

Kokemuksellisen
ekologian harjoituksia
esityksissä
Pelto – Ankara
moraliteetti ja Studio 5

KAISA ILLUKKA



Kokemuksellisen
ekologian harjoituksia
esityksissä
Pelto – Ankara
moraliteetti ja Studio 5

KAISA ILLUKKA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 7.5.2014

TEKIJÄ Kaisa Illukka	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelma						
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Kokemuksellisen ekologian harjoituksia esityksissä Peltö – Ankara moraliteetti ja Studio 5	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 168 s.						
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoineen (tekijät, ensi-ilta, paikka) Täytä myös erillinen kuvailulomake. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa ☒ Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) ☐							
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	<table> <tr> <td>Kyllä ☒</td><td>Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.</td><td>Kyllä ☒</td></tr> <tr> <td>Ei ☐</td><td></td><td>Ei ☐</td></tr> </table>	Kyllä ☒	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä ☒	Ei ☐		Ei ☐
Kyllä ☒	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä ☒					
Ei ☐		Ei ☐					
Teatterikorkeakoulun opinnäytteeni taiteellinen osa koostuu kahdesta erillisestä, vuonna 2005 toteutetusta teoksesta: <i>Peltö – ankara moraliteetti</i> ja <i>Studio 5</i>. <i>Peltö – ankara moraliteetti</i> -esitykseen kuului kaksi osaa, esitysinstallaatio ja näyttämöesitys. Ensimmäisessä luvussa käyn läpi kirjoituksia siitä, kuinka teatterin käytäntöjen (tila, tekstit, esityskonseptit) on ajateltu vieraannuttavan suhdettamme luontoon kenties voimakkaammin kuin muissa taiteenlajeissa. Erityisesti ihmiskeskeinen aiheamaailma ja passiivinen katsoisuus nousevat ekokriittisessä luennassani esille. Toisessa luvussa tarkastelen tilallisia strategioita muuttaa esityksellisiä ja siten ehkä ylipäänsä havaintotapojemme ”ympäristöherkemmiksi”. Tilan, ympäristön ja sen tuottamien suhdeasetelmien pohdinta on tärkeää, koska <i>tilan jakamisen tapa</i> nousee keskeiseksi ympäristöeettiseksi kysymykseksi opinnäytteessäni. Kolmannessa luvussa kirjoitan <i>Pellon</i> ratkaisuihin luoda toiminnan ja tekojen tilaa sekä työvälineiden käytön ruumiillisuudesta ja ajallisuudesta, kuinka ympäristö ja ruumis asettuivat vuoropuheluun niiden kautta. <i>Studio 5</i> -produktio koostui kolmesta pääosasta, jotka olivat installaatio Teatterikorkeakoulun Studio 3 -tilassa Helsingissä, ympäristötaideteos Suitian tutkimus- ja koetilan maastossa Siuntiossa sekä verkkosivusto, joka dokumentoi projektimme kirjallisen ja kuvamateriaalin. Opinnäytteen keskeiseksi osaksi muodostui myös niin sanottu metsänvuokrausprosessi. Opinnäytteen kirjallisessa osiossa pohdin <i>Studio 5:n</i> taiteellista työtä erityisesti esityksen elävyyden (elävän tilanteen), vuorovaikutuksen ja kytkeytyneisyyden kautta. Lisäksi kirjoitan teoksestamme kokonaisvaltaisuuden käsitettä vasten, mitä kaikkia ulottuvuuksia ja näkökulmia se yhdisteli, millaisen suhteikon se loi? Tarkastelen tässä valossa myös Teatterikorkeakoulun tilapolitiikkaa, ja ylipäänsä kaupunkitiloja, ja pohdin, millaisia ulossulkemisen mekanismeja niissä harjoitetaan. Ensimmäisessä luvussa tarkastelussa on musta sieni/home-installatio, ja sen esiintuoma Teatterikorkeakoulun ”piilevä luonto”. Pyrin ristivalottamaan installaatiomme ”elävyyttä” ja vuorovaikutusta sekä esitysteorian että elävän materiaalisuuden teorian ja ekologian kautta. Mitä lopulta ymmärrämme elävyydellä, elävällä tilanteella tai vuorovaikutuksella; voisiko niitä ajatella laajemmin kuin vain ihmisten, esiintyjän ja katsojan välisinä suhteina? Omistan omat alakappaleet myös kahdelle installaatioissa esiintyneelle perustavalle toimijalle: pimeydelle ja sienirihmastolle. Toisessa luvussa etenen kohti projektimme metsäosiota maanomistajuuden ja siihen kietoutuvien tilapoliittisten kysymysten kautta. Kirjoitan metsään tai ylipäänsä ei-rakennettuun ympäristöön menon tärkeydestä elinympäristöjen mentaalisen häviämisen eli luonnon kulttuurisen olemassaolon uhanalaistumisen näkökulmasta, sekä retkeilevän kävelemisen ja niin sanotun ympäristöherkkyyden yhteydestä. Kolmannessa luvussa käsitelen vielä ajatuksia ja näkemyksiä siitä, mitä voisi olla niin sanottu esitysekologia ja kokonaisvaltainen esitys.							
ASIASANAT esitystaide, Live Art, teatteri, installaatiotaide, katsoja, ihmiskeskeisyys, uusmaterialismi, posthumanismi, elävyys, kytkeytyneisyys, ekologia, käveleminen, retkeileminen, luontopolku, kokonaisvaltaisuus, maanomistus, sienet, pimeys, vuorovaikutus, metsä							

SISÄLLYSLUETTELO

Esipuhe 9

Taiteellisesta tutkimuksesta 12

PELTO - ANKARA MORALITEETTI

Johdanto 17

I

Teatteri luontosuhteen muokkaajana 21

Ihmiskeskeisyyden kritiikki 26

Katsojuuden problematiikkaa 29

II

Ympäristönomaisesta ympäristöherkkään esitystilaan 36

Installaatio ja esitys 40

III

Tila, toiminta ja työväline 46

STUDIO 5

Johdanto 54

I Sieni-installaatio 59

Elävän tilanteen taide 60

*Kaiken takana on toksoplasmoosi? Oliovoima ja
jakautunut toimijuus 67*

Vuorovaikutus 71

Uusi Liitto esityksessä? 75

Pitkäkestoinen tarkkailu ja kanssaeläminen 79

Teatterikorkeakoulun piilevät luontokappaleet 80

Pimeys 85

Sieni 86

II Suitian metsäpolku 90

Maanomistus, metsänvuokraus 91

Miksi mennä metsään 96

Elinympäristöjen häviäminen ihmisten mielestä 96

Kävellen tutkailu ja retkeily 101

Luontopolulla 107

III Esitys ekologiana ja ekosysteeminä 113

Lopuksi 121

Esitystiedot 123

Kuvatiedot 124

Liiteluettelo 124

Lähteet 125

Liitteet 129

Esipuhe

Lapsuuteni luonnonläheinen, maatalon elämänpiiri oli jossain määrin selkeä, ja meitä lapsia myös kasvatettiin käytännölliseen ympäristösivistykseen, ymmärrykseen omasta paikasta eliöyhteisössä ja sen muokkaajana. Kaikilla kotieläimillä oli nimet, myös merkittävät lähiympäristön vanhat puut ja kalliomuodostumat oli nimetty. Henkilökohtaisen ekologian perusteet olivat hyvin konkreettisesti läsnä ja näkyvillä muun muassa viljanviljelyn, maidontuotannon, puutarhan- ja eläinten hoidon sekä puuenergiaomavaraisuuden muodossa. Kylän käyttövesi tuli yhteisestä lähteestä läheisestä Salpausselän harjasta. Toisaalta maa- ja metsätalous oli kovaa vauhtia tehostunut 1900-luvun aikana ja tämän kehityksen vaikutus järvi-, suo- ja metsäekologiaan alkoi tulla ihmisaistien piiriin.

Taidekouluaikoina sain myös eräänlaista vastapedagogiaa lapsuudenympäristöni kasvatuseriaa- ja -käsityksille. ”Ihmisen tarinan” keskeisyyttä ja ylivertaista kiinnostavuutta toistettiin teatteriopetuksen piirissä loputtomiin, erityisesti ihmistunteiden ja -psykologian kiinnostavuutta taiteellisina tutkimuskohteina (mutta niiden tutkailua vaikkapa evoluutiopsykologisesta tai holistisesta näkökulmasta ei ikinä tuotu esiin). Toisekseen kehoitettiin keskittymään lajienvälisten (ekologisten) ongelmien sijasta lajinsisäisiin ongelmiin, esimerkiksi eriarvoisuuteen ja väkivaltaan. Lähestymistavat ihmiseen ja maailmaan tuntuivat kovin olennaisia asioita pois rajaavilta. Joku saattoi väittää koko luonnon käsitteen olevan epäilyttävä, koska kaikki argumentointimme tapahtuu kulttuurisissa puitteissa (vaikka sanoja samalla argumentoi ja hengitti eläinruumiissaan). Tanssin opiskelijat saattoivat toisaalta kertoa kurssistaan, joka keskittyi kokonaan suden liikkeen käsittelyyn. Se kuulosti viisaalta.

Humanistien, sosiologien ja luonnontieteilijöiden eriytyminen oli tiedossa, mutta mietin, eikö yksilötasolla ihminen ole sentään potentiaalisesti varsin kokonaisvaltainen, vai mikä määrittelee yksilön luontoasenteen ja ympäristöherkkyyden? Koska työläännyin sellaisiin totalisoiviin määritelmiin joissa ”kaikki” oli milloin kulttuuria, tekstiä tai diskurssia, en halunnut

langeta julistamaan vuorostaan ”kaiken” olevan luontoa; luonnon ja kulttuurin välillä voi sanoa olevan pikemminkin kompleksisuuskynnyksen. Kulttuuri rakentuu limittäin luonnon päälle, tai luonnosta käsin, mutta sillä voi nähdä olevan myös luontoon palauttamattomia ominaisuuksia. Näin siis koin ilmapiirin 2000-luvun vaihteessa ja alussa, vaikka saatoin ehkä ylireagoida vain yksittäisiin mielipiteisiin. Oletan, että sittemmin käsitykset ovat muuttuneet tai ainakin moninaistuneet, eikä Teatterikorkeakoulussakaan ole enää tarvetta rakentaa niin kovin ehdottomia luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluja. Opinnäytteeni pohdinnat liittyvät kuitenkin osin vielä tuohon hämmentävään ja monenlaisia ajatuksia herättäneeseen 2000-luvun alun tilanteeseen, ja erityisesti tuolloin paljon puhututtaneeseen esittävien taiteiden (onko esitystaide esittävää taidetta, en tiedä) ihmiskeskeisyyden kritiikkiin ja sen koetteluun muun muassa posthumanistista kulttuuriteoriaa vasten.

Teatterikorkeakoulun opinnäytteeni taiteellinen osa koostuu kahdesta erillisestä, vuonna 2005 toteutetusta teoksesta: *Pelto – ankara moraliteetti* ja *Studio 5*. Koska *Pelto* oli mittava projekti, se päätettiin liittää osaksi opinnäytettäni, vaikka esitys ja roolini siinä saattoivat tuntua kyseenalaisilta nimenomaan esitystaiteen opinnäytteenä. Myös *Studio 5* oli enemmän tilan, ympäristön ja ihmisen luontosuhteen kuin esiintyvän ihmiskehon pohdintaa. Olen kokenut esityksen keskiössä toimivan ihmishahmon toisinaan ongelmalliseksi: kun huomio keskittyy ihmiseen, jokaiseen eleeseen, liikkeeseen, toimeen, vihjeeseen, ”persoonan tarinaan”, koko muu ”suhteikko” hämärtyy ja jää helposti toissijaiseksi. Tämä suhteikko, siis kytkeytyneisyys ja kanssatoimijuus olivat eri tavoin tutkiskeltuja näkökulmia molemmissa teoksissa.

Käsittelen näitä produktioita erikseen, vaikka olisin voinut asettaa ne myös dialogisempaan suhteeseen keskenään, sekä käyttää samaa viitemateriaalia molemmissa. Tietyt hyvin erilaiset taiteelliset ratkaisut saivat minut kuitenkin kirjoittamaan teoksista pääosin erikseen. Lisäksi oma roolini projekteissa oli hyvin erilainen, enkä pidä mielekkäänä kirjoittaa niistä *Pelto*-esityksen ratkaisuksista, joita en alun perin kehitellyt, esimerkiksi äänimaailmasta tai musiikista. *Pelto*-työryhmässä oli jaetut vastualueet, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että olisin ollut vähemmän esityksen tekijä suunnitellessani ja

toteuttaessani rajatumpaa (tilallista, katsojuuden konseptiin liittyvää) esityksen osa-aluetta.

Pelto-esityksen yhteydessä käsitelty ympäristöeettiset ja ekokriittiset sekä taiteelliset kysymykset kehittyivät *Studio 5* -teoksessa. Jälkikäteen ajatellen ne ovat kiinnostava pari juuri erilaisten muotojensa ja ratkaisujensa takia. *Pelto* oli järkälemäinen ja selkeästi tyylitelty esteettinen esitys, jossa esityksen ympäristökriittinen kysyminen oli (ainakin itselleni tekijänä) järjestelmällisesti esillä: ihmiskeskeisyyden, moniaistisuuden, katsojuuden problematiikan sekä maanviljelyn, puutarhan ja teknologian teemojen ja vertauskuvien kautta. *Studio 5:n* prosessi oli intuitiivisempi ja hakevampi, mutta sekin jatkoi omalla tavallaan ”ympäristöherkän” teoksen olemuksen ja mahdollisuuksien jäljittämistä. Taiteen ehtoja, kokonaisvaltaisuutta sekä kytkeytymistä ja aktiivisen suhteen luomista moniin muihin toimijoihin pohdittiin ja kokeiltiin nyt toisilla tavoilla. Ehkä molemmissa teoksissa kyseessä oli lopulta eräänlaisesta tilallisen (ja ajallisen) ymmärryksen kasvattamisesta, kuinka kaikki liittyy (lähes) kaikkeen; millaisista elävistä riippuvuus- ja vuorovaikutussuhteista ihmisyytemmekin muodostuu ja mitä tämä tarkoittaa moraalisessa mielessä.

Liitteitä on paljon, koska tämä on samalla työni dokumentaatio. *Studio 5* -teokseen kuului vuonna 2005 olennaisena osana, sekä dokumentaation paikkana että ”kolmantena tilana” verkkosivusto, joka kuitenkin ei ole enää käytössä.

Taiteellisesta tutkimuksesta

Olen siis antanut kaksi näytettä oppimisestani. Kirjallisessa osiossa tarkastelen näitä kahta teosta erikseen, vaikka niiden välillä on myös oman ajatteluni kehittymisessä selkeä suhde. Ne ovat kaksi eri puheenvuoroa tai yritystä lähestyä esitystaidetta ekokritiikin näkökulmasta. Ne ovat tavallaan rinnakkaiset, mutta myös päällekkäiset teokset. *Pellosta* saamani ”oppi” toimi askelmana *Studio 5:n* maailmaan, vaikka ajatuksenkehittely ei kaikilta osin näin lineaarista ollutkaan. Molempien teosten tekoprosessiin kuului runsaasti myös kirjallisen materiaalin tuottamista. En aio kuitenkaan rakentaa opinnäytteeni teoreettista osaa vain noille kirjoituksille; ne olivat yksi väline tuottaa materiaalia ja selkeyttää (tai hämärtää) ajatuksia. Lisäksi monet noista kirjallisista luonnoksista tuntuvat näin vuosien jälkeen epäkiinnostavilta ja vanhentuneilta. Mutta tekemisen aikaan ne olivat tärkeitä oppivälineitä.

Taiteellisten osien tekemisestä on siis kulunut yhdeksän vuotta; kuinka tämä pitkä tauko vaikuttaa teosten sanallistamiseen? Totta kai se vaikuttaa. Vuonna 2005 minulla ei olisi esimerkiksi ollut käytössäni monia tässä tutkielmassa käyttämiäni lähteitä, niitä ei ollut vielä kirjoitettukaan. Vuoden 2005 jälkeen olen tehnyt tai ollut mukana useammassa samantapaisia aihepiirejä käsittelevissä taidehankkeissa. Olen myös opiskellut taiteen maisterin tutkinnon, johon sisällytin pääsääntöisesti monien alojen ympäristötieteitä, ekokritiikkiä ja ”ekologisia” taideopintoja. Oikeastaan voisi sanoa, että ne toimivat tämä teoreettisen opinnäytteeni harjoituksena, koska esitystaiteen ja -teorian opintoihin ei vuosina 2003–2006 kuulunut näin ”erikoistuneita” opintoja. Siinä missä joku toinen esitystaiteen opiskelija saattoi löytää välineensä, materiaalinsa ja harjoittelumuotonsa filosofian kirjoista ja jumppasalissa oleskelusta, koen itse ”harjoitelleeni” paitsi läpi elämäni luontoa ja luontosuhdettani monella tavalla havainnoimalla, siis eräänlaisena (amatööri) ”kenttätutkijana”, myös hakeutumalla tiedon ja toiminnan äärelle siellä, missä sitä on jo vuosikymmeniä (tai -satoja) kehitelty. Olen esimerkiksi monista oivalluksista velkaa sekä Helsingin yliopiston ympäristönsuojelutieteen ja ympäristökasvatuksen oppialoille että Luonto-Liiton ympäristöaktivismi- ja kasvatustoiminnalle. Vaikka ne eivät

suoranaisesti edustakaan taidetta, noita tiedon- ja toiminnan aloja vasten on ollut hedelmällistä vertailla taiteen käytäntöjä.

Mutta palatakseni kysymykseen taiteellisesta tutkimuksesta tässä opinnäytteessäni, kuinka sitä lähestyn?¹ Minulle on annettu tehtäväksi kirjoittaa omasta taiteestani esitysteoriaa vasten. Koulutukseeni kuului erityisesti alan uranuurtajan Richard Schechnerin antropologiaan, rituaaliin ja hieman eläintieteeseenkin nojaava esitysteoreettinen peruskivi. Kaikki esityksiä ei tietenkään ole hedelmällistä heijastella Schechnerin kirjoituksia vasten. Laatiessani vastikään esitelmää esitystaiteen (live art) ”kuvataiteellisista juurista” (mikä tietysti oli hieman paradoksi, koska kuvataidekaan ei ole yksi selkeä möhkäle) esitystaiteen historioitsija - auktoriteetteja lainaten, huomasin itsekin erilaisia esitystaiteen kaanoneita selvemmin kuin aiemmin. Omana kouluaikanani kaanon kirjoitettiin mielestäni dadaisteista lähtien (siis nimenomaan esitystaidehistoria, Schechner menee syvemmälle/laajemmalle laji- ja kulttuurihistoriaan), mutta Jackson Pollockin kaltaisia, maalauksen tai veistoksen ”rajoitteita” ja tekoprosessin toiminnallisuutta ja siten ruumiillisuutta avanneita kuvataiteilijoita ei juurikaan käsitelty. Erilaiset polut ja motiivit esityksellisyyden äärelle päätymiseen ovat siis keskeisiä. Koska en itse ole esimerkiksi näyttelijä tai tanssija taustaltani, esiintyisyys on tuntunut vieraalta siinä mielessä, että asettaisin itseni johonkin tila-ajalliseen kompositioon katseltavaksi ja pohtisin näitä esiintyjäidentiteetin kysymyksiä. Tila- ja ympäristötaiteellinen orientaationi näkyy kiinnostuksessani tilallisyysjärjestelmisiin suhteisiin ja erityisesti taiteen ja ympäristöetiikan suhteisiin

¹ Jyrki Siukonen tarkastelee taidepuheessa 1990-luvulta lähtien yleistynyttä *tutkimisen* metaforaa; ajatusta taiteesta tutkimisena, kokeiden ja havaintojen tekemisestä (Siukonen 2002, 52). Enää ei vain tehdä, nyt tutkitaan. Anekdoottina aiheesta voin kertoa ajattelutavan muutoksista Taideteollisessa korkeakoulussa vuosina 1999–2012. Suorittaessani kandidaatin opintoja 1999–2002 tutkimus oli osastollamme vielä lapsenkengissä, ja suhde siihen oli enimmäkseen torjuva. Konkreettinen ja sanallistamista pakeneva tekeminen oli arvostettua, samoin mestari-kisälli-oppisuhde. Kun palasin kouluun vuonna 2009, tutkimus oli kaikkialla. Jopa materiaaliopin opettajien toivottiin kirjoittavan pieniä ”tutkimusesseitä” omista lähtökohdistaan, jotta laitoksen tutkimusnäyttöä saataisiin vahvistettua. Myös maisterihakijoiden tutkimusorientoituneisuutta kyseltiin tarkasti, ja hakijat toistelivat aina voimakkaimmin ”valtavaa kiinnostustaan *tutkimukseen*”, erittelemättä tarkemmin, mitä he tahtoisivat erityisesti tutkia. Tehtyäni pelkästään teoreettisen opinnäytteen vuonna 2012, sain kuitenkin hämmästyttävän palautteen, jonka mukaan olisi kiinnostavampaa nähdä tekemistäni, koska tutkimusta tulvi nyt niin paljon kaikkialla. Voidaanko tästä siis päätellä, että taidekorkeakoulujen joissain osissa aletaan kärsiä jo tutkimusahkiasta vaivaisen vuosikymmenen jälkeen? Vai onko kyseessä vain väsähdys tutkimusretoriikkaan ja -tulosvastuuseen, johon laitoksia on ajettu tutkimussisällöistä välittämättä?

(myös taiteen, kasvatuksen ja aktivismin suhteisiin, joilla saattaa olla paljon yhteistä).

Taiteellisen tutkimusmetodin suhteen olen yhtä ymmälläni kuin asiaa historiallisessa valossa laajasti pohtinut Jyri Siukonen kirjassaan *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Siukonen kysyy yhä uudestaan, mitä olisi juuri taiteenmuotoinen, tekemislähtöinen tutkimus, joka olisi siis ratkaisevasti erilainen kuin tieteellis-filosofisiin menetelmiin nojaava taiteentutkimus.

Jääinkin edelleen etsimään taiteellisen tutkimuksen teoreettiseksi viitteeksi ja tieteelliseksi suunnannäyttäjäksi jotakin sellaista, jonka taustalla olisi suurempi, käsinkosketeltavampi suhde tekemiseen ja tekemisen kautta ajattelemiseen. Ehkäpä sitä ei tulisi hakea filosofiasta vaan jonkin toisenlaisen ihmistieteen alalta? Sellaisesta tieteestä, jossa ei pelkästään ajatella vaan myös liikutetaan jalkoja ja tehdään kenttätöitä. (Siukonen 2002, 83)

Tavallaanhan itekin esittelen tässä opinnäytteessäni ”tutkimustuloksia” kahdessa muodossa: teoksina ja sanallistettuna, kirjallisena pohdiskeluosana. Onko tätä ”tutkimista” syytä jakaa näin? En tiedä. Siukonen viittaa Lauri Anttilan, suomalaisen taiteenmuotoisen tutkimuksen edelläkävijän toteamukseen: ”Teos on tutkimusraportti, jossa koe ja raportti ovat yksi ja sama.” (Anttila 1988, 22) Tekemisen ja tekoprosessin sanallistamisen suhde on keskeinen asia kun pohditaan taiteen tekemisestä lähtevää tutkimusta. Missä vaiheessa sanat tulevat kuvaan mukaan ja onko kirjallinen sanallistaminen ainoa mahdollinen muoto? Anttilan lausahdus viittaisi siihen, ettei ihanteellinen taiteellisen tutkimuksen tulos olisi jaettu erikseen käsityö- ja teoriaosioon. Haluaisin itekin ajatella näin, eikä kukaan ole suoranaisesti estänyt minua kehittämästä oman taiteeni muotoista tutkimusraporttia. Olen vain mennyt koulutusohjelmani tavan mukaan ja tuottanut sanallistamisen, reflektoinnin ja teoreettisen viitekehyksen tällaisessa tieteellisen näköisessä (muttei kuitenkaan tieteellisiä kriteerejä täyttävässä) muodossa. Olisiko ollut mahdollista järjestää live-aktio, jossa vaikkapa luontopolulla kävellen olisimme ohjaajien ja tarkastajien kesken keskustelleet opinnäytteeni aihepiiristä, aktiivisessa ja toiminnallisessa havainnoinnin ja reflektoinnin tilassa? Olisiko tällainen pohdinnan sanallistamisen muoto tuonut sille

lisäarvoa? Näihin haasteisiin vastaaminen jää tulevaisuuteen osaltani, ja tekeminen ja reflektointi on tällä kertaa erotettu toisistaan (vaikka jälkikäteen kirjoittaminenkin on teoksen tekemistä ja tekoprosessi sisälsi paljon reflektointia).

Suhtaudun kirjallisessa opinnäytteessäni esitysteoriaan siinä mielessä väljästi ja eklektisesti, etten rakenna tutkimuksen tueksi selkeää tai systemaattista (esitysteoreettista) oppijärjestelmää, enkä voi sanoa esitteleväni tässä omaa tutkimusmetodiikkaani. Yhdistelen monenlaisia, erillisen oloisiakin materiaaleja esitys- ja teatterintutkimuksesta kuvataiteen tutkimukseen, niin sanottuun uusmaterialistiseen ja posthumanistiseen teoriaan sekä ympäristöetiikkaan. En osaa pukea teoreettisia pohdintojani aforistis-runolliseen muotoon, kuten usein olen huomannut taidekoulujen opinnäytteissä tehtävän. En oikein ole koskaan pitänyt abstraktista vaikeaselkoisuudesta, vaikka ymmärrän, että sanomisen tapa voi olla juurikin osa ”taiteenmuotoisuutta”, rationaalisen perustelun vastustusta. Saatan kuitenkin käyttää materiaalejani ja muuttaa näkökulmaani omien tarkoituksieni mukaisesti ja olla muuten vain tahtomattani vaikeaselkoinen. Rönsyilevä ja monialainen materiaalinkäyttö on aina ollut tapani, joskus keskittymisenkin kustannuksella.

Jyrki Siukonen kysyy myös oikeutetusti – taiteellisen tutkimuksen ollessa vielä suhteellisen nuori ja kapea ilmiö, samoin sen alalaji, esitystaiteellinen tutkimus – kuinka monta taiteellista tutkimusta tarvitaan, jotta alan säännöt syntyvät? Edelleen, mikä on tulevien taiteellisten tutkimusten suhde edeltäjiinsä: ”velvoittavatko niitä nämä yhtäältä jälkikäteen mutta toisaalta etukäteen annetut säännöt?” (Siukonen 2002, 71) Koska taiteella itsellään on tänä päivänä hyvin vähän sääntöjä, Siukonen miettii miten aidosti taiteellisista käytännöistä lähtevä taiteellinen tutkimus suhtautuu taiteen jatkuvaan muunteluun, pluralismiin ja monimuotoisuuteen? (Siukonen 2002, 71) Voiko olla mitään yleispäteviä tutkimussääntöjä? Pitäisikö minun siis etsiä käsiini kaikki esitystaiteelliset tutkimukset, tai ainakin ekologiaan, luontosuhteeseen ja/tai posthumanistiseen teoriaan viittaavat esitysteoriat (mikäli sellaisia edes on kirjoitettu), voidakseni suoraselkäisesti sanoa osallistuvani tämän kyseisen taiteellisen tiedon rakentamiseen? Vai onko opinnäytteeni vain yksi uusi omalakinen erikoistapauksensa?

Oman taiteellisen työskentelyn avaamisessa haastavaa on ollut erityisesti intuitiivisen ja teoreettisen materiaalin suhde. Jok'ikistä taiteellista ratkaisua ei välttämättä ole hedelmällistä peilata teoriaa vasten ja keskeisiäkin elementtejä saattaa siksi jäädä käsittelemättä. Toisaalta jostakin alkuperäisestä osa-alueesta, johon prosessin aikana paneuduttiin tutkimusmielessä, ei tunnu valmiin teoksen yhteydessä enää mielekkäältä kirjoittaa.

