan. Inhimillisuus ja haavoittuvuus eivät kuulu klassiseen musiikkibisnekseen, ja useasti mielenkiintoisin ja koskettavin säveltaide saattaa tästä syystä jäädä näkemättä. Kapellimestarin työ on kuin tanssia. Siinä tarvitaan kaikkia kropan isoja lihaksia, erityisesti käsivarsia. On kiehtovaa, että voin omilla liikkeilläni jakaa muusikoille ja yleisölle musiikin informaatiota. Minulle kapellimestarius pitää sisällään – paradoksaalista kyllä – ajatuksen sisäisestä hiljaisuudesta ja pois päin katsomisesta, turvasta ja vetäytymisestä. Kun yleisön katseet ovat selkäni takana, on vain musiikki.



Pergolesin Stabat Mater -konsertti, Vaasan kaupunginorkesteri, 2021.
Taustalla sopraano Olga Heikkilä ja altto Jenny Carlstedt
(kuvakaappaus live-striimistä).

**Nykyäänhän
taiteilijoilta vaaditaan**

isoja eleitä ja nopeaa hurmaamista.

Itselleni taiteen tekeminen on kuitenkin hidas ja hiljainen prosessi täysin riippumatta siitä, kuinka suurta ja mahtavaa musiikkia mahdollisesti johdan.

Haluan osallistaa muusikot ja yleisön, en käskeä ja hurmata heitä. Onnistuessaan on johtaminen kokemuksena sanoin kuvaamaton ja ainutlaatuinen.

Siinä pääsee osaksi ihmisten välisestä aidosta kohtaamisesta, joka koostuu valtavan rikkaasta ja monipuolisesta ihmisyydestä kauneimmillaan. Jokainen antaa itsestään ja aistii toisista musiikin yhteisessä kokemisen tilassa. Kyseessä on yhteisen tekemisen *flow*, vaikka ensimmäinen impulssi lähteekin johtajasta. Käytännön tasolla kapellimestarin rooli on harjoittaa orkesteria ja saada mahdollisimman korkea taiteellinen esitys aikaiseksi. Työssä puututaan rytmisiin asioihin sekä balanssiin ja monenlaisiin muihin musiikillisiin parametreihin, kuten draamaan ja ajankäyttöön. Jos jokainen orkesterin soittaja toteuttaisi oman visionsa ja fraseerauksensa, ei syntyisi ehjää kokonaisuutta.

**Miten voin kulloinkin
auttaa johtamiani muusikoita,
yltämään erikseen ja yhdessä parhaimpaansa?**

Kaikista tärkeintä on kyky herättää luottamus, jonka siivittäminä soittajat uskaltavat avautua. Ja tämä on vaikeaa saavuttaa muutaman vierailupäivän aikana!

Monille orkesterimuusikoille syntyy ajan myötä suojaava panssarilasi, joka estää ”lapsekkaan” innostumisen ja tunteiden näyttämisen. Lahjakkailla ja taitavilla nuorilla aikuisilla tätä suojamekanismia on vähemmän. Muistelen erityisellä lämmöllä niin ulkomailla tekemiäni kuin kotimaisiakin konsertteja, joissa olen saanut tehdä yhteistyötä nuorten huippuammattilaisten kanssa.

**En ole auktoriteettiuskoinen
ja koen vastenmielisyyttä nerokulttia kohtaan.**

Säveltäjä ei lähtökohtaisesti minua kiinnosta, vaan hänen kirjoittamansa musiikki. Ja mitä voimakkaampi ja rakentuneempi sisäinen ekosysteemi musiikilla on, sitä helpompi sitä on johtaa ja ymmärtää. Kysyn aina itseltäni mitä johtamani musiikki tarvitsee tullakseen mahdollisimman todeksi esitettynä. Ikään kuin musiikki olisi tunteva, kokeva ja elossa. Jokainen teos on tietysti sävelletty tietyssä historiallisessa kontekstissa omine esityskäytäntöineen joitten tunteminen auttaa prosessissa.