PELTO – ANKARA MORALITEETTI

Johdanto

Kun ohjaajaopiskelija Masi Eskolin, sittemmin Vihtori Rämä kysyi, josko tahtoisin mukaan luontosuhdetta, maanviljelyä ja kulttuurin juuria sekä ympäristöetiikkaa pohtivaan ja ”uneksuvaan” esitykseen, mietin heti, mitä kaikuja yhdistelmä maanviljely ja taide herättävät. Mielikuvani eivät olleet kovin mairittelevia; maaseutu-aiheinen taide oli hieman taantunutta tai värittyneesti ihannoivaa ”kansantaidetta”, menneen maailman kuvastoa, epäkäsitteellistä, huonolla tavalla marginaalistakin? Jos luontosuhdetta tai ympäristöetiikkaa mieli käsitellä, urbaani ekologia tai romanttisen erämaakäsitteen purkaminen edustivat nykyaikaisempia kuvastoja ja virtauksia.

Mutta sitten taas, maanviljely edusti ihmiskunnan historian ehkä suurinta käännettä, paikalleen asettumista, ”luonnon” järjestelmällistä kesyttämistä ja massiivisen hyväksikäytön alkua, paikkaidentiteetin syntyä, sekä tilallisesti (eli konkreettisesti) asettuvaa jakolinjaa metsän ja kylän (kaupungin), villin ja kesyn, luonnon ja kulttuurin välille.² Tämän jakolinjan seurauksia ei ole kyetty purkamaan vieläkään, ja kuinka olisikaan: 7000 vuotta harjoitettua käsitystä ei muuteta 50 vuodessa.³

² On arveltu, että Suomen luonnon monimuotoisuus oli rikkaimmillaan hakalaidunnuksen aikaan 1800-luvun lopulla, kun pien- ja kaskiviljely tuottivat vielä uusia elinympäristöjä kuten haat ja niityt. Kotitilaani ympäröi vieläkin habitaattien sarja: hetkessä voi siirtyä paahteiselta kalliorinteeltä rehevään sekametsään ja edelleen kotipuutarhan ja pellon kautta järvenranta-ekosysteemiin.

³ *Pelto* oli siis tila luonnon ja kulttuurin rajalla, tai oikeastaan kulttuurin, sivilisaation ensimmäinen näyttäjä. Pelto, viljelymaa, on vielä nykyisinkin ihmisten mielessä tila, joka sijoittuu selkeimmin ”luonnon” ja ”kulttuurin” keinotekoiselle, mutta arkimieliämme hallitsevalla vedenjakajalle. Ympäristönsuojelutieteen lehtori Risto Willamo on tutkinut opiskelijoittensa käsityksiä luonnon ja kulttuurin ”rajankäynnistä”. Näiden kyselyjen mukaan ihmisen runsaasti muokkaama kohde kuuluu sitä enemmän luontoon, mitä enemmän se täyttää ihmisen kannalta jotain ekologista funktiota (esimerkiksi suoja tai ravinnonlähde) ja mitä vähemmän siitä tai sen rakentamisesta aiheutuu ympäristömuutoksia. Aineiston perusteella ihmisen vaikutusaste on siis tärkein kriteeri jonkin kohteen luonnonmukaisuuden määrittelyssä. (Willamo 2009, 127–28) Luonnon ja ei-luonnon erottelu ei kuitenkaan ole pelkästään tiedollinen kysymys. Ekologisen tiedon lisäksi myös muun muassa välitön aistihavainto ja tunnelma ovat erottelua tehtäessä keskeisiä, ja ne voivat syrjäyttää tiedollisesti merkittäviäkin seikkoja. Esimerkiksi monen sukupolven ajan paikallaan

Yhteistyösopimukseemme kuului myös, että minä toisin työhön mukaan jonkin itselleni merkitsevän taiteellisen tutkimuskysymyksen. Se olikin jo valmiina: halusin koetella intiimimpää mutta kokonaisvaltaisempaa esityksen, esiintyjien, vierailijoiden ja tilan suhdetta sekä installaatiomaisen ja frontaaliesityksen eroja. Minua oli vaivannut, etteivät niin vierailijat kuin esiintyjäkään oikein koskaan päässeet tutustumaan esityksen tilaan, joka jäi siis pelkän silmän vaikuttavuuden ja vilkaisun asiaksi. Esitystaiteen ja teatterin historiaa kriittisesti tarkastelivat puolestaan *Pellon* temaattiseen maastoon kietoutuvat kysymykset esityksen hallitusta/kontrollidusta tai vieraantuneesta luontosuhteesta (ihmisen ja ei-ihmisten suhteet), ihmiskeskeisestä luonteesta sekä passiivisesta, eristetyistä katsojuudesta tämän vieraantuneisuuden yhtenä ilmentymänä.

Vihtorin nimeämiä sisältöjä, tai ”tutkimuskohteita”, jotka väistämättä vaikuttivat myös omaan työskentelyyni, olivat: Henkilökohtaisen siteen luominen: mitä kadonneita tuntemuksia ja ”unia” heräisi Pellon äärellä olemisen kautta; Hitaus; Esityksen aika; Uneksumisen paikka ja Tyypillinen liike. En tämän tarkemmin käsittele ohjaajan tai muiden ryhmäläisten panosta ja aikeita; Vihtorin (Masi Eskolinin) maisterinopinnäyte *Tänään täällä, huomenna poissa*, Tuukka Vasaman maisterinopinnäyte *Esinemäinen näyttelijäntyö*, Miikka Ahlmanin maisterinopinnäyte *Kolme lehmää pellolla* sekä Tomi Humaliston väitöskirja *Toisin tehtyä, toisin nähtyä* paneutuvat tarkemmin ohjaajan, näyttelijän, äänisuunnittelijan ja valosuunnittelijan näkemyksiin *Pellosta*.

Pelto – ankara moraliteetti koostui kahdesta osasta, esitysinstallaatiosta ja näyttämöesityksestä. Näiden välillä oli kahdeksan tunnin väliaika. Mietimme

ollutta peltoa tarkasteltaessa unohdetaan helposti sen alkuperään liittyvä voimakas ympäristön muuttaminen raivaamalla ja pelto hyväksytään ”alkuperäisenä” peltoekosysteeminä, jolloin epäluonnollisuuden tunne selvästi vähenee. Valtaosa opiskelijakyselyyn osallistuneista näki annetun jatkumotaulukon (valtameren syvänteet – rauhoitettu ikimetsä – rauhoittamaton ikimetsä – talousmetsä – talousmetsäksi muutettu suo – pelloksi muutettu metsä – suurkaupungin keskusta – asuinrakennuksen sisäosat) perusteella, että ”luonnonmukaisen” ja ”keinotekoisien” raja kulki talousmetsän ja pellon tai pellon ja kaupungin välissä. Pelto asetettiin siis vedenjakajalle. Se on ihmisen monessa suhteessa kontrolloima systeemi, vaikka se mielletään selvästi myös ekosysteeminä. Peltoja pidetään länsimaisessa perinteessä kulttuurin piirin sisäpuolisena, metsiä taas sen ulkopuolisina. Perusteeksi esitetään, että pellolla kasvatetut kasvit voidaan seuraavana vuonna vaihtaa toisiin, toisin kuin metsän puita. (Willamo 2009, 129–131)

tuolloin, kuinka katsojan kokemus esityksestä muuttuisi, mikäli hän olisi saanut tutkia tilaa omaehtoisesti. Rakensimme japanilaisen puutarhan muotoperiaatteita (ja filosofiaa) sekä talonpoikaisestetiikkaa yhdistelevän tilan, jossa ruoho lainehti, viljanjyvät valuivat, käsittelemätön puuaines hohti vaaleutta ja erilaiset tasot, polut ja luukut ehdottivat vierailijoille erilaisia katsomiskulmia ja toiminnan mahdollisuuksia. Maanviljely, puutarhanhoito, käsityö, tanssijat viljapellossa (videolla) – kaikki ne olivat tapoja olla maan taiteilijoita, kulttuurin ja luonnon sillanrakentajia. Eniten puhuimme kuitenkin ihmiskeskeisyydestä ja sen ehkä paradoksaalisestakin ”vaihtoehdosta” eli biosentrisyydestä⁴. Vaikka esiintyjä oli monta ja he epäilemättä sitoivat paljon katsojien huomiota, tilaan oli sijoitettu melko paljon itsenäisinäkin toimivia elementtejä ja materiaaleja, jotka asettuivat voimakkaasti jakamaan samaa tilaa ihmisten kanssa.

Ihmisen toiminnan kytkeminen luonnonhistoriaan on teatterihistorioitsija Hans-Thies Lehmannin mukaan ollut mukana jo 1980-luvun teatteri-ikonien Robert Wilsonin ja Heiner Müllerin teatterissa, jossa tarina murtui ”jatkuvien metamorfoosien *tapahtumisen* tieltä, toimintatila näyttää erilaisten valo-olosuhteiden sekä ilmestyvien ja katoavien esineiden ja hahmojen alati muuttamalta maisemalta.” (Lehmann 2009, 146) *Pelto*-esityksessä moniaistisen havainnoinnin, liikkumisen ja seassa olemisen, näkökulmavaihteluiden kokemuseroja pyrittiin venyttämään mahdollisimman suureksi, jopa ilmeiseksi suhteessa paikallaan istumiseen, maisemasta erottumiseen ja katsomiseen. Myös puhuttelutavat esityksissä poikkesivat toisistaan. Installaatio-osiota hallitsi läpisävelletty äänimaisema, rauhallisesti ja toisteisesti puuhastelevat esiintyjät, osaksi installaatiota asettuvat katsojat ja yhden esiintyjän äärisubjektiivinen luontosuhdemonologi. Toisessa osassa monille katsojille päällimmäiseksi kokemukseksi muodostui hyökkääväksi koettu ympäristöetiikkaa käsittelevä teksti.

Ensimmäisessä luvussa käyn läpi kirjoituksia siitä, kuinka teatterin käytäntöjen (tila, tekstit, esityskonseptit) on ajateltu vieraannuttavan suhdettamme luontoon, tai ”unohtavan” luonnon kenties voimakkaammin kuin muissa taiteenlajeissa. Erityisesti ihmiskeskeinen aiheamaailma ja passiivinen katsojuus nousevat ekokriittisessä luennassani esille. Toisessa

⁴ Biosentrismi (”elämäkeskeisyys”) on ympäristöfilosofinen ja -poliittinen näkemys kaiken elämän yhtäläisestä arvokkuudesta. Se vastustaa ihmiskeskeisyyttä, jossa ympäristön arvo määrittyy sen ihmiselle tuottaman hyödyn perusteella. Biosentrismin mukaan ihminen ei ole muita elämänmuotoja korkeampi tai erityisempi, eikä luonto ja muut lajit ole ihmiselle alisteisia.

luvussa tarkastelen erityisesti tilallisia strategioita muuttaa esityksellisiä ja siten ehkä ylipäänsä havaintotapojemme ”ympäristöherkemmiksi”. Tilan, ympäristön ja sen tuottamien suhdeasetelmien pohdinta on tärkeää, koska *tilan jakamisen tapa* nousee keskeiseksi ympäristöeettiseksi kysymykseksi opinnäytteessäni. Kolmannessa luvussa kirjoitan erityisesti *Pellon* ratkaisuihin luoda toiminnan ja tekojen tilaa sekä työvälineiden käytön ruumiillisuudesta ja ajallisuudesta, kuinka ympäristö ja ruumis asettuivat vuoropuheluun niiden kautta.

Mikäli teatterihistoriaan viittaaminen tuntuu esitystaiteen opinnäytteessä kummalliselta, puolustelen tekoani sillä, että *Pelto*-esityksen muoto ja tematiikka kävi voimakasta keskustelua nimenomaan sisätiloissa tehdyn, ihmishahmokeskeisen ja tiettyjen konventioiden ohjaaman teatterin esityshistorian kanssa. Tämän taustan ja kontekstin huomiotta jättäminen tekisi opinnäytteestäni torson, vaikken pysty ehdottomasti asettamaan *Peltoa* vain teatteriksi tai esitystaiteeksi. Lisäksi *Pellon* kysymykset ja paradoksit johtivat osaltaan *Studio 5:n* asetelmiin ja valintoihin, vaikkei teatterihistoriallisella viitekehyksellä ollut enää siinä yhtä merkittävää roolia. Koen myös, että Live Art -teoskin voi käyttää esimerkiksi teatterin tarjoamaa materiaalia, siinä missä mitä tahansa muutakin, etenkin, kun esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelma oli fyysisesti ja käytännöllään hyvin paljon sidottu Teatterikorkeakoulun infrastruktuuriin, tuotantorakenteeseen ja kontekstiin.

I

Teatteri luontosuhteen muokkaajana

Monille katsojille *Pelto*-esitys näyttäytyi varmasti live-kuunnelma-installaationa, jossa leijui agraarinen ja ympäristöfilosofinen henki, ilman sen suurempaa teatterihistorian kriittistä tarkastelua. Oikeastaan itseänikin viehättäisi kirjoittaa opinnäytteessä enemmän ylistystä puun työstön meditatiivisuudelle tai ympäristöhistorian hengästyttävälle ihmeellisyydelle, mutta esitysprojektin ”oppi” liittyi keskeisesti myös teatterin ja esitystaiteen tarkasteluun ”ekokriittisessä”⁵ ja ympäristöeettisessä valossa. Siksi *Pellosta* kirjoittaessani minun on aloitettava teatterin luontokuvasta, ja mitä opin sen olemuksesta mahdollisena ympäristökokemuksen muovaajana.

*Tämä vihanta läiskä olkoon lavamme, tuo orapihlajapensaikko
pukuhuoneemme; ja nyt näyttelemään...*
(Shakespeare, Kesäyön unelma)

Toiset taiteenlajit herättivät aikoinaan osaltaan ihmettelemään, miksi teatteri puhuu niin vähän – tai yksiulotteisesti – luonnosta ja ympäristöstä. Suhde luontoon ja luonnonympäristöt ei-inhimillisine toimijoinen ovat kuitenkin keskeisesti myös osa ihmistenvälisiä suhteita, ja itse ”ihmisluontoa”. Aloin jopa uteliaisuuttani tiedustella, eikö teatterintekijöissä yksityishenkilöinä ole klassisia ”luonnonystäviä” tai ympäristöaktivisteja? Onko kyse enemmän yksityishenkilöistä vai instituution luonteesta, joka taiteenlajia ohjaa?

Perinteisen teatteriesityksen luoman suljetun fiktio-kosmoksen, draaman aihe maailman, ihmiskeskeisyyden, näyttämö-katsomo-jakolinjan ja katsojien passivoitumiseen johtavien kannustimien on nähty vinouttavan taiteenlajin ja joskus jopa koko (läntisen) kulttuurin ympäristösuhdetta. Teatterin instituutiossa tuntuu siis olevan paljon ”luontoa kieltäviä” mekanismeja.

⁵ Ekokritiikki on oikeastaan kirjallisuudentutkimuksen osa-alue, jossa tarkastellaan kirjallisuuden ja ympäristön/luonnon suhdetta, mm. kirjallisuuden luontorepresentaatioita ja mahdollisia ratkaisuehdotuksia ympäristökriisiin.

Filosofi Pentti Määttänen on todennut, että tilassa olevat havainnon kohteet, esineet, rakennukset ja niin edelleen, havaitaan paikkoina, joihin liittyy tietynlaisia sosiaalisen toiminnan tapoja. Nämä tavat ovat niitä merkityksiä, joita näihin kohteisiin liitetään. Esimerkiksi kirkkoon mennään harjoittamaan hartautta ja hankkimaan tietynlaisia kokemuksia. (Määttänen 2009, 149) En ole paras asiantuntija määrittelemään, mitä kaikkia tapoja ja kokemuksia teatterissa käyminen pitää yllä. Luultavasti teatteriin ei mennä ensisijaisesti tutkimaan luontosuhdetta, vaikka muinaisissa rituaaliesityksissä saattoi tosin vielä olla toisin. Mutta eikö teatteriin ja esityksiin osallistuta sentään heijastellaksemme ihmisen olemassaolon kokemusta tai yhteisön omakuvaa? Voitaisiin kai päätellä, että mikäli tekijät eivät kiinnitä (toistuvasti) huomiota luontosuhteen ja kehityksen kriisiin, koe sitä oman olemassaolonsa määrittäjäksi, kysymyksenasettelu ei vakiinnu ”teatterihartauden” kohteeksi.

Ei ole yhdentekevää, millaisena taide esittää ja toistaa ihmisen suhteen paitsi lajitovereihinsa, myös ympäristöön, luontoon ja kosmokseen, ja miten tässä tapauksessa esitystapahtuman kokonaiskonsepti saa osallistujat elämään nämä käsitykset tilassa, ajassa ja omassa ruumiissaan. *Pelto* ei ollut millään lailla draamateatteria, vaan ennemminkin jotain ”draamanjälkeisen” nykyteatterin ja esitystaiteen väliltä. Draamateksti on hallinnut perinteisen teatterin muotoa ja toistanut sen fiktiivistä omalakaisuutta. Vaikka teatterin suljetun rakenteen rikkomiseen on monia jo konventionaalisiksi muodostuneita tapoja, sitä hallitsevat omat lait ja osien sisäinen yhteys, joka kohoo Hans-Thies Lehmannin sanoin ”ohjattuna” todellisuutena ympäristöä vasten. (Lehmann 2009, 174) Teatterihistorioitsija Baz Kershaw huomioi, kuinka teatterikokemuksesta tulee ainakin kahdesti siirretty pois toiminnasta laajemmassa ympäristössä; ensinnäkin teatteri-instituution itsensä (arkkitehtuuri, tuotantorakenne, esityskäytännöt) toimesta ja toiseksi tekemällä metaforia sen huomion kohteista. Hänen mukaansa tätä abstraktiota puolustetaan yleisimmin (läntisen teatterin hallitsevissa muodoissa) sillä, että tämänkaltaisen teatterillinen ”etäännytys” asettaa yleisöt parempaan asemaan ymmärtääkseen tai ”tarttuakseen” maailmaan. (Kershaw 2007, 305) Tämä saa tietysti pohtimaan, onko etäännytyksessä samalla kyse myös tuon maailman hallinnan kaipuusta. Suljettu kosmos, joka ei ”vuoda” liikaa kehyksistään ja sisäisestä omalakaisuudestaan todellisuuteen (vaikka teatteri toteutuukin samanaikaisesti täysin merkkimäisenä ja täysin

todellisenä käytäntönä) on myös hallittu kosmos, tarina joka kulkee kohti käsikirjoitettua, usein varsin arvattavaa päätöstään. Maailmaa voi olla vaikeampi hahmottaa tilanteiden keskeltä käsin, mutta siellä törmäillessä maailmasta saa myös aivan toisella tavalla tietoa.

Lehmann kirjoittaa, että teatterissa näyttämö merkitsee nimenomaan maailmaa, ja vertaa draamateatterin suljettua kosmosta myös perspektiiviin:

(T)ila on sekä teknisesti että henkisesti ikkuna ja symboli, analoginen ”taustalla” olevan todellisuuden kanssa. (...) Draamallinen tila pysyy aina erillisenä, maailmaa totaalisuutena kuvaavana symbolina, vaikka maailma esitettäisiin kuinka pirstaleisena tahansa. (Lehmann 2009, 271–272)

Lehmannin lanseeraamassa ”draaman jälkeisessä teatterissa” alistettu tila vapautuu symbolisen ikkunan roolin ikeestä. Tilasta tulee korostainen, mutta ”toden jatkumossa pysyväksi ajateltu osa maailmaa: yhtäältä tilallis-ajallisesti kehystetty osa, mutta toisaalta päivitetty ja sikäli pelkkä murunen elämän todellisuudesta”. (Lehmann 2009, 271–272)

Muistelen suomalaista teatterihistoriaa, jonka ”ensimmäisessä kuvassa” esiintyvät karhunpalvojat tuohinaamioissaan. Rituaaliesityksessä näkyy voimakkaasti esi-isien ja luonnonkansojen käsitys, että suhde eläimiin ja luonnonelementteihin oli elämänmenon ja politiikan keskeistä sisältöä. Nykyyhteiskunnassa lähes kaikki ratkaisut ja lainmuutokset välillisesti vaikuttavat muidenkin elävien olentojen olosuhteisiin, mutta tästä huolimatta päätöksenteko näyttää lähes yksinomaan askartelevan ihmisen omissa ympyröissä. Jos esitysten (laajassa mielessä) perusta, rituaali, vielä pohjautuikin holistiseen maailmankuvaan, sen myöhemmät seuraajat draamateatterissa ovat todella keskittyneet ”askartelemaan ihmisen omissa ympyröissä”.

Kershaw debatoi kirjassaan *Theater Ecology; Environments and Performance Events* teatterin ja ekologian yhteyksistä aiemmin kirjoittaneiden teatterintutkijoiden Una Chaudhurin, Bonnie Marrancan ja Elinor Fuchsin näkemyksien kanssa. Kershaw’n mukaan Chaudhuri näkee teatterillisen naturalismin ”itsepäisenä esteenä” ekologiselta kuulostavan

teatterin kehitykselle. Este on siinä, että tämä naturalismi esittää ympäristön aina ”yhteiskunnallisen (ihmisten) draaman palveluksessa” ja tämä saavutetaan kääntämällä luonto metaforaksi, joka itsessään esittää ”ihmisen ja luonnon maailmojen uutta suhdetta, tehden jälkimmäisestä ensin mainitun ylivoimaisuuden etuoikeutetun merkin”. (Kershaw 2007, 311) Chaudhuri itse kuitenkin vaatii teatteria vastustamaan luonnon esittämistä metaforana, jotta siitä voisi tulla kovasti kaivatun ekologisen tietoisuuden paikka. Kershaw huomauttaa tämän olevan kovin outo vaatimus, kun ottaa huomioon rakennukset, ”koska senlaatuiset paikat on määritellyt niiden voima tuottaa metaforia luomalla katsojia”. Tuottamalla katsojia, jotka katsovat fiktiivisiä omalakisista maailmoja teatteri sulkee sisäänsä ”kulttuurin” (joka sisällyttää itseensä ”luonnon”), ja samalla itsensä ulos kaikkein tärkeimmän laatuista ekologisia sitoumuksista. (Kershaw 2007, 311) Tuskin mitään voi sulkea täysin fyysisesti, eikä edes symbolisesti ekologisten sitoumusten ulkopuolelle, mutta Kershaw’n mahtipontisesta tyylistä huolimatta ymmärrän hänen väitteensä teatterin maailmallisesta logiikasta. Tietysti on hämmentävää, että teatteri ei näytä ”yhteisön kuvaa”, josta heijastuisi niin perustavanlaatuinen luontosuhteemme tai koko 1900-luvun jatkunut kehitys- ja ympäristökriisi. Tai ehkä se näkyykin tahattomasti juuri tuossa ”luonnon kieltämisessä” ja kytkeytyneisyytemme unohtamisessa: sitähan myös nyky-yhteiskunta tekee.

Ovatko teatteri ja esitystaide sitten niin erilaisia luontosuhteensa osalta? Ja voiko puhua ollenkaan jostain yhdestä homogeenisestä teatterista tai esitystaiteesta? Kuvataiteilija Terike Haapoja huomauttaa, että esitysten luonto näyttäytyy jonakin, joka korkeintaan ympäröi ihmisten yhteisön ja jonakin, mistä ihminen voi toisen ihmisen kanssa käydä neuvonpitoa – dialogi itse luonnon kanssa näyttää mahdottomalta. Erityisesti frontaalinäyttämön ehdottama tapa nähdä teatteri ensisijaisesti ihmisyyhteisön foorumina, *julkisen* tilana korostaa entisestään luontoa ihmisten välisen politiikan kohteena. Haapoja arvelee, että teatterin laajentaessa skaalaansa myös ”läheisyyden ja intiimin kanssakäymisen, rinnakkain olemisen ja jopa sisäisyyden näyttämöille” aukeaa kuitenkin mahdollisuuksia myös tämän perusasetelman haastamiseen. (Haapoja 2010, 13)

Esitystaidetta on kutsuttu katoavaksi (aika)taiteeksi, mikä on puolestaan tuottanut erilaisia näkemyksiä sen dokumentoinnin ja tallennuksen

mahdollisuuksista.⁶ Kysymystä taiteen maallisesta materiaalisuudesta ei kaikesta taktillisuutta ja ruumiillisuutta koskevasta keskustelusta huolimatta pidetä erityisen henkistävänä, tai vähintäänkin taiteen merkityksen ylipäänsä on ajateltu ylittävän sen materiaaliset ongelmat.

Luontosuhde ei tarkoita pelkästään mentaalista asennetta, eikä *Pelto*-esitys askaroinut vain abstraktien merkitysten tasolla. *Pelto* oli energia- ja materiaali-intensiivinen esitys, eikä Teatterikorkeakoulu toiminut uusiutuvalla energialla. Käsittelimätöntä puutavaraa emme kyenneet saamaan esimerkiksi rakennustyömaiden jätepuuna, vaan hankimme sen uutena. Käsittelimättömyys takasi mahdollisen kierrätyksen seuraaviin esityksiin (kuten osittain tapahtuikin), mutta koulun tuotantoprosessin tiiviyn vuoksi koko rakennelma oli purettava kahdessa päivässä, minkä vuoksi aikaa naulojen irrottamiseen ei annettu, vaan osa rakenteista sahattiin osiin ja kuskattiin kaatopaikalle (tuolloin puuta ei vielä lajiteltu energiajätteeksi). Varastoiminen ei tullut kysymykseen koulun minimaalisten varastotilojen vuoksi. Tilanne ei ollut ollenkaan poikkeuksellinen, mutta jätti silti nihkeän olon. Todennäköisesti itse puumateriaalin hankintakin tuki kestävämpiä suomalaista tehometsätaloutta.

Taiteilija on vastuullinen ympäröivän maailman tapahtumista aivan samalla tavalla kuin kuka tahansa muukin, omista lähtökohdistaan. Taiteentutkija Ossi Naukkarisen mielestä teoksia tehdessä ja niiden kanssa muuten toimiessa on syytä ymmärtää, mitä se aiheuttaa itselle ja ympäristölle, ja varautua perustelemaan tekonsa julkisesti. (Naukkarinen 2003, 153) Miten minä olisin perustellut *Pellon* kulutus- ja jäteulottuvuuden julkisesti? Oliko *Pelto* lopulta tarpeen tehdä? Kuten Naukkarinen toteaa, aika lyhyen päättelyketjun tuloksena joutuu toteamaan lähes kaiken oman toimintansa olevan rakenteellisesti luonnolle haitallista ja globaalisti ihmisiä epätasa-arvoistavaa. Vain äärimmäisen harva on valmis toteuttamaan johtopäätöksiin liittyviä vaatimuksia muuttaa toimintaansa ankarimmillaan ja käytännössä. Se saattaisi tarkoittaa melkein kaiken totutun hylkäämistä. On myös vaikea arvioida, saavutettaisiinko tällä mitään ratkaisevaa. ”Kompensoiko” *Pellon* aihe maailma ja ympäristö sen todellisia ympäristövaikutuksia? Pitäisikö erityisesti esitystaiteen ja performanssin, kutsuessaan itseään ”oikeiden

⁶ Esimerkiksi kokoelmassa *Katoava taide*, Valtion taidemuseo, Helsinki 1999.

tekojen” taiteeksi ottaa nuo monimerkityksiset oikeat teot oikeasti huomioon? Vai ovatko mentaalisetkin vaikutukset ympäristövaikutuksia? Ymmärrän, että koko kysymyksenasettelu saattaa kuulostaa tekopyhältä näpertelyltä, kuten vielä teoksen valmistumisvuonna 2005 vihjattiin. ”Katoavan” taiteen yhteydessä on kuitenkin syytä muistuttaa katoamattomista ekologisista luonnonlaeista, joihin kaikki taide joltain osin, edes aivojemme sähkövirrassa, joutuu tukeutumaan.

Ihmiskeskeisyyden kritiikki

Ihmiskeskeisyyden voi ymmärtää monella tavalla. Tässä yhteydessä tarkoitan ajattelutapaa, jossa ihminen nähdään itseriittoisena merkityskeskuksena, ja muita elämänmuotoja korkeampana tai erityisempänä lajina, ainoana subjektina ja toiminnan lähteenä. Muiden olioiden arvo määrittyy ihmisestä käsin. Esityksissä ihmiskeskeisyys voisi tarkoittaa juuri sitä, että ainoat toimijat ovat ihmishahmoja tai inhimillistettyjä hahmoja (kettupukuun sonnustautunut hahmo saattaa tosin jakaa mielipiteitä, onko se kiinnostava antropomorfinen välitilahahmo vai pelkästään ihmisen fantasiahahmo). Esityksen muodot ovat ihmistä ympäristöstään eristäviä ja nostavia, tai ihmisen kieltä tai psyykeä omassa ylhäisessä yksinäisyydessään kuvaavia.

Inhimillisestä toimijasta tulee helposti ajatelleeksi, että toiminnan ja käyttäytymisen voi selittää pelkästään viittaamalla yksilön omiin piirteisiin. Ympäristön tila sivuutetaan helposti kokonaan. Pentti Määttänen painottaa, että toiminnan tapa ei kuitenkaan voi olla ruumiin tila, sillä toiminta on aina yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksen toteutumista, johon vaikuttavat sekä yksilön että ympäristön ominaisuudet. Ympäristön piirteet eli toiminnan objektiiviset ehdot vaikuttavat tavan muodostumiseen. Tapa on siis yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksen tuote, seuraus mukautumisesta toiminnan ehtoihin. (Määttänen 2009, 58–59)

Pellonkin tapauksessa voi ajatella, että teksti, ohjaus, lavastus, ääni, esiintyminen ynnä muut ovat kaikki eritasoisia ”tilamanifesteja” tai ihmisen toiminnan ehtojen ja ympäristösuhteen esityksiä. Ympäristön potentiaali monesti kuitenkin lähes petetään vetämällä kaikki sen merkitykset ihmisistä

käsin lähteviksi ja ihmisen hahmoon palaaviksi. Lavastaja perustelee usein tilaratkaisun *tukevan* tai *jatkavan* henkilöhahmoa. Mutta tarvitseeko esityksen ihmishahmo enää erityistä *tukea* tilalta, mikäli se kuitenkin on esityksen, tarinan, näyttämön ja tulkinnan keskipiste? Ongelma ei niinkään ole siinä, että ihmishahmo ja ympäristö käyvät yksiin, sillä näinhän voi tapahtuakin, vaan siinä että inhimillisyys heijastetaan kaikkiin ympäristöllisiin ja tilallisiin elementteihin suomatta niille omaa subjektiviteettiä, toiseutta ja erilaisuutta. Terike Haapojan mainitsemia rinnakkain olemisen tiloja, tai esityksiä, jotka tunnustavat, jopa kysyvät tätä lajienvälisen jaetun tilan etiikkaa, soisi kuitenkin näkevänsä enemmän.⁷

Yhtenä monista uskontotieteilijä Matti Kamppinen on tiivistänyt, että yksi keskeinen perustavien kysymysten alue modernissa ihmiselämässä on suhde teknologiaan ja luontoon. (Kamppinen 1999, 114) Näiden kautta muodostuu myös suhde toisiin ihmisiin. Hans-Thies Lehmannin mukaan post-antroposentrinen (”ihmiskeskeisen jälkeinen”) teatteri on yksi merkittävä draaman jälkeisen teatterin muoto. Tätä mallia edustavat ilman ihmisnäyttelijöitä toteutettava esineteatteri, tekniikan ja koneiden teatteri sekä kaikki teatterimuodot, jotka yhdistävät ihmishahmon elementtinä maisemallisiin tilarakenteisiin. Kun ihmisruumiit antautuvat esityksen todellisuudelle samanarvoisina esineiden, eläinten ja energialinjojen kanssa, ”teatteri tekee mahdolliseksi todellisuuden, jossa ihminen ei hallitse luontoa.” (Lehmann 2009, 147) Kuinka ihmisruumis voi esittäytyä samanarvoisena energian kanssa? Katsomistapamme hakee tutkitusti lajitoveria ja energiaa voimme tuskin aina edes aistia. Ja vaikka hetkellisesti kykenisimme häivyttämään ihmisen toimijuutta tuossa esitysmaisemassa, oma inhimillinen kokemutemme sekä esityksen alkuunpanija, ihmistaiteilija, jäävät silti leijumaan esityksen eteen. Kyse ei ole ihmisettömän esityksen kaipuusta, vaan ennemminkin uusista näkökulmista ihmisyyteen ja olemassaolon kokemukseen.⁸

⁷ Kuten Kershaw muistuttaa, jonkinlainen käsitys luonnosta ja ympäristöstä on läsnä kaikessa, mitä teemme: ”Jos hyväksymme tämän argumentin, siitä seuraa mitä ilmeisimmin, että kaikki teatterit ja kaikki esitykset tulevat tavalla tai toisella osaksi ekologisia huolenaiheita, tunnustimme sen tai emme. Kaikki sosiaaliset ja poliittiset projektit ovat ekologisia projekteja myös.” (Kershaw 2007, 258)

⁸ Ihmiskeskeisyyden kritiikki ei kuitenkaan ulotu aina läpi koko esitystuotannon linjan. Olin itse mukana tekemässä esitystä, jonka aihepiiriin ihmishahmon keskeisyyden kysyminen kuului. Vaikka itse esityksessä ihmis-esiintyjyyttä pyrittiin kohtuullistamaan suhteessa ei-inhimillisiin ”esiintyjiin”, ja jopa ihmis-katsojuutta kyseenalaistettiin, tekijätietoja tuotiin markkinoinnissa vahvasti esille. Siinä, missä esiintyvää

Pelto-esityksessä manifestoitu teatterin antroposentrismi tuotti monia opettavaiseen sävyyn lausuttuja kommentteja siitä, että ”tiedättehän, ettei ihminen pääse ihmisyydestään ja on siksi väistämättä ihmiskeskeinen...”, tai ”kanakeskeiseksi tässä pitäisi ruveta?!” Se, että jokin asiantila näyttää väistämättömältä ei kai tarkoita, ettei sen taustaa voisi tutkia tai tarkastella kriittisesti. Merkillepantavaa oli *ihmiskeskeinen* -käsitteen provosoiva vaikutus juuri Teatterikorkeakoulussa, siis taideyhteisössä, jossa ihmishahmo on niin voimakkaasti näkyvillä itse teoksen muodossa. Eräässä palautteessa meidän oletettiin haluavan poistaa ”ihminen” tai ihmishahmo teatterista kokonaan, jopa kieltää humanismi kaikkienensa. (Mietin, kuinka ihmeessä tämä voisi olla mahdollista, edes käsitteellisesti.) Ja tästä päätellen: ”Onko se silloin enää teatteria?” Laji-essentialismi on huomattavan yleinen ilmiö taidemaailmassa, vaikka toisaalta tunnustetaan taiteen muuttuvan ja uudistuvan lajirajojen koettelemisen kautta. Jos itse jossain vaiheessa suunnitteluprosessia tunsin ihmiskeskeisyyden kritiikin ähkyä, tämä jo vuosikymmeniä ympäristöetiikassa käsitelty teema ja ylipäänsä posthumanistinen ajattelu tuntui olevan aivan uusi paradigma monien teatterintekijöiden keskuudessa vuonna 2005.

Lopulta palaamme aina myös kysymykseen, mikä ihminen on, kuinka käsitämme ihmisen, miten ihmisen käsite ja määre ovat muuttuneet aikojen saatossa. Kuka oli se ensimmäinen eläin, joka mielsi itsensä ”ihmiseksi”, tai jopa ”ei-eläimeksi”. Itse koen, että ihminen on aina ollut voimakkaasti, sekä fyysisesti että mentaalisesti ei-inhimillisen läpäisemä ja muodostama; ihmislaji ei ole kehittynyt biologisesti eikä psyykkisesti erossa ympäristöstään, vaan sen tuotteena. Paul Gauguinin kuuluisan maalauksen nimi on hieno ja suuri *Mistä tulemme? Keitä olemme? Minne menemme?* (1897/98) Voimmeko tutkia taiteessa ihmistä, ”keitä olemme”, pohtimatta mistä tulemme ja minne menemme? Ja emmekö tule muualtakin kuin antiikin Kreikasta ja jumalien vuorilta?

ihmishahmoa häivytettiin parhaan mukaan, ohjaaja-tekijän subjekti jäi tavallaan seisomaan kaiken edessä, tai takana, miten asian haluaakaan ymmärtää, ”ohjaamassa” ei-inhimillisiä toimijoita siinä missä inhimillisiäkin. (Ehkä posthumanistisen teatterin tehtävänimikkeetkin pitäisi miettiä uudelleen?)

Jatkan tästä aihepiiristä ja oikeastaan kyseenalaistan minkään todellisen ihmiskeskeisyyden Studio 5 -osiossa, muun muassa eloisan materialismin teorian valossa.

Katsojuuden problematiikkaa

Kysymykseni ja epäilykseni katsojuutta kohtaan ovat heränneet hyvin pitkälti henkilökohtaisista mieltymyksistäni. Pidän siitä, että saan tutustua asioihin liikkuen, moniaistisesti, immerssiivisesti, lähempää ja kauempaa, aktiivisesti, selkeässä vuorovaikutuksessa. Esityksissä minulle varattu paikka on useimmiten istuin katsomossa tai huono seisomapaikka gallerian nurkassa. Toisinaan niin sanotuissa live-installaatioissa tai ympäristönomaisissa esityksissä saan enemmän vapauksia, vaikka toki näissäkin teosmuodoissa katsojan paikka on etukäteen suurin piirtein mietitty. *Pellon* kaksiosainen rakenne ja konkreettisesti varsin erilaiset katsomistavan mahdollisuudet antoivat tilaisuuden tarkastella katsomistapahtuman muuttujia, erityisesti sitä, mikä johdattaa vierailijan havaintoa ja kokemusta, onko se esiintyjä vai tila, valo, ääni, sisäinen kesto? Syvempi kysymys liittyi esiintyjyyden ja katsojuuden jakolinjaan ja niiden pohdiskeluun ympäristökriittisessä hengessä.

Baz Kershaw hätkähdyttää toteamalla esitysekologian kirjassaan, että ensisijaiselta tuottavalta tarkoitukseltaan teatteri ei ole niinkään esitysten näyttämöllepanoja “maisemasta” tai muista “luonnon” konstruktioista, vaan *katsojuuden luomista*. Toisin sanoen esityksen hallitsevat traditiot (etenkin lännessä) ovat olleet oikeastaan tekosyy katsojien (tai yleisöjen) tuottamiselle. Kershaw nojaa antropologi Tim Ingoldiin väittäessään, että kyseessä saattaa olla kulttuurinen prosessi, joka on kaikkein tärkein tuotettaessa “luonnon” käsitettä (tai muita kulttuurisia luokitteluja), jotka erottavat “meidät” “meidän” ympäristöstämme. Tästä näkökulmasta käsin teatteri esityksineen saatetaan ehkä nähdä yhteiskunnallisena instituutiona, joka on kaikkein tyypillisimmin mallintanut abstraktion ihmisistä “luonnon maailmassa”. (Kershaw 2007, 306) Toki tähän näkökulmaan voi suhtautua osittain varauksella sen tietyn mahtipontisen teatterikeskeisyyden vuoksi; ajatellen kuinka suuri (eli pieni) osa väestöstä on teatterissa käynyt 1800–2000-

luvuilla, tämän kulttuuri-ilmion voima luonto-kulttuuri-jaon keskeisimpänä moottorina voidaan myös kyseenalaistaa. Siltikin, mikäli muun muassa Kershaw'ta on uskominen, katsojuuden *tuottaminen* tapahtuu huomaamatta, koska yleisöjen, kriitikkojen ja historioitsijoiden huomio on ensisijaisesti kiinnitetty näyttämötoimintaan. Kiinnostus katsojuuteen on kyllä virinnyt viime vuosikymmeninä, muttei ole vielä kukaan tekijöiden keskuudessa mikään itsestään selvä tutkimuskohde kuten esiintyisyys.

Esitysten katsojuus, siinä missä moni muukin inhimillinen käyttäytyminen on historiallisesti rakentunut ja konventioiden ohjaamaa. Nämä konventiot, niiden toisto ja rohkaisu ovat vaikuttaneet katsoja-ihmisten käyttäytymiseen, heidän havaintoprosessiinsa, esiintyjien asenteeseen heitä kohtaan ja niin edelleen. (Kershaw 2007, 186) Kershaw'n mukaan katsojan rooli ensisijaisesti maailman tulkitsijana ja reflektioijana on yleensä otettu oikeutuksena roolin luonteenomaisuuksille. Jos tälle näkemykselle on ollut vaikutusvaltaisia vastustuksia, ne on kehystetty *teatterillisen tapahtuman sisälle*. Tämä määrittää yleensä viittaamalla erilaisiin "yleisön osallistumisiin". Lopulta mikä tahansa yleisön/katsojan aseman tai roolin kyseenalaistaminen yleisönä/katsojana tapaa loppua kuitenkin näyttämön tai lämpiön uloskäynnillä. Tästä syystä teatterin vaikuttavuus tavataan nähdä ikään kuin teatterikokemuksen kylkiäisenä, seurannaisvaikutuksena teatterille kokonaisuutena. (Kershaw 2007, 305)

Hans-Thies Lehmann lisää draamallisen teatterin passivoimistaipumuksiin myös "alati vain piilevänä pysyvän ruumiillisen osallisuuden". (Lehmann 2009, 189) Kinesteettisestä empatiasta ja sensomotorisesta mielikuvituksesta on puhuttu usein (istuvan) katsojan ruumiillisen reagoinnin keinoina. Esimerkiksi lavastustaiteen tutkija Laura Gröndahl on kirjoittanut:

Tilallisesti orientoituneen visuaalisen havainnon pitäisi aktivoida sensomotorisen mielikuvituksen ja muistin, eikä se ole rajoittunut yksinkertaisiin kuviin. Tämä tunne voi tapahtua, esimerkiksi, kun maalausta katsoessamme voimme tuntea kuin olisimme todella siellä (maalauksessa), aistien ilman kosketuksen, hajut ja äänet. (Gröndahl 2004, 34)

Posthumanisti miettii tässä kohtaa, voisiko kinesteettinen empatia yltää vaikkapa *Pellossa* esiintyneisiin kiviin tai valoon asti? Vai onko se Toisen kuvittelemista omilla ehdoillamme?

Katsojaa voivat ”laiskistuttaa” jo pelkästään fysiologiset tekijät; valon määrän vähäisyys tai erot sekä hämärä (katsomo)ympäristö väsyttävät paitsi silmää, raukaisevat koko kehoa. Toisaalta esitysten muotojen ja sisältöjenkin sovinnaisuuden on katsottu ei niinkään haastavan, vaan ennemminkin vahvistavan katsojan ennakkoasenteita. Tätä tukee myös *kognitiivisena dissonanssina* tunnettu psykologinen ilmiö. On helpompi ottaa vastaan vanhoja näkemyksiämme tukevaa tietoaaineistoa, kuin sellaisia faktoja jotka sotivat näkemyksiämme vastaan. Ihminen kokee tiedolliset ristiriidat epämiellyttäväksi ja pyrkii välttämään niitä.

Esitysteoreetikko Peggy Phelan on ehdottanut, että esitysten katoava, siis aikaan rakennettu luonne selittäisi taiteenlajin tuottaman *kuluttaja-katsojuuden*. Esitys lanseeraa läsnäolon näkyvyyteen, ja katsojan pitää yrittää imeä se kaikki sisäänsä ennenkuin tuo läsnäolo katoaa. (Phelan 1993, 148) Kuluttajuus olisi siis kokemisen (ahmivassa) aktissa, eikä niinkään teoksen vaihdossa ja omistajuudessa, kuten kuluttajuus on ymmärretty esinetaiteen kohdalla.

Hans-Thies Lehmann kietoo vielä ongelmallisen sivustaseuraavan katsojakansalaisuuden jatkuvan talouskasvun imperatiiviin. Samuel Weberiä mukaillen hän esittää, että katsojuutta tuottavat ja ylläpitävät välineet (kuten televisio ja teatteri) lupaavat meille implisiittisesti, että jos pysymme katsojina, kiltisti paikoillamme katsomossa, katastrofit – tai luonto – pysyvät aina ulkopuolella, ne ovat ”subjektille” tarjottuja ”objekteja”. Tämä lohdullinen lupaus sisältää samalla myös ääneen lausumattoman uhkauksen: pysy siellä missä olet. (Lehmann 2009, 421)⁹

⁹ Ehkä kuuluisimman kritiikin katsojuuden tuottamisesta yhteiskunnassa ovat esittäneet kansainväliset situationistit (1957–1972) ja erityisesti yksi heidän johtohahmoistaan, filosofi Guy Debord. Tilannetta kutsutaan speaktaakkeliksi, jota ei pidä kutistaa tarkoittamaan vain näyttävää esitysspektaakkelia (vaikka asetelma sopii myös teatterin luomaan katsojuuteen) vaan yleisempää yhteiskunnallista ilmiötä, joka näkyy muun muassa tiedotusvälineitten tuottamassa katsoja-asetelmassa. Situationisteja tutkinut Marko Pyhtilä kirjoittaa Debordin näkemyksestä, jonka mukaan speaktaakkelissa maailman yksi osa esittäytyy maailman edessä, ja on sitä ylempi. Speaktaakkeli on tämän eristäytymisen yhteinen kieli. Se mikä lähentää katsojia ei ole kuin yksisuuntainen yhteys tähän keskukseen, joka pitää yllä heidän eristäytymistään ylläpitävän

Samalla lailla katsojuutta on ”luotu” tai tuotettu kuvataiteen piirissä esimerkiksi maisemamaalauksen ja valokuvauksen kautta, enemmän tai vähemmän tarkoituksellisesti. Kershaw viittaaakin juuri maiseman käsitteeseen, joka on vuosisatojen ajan ollut pääkielikuva, joka myötävaikuttaa ihmisen korottamiseen ympäristön yli. Jos ajattelemme, että maisemataide on parasta, mihin kykenemme tarkastellessamme teatterin ja luonnon suhdetta – kuten Marranca kuvailee haltioituessaan Robert Wilsonin maisemallisten näyttämöitten ”ekologiasta”, meidän pitäisi kuitenkin muistaa tämä maiseman vastapuoli: maisemasta erotettu katsoja. (Kershaw 2007, 309) Renessanssin perspektiiviopin keskeisen teoreetikon, Leon Battista Albertin määritelmässä maalauksen pinta on ikkuna näkyvään. Klassisen maalaustaiteen keskipiste on ihminen, eikä maisema aluksi ollut itsenäinen aihe. Maalattu maisema on inhimillisen toiminnan näyttämö, tilallisuuden ”merkitsijä”. Tässä mielessä maisemaa ei esitetä, vaan maisema esittää tilaa. (Nyberg 2006, 89)

Perspektiivijätös siirtyi myös näyttämöille. Edestä katsottavaa frontaalinäyttämöä on pidetty ongelmallisena ympäristöetiikan näkökulmasta juuri sen tuottaman näyttämö-katsomo-jakolinjan ja keskeisperspektiivin vuoksi. Perspektiivipiirustusharjoitukset kuuluvat jo peruskoulun opetusohjelmaan yhtenä hahmottamisen perusvälineenä, joten eikö se siis ole juuri sitä, varsin neutraali hahmotusväline? On kuitenkin kriittisesti huomautettu, kuinka totalisoiva perspektiivin tarjoama hahmotus on. Hans-Thies Lehmann toteaaakin, että perspektiivi tekee totaliteetin mahdolliseksi nimenomaan sijoittamalla katsojan aseman ja näkökulman kuvassa näkyvän maailman ulkopuolelle. (Lehmann 2009, 144)

Teatteriarkkitehtuuri tai esitykset eivät ole tietenkään yksin vastuussa keskeisperspektiivin muovaamasta tila-ajattelustamme. Tällä hetkellä ”yksisilmäinen” kamera- ja näyttöpäätekeskeinen viestintä ympäröi meitä täydellisesti. Kuten taiteilija Lauri Anttila toteaa, nyt elävien ihmisten

peruuttamattoman suhteen itse keskustaan. Siten speaktaakkeli tuo eristetyt yhteen, mutta yhdistää heidät vain *eristettyinä*. (Pyhtilä 2005, 122) Speaktaakkelin vaara piilee siinä, että se organisoi tietämättömyyden siitä, mikä on tapahtumassa ja välittömästi sen jälkeen unohduksen siitä, mikä kaikesta huolimatta saatettiin ymmärtää. Mitä tärkeämpi jokin asia on, sitä enemmän se on kätkeyty. (Pyhtilä 2005, 159)

kuvakieli on kameran kouluttama, ja siksi on tärkeää osoittaa tämän kulttuurikielen olemassaolo ja sen tiedostamaton ylivalta kuvalliseen hahmotukseemme. (Anttila 1989, 32) Anttila kuitenkin vielä muistuttaa, ettei perspektiiviin ”sidottu” taidekaan ole niin passivoivaa kuin on annettu ymmärtää:

Inhimillinen havainto on kokonaisaistillista, erityisen voimakkaasti lihasaistillista. Kaikkiin havaintoihin liittyy lihasliikkein tehtyjä huomioita: vartalon ja pään liike, silmien lihasliikkeet ja räpyttely yhdistettynä reseptoreiden vastaanottamiin viesteihin. (Anttila 1989, 23–24)

Pellossa frontaalisen, katseen näyttämön ja liikkuen koetun tilan eroa haluttiin kokeilla käytännössä. Esityksen aamuosa, live-kuunnelma-installaatio, antoi vierailijoiden vaellella rakennetussa ympäristössä mielensä mukaan, koskea elementteihin, muuttaa valon suuntaa kääntelemällä valonheitinten eteen sijoitettuja seiniä ja sulkijoita, makoilla lattian alle kasvatetun pellon päällä, tai kokeilla työvälineitä. Mutta vierailijalla oli myös mahdollisuus katsoa tilaa kuin maisemaa kauimmaiseen nurkkaan rakennetusta huvimajasta. Iltaosassa katsojan fyysinen paikka oli määrätty: hieman ahtaaseen takakulmaan rakennetusta katsomosta saattoi nyt seurata esitystä, jonka elementteihin oli päässyt tutustumaan lähemmin jo tunteja aiemmin. Katsomosta ei esimerkiksi kyennyt enää näkemään lattianalaista peltoa, mutta katsoja tiesi, että sellainen siellä on. Esityksen tilasta tuli siis toisella tapaan kolmiulotteinen, tai paremminkin moniulotteinen: tilaan oli jo eletty, aistimellinen suhde, siihen liittyi katseelta kätkeytyneitä, mutta muistin, kosketuksen ja rinnakkainelolon avaamia ulottuvuuksia.

Katsoja voi rajata pois ja esitykseen kuulumattomaksi kaiken mitä hän ei omalta paikaltaan näe ja siten ”lukea” myös ympäristönomaiseksi rakennettua esitystä täysin suoraan edestä nähtävänä. *Pellossa* tosin esityksen kaksinäytöksisyyden vuoksi katsojan toivoi tajuavan ja kokevan selvän ”lukutavan”, tai paremminkin kokemisen tavan muutoksen. Tällä tavoin tilallisesti ”aktivoitua” esityksen katsojalla, tai paremminkin kokijalla, oli tarkoitus koetella myös Kershaw’n ja Lehmannin debatoimaa passivoidun katsoja-kansalaisen myyttiä.

Paikkasidonnaista esitystaidetta tutkinut Mike Pearson on laatinut taulukon, jossa hän erittelee katsomon (auditorium) ja paikan (site) tilapäisiä eroavaisuuksia. (Pearson 2010, 16–17) Pearson korostaa, ettei paikassa ole kyse yksistään sijainnista tai tilasta, vaan yhdistelmästä tilanteita, olosuhteita, materiaaleja, maantieteellistä sijaintia, historiallista kertomusta, ihmisryhmiä tai sosiaalista agenda. (Pearson 2010, 16) Poimin taulukosta osan, selventääkseni katsomo- ja installaatioesitysten eroa, vaikkei installaatio vastaa täydellisesti paikan käsitettä, joka viittaa muihin kuin teatteritiloihin. Seuraavassa käytän paikka-erityisen esityksen piirteitä kuvaamaan installaatio-esitystä (*Pellon aamu*).

Katsomo (*Pellon* ilta)

Katsomo on eristetty.

Katsomossa ympäristöolosuhteet ovat vakaat.

Katsomo on pimeä ja hiljainen.

Katsomoesitys on aikataulutettu.

Katsomossa esitys on sijoitettu yhteen paikkaan.

Katsomossa yleisön asettuminen on kiinteä.

Katsomossa yleisö on roolitettu yleisöksi: tarkoituksenmukaisesti koottu, odottava, määrätty, potentiaalisesti ymmärtävä.

Katsomossa yleisö saattaa olla ollut aiemminkin.

Katsomossa näyttämö on yksi.

Katsomossa tapahtumat ilmenevät keskietäisyydellä.

Yksi tärkeä asia tapahtuu.

Paikkaerityinen esitys (*Pellon aamu*)

Paikan sidokset ja reunat voivat olla olemassa tai asetetut.

Paikan ympäristöolosuhteet voivat vaihdella, ne pitää hyväksyä tai kohdata aktiivisesti.

Paikka on pimeä tai hiljainen vain, mikäli olosuhteet on sellaisiksi valittu tai tehty.

Paikassa voi olla hetkellinen jatkumattomuus sosiaalisessa kudoksessa.

Paikassa esitys voi olla jaettu retorisen intensiteetin hetkiin.

Paikassa voi olla monia luonteita: organisoitu, nestemäinen, neuvoteltu esityksen sisällä...

Paikassa yleisö voi olla sattumanvarainen – ne jotka ovat läsnä samalla paikalla samaan aikaan – ja paatunut.

Paikassa ei ole säännöllisiä teatterikävijöitä. Jos he ovat olleet paikassa aiemminkin, he ovat olleet siellä eri syystä.

Paikassa näköala on moninainen ellei jollain muulla tavoin kehystetty.

Tapahtumat ilmenevät vaihtelevilla ja muuttuvilla etäisyyksillä.

Monia asioita voi tapahtua: esitys voi joutua perustelemaan tai kuuluttamaan omaa läsnäoloaan.

Katsomo on suunniteltu helpottamaan toistoa.

Paikassa ei ehkä ole korvaamisen tai toistamisen mahdollisuutta.

Katsomossa tämänkaltainen asia on tapahtunut ennenkin.

Paikassa se tapahtuu aina ensimmäistä kertaa.

Voiko elävän installaation toistaa sellaisenaan? Tekikö *Pellon* aamuosion aikaan sidottu äänimaailma siitä selkeämmin esityksellisen? Oliko teoksella sellainen sosiaalinen tai olosuhteiden muodostama suhde, joka olisi muuttanut teoksen luonteen täysin toisaalle siirrettynä? Pearsonin luonnehdinnat katsomon ja paikkaerityisen esityksen eroista voivat selventää jotain myös *Pellon* esityspuoliskojen eroavaisuuksista. Tämän taulukon perusteella installaatio putoaa ehkä jonnekin katsomon ja paikka-erityisen esityksen välimaastoon. Tapahtumat tosiaan ilmenivät vaihtelevilla ja muuttuvilla etäisyyksillä, ja näköaloista oli pyritty tekemään moninaiset. Moninaisuus oli kuitenkin hallittua ja rakennettua eikä olosuhteiden sanelemaa kuten monissa ei esityksiä varten suunnitelluissa paikoissa tai julkisissa tiloissa. Me myös toistimme esityksen kolme kertaa ja Teatterikorkeakoulun suuressa salissa ”tämänkaltainen asia oli tapahtunut ennenkin”, ei tosin juuri tuo tapahtuma.

II

Ympäristönomaisesta ympäristöherkkään esitystilaan

Koska frontaaliesityksiin ja niiden tuottamaan – kenties turhankin yksipuolisesti käsitettyyn – katsojuuden tapaan on liitetty paljon kritiikkiä, vaihtoehtoa on etsitty muun muassa *ympäristönomaisesta esityksestä*. Frontaaliesityksen (tapahtuipa se sitten tirkistysluukussa tai studiossa) kuvatila on ikään kuin haltuun otettavissa, katsojan alistettavissa. Ympäristönomaisessa esityksessä esitystapahtumien tila-ajallinen haltuunotto asettuu kyseenalaisemmaksi; katsoja-kokija ei voi välttämättä nähdä tai hallita koko esitystä yhdellä kertaa, vaan hänet on asetettu tavalla tai toisella valintojen eteen, esityksen ”keskelle” ja sekaan. Katsojan huomiota ei ole fokusoitu yksiselitteisesti, vaikka tilallis-dramaturgiset painotukset ja johdattelut voivat suunnata huomiota tietoisesti. *Pellon* aamuosassa pyrimme tähän kahdella tavalla: sekä simultaanisuuden (hajasijoitetun näyttämöllepanon) kautta että esiintyjien ja katsojien yhteisesti jakaman tilateoksen avulla. ”Täysin yhteisesti jaetussa” tilassa ei ollut erikseen esiintymisen ja katsomisen alueita, vaan esiintyjät loivat toiminnallaan väliaikaisia esiintymisalueita yhteisen tilan lomaan.