ikäänkuin
musiikki olisi
tunteva,
kokeva
ja elossa

**On kiehtovaa, että kapellimestari
on ainoa muusikko, joka ei itse tuota ääniä.**

Liikkeemme on hiljaisuutta ja se todentuu vasta muiden kautta. Kapellimestari on toisin sanoen täysin riippuvainen toisten tuottamasta äänestä ja se tekee hänestä haavoittuvaisen. Tilanteessa yhdistyvät valta ja voimattomuus. Syntyköhän osalle kapellimestareista tästä pelottavasta asetelmasta tarve orkesterin alistamiseen sekä oman statuksen korostamiseen? Käyttämällä valtaa ja asettamalla muusikoita nöyryyttäviin tilanteisiin saa hallinnan tunteen, joka muuten saattaa puuttua. Joskus myös orkesterit osaavat käyttää asetelmaa hyväkseen vaikeuttaen kapellimestarin työtä. Tällaiset valtataistelut, jotka eivät johda mihinkään, edustavat itselleni täysin vierasta kulttuuria.

**Haluan tehdä töitä mahdollisimman
avoimesti sekä vähäistä hierarkiaa käyttäen.**

Jaettu turvallisuuden tunne on kaiken perusta, mutta se ei tarkoita rajattomuutta: jokaisella on oma paikkansa harjoitusprosessissa. Osalle muusikoista kollegiaalisempi johtamistyyli on myrkkyä; he halusivat eteensä ”uskottavan johtajan”. On olemassa tutkimuksia siitä, että naiset ovat johtajina kollegiaalisempia ja että kollegiaalisuus saatetaan tulkita osaamattomuutena ja johtajuuden puutteena. Mitä enemmän naisia astuu *podiumille*, sitä varmemmin johtajuus tulee olemaan muutoksessa.

**Mitä kuoromusiikki
ja kuoronjohtaminen sitten
merkitsevät minulle erityisesti?**

Kuorojen ohjelmistojen laatuun liittyy joskus ongelmia ja kuoronjohtaminen on statuksellisesti paljon alemmalla tasolla kuin moni muu klassisen musiikin ala. Ajatellaan, että se on sellaista pientä puuhastelua amatöörien kanssa ja kahvinjuontia.

Mutta sitähan se ei ole. Laadukkaalle kuoromusiikille on vaikeaa saada julkisuutta.

Esimerkiksi *Helsingin Sanomat*
ei yleensä arvioi
kuorokonsertteja.

johtajuus
tulee
olemaan
muutoksessa

Kapellimestarit nähdään hierarkiassa

paljon korkeammalla kuin kuoronjohtajat.

Musiikkikulttuuri on niin tähtikulttiin orientoitunut, että se vääristää myös musiikin tekijöiden maailmankuvaa. Tarvitaan valtavasti mielen sisäistä voimaa, jotta pystyy suojaamaan oman taiteellisen reviirinsä ja uskomaan sekä toimimaan sen mukaan, mikä on omasta mielestä taiteellisesti merkityksellistä ja arvokasta. Olen vuosien myötä huomannut, että kuoromaailmassa taiteellinen vapaus on suurempaa kuin esimerkiksi orkesterikentällä, ainakin tällä hetkellä. Orkesterit soittavat paljon samaa ohjelmistoa ja haetaan niitä tähtikapellimestareita. Ja kun pyöritetään sitä samaa pesukonetta samalla pyykillä jatkuvasti, mikään ei uudistu. Jos on hyvät ja rohkeat laulajat sekä taloudellisesti vakaa tilanne, on kuoron johtajan rooli taiteellisesti hyvinkin vapaa koska ei ole rahoittajia, intendenttejä tai kausikorttiyhteisöä, joita pitäisi miellyttää tai mielistellä. Ja lisäksi amatöörit ovat yleensä innostuneita ja avoimia uusille ideoille ja kokeiluille. Ammatti- ja harrastekuorokentällä on valtava taiteellinen potentiaali. Sieltä puuttuu vain raha. Katseella on valtava merkitys kuorossa. Toisin kuin nuosteista soittavat orkesterimuusikot, laulajat käyttävät erityisen paljon katseen yhdistävää voimaa hyväkseen. Parhaimmillaan laulajat seuraavat ja tulkitsevat jokaisen liikkeen ja ilmeen. Samalla tavalla katsoessani heitä, vastaanotan valtavasti laulajien tunnetason informaatiota. Tästä yhteisöllisestä jakamisesta syntyy taianomaisia ja äärimmäisen koskettavia hetkiä, kymmenien ihmisten välistä täydellistä harmoniaa.

**Olen mielenkiintoisella näköala-
paikalla suomalaisessa musiikkielämässä.**

Teen monenlaisia asioita ja näen asioita eri perspektiiveistä. Minulla on toki tarve luoda uraa kapellimestarina ja kehittyä siinä, mutta yhtä tärkeää on luoda uutta. Perustamani *CHANGEensemblen* avulla voin tehdä kokeellista taidetta, etsiä äänelleni ja omille taiteellisille tarkoituksiperilleni uusia ilmaisukeinoja sekä verkostoitua mielenkiintoisten taiteilijoiden kanssa. Olen rakentanut uraani hitaasti uurtaen ja minulla on ollut aikaa nähdä kentän epäkohtia. Kokemani on vahvistanut tunnettani siitä, etten halua kuplautua mihinkään – en laulu-, en kuoro- enkä orkesterimaailmaan. Haluan toimia kategorioitten välillä ja niiden sisällä mahdollisimman vapaasti. Se ei aina ole helppoa, mutta jos haluan olla itselleni rehellinen, en näe muutakaan mahdollisuutta.

V i v i a n n e
B U D S K O - L O M M I

s . 1 9 5 9

Taide

merkitsee kaikin tavoin

ja ajoin elämässäni: syntymisen, kasvamisen,
oppimisen, itsensä ymmärryksen, vastoinkäymisten
voittamisen, muiden rakentamien aitojen ja lokeroiden
hajoittamisen, luottamisen, vaikka muut eivät usko, rakkauden,
matkaan saattamisen – kaiken virta-avaimena.

Moniulotteisesti, ajassa, syvyydessä,
pituudessa, leveydessä...

Synnyin vuonna 1959 Helsingin Käpylään,

Koskelantielle Olympiakylän yksiöön, jossa asuivat äitini, Tamara Rasmussen, tanssitaiteilija, isäni Paul Budsko, näyttelijä sekä veljeni, neljä ja puolivuotias Michel Budsko, sittemmin ohjaaja ja näyttelijä. Kun minut tuotiin kotiin ilmoitti veljeni ovella, että äiti voi tulla, mutta ”tuon” voi viedä takaisin.

Tunnelma meidän välillämme
vaihtelee edelleen.

Isäni oli niihin aikoihin

kiinnityksellä *Ruotsalaisessa teatterissa,*

mutta kaiken vapaa-ajan hän ohjasi harrastajateattereita.

Äiti oli kuusi vuotta aiemmin perustanut balettikoulun silloiseen *Vuoritaloon*. Hän kasvoi lapsesta aikuiseksi sodan aikana Tanskassa, ja koulututtui kuninkaallisessa oopperassa ballerinaksi. Hän oli kihloissa oopperanjohtajan pojan, kreivin kanssa, ja tulevaisuus ballerinana olisi ollut selkeä ja kirkas, vaan niin ei käynyt. Hän lähti takaisin Suomeen ja hakeutui teatterikouluun. Hän tapasi siellä isäni, joka oli täysin erilaisista ympyröistä. Isä oli Pietarista Helsinkiin teininä lähetetyn *Anastasia Budskon* ainoa lapsi.

Äiti kasvoi aatellisperheessä Kööpenhaminassa ja isä varttui yksinhuoltajaäitinsä kanssa Helsingissä. Voi vaan arvata, ettei yhteiselo ollut aina helppoa.