Ympäristönomaisen teatterin teoriaa hahmotelleet Richard Schechner (Schechner 1968) ja Arnold Aronson (Aronson 1981) eivät kumpikaan paneudu ”ympäristönomaisuuden” aistimelliseen tai oliolliseen ulottuvuuteen, kyse on ennemminkin ihmisesiintyjän ja ihmiskatsojan välisestä tilasuhteesta. *Pelto*-esityksen ympäristökokemuksessa oli kuitenkin tärkeää saada paitsi katsella, kuunnella ja liikkua, myös koskea ja toimia tilan elementtien kanssa. Kosketusaistihavaintoon on liitetty välittömyyden ja siksi todellisuuden tuntu, samoin kuin oikeaa kestoä osoittaviin asioihin (sulava jääpala, toimiva kello) mikä on aina vaarallista illuusioon ja ajan manipulointiin nojaavassa teatterissa. Kosketus- ja tuntoaisti, tai esineet/materiaalit, joitten materiaallinen todellisuus tulee ilmi (esimerkiksi

kiven paino) esityksessä voimakkaasti, ikään kuin palauttaa objektit aineelliseen todellisuuteen ja horjuttaa niiden kuvitteellista, ”toismaailmallista” luonnetta. (Toisaalta aika-ajoin on myös kyseenalaistettu kaikkea aistien tuottamaa tietoa.)

Tietämisen kannalta *Pellos*ssa oli tärkeää aisti- ja tunnekokemusten saaminen myös itse taiteen tekemisestä, sen välineestä ja materiaaleista: esimerkiksi kosketuksesta puuhun, viljaan ja työvälineisiin, hitaasta kehoon liikkeestä hitaasti kasvaneen puun rinnalla. Vaikka näyttämömasterit vinoilivat ”oikeiden materiaalien kaipuun” iskevän aika ajoin jokaiseen esityssuunnitteliin, koin että kyse on enemmästä kuin vaihtoehdosta illuusiolle. Keskustelimme paljon materiaaleihin sitoutumisesta ja tutustumisesta, niiden monitahoisesta lähestymisestä sen sijaan, että olisimme kohdelleet niitä vain merkkimäisesti, vertauskuvina tai välttämättöminä tunnelmantekijöinä, tietyn aistikokemuksen heruttajina. Luultavasti suhde esityksen materiaalisuuteen saattaa olla yksi leikkisän illuusioteatterin ja ”oikeiden tekojen” esitystaiteen ero. Vaikka asia ei luonnollisesti ole aivan näin mustavalkoinen.

Tilaan moniaistisesti tutustuminen ja sen ympäristönomainen kokeminen ei tarkoittanut sen kokonaisvaltaisempaa haltuunottoa tai valloittamista. Ei ollut mitään itsestä erillistä haltuunotettavaa. Tilaa ei ”tarvinnut” selittää itselleen käsitettäväksi, ymmärtää ja kokea kerralla. Tulkitun, metafora-arvoituksen lailla ”ratkaistun”, käsitteellistetyn ja katseella pyyhkäistyn tilan sijaan pyrittiin vierailijoita kannustamaan aistimellisesti läpielettyyn tilakokemukseen. Ympäristönomaisuus *saattoi* vähentää katsojan tunnetta siitä, että hän voi hallita esityksen kokonaisuuden. Kokijoita oli tietysti moneksi; osa oleili tilassa koko mahdollisen ajan (vierailijoita päästettiin sisään kaksi kerrallaan) ja jokunen katsahti esitystä vain vartin verran.

Ympäristönomaisessa esityksessä katsoja tulee helposti tietoisemmaksi itsestään ja esilläolostaan, millä on vaikutuksensa esityksensä kokemukseen verrattuna näyttämöesityksiin. Katsomiskokemuksesta voi tulla koko esityksen keskipiste. Mutta mistä mitattuna ja kenen mielestä mikäkin ja kukakin on keskipisteessä? Ja milloin esiintyjät ja katsojat olisivat tasavertaisessa asemassa? Luulen, että vaikka katsojat ja esiintyjät olisivat

fyysisesti tai psyykkisesti kuinka sekaisin, esiintyjä (mikäli esityksessä on jotain esille pantua ja väistämättä kai on) määrittelee aina "näyttämön".

Esityksen tilaluonnetta tutkineen Annette Arlanderin mukaan ”jonkinlainen katsojan paikka sisältyy välttämättä jokaiseen esityskompositioon, oli se sitten tietoisesti valittu ja rakennettu, tilan, kontekstin tai esitystradition sanelema tai muuten konventionalisoitunut näkymättömiin.” (Arlander 1998, 17) Arlanderin mukaan esitys tai teos ehdottaa katsojalle tämän paikkaa usein hyvin konkreettisesti, tilaratkaisunsa myötä. Yleensä tämä katsojan paikka on teoksen puhuttelutapa. Tässä puhuttelutavassa on löydettävissä esitystaiteen ja installaatiotaiteen yhteys: tavassa, jolla teos puhuttelee katsojaa, ja saattaa tämän aktiivisesti ottamaan tai suorittamaan (perform) itselleen tarjotun position. Merkillepantavaa tässä on myös se mahdollisuus, ettei (installaatiomainen) teos täten vain kuvaisi, vaan myös synnyttäisi subjektiviteetteja, toisin olemisen tiloja. Terike Haapoja kehii tämän ajatuksen esitystilojen paradigmaan: ”Kun puhutaan esityksen tilaratkaisusta, voitaisiin näin yhtä hyvin puhua siitä, millaista katsojuutta nuo tilaratkaisut kutsuvat esiin, ja minkälaisia ennen kokemattomia kokemisen tiloja ne voisivat näin näyttämöllistää.” (Haapoja 2010, 11) Mutta kuten Arlander muistuttaa, esityskompositioon rakennettu katsojan paikka on vain tarjottu; katsoja voi olla suostumatta tähän ehdotukseen. Katsojan on jopa esitetty kiusaantuvan oman läsnäolonsa havaitsemisesta, millä on perusteltu hänen jättämistään rauhaan.

Katsojat ovat teatterissakin aina kauttaaltaan tilassa, mutteivät välttämättä esityksen tilassa. *Pellon* ensimmäinen näytös oli, kuten sanottu, yhtenäistila, mutta oliko se myös koettu ympäristö tai ympäröivä tila? Ei välttämättä. *Pellossa* oli esiintyjä, mutta he eivät lähtökohtaisesti ympäröineet katsojia eikä heitä ollut järjestetty toimimaan katsojien seassa tai välissä. Miellän asetelman pikemminkin päinvastoin. Esitystila oli kyllä koettavissa oleva ympäristö ja ympäröivä tila, mutta siellä katsojat saivat kuljeskella hieman kuin taidenäyttelyssä, live-installaation seassa. Esiintyjät eivät liikkuneet niin ohjelmoidusti, etteivät olisi voineet muuttaa kulkujaan ja tekemisiään katsojat huomioiden.

Schechnerin mainitsema *täysin jaettu* eli tasavertainen tila herättää monenlaisia mielikuvia siitä, mitä tämä täysin jakaminen voi olla, ja kenen kaikkien välillä. Voivatko niinkin erilaiset hahmot kuin esiintyjä ja katsojajokija koskaan täysin jakaa mitään tilaa, vaikka olisivatkin saman alueen sisällä samaan aikaan? Ehkä TÄYSIN jaetussa tilassa esiintyjät olisivat myös katsojia, sillä jokaisen omaa ruumiillista tilaa ei voi jakaa. Vai miten milloinkin ymmärrämme tilan käsitteen? Ympäristön kokeminen on sidottu aistien kokonaisjärjestelmään, niin että ruumiin ja paikan yhdistyessä kokija on osa ympäristöään, vaikka hän olisi samanaikaisesti siitä tietoisuuden tasolla etäännytynyt tarkkailija. Paikkoja ei koeta vain väreihin, rakenteisiin ja muotoihin perustuen vaan myös hengittämällä, haistamalla, ihon kautta, lihastoiminnoilla, ruumiin asennoilla ja ääninä. Ihminen ei kohtaa ympäristön tärkeimpiä elementtejä, sen tilaa, massaa, kokoa ja syvyyttä ainoastaan näköaistilla vaan ruumiillaan, liikkumalla ja toimimalla. Tiettyyn rajaan tämä oletettavasti koskee myös esityksen katsojaa. Täysin jakamisen voisi ulottaa myös muihin esityksen toimijoihin kuin ihmisiin. Aiempaan, energian kanssa esiintymiseen viitaten, kuinka ihmisesiintyjä voisi jakaa esitystilan jonkin energia- tai materiaaliolion kanssa? Olisiko tämä vasta todella ympäristönomainen esitystila?

Termiä ympäristönomainen voi siis miettiä käsitteen ympäristö valossa. Aronsonille ja Schechnerille ympäristö on tila, joka ympäröi ja joka jaetaan. Ympäristötieteissä (erityisesti humanistisissa) ympäristö käsitetään elämismaailmana, jolla on eri ulottuvuuksia, kuten sosiaalinen, taloudellinen ja ekologinen ympäristö. Voisiko ”ympäristönomainen” koskeakin tällaista läpäisevämpää ympäristökäsitystä, eikä vain esitystilaa? Sekä maanviljely- ja teknologiatematiikan että ekokriittisen esitysmuodon kautta *Pellossa* mielestäni toteutui tämä ”päivitetty ympäristönomaisuus”, se ei siis ollut vain esitysympäristö vaan myös elinpiirin esitys, jossa ihmistoiminnan eri puolet punoutuivat sekä historiallisessa että hetkellisessä valossa ei-inhimilliseen ”ympäristöön”. Palaan vielä tähän esitysekologian käsitteen tarkasteluun lähemmin *Studio 5:n* yhteydessä.

Olen nyt kirjoittanut katsojuudesta, esitystilasta ja ympäristönomaisuudesta esitys- ja teatterintutkimuksen näkökulmasta. Installaatio oli kuitenkin erityisessä tähtäimessäni, vaikken tiedä, onko kyseessä varsinainen selkeä

teosmuoto, installaatio on niin yleinen nimike tilallis-veistoksellisille taideteoksille. Tässä tapauksessa luonnehtisin sitä esteettisesti järjestetyksi ympäristöksi, jossa vierailija voi liikkua melko vapaasti. Yksinkertainen syy installaatioiden suosimiselleni on – huolimatta niiden sijoittumisesta usein eristettyihin tiloihin tai huoneisiin – se, että niiden sisällä tai vierellä kulkiessani voin kokea jälleen (ehkä jopa tihentyneesti) olevani kehollisesti ”uppoutuneena” (vaikka kirjaankin voi uppoutua!) tähän pienoismaailmaan, yksilön ensimmäisen persoonan kokijana, itsestäni käsin ulkopuolisiin suhteisiin kurottautujana. Installaatio siis mallintaa tai synnyttää seassa- ja mukanaolemisen sekä ympäristössä toimimisen kokemuksia. On kuitenkin pidettävä mielessä, että ”seassa” ollessammekin olemme aina samanaikaisesti sekä ”sisäpuolella” osanottajina että ”ulkopuolella” havainnoitsijoina.

Installatio ja esitys

Suhdetta aikaan on pidetty esityksen ja installaation (myös niin sanotun elävän installaation) kriittisenä erona. Esityksellä on määritelty alku ja loppu, installaatiolla ei. Tarkemmin sanottuna installaation aikakäsitys nojaa katsojan sisäiseen keston (kuinka kauan hän jaksaa ja tahtoo teoksessa viettää), kun taas esityksen aika on katsojan ulkoista kestoja, jonkun muun määrittelemää. Toisaalta voisi pohtia, jos teoksella on selkeä tilallinen alku ja loppu, kuten esimerkiksi polulla, eikö polku tuolloin ole jo hieman ajallinenkin, vaikka kulkija saisi itse päättää kulkunsa keston? Tai mikäli installaatioon on viritetty erilaisia tilallisia tai materiaalisia tihentymiä ja kestoja, tällöin sisäisen ja ulkoisen keston ero alkaa muuttua hämärämmiksi, mikäli se koskaan edes selkeä onkaan. Teimme vuonna 2004 esityksen ja elävän kuunnelman nimeltä *Neiti Aika ja archaean arvoitus*. Siinä tutkimme juurikin erilaisia kestoja ja aikakäsityksiä; esitys alkoi auringon noustessa Helsingissä ja päättyi auringon laskuun Nouméassa, Uudessa-Kaledoniassa (verkon välityksellä). Aurinkokellomme muuttui joka esityksessä maapallon pyörimisen vuoksi, joten saattoi ajatella, että esityksemme alku ja loppu olivat myös maan pyörimisen, eli planetaaristen liikuntojen ja painovoiman vallassa.

Installatation perinteeseen kuuluu myös, että kävijä ”esittää” teoksen itse taiteilijan sijasta ja että teos on fyysisesti immersiiivinen, maailmaansa

upottava. Alun alkaen immersiiivisistä teoksista puhuttiin *laajentuneen veistotaiteen* nimissä, kuten Lauri Anttila seuraavassa:

Veistokset ovat laajentuneet siten, että ne ympäröivät tarkastelijan. Liikkuessaan niiden ympärillä voi aivan fyysisesti tuntea niiden ulottuvuudet. Seinälle asetettuihin objekteihin vaikuttaa vertikaalitaso, näkemisen dimensio. Aivan kuin ne olisivat kauempana ja menettäneet jotain fyysisestä luonteestaan jonkin käsitteellisemmän hyväksi. Tämä viittaa suoraan haluun tulkita kokonaisuistillisemmin. Kävely teosten seassa on analoginen ajassa tapahtuvalle teokselle – valon, äänen ja kuvan yhteistapahtumalle. (Anttila 1989, 90)

Ympäristönomaisten muotojen hakeminen näkyy myös taiteenlajien välisten rajojen hämärtymisenä. Pelkkä ympäristönomaisuus ei kuitenkaan tee esityksestä vielä installaatiotaidetta. Mediatutkija Margaret Morse tekee eron installaatiotaiteen ja esitystaiteen välillä sen mukaan, kuka on teoksen maailman subjekti. Katsoja voi olla tilan keskellä, mutta silti esityksen fiktiivisen maailman ulkopuolella. Olennaista on, onko kokemus tilanteesta välittynyt esiintyjään samastumisen kautta, vai puhutteleeko esitystila tai -tilanne katsojaa suoran fyysisesti. (Morse 1993, 111–114) Morse tekee myös eroa ”presentaation” ja ”representaation” taiteiden välille:

Voimme sanoa, että (...) uudet taiteet tutkivat ilmaisua tässä ja nyt elävien subjektien kautta, presentaation tasolla. Presentaatiotason taide voidaan erottaa representaation taiteesta, tuosta poissaolojen manaamisesta, joka on ollut taiteellisen tutkimuksen keskiössä renessanssista lähtien. Representaatio loihtii esiin etäisiä asioita, käyttäen kieltä ikkunana toiseen maailmaan. (Morse 1993, 112)

Mutta, mitä jos esityksessä ei ole selkeää ”fiktiivistä maailmaa”? *Pellon* esiintyjien toiminta muistutti tanssijoiden toimintaa, liikkeen, kiertoratojen ja hieman käsityönkin estetiikkaa. Oliko se ”fiktiivistä työtä”? Onko runollis-esteettinen liike ”ei-oikeaa”, seipitettä? Entä kuka/ketkä olivat teoksen subjekteja? Esiintyjät, katsojat, molemmat? Näyttelijä Tuukka Vasama on tutkinut opinnäytteessään *Pellon* esinemäistä näyttelijäntyötä; saattoiko näyttelijä todella asettua samalla viivalle muiden esityksen objektien kanssa? Luulen, että itse kysyminen oli tässä tapauksessa keskeistä, näiden esityksen

herättämien kokemusten tutkiskelu ja ennakkokäsitysten haastaminen. Aktivoidun katsojuuden ja erilaisten kokijuus-subjektiviteettien kysymykset ovat joka tapauksessa mielenkiintoisia. Toteutuivatko ne *Pellon* installaatio-osiossa, tai saiko iltaosio katsojat miettimään esitysten tapaa luoda katsojuutta ja maailmasuhdetta, sitä en voi tietää.

Samoin kuin installaatiot sisätiloissa, ympäristö- ja maataideteokset ulkona voivat vaatia katsojalta täyttä uppoutumista, jotta teoksen ulottuvuudet tulisivat asianmukaisesti havaituiksi (tässä upottavuudessa myös teoksen mittakaava on ollut ratkaiseva). Erityisesti fenomenologi Maurice Merleau-Pontylta on lainattu argumenttia, jonka mukaan näköaisti ja tilallinen orientaatio polveutuvat ruumiin liikkuvuudesta, toiminnoista ja tuntoaisteista, jotka tuottavat ”eletyn kokemuksen” sulautumisesta tiloihin ja kietoutumisesta nähtyihin objekteihin. (Boetzkes 2010, 28)

Havaittu maailma ei ole vain *minun* maailmani, vaan maailma jossa näen toisten ihmisten käytöksen saavan muotonsa, sillä heidän käyttäytymisensä suuntautuu samalla tavoin tähän maailmaan, joka ei vastaa vain minun tietoisuuttani, vaan mitä tahansa tietoisuutta, *jonka voin mahdollisesti kohdata*. (...) On totta, että sen mitä näen, näen vain tietystä kulmasta, ja myönnän, että eri tavalla paikantunut katsoja näkee mitä minä voin vain arvailla. Mutta nämä toiset näkymät sisältyvät omaani tällä hetkellä... (Merleau-Ponty 2002, 394)

Kuten jo aiemmin viittasin, esitys tai teos ehdottaa katsojalle tämän paikkaa usein hyvin konkreettisesti, tilaratkaisunsa myötä. Yleensä tämä katsojan paikka on teoksen puhuttelutapa, joka saattaa tämän aktiivisesti ottamaan tai suorittamaan itselleen tarjotun position (Haapoja 2010, 11), mutta myös synnyttää subjektiviteetteja, toisin olemisen tiloja.

Taiteentutkija Claire Bishop on tarkastellut, millä tavoin tilateokset kutsuvat esiin erilaisia kokemuksia, ja näin myös ehdottavat aina erilaista subjektiviteetin mallia kokijalleen. Bishop erottelee installaatiotaiteen neljään kategoriaan niiden rakentaman subjektikokemuksen mukaan. Psykoanalyttistä subjektikäsitystä edustava installaatio saattaa kokijan psykologisesti kiehtovaan, unenkaltaiseen ympäristöön, ja kutsuu katsojaa unennäön ja assosiaatioiden ruumiillisena kokijana. Fenomenologinen

subjektikäsitys puolestaan kutsuu katsojaa aistimellisen, voimistetun havainnon paikkana ja pyrkii kyseenalaistamaan jyrkän erottelun itsen ja tilan (subjektin ja objektin) välillä. Mimeettisesti sisään­sä hukuttavat, orientaation menettämistä tai teoksen ja katsojan välisen eron romahduttamista manifestoivat teokset tuottavat ikään kuin subjektin halun ja kuolemanvietin olentona. Neljäntenä mallina on poliittinen subjekti, joka kutsutaan osalliseksi teoksessa tapahtuvaan dialogiin tai yhteisölliseen toimintaan demokratiakritiikkiä näin heijastellen. (Bishop 2005) Epäilemättä teos voi kutsua esille samanaikaisesti useammanlaisiakin subjektiviteettejä. Ja on myös mahdollista, että kaikki taide edellyttää subjektin, sikäli kuin taidetta tekee subjekti (taiteilija) ja vastaanottaa subjekti (katsoja-kokija). (Tätä ”taide kuuluu vain ihmisille” -käsitystä on aiheellisesti koeteltu muun muassa pohdinnoissa eläinten estetiikasta.)

Claire Bishop kirjoittaa myös installaatiotilanteen tuottamasta *keskitetyn* ja *haja­utetun* subjektiviteetin paradoksaalisesta kokemuksesta. Hänen mukaansa installaatiotaiteessa on paljolti kyse juuri aktivoidusta katsojuudesta ja hajaannutetusta subjektista:

Installatiotaide tarjoaa kokemuksen keskityksestä ja hajautuksesta: se on teos joka vaatii keskitettyä läsnäoloamme voidakseen sitten altistaa meidät hajautuksen kokemukselle. Se ei pelkästään ilmaise hajaannutetun subjektiviteetin älyllistä käsitettä (joka on heijastettu maailmaan ilman keskusta tai järjestävää periaatetta); se myös rakentaa asetelman, jossa katsova subjekti voi kokea tämän fragmentaation ensikädessä. (Bishop 2005, 130)

Bishop kuitenkin myöntää, että olemme ”hajautettuja” koko ajan, emmekä pelkästään kokiessamme taideteosta.

Installatiotaiteen tuottamaa aktivoimista on pidetty (kiusaannuttavan lisäksi) emansipatorisena, koska se on analoginen katsojan maailmaan sitoutumisen kanssa. Tämä transitiivinen maailmasuhde halutaan ymmärtää tapahtuvaksi siirtymänä aktivoidun katsojuuden ja sosiopoliittisen toimijuuden välillä. (Bishop 2005, 11) Installatiotaiteen moniperspektiivisyyden on nähty kumoavan renessanssiperspektiivin mallin, koska nämä näkökulmat eivät tarjoa katsojalle yhtä ihannepaikkaa, josta

teosta tarkkaillaan. (Bishop 2005, 13) Tässäkin mielessä installaatio ehdottaa maailmasuhdetta, joka tunnustaa monet näkökulmat ja vapauttaa yhden näkökulman, vertauskuvallisesti yhden totuuden kahleesta. Kuvataiteilija Jussi Kivi kuvailee osuvasti ”vapautunutta” kokijuutta seuraavassa:

Elokuissa voi joskus olla sykehdyttävää visualisuutta. Jotkut taideteokset ovat tehneet lähtemättömän vaikutuksen, silti ajatus elämää suuremmasta taiteesta tuntuu jotenkin liioittelulta, harhaiselta, kuin keppihevosesta. Mutta olla, odottamatta, samaan aikaan sekä ohjaaja, yleisö että pääosan esittäjä, on jotain muuta. Tuntuu olleensa enemmän olemassa, sen sijaan että olisi vain käynyt elokuvateatterissa. (Kivi 2004, 8)

Mitä tulee tämän vasta-aktivoituneen kokijan ympäristö- tai luontosuhteeseen, Baz Kershaw uskaltautuu esittämään, että immersiiivisillä esitystapahtumilla, saattaa olla kyky jopa romahduttaa luonnon ja kulttuurin välinen erottelu. Näin ne pyrkivät palauttamaan (kokemuksellisen) yhteyden ihmis”luonnon” ja luonnon ”luonnon” välille. Kershaw toivoo, että nämä esitykset voisivat johtaa ihmiset suurempaan ymmärrykseen ja arvostukseen siitä, kuinka he ovat täysin erottamattomissa Maan ympäristöstä ja toimivat ennemminkin sen sisällä kuin sen päällä. (Kershaw 2007, 318) Immersiivisten teosten vaikutusvallalle ladataan siis varsin suuret poliittiset odotukset ja toiveet.

Interaktiiviset teokset puolestaan eroavat installaatioista siinä, että kävijälle luodaan tila, jossa hän voi leikkiä annetun maailman muuttujilla; kävijä siirtyy installaation virtuaaliseen rooliin, tai jopa teoksen esittämän maailman keksijän rooliin. Morsen mielestä laajasti määriteltynä kaikki installaatiotaide on interaktiivista, koska ”teoksessa kävijä valitsee kiertoradan tarjottujen mahdollisuuksien välillä”. (Morse 1993, 114)

Pellon puutarhamaisella tilarakenteella (josta kirjoitan lisää seuraavassa luvussa) haettiin myös tilan omaa tapaa luoda intensiteettejä ja dynamiikkaa ja *esittäytyä* kokijalle. Hans-Thies Lehmann on kuvaillut tätä toisenlaista tapaa ajatella ja kokea ympäristön ja itsen kohtaaminen esityksellisenä tapahtumana:

Tie johdattaa minut näkymän peittävien pensaiden taa, katetun käytävän läpi ja sitten aukeaa näkymä: katselen yllättyneenä kuvaelmaa, taitavasti laskelmoitua osaa kokonaisuudesta, yläpuolellaan oksia ja pilviä. Taivas on yksi esiintyjistä ja samalla tausta. Minua johdatellaan eteenpäin. Nyt esiin työntyvä katon reuna kääntää katseeni ylös, ja siten ohjattuna katseeni osuu keskuslammen ympärille aseteltuun penkkaan. Vesi, kasvit, puut, askelmat, kivet, ympäröivä muuri, itse polku – kaikki tämä esittäytyy aina eri tavoin kehystettynä ja korostettuna sijaintipaikastani riippuen – ahtaana ja pienenä tai hämmästyttävän laajana, ylevänä maisemana tai idyllisenä puutarhanäkymänä.

Puutarha paljastuu järjestetyksi sarjaksi mahdollisia kuvia, intensiteettejä, kokemuksia, heijastuksia ja havaitsemistilanteita. Kulkuni puutarhan halki, viipyilyn ja kiirehtimisen, palaamisen ja ohittamisen rytmi antaa minulle 'tihentynyttä aikaa'. (Lehmann 2002, 43)

Lehmann käyttää hauskaasti termiä ”esittäytyä”, josta juontuu mieleen myös toinen suomen kielen sana ”esiintymä”. Molemmat viittaavat eräänlaiseen katsojuuden tai todistajuuden tuottamiseen, vaikka taivaalla tai kasveilla ei olisi minkäänlaista intentiota esiintyä kulkijalle, me voimme kokea ne kuitenkin sellaisina kohtaamisissamme. Tämä puhetapa suo myös ei-inhimillisille olioille enemmän aktiivista toimijuutta, vaikka se samalla hienoisesti myös tekee jaon esiintyjän/esittäytyjän ja katsojan välille. Toisaalta on myös muistettava, etteivät oliot ”esiinny” vain ”ihmiskatsojalle”, vaan ylipäänsä toisilleen, esimerkiksi kukkien voi ajatella esiintyvän ensisijaisesti pölyttäjille.

Jo pelkkä kadulla ja metsässä kävely tai romaanin maailmaan uppoutuminen ovat periaatteessa immerssiivistä ja interaktiivista toimintaa, vaikka harvemmin niitä siksi kutsutaan. Keskeistä immerssiivisissä eli maailmaansa (psykologisesti, fyysisesti) ”upottavissa” tai ”sulauttavissa” teoksissa tuntuukin olevan juuri tuon maailman rajaaminen. Riippuen teoksen muodosta, rajaamisen keinot voivat olla enemmän tai vähemmän psykologisia ja/tai fyysisiä. Kun mennään konkreettisiin ulkotiloihin, rajaaminen kuitenkin hankaloituu: ”oikea” maailma vuotaa helposti teokseen siinä määrin, että teoksen ”rajat” hämärtyvät (mikäli ne koskaan voivat selkeät ollakaan).

III

Tila, toiminta ja työväline

Tässä luvussa kirjoitan erityisesti *Pellon* ratkaisuksista luoda toiminnan ja tekojen tilaa sekä työvälineiden käytön ruumiillisuudesta ja ajallisuudesta, kuinka ympäristö ja ruumis asettuivat vuoropuheluun niiden kautta.

”Uneksunnan” aktivointi ja sen muuntaminen toiminnaksi oli keskeistä Pellon ennakkovalmistelukaudella eli koko vuoden 2004. Kirjoitusta, kuvia, vierailuja, liikeharjoittelua, mielikuvaharjoittelua. Aistimisen, havaitsemisen, muistamisen, haaveilemisen ja kuvittelemisen harjoitteita kehitettiin ja suoritettiin. (Oikeastaan taidekouluissa pitäisi enemmän harjoituttaa muutakin kuin aistia ja havaintoa, siis juuri uneksumista ja kuvittelua, jotka helposti jätetään yksilön omaksi asiaksi kehittää tai olla kehittämättä, tai ainakaan niitä ei liian ”itsestään selvinä” argumentoida. Gaston Bachelard -tilataidekurssi vaikutti ehkä voimakkaasti *Peltoon*, koska siinä opeteltiin tilakokemuksen runoutta konkreettisesti.) Pidin siitä, että minulta ei odotettu ennakkosuunnittelumateriaalina vain ”kuvia ja värejä”, kuten teatterilavastajilta yleensä, vaan sain osallistua myös tekstilliseen luonnosteluun - kuten koko työryhmältä toivottiin kaiken muun (liike-, valo-, tila-, kuva-, video-, kokemus-, esine- jne. materiaalin ohella).

Seuraavanlaisia tekstejä kirjoitin (kirjoitimme) paljon, aistihavaintoihin, tilakokemuksiin, omiin muistoihin ja kuriositeetteihinkin perustuvia juttuja, esityksen maailmaan kukin omalta osaltaan virittäytyen, ikään kuin jotain olemassa olevaa mutta puoliksi unohdettua herätellen. Toiminnallisuutta ja tilallisuutta, tilannemaisuutta, unenomaisuutta pidettiin erityisesti mielessä. Tässä muutama ote muistikirjastani:

Keho, liike ja aika

Vain kädet näkyvät valossa, poimivat jotain maasta tai työntyvät maahan.

Kädet! Biologinen identiteettini rakentuu vahvasti kädellisyydelle, mutta niin myös henkilökohtainen, jo neuvolassa oli ihmetelty poikkeuksellisen (?) tarkkaa ja erittelevää tartuntaotettani. Miten vasta maailmaan tultuaan tietää keskittyä johonkin? Perimän tietoako?

Esiintyvän kehon taidokasta motoriikkaa ihastellaan, mutta minua ihmetyttää käsityöläisen motorisen taidon jäljet.

Jäätyneet heinäseipäät, jotka sulavat ja alkavat savuta, kohta hiiltyä.

Kotikuusen kasvaminen.

Peseminen, kasteleminen, kostuttaminen. Puun, kivien. Märkä puu. Märkä pöytä. Märkä vilja. Vettä ja viljaa saavissa. Turpoavat jauhot. Kauhominen, haukkominen.

Havainto, väri ja valo

Katsella maisemia, jotka osaa ulkoa, tai sisältä, tai "by heart". Sitten yhtenä päivänä astuu huomaamattaan linja-autoon, jonka ikkunat ovat ruskeasävytettyä lasia. Maisema on uusi ja täyteläinen. Siinä on värejä, joissa on muotoja.

Kuten fondimaalari opetti: saat muodon esiin kolmella sävyllä, perusvärillä, tummalla versiolla ja valohuipulla. Niillä maalasimme metsojen sulat ja alppipellot.

Nyt: pinnat, oliot, esineet ovat kaikki huimaavan kolmiulotteisia ja vastaanottavaisia.

Ja katso peltoa: olisitko arvannut noiden kaikkien painanteiden ja polkujen olemassaolon ennen tätä iltapäivää? Tanskalaisdokumentissa miehet katselivat kuumailmapallosta peltoja kuin litteäpintaisia maalauksia, joista kuviot, eläinten polkujen verkostot nousevat esiin aina aamu- ja iltauringon sivuvalossa.

Voiko esihistoriallisesta kuvittelusta saada kyllikseen? Se kaukainen sukulainen, puissa kiipeilevä pieni nisäkäs, joka alkoi nähdä punaista ja vihreää erottaakseen hedelmät lehdistä. Se kaukaisempi, joka alkoi nähdä sinistä ja keltaista erottaakseen taivaan maasta. Ja se kaukaisin, joka hahmotti valon ja pimeyden valtameren kaikkeudessa. Olen sukurakas.

Tila ja uni

Ullakon kantava hirsi. Maailmanpuu. Ullakon katosta roikkui monta rikkinäistä himmeliä. Himmel on taivas, tiesiköhän isoäiti sen? Raskaan katon alla kepeät leikkisät himmelit. Taivas roikkuu katosta.

Lapsuuden toistuva uni: ullakolta kohoo vielä yksi taso, jonka saattoi nähdä, mutta jonne ei voinut ruumiillisesti mennä (edes unessa). Toissayönä näin unen, jossa veljeni oli rakentanut ullakolle valkoisen kupolin, jossa oli kymmeniä luokkuja. Kysyin: ”Otitko tuon mallin Kotiliedestä?”

*

Talo on rakennettu ehkä vuonna 1913. Sammaleristeet pettävät syyssateilla ja vanhan kamarin kukkatapetteja pitkin valuvat ruskeat turvevesivanat.

Hiiret syövät eristeet ja talosta alkaa tulla kumman ontto, kuiskaukset kuuluvat selvemmin vai onko niitä vain enemmän? Ovatko ne raskaampia suhteessa kevyiksi käyneisiin seiniin?

Isoisä piirsi eteiseksemme pimeään labyrinthin, jossa emme viihdy ja jonne tuvan valo ei yllä. Isoisä suunnitteli kirkonkylän asuntonsa eteiseksi pimeään labyrinthin, jossa vain hän viihtyy, mutta jonne olohuoneen valo ei yllä.

Sisään ja ulos mennään labyrinthin kautta, mitä hän oikein ajatteli?

Ulkosaunan lattia halkesi sinä vuonna, kun rakensimme sisäsaunan.

Perinteisen esitystilan rooli esiintyjän taustana tai vertauskuvana, korkeintaan joitakin kulkua ja tilanteita ohjaavana arkkitehtuurina pyrittiin siis haastamaan. ”Maaseudun liikkeen” pohtiminen nosti esiin heti toimintaa, jossa liike, tila ja/tai esine, materiaali luontevasti kohtaavat, jopa muokkaavat toisiaan. Esiintyjyyttä ei ollut valjastettu tietyn tarinan kuljetukseen tai tekstin alaiseksi, mikä antoi sille enemmän tekojen vapautta. Listasimme suunnitteluvaiheessa työryhmän kanssa paljon erilaisia mahdollisia ”toimintakuvia”, joita olivat muun muassa jyvien lakaiseminen, haravoiminen ja kuvioiminen; puun sahaaminen, halkojen pinoaminen; hiominen; viikatteen ja kirveenterän teroittaminen; kudonta ja punonta; jyvien valuttaminen; puun taivuttaminen; neliön piirtäminen puiseen lattiaan; lautojen irrottaminen maasta; työasun pukeminen ja riisuminen; esineiden peseminen; niittämisen tekniikat. Liikkeet ja toiminta olivat toki voimakkaasti estetisoidut ja osin irrotettu omasta alkuperäisestä

tarkoituksenmukaisuudestaan, esimerkiksi viikatteilla leikattiin ilmaa, ei oikeita korsia. Lisäksi kaikki käsityökalut oli valmistettu puusta, jotta ajatus ”itse muovatusta” elinpiiristä olisi havainnollisemmin ja aistimellisemmin kuvannut sitä välitöntä kytköstä, joka talonpojalla (ainakin aiemmin) on ympäristöönsä ollut.

Esityksen maisema ja tila olivat siis toiminnan piirejä, ja luontosuhteen ymmärtäminen oli eräänlaista muiston toimeenpanoa, kuinka ihminen on kehittynyt intiimissä vuorovaikutuksessa elinpiirinsä olioiden ja voimien kanssa, niihin sopeutuen ja niitä muovaten. Esityspaikan olemus ei muodostunut vain kokemuksista, jotka liittyvät näkymiin, ääniin ja niin edelleen, vaan myös siitä, mitä siellä *tehtiin* katsomalla, kuuntelemalla, liikkumalla. Koska sekä ”oleminen” että ympäristö ilmenevät ja ovat olemassa jatkuvasti vuorovaikutuksessa ja yhdessä, maata ei voi pitää erillisenä eletystä kokemuksesta. Luontosuhteet ovat pohjimmiltaan käytännöllisiä, kuten Yrjö Haila huomauttaa. Työvälineet sekä elinkeinojen vaatimat rakenteet ovat aina olleet olennaisia välittäjiä siinä, millaisiksi ihmisten suhteet ympäröivään luontoon ovat muodostuneet. Luontosuhteiden vaihtelua heijastavat vaikkapa juuri maataloustyökalujen tai talousrakennusten hienopiirteiset erot olosuhteiden ja käyttötarpeiden mukaan. (Haila 2004, 49) Yhteinen materiaallinen todellisuus luo luontokappaleiden toisistaan erillisten kokemusmaailmojen välille yhteisyyttä. (Haila 2004, 94)

”Työvälineiden filosofia” luontosuhteen edustajana olikin keskeistä *Pellossa*; työvälineet olivat läsnä paitsi esiintyjien toimissa ja koreografiassa, myös oikean käsityöläis-esiintyjän työnäytöksessä, esitystilan objekteina (ilmatilassa roikkuva hevosharavakone ja lepotauolla olevat puiset työvälineet), myös esityksen taustatyössä, eli materiaalien tehdastyöstössä ja Opetusteatterin puuseppien sekä omassa rakennustyössän. Teatterin tapa leikkiä illuusioilla kieltää materiaaleilta ja esineiltä usein niiden materiaalisuuden, ikään kuin puu ei olisi (ainakaan) tämän maailman puuta, jakamassa samaa tilaa ja olemassaolon aikaa katsojan kanssa. Toisekseen materiaalin työstö jää esityksissä helposti toissijaiseksi asiaksi, niiden merkkiluonne on keskeisintä. Merkkiluonnetta ei varmastikaan voi kieltää missään teoksessa, mutta *Pellossa* oli tärkeää näyttää myös ”oikea” käsityöläinen työssään (vaikka hän tässä tapauksessa vain vuoli tikkuja).

Pohdimme, josko minä tai tarpeistonvalmistaja olisimme ottaneet tuon ”käsityöläisen roolin”, mutta työryhmän ulkopuolisella käsityöläisellä omassa olemuksessaan pyrimme välttämään kaiken teatterikoneistoon kuuluvan illuusion. Lisäksi oma käsityöläisyyteni asettui hieman kyseenalaiseen valoon: en ole *oikealta* ammatiltani niin sanottu käsityöläinen, vaikka työhöni kuuluisi käsityöosuksiakin.

Lainasin jo aiemmin Pentti Määttäsen argumenttia siitä, että toiminnan tapa on aina yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksen tuote, seuraus mukautumisesta toiminnan ehtoihin. Toiminta on aina yksilön ja ympäristön vuorovaikutuksen toteutumista, johon vaikuttavat sekä yksilön että ympäristön ominaisuudet. (Määttäsen 2009, 58–59) Vaikken voi omia täysiä krediittejä esitysympäristön suunnittelusta (olimme kuitenkin arkkitehtonisen kiinteistön sisällä ja myös esityksen muut osa-alueet tekivät tilaa), koin vuorovaikuttavani juuri näiden artefaktien ja tilallisten rakenteiden kautta. Tätä voi olla vaikeaa selittää ihmiselle, jota vaikkapa täydellinen kirveenvarsi ei puhuttele, tai joka ei ole tajunnut kaikkiin työvälineisiin sisältyvää aikaa.

Kuten Haila kirjoittaa, artefakteilla on niin suuri merkitys yksityisten ihmisten elämänpiirien luojina ja ylläpitäjinä, että useimmiten sitä ei huomata. Merkitystä on annettu yleisille, käsitteellisesti ilmaistuille laeille, joiden avulla inhimillinen järki alistaa maailman hallintaansa. Käsillä oleva, ihmisten elämää luova arkinen esineistö on sen sijaan koettu toisarvoiseksi, mitä on vahvistanut esimerkiksi kristinuskon kielteinen asenne ”maallisia” esineitä kohtaan. (Haila 2004, 91–92) Työkaluihin – kuten oikeastaan kaikkeen – liittyy ylisukupolvista ”piilotoimintaa”, siis tekoja ja toimintaa, jotka ovat ajan saatossa muovanneet käyttötarkoitusta, intiimissä yhteistyössä ja vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Siksi koen, ettei esiintyjän käden heilutus tässä ja nyt ole ”toimintataiteen” näkökulmasta välttämättä arvokkaampaa kuin työkaluun kätkeytyvä ylisukupolvinen, kertynyt toiminnallisuus, kokemus ja näkemys. Juuri tämän kollektiivisen piilotoiminnan takia ne uhmaavat aikaa paremmin kuin monet muut kulttuurin tuotteet. Ne eivät ole koskaan ”katoavaa taidetta”, vaikka esineyksilö itsessään katoaisikin. Myös työkaluihin liittyvä tapa on historiallista perintöä.

Taito on yksi niistä asioista, joita on vaikea ”esittää” hallitsevansa, mikäli näin ei ole. Se on samanlainen esityksen todellisuudenvarmistaja (tai todellisuuteen pudottaja) kuin aiemmin mainittu kosketusaisti. On yleisesti arvioitu, että todellinen taito, tai virtuositeetti vaatii 10 000 tunnin harjoittelun. Olenko harjoitellut niin paljon mitään työvälinettä ja sen vaatimaa liikerataa? Tätä vasten *Pellon* esiintyjien työvälineenkäyttö oli varsin ”pinnallista” ja merkkimäistä, vaikka he saattoivat tiettyä meditatiivisuutta sitä harjoittaessaan tunteakin.

Oikeastaan tilantekijän tai -suunnittelijan rooli on sellainen, jota ei esitystaiteen tutkimuksessa erikseen käsitellä. Tilasta puhutaan, mutta ”se vain kuuluu osaksi esitystä”, on yleisimmin rekvisiitan kansoittama galleria, niin sanottu löydetty tila, taiteilijan itselleen rakentama, videoteokseen lavastettu ja niin edelleen. Esityspaikka voi syntyä jo pelkästään eletyistä kohtaamisista, eli se voi olla missä tahansa. Soolopainotteinen koulutusohjelmamme nosti kuitenkin pintaan pohdinnan esityksen mahdollisesta taiteellisesta työnjaosta. Noudattaako se kuvataiteen perinnettä, jossa ei juurikaan tehdä ryhmä- tai (korkeintaan) parityötä? Teinkö siis Pellossa *mitään* esitystaiteellista työtä, jollen osallistunut (itse esiintyjänä) elävään esitystilanteeseen tai rakentanut tapahtumia ja tilanteita esityksen aikaan (kuten ohjaaja)? Piilotoimintaani eli toimintani jälkiä oli tila täynnä ja olin mukana mahdollistamassa toiminnan tapaa Määttäsen sanoin.

Studio 5:n yhteydessä kirjoitan enemmän toimintaverkon taiteesta pyrkimyksenä ymmärtää ihmistoimijuus uudestaan. *Pellon* tavassa liittää ihmistoiminta artefaktien kautta ympäristöönsä oli tämä ajatus jo toisessa muodossa oraalla. Toimintaverkot ja oliovoimat saattavat ajatuksen esitysten tahtotoimijoista, subjekteista, vuorovaikutuksesta ja työnjaosta toiseen mittakaavaan. Silloin voidaan myös kysyä, joudummeko miettimään esitystaiteen aiemmat oletusarvot aivan uusiksi.

*

Lopuksi kerron vielä esitystilän keskeisimmistä periaatteista. Esityksen visuaalinen maasto sai vaikutteita sekä suomalaisesta maaseudusta että japanilaisesta (puutarha)estetiikasta. Japanilainen puutarha, maaseudun

kulttuuriympäristö ja kasvihuone ovat kaikki eräänlaisia ihmisen voimakkaasti muokkaamia ekosysteemejä ja luontokulttuureja. Japanilaisen puutarhan perusideana on luonnon vähentäminen kaikesta sen yltäkylläisestä rönsyilevyydestä ja monimuotoisuudesta, mutta toisaalta sen ”täydellistäminen” harkitun esteettisen manipuloinnin avulla.

Pellon tilajäsennyksessä oli viitteitä erityisesti japanilaisten puutarhojen pohjakaavoihin: niitä olivat yksi isompi suorakulmio ja L-muotoinen alue (usein katselutasanne vaikkapa temppelipuutarhoissa), epäsymmetriset ja siksak-muotoiset polut¹⁰ puusta ja luonnonkivilaatoista sekä pienemmät neliönmuotoiset alueet. Lisäksi ”luontokokemuksen” tihentäjänä sekä maisemanmuodostajana toimi yksinkertainen huvimaja. Jotta tila saatiin vaikuttamaan suuremmalta, horisontaalilinja käytettiin kerroksellistamaan sitä. Etäisyyden tuntua tavoiteltiin jäsentämällä etuala, keskiala ja taka-ala sekä sijoittamalla objekteja myös diagonaalilinjaan. Japanilaisten teepuutarhojen on sanottu olevan pitkiä, kapeita ja kosteita, valotasoiltaan lempeitä ja matalia; meidän esitystilamme noudatti näitä määreitä muuten paitsi kosteuden osalta. Teepuutarhoissa, siis *Pellon* tilassakaan ei pitänyt alunperin olla istuimia, koska oleilun ja katselun olisi tapahduttava joko seisaaltaan tai rakenteiden lattialta istualtaan: jalat ristissä istuminen auttaa mieltä laskeutumaan ”askeleen tuulenhenkäyksen rytmiin, kun se kahisuttaa lehtiä läheisessä pensaassa”. (Harte 2002) Meillä ei ollut varsinaista tuulta eikä pensaita, ja ehkä liikaa ulkoisesti stimuloivia tapahtumia ylipäänsäkin oikeanlaiseen luontomeditaatioon nähden. Meditatiivista aaltoliikettä sekä esiintyjä että vierailija saattoi harjoittaa haravoimalla viljanjyviä, joilla korvasimme japanilaisten puutarhojen hiekkakuviointien vesisymboliikan.

Japanilaisessa puutarhaestetiikassa pyritään sekoittamaan sisä- ja ulkotilaa muun muassa avaamalla kokonaisia seiniä puutarhaan ja tuomalla vuoristoja ja vesiä esittäviä (rulla)maalauksia sisätiloihin, ”ikkunoiksi” luontoon. Pilvikuutioksi kutsumaamme ilmatilaan sijoitettuun objektiin projisoitiin videokuvaa oikealta pellolta, sekä kauko- että lähikuvaa; tällä tavoin ulkomaailma ja viljapelto tuotiin etäläsnäolevaksi esitykseen. Teatterin avattavan lattianosan alla kasvatettiin elävää kasvustoa, siis oikeaa viljaa, joka

¹⁰ Siksak-pulun tarkoitus on hämätä pahoja henkiä, jotka kulkevat vain suorissa linjoissa.

ei tietenkään kehittynyt tähkäksi asti, mutta kasvoi sentään kauniiksi lainehtivaksi nurmimatoksi, jonka saattoi nähdä pleksilattian läpi. Lattianalainen valotilanne muistutti valosuunnittelija Tomi Humaliston mukaan kasvihuoneen ”epätodellista” hehkua. Yläkerrassa, siis lattian päällä levittäytyi jalostettu luonto, sahattuine puumateriaaleineen, muovista puristettuine tähkineen ja oksista rakennettuine työvälineineen. Pellon ympäristön hallitsevin materiaali oli teatterikoneiston sisälle asetettu (pintakäsittelemätön ja pääosin höyläämätön) puu. Muinaissuomalainen maatalousyhteiskunnan elämänpiiri oli yksiaineinen, siis puinen. Puu on ollut ihmisille tärkeä sekä materiaalis-rakenteellisten ominaisuuksiensa että vertauskuvallisten merkitystensä vuoksi. Aika on aina vahvasti läsnä puumateriaalissa, koska se kertoo yhtäikaa omasta kasvamisesta, kulumisesta ja vähittäisen maatumisen tapahtumastaan sekä ihmisen käden taidosta ja sukupolvesta toiseen jatkuneesta esineen käytöstä. Puu ei anna unohtaa aikaa, toisin kuin vaikkapa muovi, jonka öljyistä, miljoonavuotista muotoutumisprosessia harva tulee muovipussia kantaessaan ajatelleeksi. Voiko muoviesineen äärellä edes *kokea* tai kuvitella tätä pitkää kestoaa?

STUDIO 5

Johdanto

Minulla ja Pärtyyli Rinteellä (jonka kanssa *Studio 5:n* suunnittelin ja toteutin) ei ollut yhtä, vahvaa aihetta tai suunnitelmaa, kun päätimme ryhtyä yhteistyöhön. *Pelto*-projektissa oli harjoitettu (teatteri)esitysten ympäristökritiikkiä, mutta samana keväänä käynnistetyssä opinnäyteprojektissa olin intuitiivisesti kiinnostuneempi tapahtumapaikkojen (ja sitä myötä myös teoksen) moneudesta, instituutioiden normatiivisesta vaikutuksesta taideteoksiin, tilan politiikasta sekä työskentelystä monien toimijoiden kanssa ja välillä. ”Kasvit, eläimet ja ekologia” oli kulkenut viitteenä monissa muistikirjasuunnitelmissani, mutta minulla ei ollut etukäteen erityistä esitystaiteellista kysymystä niitä koskien. ”Lempeä” ja epähierarkkinen, keskustellen etenevä työskentelytapa viehätti meitä ehkä juuri teatteriympäristön (toisenlaistenkin) konventioiden takia.

Kaikilla taiteenlajeilla on konventionsa, mutta Teatterikorkeakoulussa teatterin tilalliset, ajalliset (eli tuotannolliset) ja käsitteellisetkin lähestymistavat tuntuivat painostavan esitystaidetta, Live Artia. Koska oma orientaationi oli enemmän kallellaan tilallisuuteen ja ympäristöön (elinpiiriin) kuin esimerkiksi tarinallisuuteen ja kehollisuuteen, koin, että tilakysymyksen perustaan on puututtava voimakkaasti, jotta vain ajaudu jonnekin näyttämön ja gallerian väliselle epämääräiselle esitystila-alueelle. Olin hieman työlääntynyt näihin varsin samankaltaisiin olosuhteisiin, jotka toistivat ja esittivät minun silmissäni samanlaista käsitystä siitä, kuinka näemme ja käsitämme ihmisen, erityisesti kuinka ihminen muodostuu suhteessa tilaan, aikaan ja ”luontoon”. Oma kokemukseni todellisuudesta, sekä laajemmasta että Teatterikorkeakoulun kokoisesta, perustui siihen, että vaikka kohtaan maailman oman jakamattoman ihmiskokemukseni kautta, olen kuitenkin koko ajan ”sotkeutunut”, kytkeytynyt ja riippuvainen valtavasta määrästä asioita ja olioita, jopa näiden muiden perustavasti luoma. Ihmisen

kytkytyneisyys ei-ihmisiin ei tietenkään ole mikään uutinen. Ehkä asia on kuitenkin liian itsestään selvä, joten se tavataan sivuuttaa. Asenneilmapiiriä (vuonna 2004) kuvasi erään opettajani toteamus, että ihmistenvälisissäkin asioissa (kuten lajinsisäinen väkivalta) on tarpeeksi pohdittavaa, ja siksi olisi moraalisesti arveluttavaa puuhastella ensisijaisesti lajienvälisissä ongelmissa. Mietin sellaisiakin yksinkertaisia asioita kuin: miksi taiteentekoni (ja esitykset ylipäänsä) tapahtuvat pääasiassa sisätiloissa, vaikka pyrkimykset sekoittua ja kytkeytyä muihin kuin vain sosiaalisiin systeemeihin tuntuisivat helpommin lähestyttäviltä ulkona. Kouluun ja esitystaiteeseen liittyvä tilallinen todellisuuteni keskittyi mustan studion ja harjoitussalin ympärille. En ollut erityisemmin näiden tilojen ja niiden kokemuksellisten potentiaalien ystävä. Minua ja Pärttyliä tietysti huvitti yksinkertainen ajatus ”luonnosta”, erityisesti metsästä, mustan studion vastakohtaisena vaihtoehtotilana. Tästä kirjoittelimmekin taustaselvityksiä.¹¹

Projektisuunnitelmassamme esitimme kolmen paikan suunnitelmamme:

Teokselle, jota olemme tekemässä on edellä sanottua seuraten artikuloitavissa ainakin kolme tarkoitettua tapahtumapaikkaa:

- 1. Studio 3, konkreettinen, Teakin käyttöömme antama tila.*
- 2. Metsäpalsta, toistaiseksi käsitteellinen, myöhemmin toivottavasti myös konkreettinen tila.*
- 3. Teoksen tekemisen prosessi, vastaanottajien tietoisuus tekemisen prosessista. Tämä teoksen avaama kokonaisvaltaisin ja laajin "tila" on yksinomaan käsitteellinen, mutta näistä kolmesta ainoa joka on jo nyt*

¹¹ Hauska tapa ilmentää tätä eristetyn esityshuoneen (tai tilanteen) ongelmaa oli idea ostaa ja maalata mustan laatikon kokoinen metsätila mustalla maalilla. Metsänpohja, puut ja kasvit maalattaisiin suunnitelman mukaan neljään metriin saakka (korkeussuunnassa) – joka on Teatterikorkeakoulun studioiden korkeus. Tämä saattaa kuulostaa massiiviselta eikä kovin ekologiselta toiminnalta, vaikka vesiliukoinen maali olisi voinut peseytyä pois seuraavassa sateessa. Vaikka jollain tasolla olisin halunnut toteuttaa tämän ”uuden studion” (eli Studio 5:n), mielestäni tärkeämmäksi muodostui itse idea, sen ehdottaminen ja sen aiheuttama vaikutus koulussamme. Kun esittelimme metsänmaalaus-idean ensimmäisessä tuotantopalaverissamme, moni teakkilainen tiesi siitä seuraavana päivänä. Olin huvittunut ja tyytyväinen siksi, että olimme tahtomattamme iskostaneet tämän vaihtoehtotilan mielikuvan niin voimakkaana ihmisten mieliin. Kun henkilökunta juurusi suuruudenhullusta projektistamme, he ehkä ajattelivat sitä ja ehkä myös koulumme käytäntöjä. Mietin kuitenkin, mikäli Studio 5 olisi oikeasti toteutunut metsään, siitä olisi saattanut tulla pelkkä Vaihtoehtoon Monumentti, eikä innostava vaihtoehtotila. Ehkä vaihtoehtotilat ovatkin juuri mielessämme, ja todellinen tilapolitiikka koskee tilakäsityksiämme. Vastikään, nyt vuonna 2014, henkilökunnan jäsen kysyi minulta, olinko ”se joka maalasi sen metsän”.

täydellä volyymilla käytössä. Olemme siis valmistamassa teosta, joka on luonteeltaan myös ja olennaisesti prosessuaalinen. Tässä mielessä sen vastaanottoakin on jo alkanut ja on paraikaa käynnissä.

Teatterikorkeakoulun mainoslehtisessä lupailimme alustavasti seuraavaa:

Tämmöisestä olemme haaveilleet ja keskustelleet:

Metsäpalstan vuokraus -?

Sienirihmaston kasvattaminen -?

Studio 3:n installointi -?

Nettisivun pystytys -?

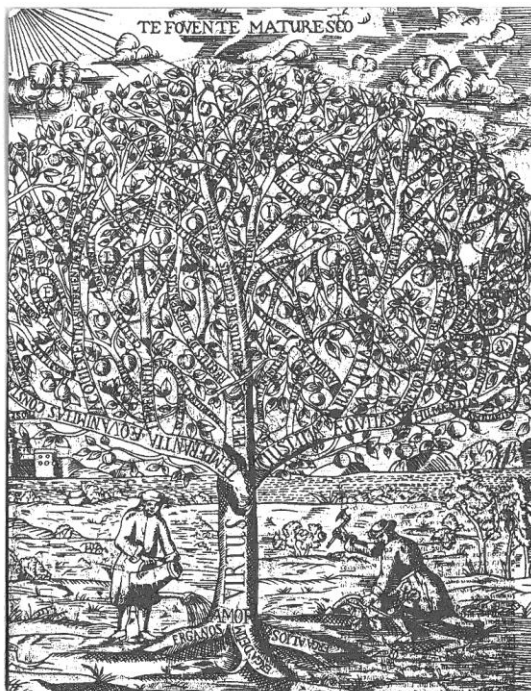
Metsäalueella toimiminen -?

Dokumentointi -?

Ihmisten kutsuminen jonnekin -?

Rakastavan suhteen luominen valittuihin ympäristöihin ja materiaaleihin -?

Rakastavan suhteen luominen toisiin ihmisiin -? Muihin eliöihin -?