3-vuotiaasta saakka roikuin

äidin mukana *Tamara Rasmussenin koulussa.*

5-vuotiaasta sitten myös isän mukana. Hän oli nyt kiinnityksellä *Kansallisteatterissa*, ja kotikielemme vaihtui suomeksi. Äidinkieleni on ruotsi, mutta olin viisivuotias, ennen kuin sanoin ensimmäisen lauseeni ruotsiksi ja se oli "Är det oss bil?". Tämä ehkä kertoo siitä, että vanhempani eivät paljoa olleet kotona. Lapset saivat siihen aikaan hoitaa itse itsensä tavalla, joka nykyään ei tulisi kyseeseen. Kuljin jo kolmevuotiaana yksin "dagikseen". Asumme Koskelantiellä ja tarha oli Pohjolankatu 1:ssä, siinä missä on *ravintola Nyyrikki* nykyään. Matkan varrella oli *Käpylän kirjasto*, jossa kävin ohjeistamassa ihmisiä : "SHHH!" Tiesin, ettei siellä saa puhua eli opetin jo silloin! Viisivuotiaasta saakka olin mukana Kansallisteatterin produktioissa, joten ansaitsin omat rahani. Jälkeenpäin olen miettinyt, miten on mahdollista, että kolmivuotiaana kuljin yksin. Ja sitten nelivuotiaana, kun olimme muuttaneet Kruunuhakaan, kuljin taas yksin, nyt bussilla Käpylään siihen samaan tarhaan. Seuraavaksi muutimme Katajanokalle, josta käsin kävin *ranskalaista koulua Eitrassa*. Vaihdoin ratikasta toiseen Senaatintorilla; viisivuotiaana! Ja kun sitten lähdin koulusta balettikouluun jäähalliin, oli vaikeata tietää oliko se raitiovaunu 3T vai 3B, mihin piti astua.

Teininä

treenasin paljon

14-vuotiaana intensiivikurssin
lehdistötilaisuudessa oivalsin yhtäkkiä,
että ”Hei, eihän tämä ole opettajan – ei oman äitini,
eikä minkään muunkaan opettajan asia, tähän lähtee
minusta itsestäni. Pystyn vaikuttamaan kehooni ja
mieleeni, niiden yhdistämiseen.” Lehdistön istuessa
siinä edessä päätin, että voin pysyä tässä tasapainossa,
jos haluan. Jos vaadittava tekniikka ja mieli
ovat kohdillaan, pysyn tässä.

Ja pysyin ja pysyin

ja pysyin.

Se lähti siitä.

tämähän
lähtee
minusta
itsestäni

Aloin käydä ulkomailla niin paljon kuin pystyin.

Samalla suoritin kouluni loppuun, ja kuin kantapään kautta valmistuin tanssijaksi – tai olenkohan valmistunut vieläkään? Ei ollut tanssin korkeakoulua ja kaikki oppi piti itse yksityisesti hankkia. Itselläni oli tietenkin upea lähtökohta, kun pääsin äidin tanssitunneille. Mutta entä oma identiteetti tanssijana? Juoksin eri opettajien perässä ja hetkeksi heistä tuli ”gurujani”, kunnes jatkoin matkaa. Mainittakoon heistä Tamaran lisäksi

Matt Mattox, Nora Kiss, Larrio Ekson.

Myöhemmin muutin opiskelemaan tanssia Pariisiin, mutta ennen sitä tapahtui jotain käänntekeväää elämässäni.

Kun olimme opiskelijakollegani kanssa Kirkkonummella jakamassa Hesareita, menetti hän auton hallinnan. Sata kilometriä tunnissa päin kalliota, jota seurasi pyörätuolissa istumista ja monia leikkauksia. Lääkärit eivät uskoneet tanssijan uran olevan mahdollinen. Sitä vaihtoehtoa en kuullut, vaikka käsi ei suoritunut, jalka ei toiminut ja kivut olivat helvetilliset. Tämä minun välineeni, minun instrumenttini, sai kunnan kolhut siinä kolarissa. Kivut jatkuvat yhä. Eli lähtökohtani tanssijaksi ei ollut helpoin. No, kaikkea aina verrataan johonkin – kun piano viritetään, se soi kauniisti. Kun menin osteopaatille, minulla oli seuraavana päivänä helpompaa. Jouduin kuitenkin peittelemään vikojani ja oppimaan uuden tavan käyttää kehoani näyttämöllä.

Lähdin klenkaten tanssiopintoihin Pariisiin.

Siellä kuntouduin ja esiinnyin ensi kertaa ammattilaisryhmässä. Olin vuoden Pariisissa, esiinnyin Ranskassa ja Saksassa, oleskeluni rahoitin au pair -tyttönä. Kun palasin Suomeen ja olin jopa ”joku”, minua pyydettiin esiintymään sekä tekemään itselleni koreografioita. Lisäksi oli matkalaukussani Matt Mattoxin tekemä

soolokoreografia. Koreografian tekeminen oli minulle aluksi erilaisten esiintymisnumeroiden suunnittelua, usein abstraktia tanssia. Vuonna 1980 äitini perusti tanssiteatteri *Jazz-Pointin*.