Teatteritaiteen laitos/esitystaiteen ja -teorian
ja dramaturgian koulutusohjelma

**Tämmöisestä olemme
haaveilleet ja keskustelleet:**

Metsäpalstan vuokraus -?
Sienirihmaston kasvattaminen -?
Studio 3:n installointi -?
Nettisivun pystytys -?
Metsäalueella toimiminen -?
Dokumentointi -?
Ihmisten kutsuminen jonnekin -?
Rakastavan suhteen luominen valittuihin ympäristöihin
ja materiaaleihin -?
Rakastavan suhteen luominen toisiin ihmisiin -?
Muihin eliöihin -?

Ilmoitamme lisää heti kun tiedämme asiasta enemmän.

Keväisin terveisin,

Kaisa Illukka (esitystaiteen ylioppilas)
ja **Pärtyyli Rinne** (teatterin ylioppilas)



Kaisa Illukka (esitystaiteen ylioppilas)
ja Pärttyli Rinne (teatterin ylioppilas)

Nämä olivat varsin yleisluontoisia ajatuksia ja suunnitelmia. Mutta meille ei ollut niinkään itsestään selvää, että avaisimme prosessin ”yleisölle” automaattisesti ja jos niin, missä vaiheessa prosessia.

Projektikokonaisuutemme koostui kolmesta pääosasta, jotka olivat installaatio Teatterikorkeakoulun Studio 3 -tilassa Helsingissä, ympäristötaideteos Suitian tutkimus- ja koetilan maastossa Siuntiossa sekä verkkosivusto, joka dokumentoi projektimme kirjallisen ja kuvamateriaalin. Oppinnäytteen keskeiseksi osaksi muodostui myös niin sanottu metsänvuokrausprosessi, josta kehkeytyi myös pieni lainopillinen osatarinansa. Lisäksi Suitian paikka osoittautui rikkaammaksi kontekstiksi, kuin mitä olisimme osanneet kuvitellakaan, joten kerron myöhemmin myös sen tarinan.

Tässä käsillä olevassa oppinnäytteen kirjallisessa osiossa tulen pohtimaan *Studio 5:n* taiteellista työtä erityisesti esityksen elävyyden (elävän tilanteen), vuorovaikutuksen ja kytkeytyneisyyden kautta. Lisäksi kirjoitan teoksestamme kokonaisvaltaisuuden käsitettä vasten, mitä kaikkia ulottuvuuksia ja näkökulmia se yhdisteli, millaisen suhteikon se loi? Tarkastelen tässä valossa myös Teatterikorkeakoulun tilapolitiikkaa, ja ylipäänsä kaupunkitiloja, ja pohdin, millaisia ulossulkemisen mekanismeja niissä harjoitetaan.

Ensimmäisessä luvussa tarkastelussa on musta sieni/home-installatio, ja sen esiintuoma Teatterikorkeakoulun ”piilevä luonto”. Pyrin ristivalottamaan installaatiomme ”elävyyttä” ja vuorovaikutusta sekä esitysteorian että elävän materiaalisuuden teorian ja ekologian kautta. Mitä lopulta ymmärrämme elävyydellä, elävällä tilanteella tai vuorovaikutuksella; voisiko niitä ajatella laajemmin kuin vain ihmisten, esiintyjän ja katsojan välisinä suhteina? Omistan omat alakappaleet myös kahdelle installaatioissa esiintyneelle perustavalle toimijalle: pimeydelle ja sienirihmastolle.

Toisessa luvussa etenen kohti projektimme metsäosiota maanomistajuuden ja siihen kietoutuvien tilapoliittisten kysymysten kautta. Kirjoitan metsään tai ylipäänsä ei-rakennettuun ympäristöön menon tärkeydestä elinympäristöjen

mentaalisen häviämisen eli luonnon kulttuurisen olemassaolon uhanalaistumisen näkökulmasta, sekä retkeilevän kävelemisen ja niin sanotun ympäristöherkkyyden yhteydestä.

Kolmannessa luvussa käsittelen vielä ajatuksia ja näkemyksiä siitä, mitä voisi olla niin sanottu esitysekologia ja kokonaisvaltainen esitys.

I SIENI-INSTALLAATIO

Pelto-esityksen kohdalla kirjoitin jo installaation ajatuksesta: tilallisuusruumiillisesta (ja psykologisesta) upottavuudesta (immersiivisyydestä), kohtaamisten mahdollisuudesta ja hajautetusta subjektista. *Pellon* livekuunnelma-installatio oli ”selkeästi” elävä installatio, olihan siinä eläviä esiintyjä, ja tilaan suunniteltuja toiminnan potentiaaleja myös vierailijoille. Mutta jos ottaisimme elävän tilanteen intiimimpään tarkasteluun ja katsoisimme toisalle pelkämästä ihmisten välille jännittyneestä vuorovaikutuksesta, mitä silloin saattaisimme löytää? Millä tavalla maailma alkaisi puhua?

Teatterikorkeakoulun Studio 3:een rakennetun installaatioon asetetut elementit olivat kaikkinsa kiiltävänmusta, heijastava lattia; sieni/hometaulut, öljyallas, teatterikaskuja lukeva esiintyjä sekä vaihtuva valotilanne ja kahvitarjoilu. Valon vartinpituisen luuppi kulki seuraavasti: viisi minuuttia lämmintä (profiiliheitin)valoa, viisi minuuttia loisteputkivaloa (tilan omat työvalot) ja viisi minuuttia pimeyttä. Itseään heijastava tila kuvasi joltain osin myös tiettyä itseriittoisuutta, samoin teatterikaskut, joitten tehtävä yhtäältä on toistaa ja vahvistaa teatterialaan liittyvää identiteettiä ja toisaalta ”alkaa elää omaa elämäänsä” tarinoina ja myytteinä.

Installaatiossamme oli siis elävä ihmisesiintyjä, nurkassa, lähinnä äänenä läsnä (ääni kuului myös tilan ulkopuolelle), eikä vierailija saanut häneen oikeastaan minkäänlaista vuorovaikutuskontaktia, merkityksellistä katsottavaakaan tässä esiintyjässä ei sanottavammin ollut. Sen sijaan tyhjä tuoli, joka saattoi ehdottaa yhtä vierailijan paikkaa, oli asetettu rihmastoa kasvavan taulun eteen. Lisäksi valonsäde osui tilaan sijoitettuun öljyaltaaseen. Pimeyttä, keinovaloa, sieniä, hometta, öljyä ja kaskuja (sekä studiotilan ulkopuolella syötävää) – millaista elävyttä ne kaikki edustivat, millaisen ekologisen suhteikon ne muodostivat?

Elävän tilanteen taide

Jo *Pelto*-luvussa mainitsemani taiteentutkija Claire Bishop on omistanut installaatiokirjassaan yhden kappaleen myös live-installatioille. Hän ei tarkemmin määrittele tai tarkastele, mikä tekee installatioista milloinkin tai keskimäärin elävän, mutta esittelee teosesimerkkinä Vito Acconcin *Seedbed*-installaation, jossa ”elävää” oli esiintyjän ja katsojan biologisten ruumiiden lisäksi näiden vuorovaikutustilanne, sekä ylipäänsä katsojan aktivoitu rooli.¹² Taiteilija-esiintyjä ja katsoja eivät voineet nähdä toisiaan, mutta kuulivat toisensa. Installaatio kuitenkin tilanteistui tämän läsnäolon ja äänellisen vuorovaikutuksen toimesta; tästä jaetusta tilanteesta voi siis ajatella tulleen esityksellinen, vaikkei tilanteella ollut määrättyä alkua ja loppua. Tärkeää ei siis aina ole ”kuka esiintyy” kenelle, vaan tämä jaettu tilanne. Tätä tilanteistumista taiteentutkija Michael Fried nimitti kuuluisassa esseessään ”Art and Objecthood” epämiellyttävän ”teatraaliseksi” (theatrical), Friedin tapauksessa minimalistisen veistoksen kohtaamisen tilanteesta oli siis tullut alleviivatun itsetietoinen jaetusta tilanteellisuudestaan ja siksi esityksellinen. Veistos otti tavallaan ihmisesiintyjän paikan. (Fried 1998)

Esitystaiteen ”taksonomiaa” hahmoteltaessa on ilmeisen keskeistä ollut määritellä esityksen ominaispiirteet; mikä tekee teoksesta nimenomaan esityksen (performance art, Live Art), erotuksena teatterista, tanssista tai vaikkapa Friedin määrittelemästä teatraalisesta minimalistisesta kuvanveistosta. Live Art -auktoriteettienkin yleismääritelmät ovat miellyttävän laajoja ja erilaisia.¹³ Usein toistuvia ”klassisen elävyyden”

¹² Acconci-esimerkin valossa Bishop pohtii myös katsojan aktivoinnin siirtymistä teoksen kontekstista laajempaan yhteiskunnalliseen viitekehykseen: katsojan rohkaiseminen vuorovaikutteiseen toimintaan installaatioissa voi toivoa herättävän tiedostamaan ja tuottavan aktiivisen suhteen yhteiskuntaan laajemminkin. (Bishop 2005, 66)

¹³ Joan Jonas kirjoittaa teoksensa *Perform* johdannossa, että esitys / performatiivinen (performance/performative) ”vaikuttaa olevan ennemminkin heterogeeninen verkko joka kokoaa yhteen konsepteja ja taiteellisia lähestymistapoja erilaisista medioista, taiteenaloilta ja kulttuurisista taustoista.” Esitystaide sen sijaan on Jonasin mukaan taidemuoto, joka perustuu toiminnan kautta tuotettuun representaatioon. Esitystaideteoksen toteuttaa yleensä taiteilija tai ryhmä elävän yleisön edessä, tietynä ajankohtana ja tietyssä paikassa. Toisin kuin teatteri, esitystaide ei esitä tapahtumien illuusiota, vaan esittää oikeat tapahtumat taiteena. Jonasin mielestä kehotaide (body art) on kuitenkin erityisesti esitystaiteen ytimessä. Jonas muistuttaa myös amerikkalaisesta esitystaiteen historiasta, jossa Jackson Pollockin ja Allan

piirteitä ovat kuitenkin elävä, jaettu tilanne ja (ihmis)esiintyjän ja (ihmis)katsojan samanaikainen läsnäolo, teoksen rakentaminen aikaan ja keston perustuvaksi sekä monimateriaalisuus. Mielestäni esitystutkimus on tarkastellut kuitenkin yllättävän ennalta annetusti elävää tilannetta, jonka peruspilareina nähdään elävä ihmiskeho ja esiintyjän ja katsojan välinen vuorovaikutus. Harvemmin kysytään esimerkiksi ”mikä (kaikki) elää ja osallistuu vuorovaikutustilanteeseen?” Tai ”miten elää?” tai ylipäänsä ”elävyyden” tai ”vuorovaikutuksen” käsitettä eri näkökulmista. Ekologian tai lääketieteen näkemys elävyydestä ja vuorovaikutuksesta on todennäköisesti varsin erilainen kuin tähänastisen esitysteorian.

Elämän ja elävyyden käsitteet eivät ole yksi ja sama, siitä huolimatta en malta olla tässä välissä poikkeamatta erilaisiin ”elämäntapoihin”. Biologiasta opittuja elämälle tyypillisiä merkkejä ovat ainakin itsenäisyys, aineenvaihdunta, solurakenne, kasvu, mukautuvuus (kyky muuttaa käyttäytymistä ympäristön mukaan) ja lisääntyminen. Heti tämän sanottuani voidaan kaikki kyseenalaistaa. Astrobiologi Kirsi Lehto on pohtinut elämän määrittämisen haastetta seuraavasti:

Tästäpä se ongelma kuitenkin syntyykin – elävät systeemit ovat niin erilaisia, että ne eivät helposti mahdu samoihin määritelmiin. Miten esim. määritellään eliöt jotka eivät lisäännä – tai systeemit jotka ovat kuolemassa – tai puoliksi eläviä, kuten virukset, tai elämän lepomuodot. Tai miten rajataan ulkopuolelle elottomat systeemit, jotka toimivat samantapaisesti kuin elämä – kuten (taas) virukset – tai kiteet, tuli, ideologiat tai galaksit. Kaikissa määrittely-yrityksissä on siis aina ollut joitakin puutteita.

Kaprowin tavat ”laajentaa kuvataidetta” toiminnallisempaan suuntaan voitiin lukea myös esitystaiteeksi. (Hoffmann & Jonas 2005, 14–17)

Bristolin yliopiston Live Art Archive on listannut erilaisia Live Art -määritelmiä: yleisesti ottaen se voidaan määritellä taiteeksi, joka omaksuu katoavia, aikasuuntautuneita, visuaalisia ja esittävien taiteiden tapahtumia, jotka sisältävät ihmisen läsnäolon ja jotka laajentavat, haastavat tai kyseenalaistavat kysymyksen perinteisistä taiteen näkökulmista.

(www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart_definitions.html)

Live Art Development Agency puolestaan esittää, ettei Live Artia pitäisi ymmärtää taidemuodon kuvauksena, vaan strategiana sisällyttää laaja kirjo toimintatapoja ja taiteilijoita, jotka ehkä muutoin saattaisivat kokea jäävänsä ulossuljetuiksi monenlaisista yhteyksistä ja konteksteista. Erityisesti LADA painottaa Live Artissa sen sääntöjä koettelevaa luonnetta, jatkuvaa kysymisen ja epäilyn prosessia ja määritelmien pakenemista. (Toisaalta, mikäpä nykytaide ei tätä haluaisi?) (www.thisisliveart.co.uk/about/what-is-live-art/)

Itse olen koettanut sisällyttää ja ottaa huomioon kaikki Maan elämän oleelliset ominaisuudet, määrittelemällä sen näin: Ympäristöstään rajattuja, toiminnallisia monimutkaisia systeemejä (dynaamisia komplekseja), jotka käyttävät informaatiota ja energiaa sisäisen järjestyksensä luomiseen ja ylläpitoon. (Lehto 2013)

Tämän perusteella elävyyskin voitaisiin laajentaa kaikkiin tilanteisiin, joissa ympäristöstään rajatut, toiminnalliset monimutkaiset systeemit vaihtavat informaatiota ja energiaa? Onko inhimillinen vuorovaikutustilanne lopulta niin erilainen, tai esteettisesti erilainen, että se on myös erityinen? Tästä on varmasti useita näkemyksiä.¹⁴

Esitystutkija Philip Auslander on kirjoittanut keskeisen avauksen esityksen elävyyttä koskien vuonna 1999 julkaistussa kirjassaan *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, jossa hän kysyy elävän tilanteen kokemuksen ja käsitteen muuttumista uusien teknologioiden myötä. Elävien subjektien jakama tässä ja nyt -tilanne on perinteisesti määrittänyt esityksen ydinolemusta. Teon tilanne ja katsomisen tilanne voidaan siis media-aikakaudella erottaa toisistaan ajallisesti ja/tai tilallisesti, ja elävinä pidetyt tilanteetkin ovat usein voimakkaasti välitettyjä, esimerkiksi äänentoiston ja suurennetun näytön avulla. Miten siis käsitämme tämän live-taiteen? Artikkelissaan "Live and Technologically Mediated Performance" vuodelta 2008 Auslander jatkaa esityselävyyden pohdintaa.

Onko elävyys (liveness) esitysten objektiivinen ominaispiirre? Onko olemassa tarpeellista tai riittävää kokoelmaa ehdoista, jotka kohdatessaan pätevöittävät esityksen eläväksi? Vai onko elävyys ensisijaisesti yleisön puolelta tunnettu affektiivinen kokemus, eikä niinkään esityksen ominaisuus – ovatko esitykset eläviä vain siinä määrin kuin me koemme ne sellaisiksi yleisönä? (Auslander 2008, 117)

¹⁴ Luullakseni kyse on myös taiteenalojen välisestä työnjaosta. Vaikka Live Art voi lähtökohtaisesti olla monimateriaalista, elävien organismien ja prosessien parissa työskentely on kuulunut biotaiteelle. Biotaiteen parissa on myös käyty keskustelua niistä aste-eroista, milloin materiaalia voidaan pitää elossa olevana (alive) tai elävänä (living). Esityksen inhimillinen toimija on yleensä sekä elossa oleva että elävä, mutta muut toimijat, esimerkiksi mineraalit, voivat olla myös elottomia, ja silti osallistua elävään vuorovaikutustilanteeseen, esimerkiksi esiintyjän luissa.

Auslander siis epäilee, ettei ole yhtä yleispätevää elävyyttä, vaan kyseessä on subjektiivinen tunne. Elävyyttä voidaan tuntea online-tilanteissa, robottikuutissa tai meemeissä. Mikäli elävyys ei siis olekaan ominaisuus vaan kokemus, miten oma kokemukseni elävyydestä tai elävästä tilanteesta taiteessa ja maailmassa ylipäänsä muodostuu? Mikä elävyyden osa-alue määrittää keskeisemmin, mikä toissijaisemmin maailmassa olemiseni kokemusta?

Opinnäytettä käynnistäessäni (ja oikeastaan koko esitystaiteen opintojeni aikana) kysymys itsestäni esiintyjänä tai esitystilanteesta ei syvätasolla kirkastunut. Tein ja toimitin monenlaisia demonstraatioita ja pienoisesityksiä taiteilija-esiintyjän ominaisuudessa, mutta koin, etten keskittynyt tutkimaan niissä esitystilannetta ja sen ainutlaatuisuutta (verrattuna muihin taiteenlajeihin) millään muotoa. Tunsin esimerkiksi esiintyjyyden matriiseja koskevia kirjoituksia ja pidin niitä oikein pätevänä, mutta annetut esitykselliset raamit sopivat huonosti ajatuksiini niistä esityksistä, jotka ”itse” tahdoin esittää, esimerkiksi pitkiin kestoihin ja elämäntapaan liittyen.

Koin olevani yksilön ensimmäinen persoona, kokemuksellinen keskus, jota kuitenkin jatkuvasti ylläpitävät ja läpäisevät muut enemmän tai vähemmän kiinteät kokemukselliset keskukset (ihmiset, ei-ihmiset ja energialinjat ja -virtaukset). Samaan aikaan koin siis valtavaa yksilöllistä merkittävyyttä ja yhdentekevyyttä. Ja se oli nimenomaan tuo yhdentekevyys, nimettömyys ja läpäisevä kokonaisuus, jonka esittäminen tuntui mahdottomalta vaikkapa puolen tunnin live-tapahtumassa tai videoinstallaatiossa. En ehkä myöskään osannut täysin eristää tätä ongelmaa samalla tavoin kuin nyt jälkikäteen, ja tehdä siitä sinnikästä tutkimuskohdettani.¹⁵

Ja mitä olisi pitänyt ajatella katsojista? Vuorovaikutus tuntui lähinnä katsomiseen ja todistamiseen perustuvalta. Mieluummin olisin jutellut ihmisten kanssa kuin esittänyt heille jotain.

¹⁵ Ensimmäisessä sooloesityksessäni *Jälki käteen* käsittelin luonnosmaisesti häviämisen ja säilymisen teemaa ja sitä kautta tuota yhdentekevyyttä suhteessa taiteilijan egoismiin. Kyseisessä esityksessä laadin käsiohjelman yhteyteen myös ”kulutusluettelon”, jossa listasin lähes kaikki materiaalit ja energiat, joita esitysprosessin aikana taiteilija-ihmisenä kulutin. Tällä halusin tuoda näkyväksi sitä ekologista perustaa, jolle (häviävä) yksilötoimintani rakentui ja johon se kytkeytyi ja jota se kuormitti.

Yksilöistä riippuen erilaiset elävyyden lajit kiinnostavat ja näyttäytyvät merkittävinä. Philip Auslanderkin viittaa nykyaikana yleiseen online-tilanteen kokemukseen, jossa syntyy tunne, että on yhteydessä toisiin ihmisiin verkon kautta, samanaikaisesti ja jaetussa virtuaalitilassa. Tämä ei ole enää klassista esiintyjä-katsoja-vuorovaikutusta. (Auslander 2008, 111) Itseäni kiinnostaa – myös *Studio 5:n* yhteydessä – Auslanderin yhden lauseen toteamus: “However, the word ‘live’ has also come to refer to connections and interactions between human and nonhuman agents.” (Auslander 2008, 111) Tässäkin Auslander tosin viittaa ei-ihmisiin jotka ovat koneita eivätkä eliöitä tai energiavirtoja, mutta avaa kuitenkin mahdollisuuden elävyyden kokemuksen ja käsitteen radikaalille laajentamiselle esitysteoreettisessa viitekehyksessä, ja tuo esitysteorian lähemmäs myös ympäristöetiikan kysymyksiä.

Esitystaiteilija ja -tutkija Annette Arlander on avartanut Philip Auslanderin esityselävyyden käsitettä myös maisemaan ja sen eliökuntaan. Artikkelikokoelmassaan *Performing Landscape* ja erityisesti luvuissa ”Performing Landscape and Agency – Trees Talk” ja ”Performer and Environment – Imaginary Models” Arlander tarkastelee (omien) teosesimerkkien valossa maiseman esittämisen tapaa ja haastetta, millä eri tavoin ihmisesiintyjä voi esityksessä olla tai toimia muun elinympäristönsä kanssa, erityisesti maiseman ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Arlander problematisoi myös vuorovaikutuksen vaatimusta esityksissä, kuinka se asettuu uuteen valoon ei-ihmisten kontekstissa. (Arlander 2012)

Kiinnostava on myös Arlanderin pohdinta siitä, missä määrin hänen esityksensä puu oli kanssaesiintyjä ja missä määrin esityspaikka. (Arlander 2012, 212) Samaahan voisi kysyä myös ihmisesiintyjästä: esitys voisi käsitteellistää ihmisen samanaikaisesti sekä esiintyjänä että paikkana, jossa esitys tapahtuu. Itse mietin tätä esityksen ”ympäristöä” aikanaan paljon lavastajantaustaani vasten. Esityksen ei-inhimilliset elementit, jotka tilan suunnittelijan vastuulle etupäässä lankesivat, saattoivat joskus olla ”eläviä”/elollistettuja, siis ikään kuin hahmoja, jotka toimivat itsenäisesti (muistuttaen hieman animismin perinteestä, jossa elottomana pidetty alkaakin elää). Tai sitten niillä oli enemmän tai vähemmän vertauskuvallinen toimijuus, esimerkiksi Shakespearen metsät ja luonnonilmiöt, jotka

sekoittavat lähes poikkeuksetta näytelmien ihmistoimijoiden toimet (harmi, että Shakespeare-esitykset ohjataan lähes poikkeuksetta modernia subjekti-objekti-näyttämöasetelmaa toistavaksi).¹⁶

Ei-inhimillistä kanssatekijyyttä on tarkastellut muiden muassa kuvataiteilija Anni Rapinoja, jonka luonnonmateriaaleista ja eläinten jätöksistä tehdyt veistokset oli näyttelyohjelmassa kirjattu kukin tehdyn esimerkiksi ”yhteistyössä hirven kanssa”. Tällainen kanssatekijyyden esiintuominen ja tunnustaminen (vaikkei hirvellä ja jäniksellä olisi ollut erityisiä taiteellisia motiiveja tuottaa papanoita) laajeni mielessäni Rapinojan teoksista kaikkiin kulttuurisiin artefakteihimme, jotka on poikkeuksetta tehty ”yhteistyössä ekosysteemin kanssa”. Esityksellisissä tilanteissa saattaa olla helpompi myöntää tällainen kanssatoimijuus¹⁷ toiselle alkuperäisessä muodossaan läsnä olevalle eläimelle (joka selkeästi kävelee, puuhastelee tai muuta vastaavaa) tai jopa kasviyksilölle (joka vieressä havisee ja kasvaa) kuin kahvilan kinkkuvoileivälle tai esitystilan lämmitysenergialle, jotka ovat jo yksilömuotonsa muuttaneita, prosessoituja luonnonolioita, siis mielikuvissamme ”raaka-aineita”, eivätkä niinkään ”toimijoita” tai toimivia tahto-olioita.

Tämä uudelleen, laajemmin (tai syvemmin) käsitetty *liveness* antaa siis mahdollisuuden nähdä laajenevan joukon eläviä tilanteita, suhteita ja olioita ympärillämme; esimerkiksi teatterintutkija Bonnie Marranca laajentaa ekologian määritelmää tarkastelemalla teoksen maailmaa ympäristönä, joka on kytketty kulttuuriseen (esteettiseen) systeemiin.

Tekstit itsessään ovat aina eläviä maailmassa ja ne löytävät uuden elämän tavalla jolla ne absorboidaan taiteilijoiden teoksiin aikakausien halki ja jokaisen kokijan subjektiviteetissa. Tekstiä voidaan siksi pitääkin organismina, ja tekstien, kuvien tai äänien kollektiivina, ekosysteeminä. Tämän ekosysteemin vuorovaikutus ja sen kulttuurinen järjestelmä tuottavat esitysetiikan, jonka haluan tiedostaa. (Marranca 1996, xiv)

¹⁶ Shakespeare oli esimodernin ajan draamatikko ja näki ehkä ajan ajattelutavan mukaan ”ympäristöllä” enemmän toimijuutta kuin modernit näytelmäkirjailijat.

¹⁷ Ihminen tavataan nähdään siis ensimmäisenä toimijana ja toiminnan lähteenä.

Jos ekologiana näkee Marrancan tapaan melkein mitä tahansa kulttuuriolioiden suhteita, tai jos sitä käyttää vain vuorovaikutteisuuden synonyyminä, käsite menettää ehkä jotain alkuperäisestä merkityksestään. Esitysekologian yhteydessä on lisäksi pieni vaara, ettei siitä tulekaan ”uutta maailmankatsomusta” vaan kulttuuri-ilmiöiden muodikkaampi nimike.

Ihmisen ekologinen määritelmä on ”toisenvarainen kuluttaja”, mikä vihjaisi, ettemme pysty juurikaan tuottamaan mitään muuta eliökuntaa hyödyttävää ekologisesti ajatellen. Tämä ei ole aivan totta, sillä siinä missä ihminen on tuhonnut paljon elinympäristöjä, lajimme on myös luonut koko joukon uusia, ja edesauttanut sekä kumppani- että loiseliöittemme elämää sekä jalostanut uusia lajikkeita (omiin tarkoituksiinsa). Jos otetaan tosissaan ja kirjaimellisesti ajatus elävän tilanteen ja oikeiden tekojen taiteesta, voiko elävämpää (merkityksessä dynaamisempaa ja muutosvoimaisempaa) ”tilannetta” tai ”oikeampaa toimintaa” olla kuin se, kuinka olemme sekoittuneena ja jatkuvasti jonkinlaisessa vuorovaikutuksessa luonto-kulttuurin ekosysteemeissä?

Tutkija Risto Willamo on käynyt läpi luonnon ja kulttuurin erottelua ylläpitävien dualismien mekanismeja ja kritiikkiä ympäristönsuojelutieteen perusopetuksessa. Willamo huomauttaa, että monet tavat tarkastella maailmaa perustuvat voittopuolisesti rakenteiden havainnointiin, koska muutoksen dynamiikkaa tunnetaan huonosti. Konkreettisesti ottaen ihminen näkee ympärillään pilviä ja puita, piippuja ja putkia (ja toisia ihmishahmoja). Myös abstraktimmat asiat hahmotetaan rakenteina, systeemeinä tai (olo)tiloina (koulutusjärjestelmä, eliölaji, ympäristökriisi, esitystutkimuksellinen ajattelutapa). Rakenteen ja toiminnan eroa voi luonnehtia karkeasti siten, että toimintaa on se, kun jokin muuttuu, ja rakennetta se, joka muuttuu. Rakenteita ei tietenkään ole olemassa ilman prosesseja, virtoja ja vuorovaikutuksia, jotka luovat, ylläpitävät ja hävittävät niitä. (Willamo 2009, 92) Lisäksi inhimillinen taipumuksemme jakaa asiat eläviin ja elottomiin on yksi perusdualismimme.

Tavallaan voisi siis ajatella, että ekologisen näkökulman huomioivan esitystaiteen ja -tutkimuksen kontekstissa olisi edistysaskel nähdä jo muutkin elävät rakenteelliset oliot maailmassa kuin vain ihmishahmo, ja siitä seuraava

kehitysaskel kohti holistisempaa, kokonaisvaltaista ymmärrystä olisi ottaa mukaan kokonaisuuteen myös elottomat oliot ja näiden tuottama toimijuus. Tästä eteenpäin kehittyvä ymmärrys tajuaisi ehkä jo kokemuksellisesti lisäksi dynamiikan ja muutoksen näkökulman itseän, olioihin ja systeemeihin. Jos esimoderneille ihmisille tämä kytkeytyneisyyden ja kanssatoimijuuden kokemus oli mahdollinen, kuinka uusi liitto osattaisiin taas solmia? Onko ensin opeteltava tunnistamaan kaikki ympäristöstä, materiaalista ja energioista erottautumisen mekanismit? Ja kuinka huomaamattamme tuotamme niitä uudestaan monella tasolla koko ajan?

Kaiken takana on toksoplasmoosi?¹⁸ Oliovoima ja jakautunut toimijuus

Yksi lähestymistapa modernien dualismien purkamiseen ja olioidenvälisten vuorovaikutussuhteiden tunnustamiseen (suhteessa ympäristöeettiseen huoleen) on valotettu kattavasti tutkija Jane Bennettin teoksessa *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, jossa pyritään tunnistamaan kaiken, myös ihmiset läpäisevä ”eloisa” materiaalisuus ja osoittamaan, kuinka (myös poliittisten) tapahtumien analyysi muuttuu, mikäli annamme enemmän painoarvoa olioiden voimalle. Bennett kirjoittaa johdannossa motiiveistaan:

(M)inulla on tunne, että kuva kuolleesta tai läpeensä välineellistetyistä materiaista ruokkii ihmisen hybristä ja meidän Maata tuhoavia valloituksen ja kulutuksen fantasioitamme. Se tekee niin estämällä meitä jäljittämästä (näkemästä, kuulemasta, haistamasta, maistamasta, tuntemasta) laajempaa joukkoa ei-inhimillisiä voimia, jotka kiertävät ympärillämme ja sisällämme. Nämä materiaaliset voimat, jotka voivat auttaa tai tuhota, rikastuttaa tai tehdä toimintakyvyttömäksi, ylevöittää tai alentaa meidät, joka tapauksessa vaativat huomiotamme, tai jopa ”kunnioitusta”. (Bennett 2010, ix)

¹⁸ Toksoplasmoosi on *Toxoplasma gondii* -nimisen itiöeläimen toksoplasman aiheuttama ihmisten ja eläinten yhteinen parasiittitauti. Toksoplasmoositartunnan on osoitettu johtavan taudinkantajan riskialttiimpaan käyttäytymiseen. Myös yhteys (ihmisen) itsemurhayritysten ja toksoplasmoosin välillä on osoitettu tutkimuksissa, samoin toksoplasmoosin merkittävä yhteys neuroottisuuteen. Millä tavoin toksoplasmoosi siis vaikuttaa ajatukseemme ihmisen vapaasta tahdosta?

Eloisan materiaalisuuden primääriversio on löydettävissä lapsuudenkokemuksissa, joissa maailma on kansoitettu ennemminkin elävillä (animate) olioilla (thing) kuin passiivisilla objekteilla. Muistelen lukeneeni joskus psykologista näkökulmaa animismiin, jonka mukaan animismia ”kuvittelevalla” aikuisella ihmisellä on ongelmia sosiaalisissa suhteissa, mikäli hänen täytyy alkaa projisoida ”henki” ei-inhimilliseen tai ”elottomaan”. Tällainen saattaa olla mahdollista kapean psykologian perspektiivistä, mutta kummastelen näin yksioikoista diagnoosia: ei-inhimillisessä voi nähdä monenlaisia voimia ilman, että on psyykkisesti nyrjähtänyt. Bennettkin ymmärtää eloisan materiaalisuuden näkökulman herättävän ennakkoluuloja dynaamisten ihmissubjektien maailmassa, siksi hän uskaltaa peräänkuuluttaa rohkeutta heittäytyä ajattelemaan ja kokemaan naiivilla ja jopa hupsun mielikuvitukseksella tavalla. Toisaalta tarvitaan myös herkkää ja pitkäjänteistä tarkkaavaisuutta, jotta näitä ei-inhimillisiä voimia voi ylipäänsä alkaa havaita ja ymmärtää.

Kirjassaan Bennett korostaa, ja jopa ylikorostaa ei-inhimillisten voimien toimintapanosta (sekä luonnossa, ihmiskehossa että ihmisen artefakteissa) yrittäessään vastustaa ihmisen omahyväistä refleksiä arvostaa kieltään ja ajatteluaan. (Bennett 2010, xvi) Mutta eikö Bennettinkin kirjoitus ole osoitus ihmissubjektista, joka loppujen lopuksi artikuloi eloisan materian teorian? Onko tämä teoria yhtään vähemmän ihmiskeskeinen, kuin poliittiset teoriat ja totutut ajattelutavat, joita Bennett kritisoi? Ja eivätkö ihmisen (itsenikin) pyrkimykset ymmärtää paremmin kytkettyneitä kokonaisuuksia ole nekin osoitusta hybriksestä ”ymmärtää kaikki”? Bennett ymmärtää nämä haasteet ja siksi piirtää lukijan mieleen prosessin, jossa oliovoima osaltaan luo ja pitää yllä ihmissubjektin ruumiillista tietoisuutta, joka sitten artikuloi tuon oliovoiman, ja niin edelleen. Joku saattaisi pitää tätä kulttuurisen tietoisuuden redusointina fysiikan lakeihin ihmisen yli-biologisoimisena. Mutta mielestäni ei-inhimillisten voimien tunnustaminen ”ihmisyydenkin” rakentumisessa ei vie mitään pois ihmislajilta, vaan päinvastoin auttaa ymmärtämään itseämme(kin) paremmin.

Kyse on siis suurelta osin ihmistoimijuuden uudelleen määrittymisestä. Bennettin hahmottelema elinvoimainen materiaalisuus ei kiellä ihmisyyden mahtavia, kauhistuttaviakin voimia, vaan esittää nämä voimat todisteena

omasta perustumisestamme muille voimille.¹⁹ Toisin sanoen ihmisvoima on itsekin eräänlaista oliovoimaa. Bennett tunnustaa ajattelutavan haastavuuden: on helpompi tiedostaa, että ihmiset on kokoonpantu erilaisista materiaalisista osista (luitemme mineraalit, veremme metallit tai neuroniemme sähkö) kuin kuvitella ja käsittää nämä materiaalit eläväisiksi ja itsejärjestäytyviksi – ennemmin kuin passiivisiksi tai mekaanisiksi välineiksi jonkin ei-materiaalisen, siis aktiivisen sielun tai mielen, ohjauksessa. Eloisa materiaalisuus ei väitä, etteikö ihmisten ja luiden välillä olisi eroja, vaan että näitä eroja ei ole tarpeen kuvailla tavoilla, jotka laittavat ihmiset ontologiseen keskukseen tai hierarkkiselle huipulle. Tälle erottelulle ei ole minkäänlaista moraalista perustetta. (Bennett 2010, 10–11)

Bennett antaa lukuisia esimerkkejä tilanteista, tai paremminkin – Bruno Latouria myötäillen – ”koosteista” (assemblages), joihin osallistuu ja sekoittuu monenlaista vitaalista, materiaalista toimijuutta. Toimijalla (actant) ei tarkoiteta objektia eikä subjektia, vaan se on eräänlainen sekaantuja tai väliintulija, joka ”sattuessaan osumaan” tähän kokoonpanoon juuri oikealla hetkellä, saa asioita tapahtumaan, tekee poikkeuksen, tulee ratkaisevaksi voimaksi tapahtuman käynnistämisessä. (Bennett 2010, 9) Ruumiin vaikuttavuus tai toimijuus riippuu aina monien ruumiiden ja voimien yhteistyöstä, myötävaikutuksesta tai interaktiivisesta sekaantumisesta. Näihin kokoontumisiin sekaantuvat ihmiset ja heidän (sosiaaliset, oikeudelliset, kielelliset) rakenteensa, mutta myös joitakin hyvin aktiivisia ja voimakkaita ei-ihmisiä: elektroneja, tuulta, tulta, elektromagneettisia kenttiä. (Bennett 2010, 24) Loppujen lopuksi kukaan ei oikeastaan tiedä, mitä ihmistoimijuus on, tai mitä ihmiset tekevät kun he sanovat esiintyvänsä toimijoina. Jokaisen analyysin edessä ihmistoimijuus säilyy jonkinlaisena mysteerinä. Jos me emme tiedä tarkalleen, kuinka ihmistoimijuus toimii, kuinka voimme olla niin varmoja siitä, että prosessit joiden kautta ei-ihmiset jättävät jälkensä, ovat laadullisesti erilaisia? (Bennett 2010, 34)

¹⁹ Tätä vasten voisi ajatella, että taiteilijakin voisi luovuttaa osan toimija-tekijävallastaan – niin mille? Esitystiladiskurssissa olen törmännyt monia kertoja ”tilan haltuunottamisen” vaatimukseen. Eloisaa materialismia vasten tämä tuntuu paitsi arrogantilta, myös pohjimmiltaan ajatteluvirheeltä. Myös koko studionäyttämön ajatus perustuu esitystilanteen olosuhteiden mahdollisimman voimakkaaseen hallintaan, luonnon ulossulkemiseen tai oman valitun ja tarkasti rajatun esitysmäiseman luomiseen. Mitä esitystaiteilija lopulta voi hallita, tai valjastaa käyttöönsä?

Bennett kertoo esimerkin sähköverkon toimivuudesta, kuinka suuri vuorovaikutus yhdellä mittavalla sähkökatkoksella voi olla. Hän pohtii, voitaisiinko sähköverkon ajatella esittäneen tässä *kommunikatiivista intressiä*, ikään kuin ”Thus spoke the grid” (hauska ajatus!). Vai onko sellainen viestintä mahdollista vain ihmisten välikäden kautta? Bennett huomauttaa samaan hengenvetoon, että myös (ihmisten) kielellinen viestintä, se minkä ajattelemme olevan täysin ainutlaatuista ja omaamme, väistämättä edellyttää välittäjiä ja proteeseja:

Puheeni esimerkiksi riippuu kynäni grafiitista, miljoonista henkilöistä, kuolleista ja elävistä, indoeurooppalaisesta kieliryhmästäni, puhumattakaan aivojeni ja tietokoneeni sähköstä. Ihmiset ja ei-ihmiset samaten ovat riippuvaisia suunnattoman monitahoisesta sarjasta puheproteeseja. (Bennett 2010, 36)

On usein vaikeaa tavoittaa juuri niitä tiettyjä toimijuuden lähteitä, jotka saavat tietyn tapahtuman tapahtumaan. Painottaessaan toiminnan luonteen ja kytkeytymisten kokonaisuutta henkilöiden ja esineiden välillä, eloisan materiaalisuuden teoria esittää yksilöt kykenemättöminä kantamaan kokonaisvastuuta vaikutuksistaan. Liittolaistoiimuuden käsite ei kuitenkaan tee haitallisten vaikutusten lähteiden tunnistamisesta mahdotonta. Päinvastoin, sellainen käsite laajentaa niiden paikkojen valikoimaa, joista lähteitä voisi etsiä. (Bennett 2010, 37) Ehkäpä ihmisyyksilön eettinen vastuu nyt sisältyy hänen vastineeseensa koosteisiin joihin hän huomaa itse osallistuvansa: pyrinkö irrottautumaan koosteista, joiden kehityskaari tulee todennäköisesti johtamaan haittoihin? Menenkö mukaan koosteisiin joiden kasautumavaikutus kallistuu kohti ylevämpien päämäärien toteuttamista? Vaikka toimijuus on näin jaettu mosaiikkimaisesti, on myös mahdollista sanoa jotakin (nimenomaan ehkä vain jotakin) ihmisen aktiivisesta osasta kokoontumisen puitteissa. (Bennett, 37–38)²⁰

²⁰ Risto Willamo on huomoinut, kuinka ympäristöongelmiin liittyvä retoriikka vierittää toimijuutta ei-ihmisille: järvi rehevöityy, ilmasto muuttuu ja vieraslajit leviävät. Taustalla on yleensä ihmisen alkuunpanema muutosketju, johon luonnonoliot ja -voimat reagoivat niin kuin niiden pitääkin. Tämä reaktio ja muutos *koetaan* sitten ongelmana ihmisen taholta. Oikeampi puhetapa olisi, että järveä rehevöitetään, ilmastoa muutetaan ja uusia lajeja levitetään (tahattomastikin). Jane Bennett puolestaan pitää ongelmallisena, että materiaalien aktiviteetit ja voimat esitetään ihmisten mielentilana, toimintana,

Vuorovaikutus

Mutta miten voisimme olla olemassa, jos ei ensin olisi tätä planeettaa, joka on antanut meille oman erityislaatuisen muotomme? Elinolosuhteittemme kaksi tekijää – painovoima ja jäätyminen ja kiehumisen välillä oleva elinkelpoinen lämpötila – ovat antaneet meille lihamme ja ruumiinnestemme. Puut, joissa kiipeilemme, ja maankamara, jonka päällä kävelemme, ovat antaneet meille sormet ja varpaat. ”Paikka”, jossa elämme, on antanut meille kauaksi näkevät silmät; virrat ja tuulenviri ovat antaneet meille taipuisan kielen ja kiehkuraiset korvat. Maa antoi meille kyvyn kävellä ja järvi kyvyn sukeltaa. Ihmettelytaito antoi meille mielen, joka on itsemme näköinen. (Snyder 2010, 62–63)

Esitystilanteen vuorovaikutuksen kehystäminen muuksi kuin ”pinnalliseksi”, tai pelkästään visuaalisen ehdoilla tapahtuvaksi vuorovaikutukseksi voi olla haastavampaa. Arlander kirjoittaa oman esityksensä yhteydessä, ettei todellista vuorovaikutusta ihmisen ja elävän puu-olion välillä lopulta tapahtunut. (Arlander 2012, 212) Keskinäisriippuvuuden mallintaminen ymmärrettävällä tavalla esityksessä on vähintäänkin haastavaa. Jos tarkastelemme asiaa ekologisen kytkeytyneisyyden näkökulmasta, olemme eräänlaisessa vuorovaikutuksessa väistämättä koko ajan, myös puiden kanssa, ainakin hapen ja hiilidioksidin vaihdon kautta.

Olen kuitenkin ollut ymmärtävinäni, ettei ekologisia vuorovaikutussuhteita pidetä varsinaisena, tahdonalaisena vuorovaikutuksena (esitystaiteessa), vaan mekaanisena toimintana, jolla ei siten voi olla esteettistä tai poliittista merkitystä. Tällöin olisi syytä tarkentaa, miten ylipäänsä ymmärrämme vuorovaikutuksen taiteen kontekstissa (ja onko tuo konteksti täysin erotettavissa olivoimista)? Mikä osa ihmisessä vuorovaikuttaa, tietoisuus? Entä samaan aikaan tapahtuva muun kehomme vuorovaikutus ympäristönsä kanssa? Toisin sanoen, minkä tason vuorovaikutuksesta puhumme? Korostaessamme ihmistietoisuutta vuorovaikutuksen tapahtumapaikkana, erotamme jälleen ruumiimme ja ympäristömme tuosta tietoisuudesta. Vai

tarkoituksena, agendana, tai ideologiana. Näin pidetään yllä fantasiaa, että ”me” olemme oikeasti vastuussa kaikista ”niistä”. (Bennett 2010, x)

onko kyseessä yksisuuntaisen kommunikaation fantasia: ihminen lähettää ensin viestin ja muu reagoi siihen? Tapahtuuko vuorovaikutus ja osallistuminen aina ihmisen ja erityisesti hänen kielensä ehdoilla? Olisiko meidän syytä opetella vaikkapa kääpien kieltä?

Vuorovaikutus ymmärretään tavallisesti kahden tai useamman objektin tai tapahtuman välisenä vaikutussuhteena, jossa kumpikin osapuoli vaikuttaa toiseen. Yhteiskuntatieteissä vuorovaikutuksella tarkoitetaan ihmisten sosiaalista kanssakäymistä sekä tapaa, jolla he vaikuttavat ja vastaavat toistensa toimintaan. Fysiikassa eri kappaleiden väliset vuorovaikutukset ilmenevät niiden välillä vaikuttavina voimina.

Biologiassa (ekologiassa) lajien väliset vuorovaikutussuhteet luokitellaan tarkemmin neljään luokkaan: mutualismiksi kutsutaan suhdetta, jossa molemmat osapuolet hyötyvät toisistaan, esimerkkinä herkkutatin ja männyn suhde. Kommensalismissa puolestaan toinen osapuoli hyötyy toisesta tuottamatta tälle kuitenkaan haittaa, esimerkkinä jäkälä ja mänty. Amensalistisessa vuorovaikutussuhteessa toinen osapuoli aiheuttaa toiselle haittaa hyötymättä tästä kuitenkaan itse. Loisinnasta on kyse silloin, kun loinen saa isännästään yksipuolista hyötyä, esimerkiksi kääpä ja koivu. Olisikohan loisinta siis yleisin esitysihmisen ja muun eliökunnan (esityseliöstön) suhde? Ihminen tarvitsee esityksiinsä tilaa ja muiden eliöiden ruumiita tai solukoita (kasvi- ja eläinkunta) ilman, että nämä siitä (esitystoiminnasta) välttämättä mitenkään hyötyvät. Tilanne on toki sama monen muun ihmistoiminnan suhteen. Esitystoiminta saattaa myös hyötyä toisista osapuolista tuottamatta näille haittaa. Usein suhteet ovat ennemminkin välillisiä esitystilan, vaatekuitujen, energiantuotantotapojen, tarjoilujen, arkkitehtonisten ja muiden materiaalien kautta. Sieni voi ymmärtää uhkan ja ravinnon, muttei välttämättä esteettistä vuorovaikutuselettä tai merkitystä.

Studio 5:n sienirihmasto-installaatiota suunnitellessamme kävimme keskustelua mikrobiologian dosentti Pekka Maijalan kanssa ”sienen hyvästä” ja mitä voimme siitä tietää. Maijalan mukaan sieni luultavasti viihtyy silloin kun se kasvaa ja leviää, mikä tapahtuu sopivissa ravinto-, lämpö- ja kosteusolosuhteissa. Esityksentekijöinä voimme pyrkiä luomaan tällaiset olosuhteet

laboratorion ulkopuolelle, vaikka haastavaa se onkin (kuten kävi ilmi). Pyrimme siis olemaan sienelle hyödyksi, voidaksemme itse hyötyä siitä taiteellisessa mielessä. Samat sienet, eli rihmastojen muut osat (kyseessä on siis geneettisesti identtinen ”yksilö”, vaikka osa siitä onkin Suomessa ja osa Pohjois-Amerikassa) jatkoivat kasvuaan ja vuorovaikutustaan alkuperäisten elinympäristöjensä ekosysteemeissä.

Onko sitten lopulta niin väliä, jos muu luonto ei vastaakaan; miksi pitäisi aina olla kommunikaatiota? Miksi koiria ylistetään niiden inhimillisyydestä ja valmiudesta vuorovaikutukseen omistajansa kanssa, siis vuorovaikutuksesta inhimillisin ehdoin? Vuorovaikutuksen ja elävyydentunnon rinnastaminen ja odottaminen tulee muuttamaan suhteemme ympäristöön arvioi myös Annette Arlander: ”Kuinka kykenemme arvostamaan olioita, jotka eivät ole nisäkkäitä tai koneita, jotka ovat jollain tapaa tunnistettavia potentiaalisina kanssaesiintyjinä kanssamme (tai jopa palvelevat meitä), jos emme tunne niiden olevan elollisia?” (Arlander 2012, 212)

Jos ”esitystilanteessa” eliö ei ”vastaa” ihmishahmolle meidän vuorovaikutuslogiikkamme mukaisella tavalla, tämä ei vielä tarkoita, ettei mitään ”vuorovaikutusta” olisi. Jos laajennamme eliöiden välistä vuorovaikutusta yksilötasolta yhteiskunnallisempaan laajuuteen, on syytä muistaa vaikkapa kasvilajien vaikutus ihmiskulttuuriimme. Kasvit voivat vaikuttaa kulttuuriimme, kasvit tuottavat hapen jota hengitämme ja ravinnon jota eläimet (mukaan lukien ihmiset) syövät ja siis mahdollistavat kaiken esitystoiminnankin. Muutama vuosi sitten ilmestyi hauska populääritiedekirja 50 kasvia, jotka muuttivat historiamme. Sitä selaillessa palautuu mieleen, kuinka vehnä osaltaan ”rakensi” maanviljelyksen perustan, tulppaanit ”aiheuttivat” ensimmäisen pörssikriisin tai ruusuntuoksu on ”synnyttänyt” loputtomasti runoutta. Ja millainen vaikutus huumaavilla kasveilla ja käymisprosesseilla on ollut ihmiskunnan historiaan! Lisäksi kasvit kykenevät viestimään keskenään, myös viestimään muille lajeille esimerkiksi myrkyin ja piikein, etteivät tahdo tulla syödyiksi.

Jane Bennett puolestaan sananmukaisesti kaivaa madot esiin antaakseen esimerkin yhdestä maailmanhistorian tärkeimmistä toimijoista ja kysyy, kuinka madot tekevät historiaa? (Vastaus: Ne tekevät sitä valmistamalla

kasvimultaa.) (Bennett 2010, 95) Charles Darwin kiinnostui ensimmäisenä matojen merkityksestä ja toimijuudesta.²¹ Hän kuvailee matojen toimintoja yhdeksi monista ”pienistä toimijuuksista” (small agencies), joiden ”kasaantuvat vaikutukset” osoittautuvat varsin suuriksi. Darwinin madot kiinnittävät huomiota ja ne vastaavat tarkoituksenmukaisesti ennenkuulumattomiin tilanteisiin, mitä voisi kutsua ”yksilöllisen yhtenevyyden” voimaksi. Niiden toimet eivät liemmin ole jumalallisen tarkoituksen ilmaus eivätkä muuttumaton mekaaninen vaisto. (Bennett 2010, 96–97) On tietysti syytä muistaa, etteivät erilaiset materiaalisuudet harjoita tarkalleen ottaen samanlaista toimijuutta, mutta ei myöskään ole helppoa järjestää niitä hierarkkisesti, sillä joissain ajoissa ja paikoissa matalien matosten (tai Studio 5:n tapauksessa kääpien ja homeiden), ”pienellä toimijuudella” on enemmän merkitystä kuin ihmisten suurella toimijuudella. (Bennett 2010, 98)

Ei siis ole olemassa toimintaa, joka ei olisi kytkeytynyttä ja toisiin yhdistynyttä, tai joka ei välittömästi sekaantuisi yhteyksien ja vuorovaikutusten verkkoon. Tältä ei ehkä yksil ökeskeisessä horisontissamme jatkuvasti tunnu. Keskeistä paitsi elävyydessä, myös vuorovaikutuksessa ihmisen näkökulmasta vaikuttaakin siis olevan juuri tuo tuntu: kasviviestintä ei tunnu meidän mittapuullamme viestinnältä, jona pidämme kielellistä ajatuksenvaihtoa lajitoverien kesken tai vaikkapa koirien tapauksessa tiettyä loogista käyttäytymisvuorovaikutusta.

Mikäli toimet ovat näin keskinäisverkottuneita, eikö silloin olisi syytä puhua ekologiasta? Bennett kysyykin, mikä lopulta on ekosysteemin ja poliittisen systeemin välinen ero? Ovatko ne vain kaksi nimeä samalle systeemille, joilla on vain eri mittakaava? Ja edelleen: mikä on toimijan ja poliittisen toimijan ero? Voiko niiden välille edes tehdä selkeää eroa? Pidetäänkö toimintaa poliittisena sen nojalla, kuinka ottaa paikkansa julkisessa tilassa? Onko julkisessa tilassa ei-ihmisjäseniä? (Bennett 2010, 94) Vai onko kyseessä eräänlainen persoonaton parvi, joka saa aikaan ehdotuksia, toimia ja aloitteita sen eri osasissa?

²¹ ”Olen nyt (1.5.1881) lähettänyt kustantajalle pienen käsikirjoituksen, jonka aiheena on ruokamullan muodostuminen kastematojen vaikutuksesta. Tämä on varsin vähäpätöinen aihe, enkä tiedä kiinnostaako se ketään lukijaa, mutta minua se on kiinnostanut.” (Charles Darwin)

Uusi Liitto esityksessä?

Miten voimme sitten muuttaa asennettamme ei-inhimillisiä voimia kohtaan? Kuinka ylipäänsä esitämme tätä kytkeytyneisyyttä ja kokoontumista? Kuinka voisin alkaa tuntea itseni ei-vain-ihmiseksi, jos minua on ehdollistettu koko elämäni ajan tietynlaiseen, itseriittoiseen ihmisyyteen? On ilmiselvää, että esiintyjä ja esitys osallistuvat kokoontumisiin, ovat monien vieraiden voimien kokoonpanemia ja läpäisemiä, mutta kuinka voimme osoittaa ne voimat, ja onko näissä voimissa ja kokoontumisissa lopulta mitään erityisesti ”esityksellistä”? Kuinka muutamme kulttuurista katsomistapaa, joka kiinnittää painavimman huomion vaistomaisesti aina ihmislajitoveriin?

Bennett kirjoittaa, että jos vain *tietäisimme ja kokisimme toisin* (suhteemme toisiin olioihin), käyttäytymisemme muuttuisi sen myötä. Mutta onko tämä toiveajattelua? Monissa yhteyksissä uskotaan, että olemassaolon kokemus vaikuttaa arvoihimme, ja tämän allekirjoitan omakohtaisestikin, mutta siitä huolimatta ihminen on affektien moniulotteinen kenttä, jossa voi olla useita ristiriitaista käyttäytymistä ohjaavia olemassaolon kokemuksia. Pelkkä niin sanottu tiedostaminen ei ohjaa poliittista, konkreettista käyttäytymistä. Lisäksi yhteiskunnassa on voimia, joitten keskeinen tehtävä on myös tuottaa unohdusta, mitä tulee suhteeseemme olivoimaan.²² Toinen selitys sivuuttamiselle on yksinkertaisesti ihmisen aistikentässä. Se, mitä ei välittömästi aistita (tai mikä ei kosketa olemassaoloamme), ei tule kokemuksemme piiriin. Ihmisillä on vaikeuksia kokea ja ymmärtää energiaa, koska se on näkymätöntä aisteillemme, ainakin niin kauan kunnes se ”materialisoituu” ilmansaasteina, öljyvuotoina ja niin edelleen. Me tiedämme, että energiapäästöt aiheuttavat ilmaston lämpenemistä, mutta me emme aivan vielä tunne tai aisti sitä tunteiden ja kehon tasolla (puhumattakaan että ymmärtäisimme sitä käsitteellisesti). Jokainen kiinteänä pitämämme asia on kuitenkin vain hetkellisesti ilmenevä rakenne, joka on jatkuvasti muuttuvassa energian virrassa. (Willamo 2009, 226–228)

²² Tutkijat Antti Salminen ja Tere Vadén ovat esimerkiksi tarkastelleet sitä, kuinka koemme energian, ja erityisesti öljyn. Heidän mukaansa öljy on tehnyt materiaalisista konteksteista hämää ja katoavia, ja saanut meidät vieraantumaan energian ja materian kokemuksesta. He antavat osan kritiikistään myös kulttuurintutkimukselle ja filosofeille, jotka ovat hyljeksineet energian kokemusta tutkimuskohteenaan: sitä on pidetty vain välineenä, eikä keskeisenä ihmisyyhteisöjen ja yhteiskuntien järjestäjänä ja rakentajana. Syy voi olla yksinkertaisesti myös kokonaisnäkemyksen puutteesta: energia ei ole perinteisesti kuulunut humanistien tai sosiologien ”sektorille”. (Salminen & Vadén, 2013)

Jane Bennett myöntää, että on hyvin vaikeaa keskittyä ajattelemaan joka hetki kaikkia ihmistä läpäiseviä oliovoimia. Havaintomme tai käsityksemme eivät ole rakentuneet sellaiselle. Olemme voimakkaasti kulttuurin ehdollistamia mitä tulee elävän ja elottoman tai aktiivisen ja passiivisen erotteluun (se saattaa olla jopa evoluutiopsykologinen taipumus). (Bennett 2010, 119) Joittenkin olioiden kesto ja liike ovat niin hitaita, ettei ihminen kykene omassa aikaruumiissaan niitä havaitsemaan, tai osallistumaan niitten aikaan.