Tulin tunnetuksi ennen kaikkea jazztanssijana ja sellaiseksi minut lokeroitiin 80-luvun alussa. Jatkoin tanssijana, kunnes otin, äitini yllättäen kuoltua, vastuun myös Tamara Rasmussenin jazztanssikoulusta. Minut kategorisoitiin, heitettiin kertaheitolla ”omistaja-luokkaan” ja minusta haluttiin repiä taiteilijuus.

Jatkoin kuitenkin tanssimista ja olen jatkanut tähän päivään saakka. Ja omaksi onnekseni myös kehittynyt.

Tanssi on loputonta, sen avulla pystyy käsittelemään isoja asioita,

joita en pysty sanallistamaan. ”Lokeroitten” ja kategorioitten käyttämistä muka hahmottamisen apuna en ole koskaan hyväksynyt. Ne eivät kuulu elämääni. Minulle luontainen keino jäsentää ja selkiyttää elämää ja maailmaa on taide, myös pedagogina. Minua on sanottu oman tien kulkijaksi. Ehkä se ilmenee siinäkin, etten ole koskaan kokenut tarpeelliseksi taiteen tekemisen ja opettamisen erottamista. Tämäkin ”puhe” polveilee estoitta molemmissa, mieluummin laajentaen kuin erotellen.

”Omallalla tielläni”

olen saanut kokea monenmoista vastaan tulijaa.

Vielä 1990-luvulla koreografiani *Kadun lapset* saavutti kunniakkaan viimeisen, jaetun 17. sijan, kun sen ajan raati ei omien sanojensa mukaan ”pystynyt edes katsomaan sitä!” Lähes 30 vuoden kuluttua sama biisi arvioitiin mm sanoin: ”nerokas, todenmukainen ja pysäyttävä kokonaisuus. Koreografia kosketti, pysäytti ja ravisteli.

Se tuli iskuna vasten kasvoja ja veti jalat alta. Itku tuli! Niin vahva ja aito oli tarina ja sen kerronta..”(sitaatti *Marjo Terästön* palautteesta). Lisänä annettiin vielä koreografille ”timantti”.

Tällä tiellä ei kannata, mutta en edes voisi, antaa periksi!

Kun aikoinaan nuorena tanssijana haluni

lähteä tekemään biisiä alkoi puskea läpi huomasin, että en koe mielekkääksi tehdä koreografiaa mihinkään valmiiseen tarinaan. Joskus on tuntunut, että vasta lopputulos on paljastanut käsikirjoituksen. Prosessi alkaa, kun menen harjoitussaliin ja kohtaan tanssijat. Kuuntelen ja saan vastauksia, en niinkään anna kuin rakennan. Improvisaation käyttö sekä tanssijan oman äänenkäytön ja liikkeen yhdistäminen toi aikanaan ihania uusia ulottuvuuksia. Musiikki ei ollut enää aina lähtökohta, vaan musiikki syntyi vuorovaikutuksessa koreografian kanssa. En ole käynyt korkeakoulua – koreografialinjaa ei silloin aikanaan ollut – lukuunottamatta vuoden flow-koreografia koulutusta, vaan opettajiani ovat olleet haastavat ryhmät. Eritasoisten tanssijoitten yhteen saattaminen kokonaisuudeksi on ollut opettajani.

Olen kiitollinen, että en ole saanut tehdä samasta muotista oleville upeille ryhmille.

Taiteilijuuttahan ei voi oikeastaan valita.

Sinussa joko on se tai ei. Pedagogina voit toki ohjata ja kaivaa toisista esiin näkymätöntä taiteilijuutta, voit opettaa oppilaita löytämään se itse itsestään, mutta sitä ei voi antaa. Minulle on tosi tärkeää pitää yllä sitä atmosfääriä, jonka äitini loi kouluunsa, samaa tapaa lähestyä tanssin kautta ihmisiä. Se on elämäntapa.

Oppilaan ja opettajan vuorovaikutus perustuu keskinäiseen luottamukseen ja kunnioitukseen. Opetus tapahtuu ryhmissä ja opettajalta vaaditaan kykyä reagoida nopeasti ja yksilöllisesti, tarkkaa ja oikea-aikaista ohjausta, mutta myös sensitiivisyyttä antaa vapautta oikeassa kohdassa. Opetan pieniä lapsia samalla lailla kuin iäkkäitä henkilöitä. Olivatpa sitten harrastajia tai ammattilaisia. Olennaisinta on läsnäolo omassa kehossa ja sitä kautta liikkeen tuottaminen. Liike voi olla vaikka paussi, joka syntyy läsnäolon kautta, ja se on kaunista tanssia. Kolmevuotiasta voi pyytää keskittymään omiin varpasiin ”Liikuta varpaita ja katso niitä!” Silloin koko keho pysähtyy siihen varvastanssiin. 85-vuotiaalla (tällä hetkellä on vanhin oppilaani sen ikäinen) on tietenkin kehossa paljon muistoja ja niitä voi opettaa käyttämään improvisaation kautta. Hyvä pedagogi osaa ohjata oppilaansa käyttämään elämänkokemustaan myös annetussa koreografiassa. Opistomme Aktiiviryhmiin pääsemiseen riittää halu tanssia. Opettajana ja koreografina kohtaan sen, että tanssijat ovat erilaisia – erilaiset kroat, erilaiset mielet – ja se on rikkaus.

sinussa
joko on se
tai ei

valinnat
heijastuvat
minusta

Olen iloinen ja onnellinen

tanssin koulutuksesta *Taideyliopistossa*

– tanssija, pedagogi- ja koreografianjasta.

Korkeakoulutuksen taso Suomessa on erittäin hyvä. En tiedä, olisiko se ollut minun tieni. Tässä vaiheessa elämäni olen tyytyväinen siihen, että olen toiminnassani pitänyt ja säilyttänyt käsittämättömän suuren vapauden. Sama vapaus on minulla keittiössä. Katson reseptiä ja sitten panen sen sivuun enkä muista siitä yhtään mitään. Koreografian tekoni ja keittiötekoni korreloivat paljon. Olen tehnyt kaikki perhejuhlamme itse. Niitä on ollut toista sataa, koska minulla on neljä tytärtä, kaikki tanssijoita ja näyttelijöitä. Paljon syntymäpäiviä, ylioppilasjuhlia, kandidaattijuhlia, maisterijuhlia, ensi-iltoja, sitä, tätä, tuota. No, miten ne kakut juhliin syntyvät? Samalla lailla kuin koreografiani.

Lähtökohtana on kuivat pohjat joita haluan täyttää. Kun täytemahdollisuuksia on paljon, niin valinnat heijastuvat minusta. Kun täytän kakun pursuaa se yli ja mehut valuvat, jolloin otan vauvan sideharsoa, johon ängen koko kakun. Sitten vien kakun autotalliin ja laitan sen katosta roikkumaan niin, että ylimääräiset mehut valuvat pois. Kun kakku on valmis se ei ole liian mehukas ja siinä on sopivasti täytettä. Sitten kuorrutan sen. Kuorruttaminen on kaunista, valot esityksissäni ovat juuri sitä.

Olen aina ollut yksin

kokonaisuuksien lähtökohtaisen suunnittelun kanssa.

Ei lavastajaa, puvustajaa, valosuunnittelijaa, dramaturgia, siis tiimiä, siinä vaiheessa. Ja kun tekemäni on ollut tiettyyn pisteeseen saakka valmis, on siihen ”päälle” tullut tiimi. Se on ollut aika hankalaa.

Tämän päivän koreografeille voisi olla vaikeaa tehdä teosta jonkin näköiseen oletettuun muotoon ja sitten yhden päivän aikana siirtää se ihan eri aikaan ja tilaan sekä lisätä siihen ”koristeet”. Esimerkiksi kun toiseksi viimeinen teokseni *Pimeä energia* joutuikin yllättäen *Espoon teatteriin*, oli kyseessä spontaani ratkaisu. Ehkä se, että elää jatkuvassa epävarmuudessa, kun tuottaa teoksiaan, luo rohkeutta.

Olisihan se ihanaa joskus saada kokea, että on kaikki: oikealla istuu puvustaja, vasemmalla lavastaja ja takavasemmalla valot ja ääni. Viimeinen teokseni *Aut*, joka viittaa ulkopuolisuuteen, on elämäkertateokseni. Sen tekemisessä oli mukana kaksikko, joka toi immersiiivisen audiovisuaalisen lisän siihen. Mutta silloinkin oli vain kaksi vuorokautta aikaa rakentaa esitys *Stoan*. Teos muuttikin muotoaan sinä aikana valtavasti. Oli hieno kokemus purkaa itsensä lavalle muitten kautta, ja sitten istua katsomossa ja nähdä se kaikki.

Vasta silloin tajusin, mitä oli tapahtunut ja mitä kaikkea tuli kerrottua muille. Toivottavasti joku osasi siitä osan itselleen murjaista.



Aksinja, Oksana, Vivi, Natasha ja Misa
Kaaelitehtaalla 2019 (kuva Cata Portin).

Vivi, 1968 (valokuvaaja tuntematon).

Elämä on täynnä yllätyksiä.

Minulle neljä ihanaa yllätystä: neljä tytärtä.

Olen onnellinen myös siitä, että he ovat saaneet kasvaa sellaisiksi kuin ovat. Vaikka kaikilla on ollut samat ulkoiset lähtökohdat, niin jokaisen oma sisäinen lähtökohta on ratkaissut.

Tyttäreni ovat myös suurimpia opettajiani. Tyttäret ovat, saadakseen nähdä äitiään, kulkeneet mukana. Ja heistä on jokainen omalla laillaan jäänyt näyttämötaiteen tielle. Vanhimmalla, *Natashalla*, oli selkeä tavoite: hän halusi tanssitaiteilijaksi. Niinpä hän on paiskinut töitä ja on nyt varteenotettava tanssitaiteilija.

Seuraava, *Misa, Milushka*, löysi oman tien, joka näyttää aivan erilaiselta kuin isosiskon tie. Misa toimi pitkään tanssijana ja opiskeli sitä, mutta hakeutui sitten suomenkielisen näyttelijäntyön linjalle. Sitten kolmas, *Aksinja*, joka jo kaksivuotiaana oli valmis tekemään kaikkea: konsertoimaan ja esiintymään lavalla. Niinpä hän pyrkiin 16-vuotiaana teatterikorkeakouluun ja ilmoitti siellä, että “Teidän kannattaa ottaa minut nyt!”. Hän teki kaikki pyrkimistehtävät tehtävät niin rohkeasti, että tänä päivänä ei kukaan uskaltaisi toimia vastaavalla tavalla. Aksinja valmistui tanssimaisteriksi hyvin nuorena ja aloittaa nyt opinnot näyttelijän maisteriohjelmassa. *Oksana*, nuorin, on valmistunut tänä vuonna näyttämötaiteen maisteriksi ruotsinkieliseltä puolelta.

Kaikki *Lommin sisarukset* sekä näyttelivät että tanssivat, kuten isovanhempansakin.

**Myös Tamaran perintö,
tämä tanssiopistomme, yhdistää meitä.**

Vaikka tytöt ovat selkeästi irtaantuneet sieltä, tulevat he mielellään takaisin tekemään koreografioita sekä opettamaan. He ovat omaksuneet intuitiivisen tavan opettaa, jokaisen oppilaan ominaislaadun kunnioituksen, jo ollessaan itse opiston oppilaina, ja yhdistäneet sen omaan taiteilijuuteensa. Jaamme ymmärryksen siitä, että aivan kuten taiteilijuus, taiteen opettaminen on loputon, kehittyvä prosessi. Nämä myös kietoutuvat yhteen ruokkien toinen toistaan. Pyrkinessä kohti ”kumuloitunutta kompetenssia” (varttuneemman oppilaani, itse pedagogiikan professori, palaute opetuksestani!) taiteilija-opettaja joutuu analysoimaan taiteen tekemistä, kirkastamaan ja selkiyttämään sitä tavalla, joka edistää sekä pedagogisia että taiteellisia päämääriä. Taide kasvaa ja kehittyy siinä myllyssä, jossa sen jakaminen oppilaille, käytännössä, ymmärrettävästi, selkeästi, kirkaasti, jauhaantuu.



Olli JALONEN

Esa KIRKKOPELTO

Jenni REUTER

Maiju SALMENKIVI

Jutta SEPPINEN

Vivianne BUDSKO-LOMMI

**TAIDE-
YLIOPISTO** x