Bennett toteaa, ettei ole syytä pelätä tiettyä naiiviutta suhteessamme oliovoimaan, vaan harkita vakavasti josko (tieteellisen ajattelun ylenkatsomilla) taikauskolla, animismilla, vitalismilla, antropomorfismilla ja muilla esimoderneilla asenteilla olisi sittenkin jotain opetettavaa modernille järjelle. (Bennett 2010, 17–18) *Pelto*-esityksen yhteydessä olimme vastikään oppineet pitämään inhimillistämistä yhtenä suurimmista synneistä suhteessa ei-ihmisiin, mutta asia ei ehkä olekaan niin yksioikoinen. Bennett kehottaa ottamaan riskin, olipa kyseessä sitten luonnon ylevöittäminen, romantisointi tai taikausko, sillä kumma kyllä, antropomorfismi voikin olla jollain tapaa oikeassa. Se virittää havaitsemaan asioita jotka yhdistävät ihmistä ja ei-ihmistä. Vaikkakin tarkkana pitää olla, millä tavoin sitä toteuttaa! (Bennett 2010, 120)

Kuten jo aiemmin mainittiin, elävyyden *tuntu* vaikuttaa olevan keskeistä suhteessamme toisiin olioihin, eikä jaettu tilallinen läsnäolo ole enää keskeinen ehto tälle tuntemukselle. Philip Auslanderin mielestä ajallinen samanaikaisuus sen sijaan on vielä tärkeä elävyyden ominaispiirre, teknologian mahdollistamat reaaliaikaiset kontaktit pitkien etäisyyksien päähän tarjoavat erinomaisen elävyyden ja samanaikaisuuden kokemuksen. (Auslander 2008, 112) Sen sijaan tilalliset materiaalit ovat usein välitettyjä, muokattuja, ikään kuin ex-läsnäoloa (esimerkiksi muinaisista olioista puristunut öljy tai Karjalan aarniometsäpuista valmistetut nykyhuonekalut). Pitäisikö näin ympäristöhuolen aikakaudella kiinnittää enemmän huomiota jaettuun tilalliseen läsnäoloon? Siihen, kuinka jaamme tilan peruskallion, kääpien, koskien tai ”vieraiden” ihmisten kanssa? Tai millä tavoin energian (hyvinkin poliittiset) virrat tuottavat ja läpäisevät eläviä tilanteitamme ja tilojamme?

Miten esityksessä voitaisiin siis *pysyä keskittyneenä* olioihin, joitten perustamana, läpäisemänä ja joiden kanssa vuorovaikutuksessa toimimme? Vaikuttaa siltä, että esiintyjä ja ”ympäristö” erottuvat aina toisistaan toiminnan lähteeksi ja toiminnan taustaksi (”puitteiksi”, olosuhteiksi tai jopa lavasteeksi). Siis erottuvat katsomistavassamme. Annette Arlanderin sanoin maiseman esittämisestä tulee helposti maisemassa esiintymistä. (Arlander 2012, 250) Mikäli näin on esityksessä, entä muussa elämässä sitten; miten koemme liittyvämme ympäristöömme, mikä itse asiassa on kokemuksemme ”elinpiiristämme”, ketä kaikkia siihen kuuluu, ystäviä, sukulaisia, kortteleita, verkko-osoitteita, maantieteellis-luonnonhistoriallisia muodostumia, hyönteisiä, energialinjoja? Kuuluuko elinpiiriimme ja toimijuus-kenttäämme (kulutustuotteittemme kautta) kaukomaiden tuotanto-olosuhteita, entä ylisukupolvisia vaikutuksia? Nämä ovat moniulotteisia, valtavia vyyhtejä, kuinka sellaisia voisi koskaan selventää yhdessä pienessä esityksessä? Voimme aina rajata toimijoiden määrää ja keskittyä vaikka vain yhteen puuhun tai siirtolohkareeseen, mutta sekin saattaa johtaa harhaan. Puu on monien voimien risteyskohta, samalla tavalla kuin ihminen, mistä siis puhumme, kun puhumme puusta? Mihin olemme suhteessa, kun vedämme tammen mukaan esitykseemme? Ja: mitä kaikkea on se ”minä”, joka yrittää ymmärtää tammeksi kutsutun asian moneutta?

Onko ”ympäristön”, siis muiden kuin ihmistoimijoiden kanssa esiintyminen enemmän katsojan kuin esiintyjän haaste? Esiintyjä voi ratsastaa hevosella tai tonkia multaa, mutta katsoja asetetaan helposti ”passiiviseen” asemaan, jossa mahdollista on ainoastaan katselu (joka toki on myös aktiivista lihas-, hermo-, aisti- ja ajattelutoimintaa) ja ehkä jonkinasteinen siirtyminen paikasta toiseen. Katsoja odottaa katsottavaa, ja tarttuu usein vaistomaisesti lajitoveriinsa (ihmisesiintyjä), eikä helposti fokusoi ”suoraan” vaikkapa metsäekosysteemiin. Tunnistan itsessänikin ennakkoasenteen, joka kysyy jo ovelta: Mitä nähtävää tähän esitykseen on viritetty?

Jane Bennett ehdottaa, että kysymystä ihmisen olemuksesta, ensisijaisesta kiinnostavuudesta tai erosta muihin olioihin nähden voitaisiin hetkeksi lykätä. Fokusointi pois suoraan ihmistoimijasta tuottaa meille silti salaviisaasti tietoa myös ihmisestä kytkeytyneisyytemme, asenteemme ja tutkimustapojemme

kautta. Onko siis aivan mahdoton ajatus ”lykätä” voimakasta, keskeistä ihmistoimijaa myös esityksessä? Sittenkin, vaikka esityksen kokemusmaailman keskiössä on siis edelleen ihminen. (Voiko olla ihmisen ulkopuolista esitystä? Onko esimerkiksi isojen apinoiden käyttäytymisessä nähtävissä rituaalisuutta ja eräänlaista proto-esityksellisyyttä?)

Esitykseen voisi silti virittää elävän, ”suoran” tilanteen, johon pääsee osallistumaan. Tarvitseeko sen olla kovin monimutkaista? Jos vain johdattelisi yleisön metsään joittenkin saatesanojen kanssa: menkää, kokekaa. Voisi myös ottaa oppia ympäristökasvatusharjoitteista. Yhdessä sellaisessa kehoitetaan ”kasvatettavaa” asettamaan itsensä suhteeseen joittenkin olioitten kanssa, tämän suhteen voi esittää livetilanteena, tai tallentaa valokuvaten tai piirtäen. Useat harjoitteet sopisivat esityssaihioiksi sellaisinaan.

Entä jos ihmistoimija olisi läsnä (esityksessä) vain jälkiensä kautta? Luontodokumenttielokuvia tavataan kritisoida niitten tavasta häivyttää ihmistoimija kokonaan ”puhtaasta luonnosta”, vaikka ihminen on tunkeutunut kaikkiin elinympäristöihin. Itse ajattelisin, että samalla tavoin kuin luonto on läpäisevästi läsnä kaikkialla, myös ihmisen toiminnan jäljet ulottuvat moniaalle. Paatuneena katsojana näen luontodokumentin läpi sen viikkokausien kytäystyön ja maailman ympäri lentelyn, johon kuvaajat suostuvat. Ja kuvallahan on aina kuvaaja sekä raja, kuvan ulkopuoli. Myös maiseman ymmärrän muuttuneen ihmisen ja luonnon yhteistyössä. Ympäristönsuojelutieteen kursseilla opetettiin tätä tila-ajallista tajua: Kuvittele jonkin itsellesi tutun ja tärkeän paikan kehityskulku viimeisestä jääkaudesta tähän päivään. Millaisia tilamuutoksia ja ekologisten vuorovaikutussuhteiden muutoksia maisema on läpikäynyt? Millainen muutos on parhaillaan menossa, ketkä siihen osallistuvat? Tässä harjoitteessa painottui fyysisen läpielämisen sijaan tarinankerronta, millä tavalla paikan historian kuvittelemisen ja kertominen ja oman henkilöhistorian ja paikkaidentiteetin näkeminen tarinan osana saattaa muuttaa olemassaolon kokemustamme ja ajattelutapaamme.²³

²³ Olen toisinaan miettinyt, kuinka kirjallisuus kykenee niin hienosti tavoittamaan kytkeytyneenä olemisen tunteen ilman, että ihminen töröttäisi kuvan keskellä. Ehkä siksi, että lukukokemuksessa kirjoittaja ja lukija sulautuvat, toisin kuin esityksen tekijä ja kokija. (Tästä voi toki olla montaa mieltä.)

Pitkäkestoinen tarkkailu ja kanssaeläminen

Itse ajattelen, että olisi tärkeää luoda tai löytää sellaisia paikkoja ja tilanteita sekä antaa paljon aikaa näiden kokoontumisten, keskinäisriippuvuuksien, oliovoimien ja toisenlaisten toimijuuksien tarkkailulle ja tunnustelulle. Bennett kertoo luutunsoittamisesta, kuinka sitä aikoinaan soitettiin muita eliöitä jäljitellen. Mieleepä tuli, kuinka moni nykymaailmassa osaisi jäljitellä karppia tai korppia, eikö se vaatisi vähintään saman elinpiirin jakamista? Eläinten toimien jäljittely on ollut keskeinen osa ihmisen historiaa, myös estetiikan historiaa, sittemmin eläinsuhteemme ovat typistyneet enimmäkseen ihmisten kulttuuripiirissä eläviin lemmikkeihin, muiden elinympäristöjen häipyessä mielistämme. Toisaalta: tarvitseeko meidän enää jäljitellä muita olioita mitenkään, tai pitää metsiä mielessämme Teatterikorkeakoulun jumppasalissa tai netissä liikkuessamme?

Minulle on opetettu, että tarkkailu ja rinnalla eläminen tuottavat intuitiivisimmin tietoa toisista olioista (toisinaan tarvitaan myös lisälaitteita): kun asettaudun samaan tilaan olio X:n kanssa ja kykenen jakamaan läsnäolomme pitemmän ajan. Tietenkään tämä ei ole mahdollista kuin vain murto-osan olioista kanssa. Mikäli kävelemme koko ajan sienirihmastojen päällä, tai olemme sisätiloissakin kaikenlaisten elävyyksien keskellä, meidän ei tarvitse välttämättä mennä metsään tai muuhun ilmeisen rakenteelliseen ”luontopaikkaan” tunteaksemme olevamme kytkeytyneitä. Ilmeisesti sisätila- ja kaupunkiympäristö häivyttävät tätä kytkeytyneisyyttä tehokkaasti, siksi inhimillistä havaintotapaa lienee syytä ravistella ja muistuttaa aika ajoin.

Bennettin mukaan eloisan materiaalisuuden poliittinen tähtäin ei ole toimijoiden täydellinen tasa-arvo, vaan hallintojärjestys, jossa olisi enemmän kommunikaatiokanavia näiden toimijoiden kesken. (Bennett 2010, 104) Esitystaiteilija kokisi tässä kohtaa ehkä velvollisuudekseen olla yksi tällainen uuden kanavan luoja. Ja samansuuntaisesti ajattelen minäkin: *Studio 5:n* sieni-installaation ja Suitian luontopolun avulla pyrimme tuottamaan tarkkailun, ihmettelyn, kytkeytyneisyyden tunnun ja kanssaelämisen paikkoja ja tilaisuuksia vierailijoillemme, sekä laajemmin ajatellen tällaisen mahdollisuuden Teatterikorkeakoulun instituutiolle jatkossakin (vuokrasopimuksen kautta). Yksi esitys- ja kehotaiteellinen mahdollisuus olisi

ollut keskittyä ihmisruumiin moniin toimijoihin sekä sen sisä- että ulkopuolella. Keskeinen ympäristötieteellinen ajatus liittyykin juuri kysymykseen missä organismi loppuu ja sen ympäristö alkaa. Esimerkiksi ihmisruumiin sisällä voidaan ajatella olevan sille vieraita olioita ja ulkopuolella siihen proteesimaisesti kuuluvia olioita. Olemme siis eräänlaisia läpäistyjä jatkumoita tai muukalaisia itsellemmekin.

Meille ei sinänsä kuulunut, mitä koulun metsäpalstalla tehtäisiin, se olisi yksi potentiaali harjoittaa esimerkiksi elinvoimaista materialismia (siinä missä Kokos-kiinteistön tilatkin, Opten materiaaivarastoista puhumattakaan). Se voisi olla myös tällaisen ajattelutavan symboli. On haastavaa ”esikuvata”, mitä kenenkin pitäisi muiden olioiden ja materiaalien kanssa kokea ja tehdä. Voi virittää ja tarjota tilanteita, paikkoja (erityisen tiheitä ja voimakkaita? Hiidet? Installaatiot?). Ehkä myös aikoja, muitakin kuin alle kaksituntisia, alun ja lopun välille jännittyviä?

Teatterikorkeakoulun piilevät luontokappaleet

Elämä ei ole vain suurikokoisten, kiinnostavien ja päiväsaikaan liikkuvien selkärankaisten omaisuutta, vaan se sisältää myös yöajan tapahtumia, anaerobisia, kannibalistisia ja mikroskooppisia ilmiöitä, ruoansulatusta ja käymisprosesseja, jotka hautuvat lämpimän pimeyden katveikoissa. (...)

Lisäksi on vielä luonnon hajoava puoli eli olennot, jotka lahoavat ja mätänevät sivustalla. (Snyder 2010, 185)

Joskus on sanottu, että kaupunkielämän keskeisin voima liittyy luonnon prosessien kurissapitämiseen tai ”sopimattoman luonnon” jatkuvaan ulostyöntämiseen kaupungista. Kaupunkipuistojen ja -metsien hoitointo, kattava asfaltointi, maadoitus, jätevesisysteemi, lintujenruokintakielto, citykanioperaatiot, sisäilmamittaukset... listaa voisi jatkaa. Nämä kaikki ovat tavallaan villeyden ilmentymiä, eikä villi ole useinkaan mahtunut kulttuuriin, joka on perustunut kesytykseen ja domestikaatioon.

Ympäristöhistorioitsija J. Donald Hughes kertoo kaupunkien ja luonnon rajankäynnin historiaa, joka osaltaan liittyi ammattien erikoistumiseen

kaupunkien synnyn myötä. Monet kaupunkikeskusten asukkaista kuuluivat ryhmiin, joiden työ katkaisi heidän elimellisen suhteensa maahan ja kosketuksensa eläviin eläimiin ja kasveihin. Heidän aikansa kului sisätiloissa ja toreilla, ravintonsa he hankkivat ostamalla välikäsien kautta. (Hughes 2008, 65) Hughes jatkaa, ettei kaupunkia voi ymmärtää kunnolla, ellei sitä mielletä joukoksi ekologisia suhteita. Se ei sijaitse eristyksissä muusta maailmasta vaan on kanssakäymisessä toisten ekosysteemien kanssa ja toimii osana laajempaa ekosysteemiä. Ihmisen sosiaaliset suhteet rakentuvat osana monitahoista ekologisten prosessien verkostoa, joka vaikuttaa näihin suhteisiin. Kaupunkien asukkaat tarvitsevat luontoa säilyäkseen hengissä. Tämä ei kuitenkaan ollut kaupunkilaisille välttämättä kovin selvää, koska luonnon antama palaute ei ole aina ollut välitöntä ja suoraa. Siksi he saattoivatkin saada vaikutelman, että kulttuuri ja luonto olivat kaksi toisistaan erillistä ulottuvuutta ja että kaoottinen luonto tulisi alistaa järjestystä ja turvallisuutta edustavalla kulttuurille. (Hughes 2008, 68)

Tämä kaikki voi päteä myös taiteilijoiden ammattikuntaan. Teatterikorkeakoulussa opiskeluun kuuluu monenlaisia kehotekniikoita, mutta niitä kaikkia harjoitetaan sisätiloissa tai ”katkoksessa” ympäristöön. Opiskelijan sisäisen ja ulkoisen luonnon jatkumoa ei opeteta, jalkapohjan asettumista metsänpohjaa vasten, auringon vaikutusta energiatasoon, ”alkukantaisia” reflektsejä rakentamattomassa ympäristössä ei tutkita.

Runoilija Gary Snyder kirjoittaa Erämaan opetus -esseekokoelmassaan luonnon ja villiyyden hienoisesta, mutta kriittisestä erosta. Villiyyttä ei voi asettaa mikroskooppisen luonnontutkimuksen tapaan subjektin tai objektin rooliin. Jotta villiyyttä voi Snyderin mukaan lähestyä, se täytyy hyväksyä sisäisesti, ikään kuin olemukseemme synnynnäisesti kuuluvana osana. ”Äärimmilleen vietynä voisi sanoa, että luonto ei ole millään tavalla uhanalainen mutta villi luonto on. Villiys itsessään on tuhoutumatonta, mutta me saatamme tulla sille sokeiksi.” (Snyder 2010, 292) Voitaisiin siis paremminkin kysyä, missä Teatterikorkeakoulussa tapaamme luontoa, ja missä villiyyttä. (Toivottavasti nyt ei ajatella, että spontaani improvisointi tai taideopiskelijoiden yleinen ”luovuus” edustaisi tätä villiyyttä parhaimmillaan.)

Mutta miksi sitten on tärkeää muistaa ”luonto” tai ”villi” taidelaitoksessakin? Voitaaisiinko luonnolta, luonnosta, villiltä oppia jotain, Teatterikorkeakoulun kontekstissa? Kanssakäyminen lukemattomien erilaisten eläinten ja kasvien kanssa loi suurelta osin ihmisen ruumiin muodot ja ajattelun, antoi suunnan kulttuureille ja teki meistä pitkälti sen, mikä olemme. Hughesin mukaan tuon kanssakäymisen vähentyminen tai lakkaaminen on vaikuttanut – ja tulee vaikuttamaan – meihin enemmän kuin tulemme ajatelleeksi. (Hughes 2008, 42–43) Kyse ei ole vain ihmislajin geeneistä ja kehon ominaisuuksista, vaan myös suhteesta muihin lajeihin, ja kuinka ihmisen elämänpiiri on muovautunut tämän suhteen toimesta. Snyder muistuttaa vanhoista korkeakulttuureista, joiden ympärillä oli aina metsiä, villieläimiä, vaihtelevia vesivirtauksia ja meriä täynnä kaloja ja valaita, ja tämä kaikki oli osa jokaisen aktiivisen ihmisen normaalielämää. Tämän seurauksena eläimet esiintyvät kirjallisuuden hahmoina, mielikuvituksen universaaleina henkiolentoina ja uskonnollisina arkkityypeinä yksinkertaisesti siksi, että niihin törmäsi nykyistä useammin elinpiirissään. Joutomaita, myrskyjä, erämaita ja vuoria koskevat ajatukset ja mielikuvat eivät ole syntyneet abstraktioista vaan inhimillisistä kokemuksista eri puolilla tunnettua maailmaa, sekä kuvitelmissa sen ulkopuolelle. (Snyder 2010, 129) Teakista näkee kaistaleen merta, ruoholaikkuja, puistolehmuksia, taivaan, lokkeja, mutta myös paljon betonirakennuksia, voimalaitoksia ja liikenneväyliä. Innoittaako tällainen ympäristö miettimään metsiä, savanneja, susiluolia, kentaureja ja geologisia aikaskaaloja? (Kenties se tekee juuri niin!)

Kaupunkikulttuuri tuottaa myös omanlaistaan suhteellisuuden ja ekologisten syy-seuraussuhteiden tajuamisen puutetta ja yhä suurempaa riippuvuutta urbaanista, keskitetystä ja siten haavoittuvaisesta infrastruktuurista. Tätä suhteellisuuden tai kytkeytyneisyyden tajun puutetta ilmentää muun muassa se, ettei tunneta niin sanotun henkilökohtaisen ekologian ja perustarpeiden ylläpitäjiä, vesi-, lämmitys- tai ruuantuotantojärjestelmiä. Kun asioiden alkuperää ei nähdä, ne muuttuvat helposti epätodellisiksi, eivätkä kiinnity mihinkään. Eristyneisyys näyttäytyy myös siten, että ulkopuolisena pidetty alue on enemmistölle yhä vieraampi ja tuntemattomampi, aivan kuin sitä ei olisi olemassakaan. Kuvataiteilija Jussi Kiven mukaan eristyneisyyden suuri vaara piilee siinä, että luonnonolosuhteista etääntynyt pitää luontoa myös helposti ikävystyttävänä ja intellektuaalisesti tyhjänä. Kun

luonnonympäristöjen politiikka jää etäiseksi ja taloudellisten intressien armoille, luonnon kulttuurinen olemassaolo muuttuu radikaalisti: luonnonympäristön yksipuolistuminen ja puistottuminen latistaa sen myös käsitteenä ja konkreettisenä ympäristönä merkityksettömäksi ja mielenkiinnottomaksi. (Kivi 2004, 156–157) Merkityksetöntä ja mielenkiinnottomaa ei kai kukaan halua vaalia tai ymmärtää?

Toisaalta kaupungit ja suurkaupungit taas ovat (heille, jotka osaavat katsoa oikein) vanhoja puunrunkoja, joenuomien soraa, maanvyörymiä, tuulen kaatamia puita, mehiläisyhdyskuntia, ampiaisten pesiä, muurahaiskekoja, lahoavia pölkkyjä, vesireittejä, paljastuneita kallionlakeja, kerrostuma-alueiden kielekkeitä, lantakasoja, petoeläinten riistanhimoa, lehtimajalinnun kuhertelupesiä, tähytyskiviä ja maaoravien huoneistoja. Ja muutamille ihmisille niissä on myös palatseja. (Snyder 2010, 184)

Tämä siis kaupungin, rakennetun ympäristön ja siellä toimivan ihmislajin suhteen. (On huomautettava vastaliikkeistäkin, muun muassa urbaanin ekologian ja viljelyn noususta.) Mutta miten sallia luonto sisätilaesityksissä? Esityksen (erityisesti näytelmäkirjallisuuden) ja ekologian suhteita tutkinut Bonnie Marranta onkin pohtinut perustavanlaatuisesti:

Kuinka geografia ja ilmasto vaikuttavat teokseen? Millä tavoin kasvien ja eläinten elämä, elolliset ja elottomat kokonaisuudet, luonnollinen ja keinotekoinen vaikuttavat toisiinsa? Kuinka biologia ja keho määrittävät ihmisdraaman? Säännölliset ulkomaanmatkat vaikuttivat tähän tutkimusjuonteeseen, kun seurasin kulttuurin ilmaisuja erilaisissa maisemissa, ilman ja valon ja veden ja tuulen laatua; ovien, ikkunoiden ja puistojen muotoilua, kiven ja puun tekstuureja. Mikä vaikutus niillä on esiintyvään kehoon ja esineiden havaitsemiseen tilassa? Entä mitä pitäisi ajatella lintu- ja kasvilajien kirjosta ja nykyelämän spektaakkelista uusissa kaupunkiekologioissa? (Marranta 1996, xiv)

Usein esitysten ”luonto-oliot” ovat tuontitavaraa, kuten Pellon kasvatettu nurmi. Ihmiset ovat tietysti eläinkunnan jäseniä, mutta harvemmin heidät tässä valossa esitetään. Mekin halusimme alunperin kasvattaa mikrobeja studion seinillä ja luoda näin kokemuksen ”totaalisen” elävän organismin

ympäröimänä olemisesta. Tämä suunnitelma olisi kuitenkin vaatinut seinien päällystämistä ravinnehyytelöllä, jotta mikrobi olisi saattanut elää ja lisääntyä, joten keskusteltuamme dosentti Maijalan kanssa päädyimme sienirihmastolevyihin. Koska studion olosuhteet olivat kaukana tutkimuslaboratorion hygieniasta, sienenkasvatusvaiheessa ilmassa aina leijailevat mikroskooppisen pienet homeitiöt iskivät samalle ravinnehyytelöapajalle sientemme kanssa ja voittivat kilpailun tilan alkuperäisasukkaina. Sienikin ehti kasvattaa kauniit valkeat rihmat levyille ennen harmaan homeen hyökkäystä. Sieni oli tavallaan tuontitavaraa, ja auttoi paljastamaan koulussa läsnä olevan homeen luonnon.

Home ei toki ole Teatterikorkeakoulun ainoa luonto. Koko rakennus perustuu luonnolle, luonnonmateriaaleille: hiekalle, vedelle, puulle, mineraaleille, öljylle, hiilelle, sähkömagneettisuudelle ja niin edelleen. Ilmastointi puhalttaa happea hengitettäväksemme. Huonelämpötila on tasapainotettu. Painovoima pitää meidät maassa. Asfaltti ja kaupungin puutarhurit estävät kasveja tunkeutumasta rakennukseen. Yhteiskunta pitää huolen, että perustarpeemme (ravinto, lämpö, suoja) tyydytetään jotta voimme keskittyä esimerkiksi taiteeseen. Mutta tahtoisin silti ajatella, että nämä olosuhteet hallitsevat, läpäisevät ja sallivat meidät joka hetki, ne ovat kanssamme alati.

Hometapaus oli myös kovasti huvittava, koska se vahingossa teki näkyväksi näkymättömän ja itsestään selvän luonnon instituutiossa, joka pitää itseään hyvinkin humanistisena ja ihmisyhteisöperustaisena. Luonnonvoimat eivät jääneetkään enää vain hiljaisiksi ja passiivisiksi ”olosuhteiksi” tai tuontitavaraksi, ja erityisesti musta laatikko ei enää tuntunut niin keinotekoiselta, eristetyltä, hallitulta ja ihmisen tekemältä kuin aiemmin.

Nykytaiteen museo Kiasmassa oli taannoin esillä kuvataiteilija Marja Kanervon näyttely, jossa hän oli raaputtanut sanoja ja kuvioita näyttelytilojen seiniin. Hieman samalla tavalla me ”raaputimme”, tai paremminkin houkuttelimme Teatterikorkeakoulun tilasta esiin kätkeytyneitä luontokappaleita ja kytköksiä, siis luontokulttuurin kerrostumia.

Seuraavaksi tarkastelen vielä kahta installaatiossa esiintynyttä pientä, mutta perustavaa toimijaa: pimeyttä ja sienirihmasto.

Pimeys

Alun alkaen mustan (absoluuttina) ja pimeyden kokemus oli meille ennemminkin pyrkimys tutkia erilaisia perustavuuksia. Pimeys oli eristetyn ja ikkunattoman huoneen luonnollinen perustila ja hyvin hallitseva ominaisuus esitystilassamme sen mustan värin ohella. Pimeys oli siis homeen tavoin osa studiosta ”löydettyä” mutta huomaamatonta luontoa. Luonnossa pimeydestä on tullut jo uhanalaista, jopa talviöiseen erämaahan saattaa nähdä taivaanrannan valosaasteen loimotuksen. Pimennetyissä sisätiloissakin todennäköisesti jonkun elektroniikkalaitteen valmiusvalo palaa. Myös meidän studiotilassamme luonnollista pimeyden keidasta haattasi exit-kyltin neonvalo; Suomen laki oli siis tuonut sinnekin pelastustien pimeydeltä.

Pimeys installaatioissa on myös yksi tapa ehdottaa (yksilön) hajaantumisen ja liukenemisen kokemusta. Mahdollisuus paikantaa itsensä tilaan heikkenee Claire Bishopin mukaan väliaikaisesti tilassa, joka on pimennetty, hämmennetty tai jollain muulla tavoin ”aineeton”. Tässä nielaisevassa ja kauttaaltaan syleilevässä mustuudessa ei ole sijoittumista: kokijalla ei välttämättä ole mitään vaistoa siitä, missä hän on, koska ulkoisten objektien ja itseni välillä ei ole (näkö)aistittavaa tilaa. ”Kohtaamiset, kun niitä tapahtuu, ovat äkillisiä ja kaikki liian läsnä olevia.” (Bishop 2005, 82)

Pimeydessä ”minän kokemus” sulautuu jossain määrin ympäristöönsä. Tällaisiin huoneisiin astuminen tekee vierailijan tietoiseksi omasta ruumiistaan, mutta menetettynä: hän ei voi aistia omia rajojaan, jotka ovat hajaantuneet pimeyteen, ja hän alkaa yhdyntä tilan kanssa. Voiko tässä tapauksessa enää edes puhua itsetietoisuudesta? Tai amputoiko pimeys jonkin osan minästä? Bishop siteeraa ranskalaista psykiatri Eugène Minkowskia, joka on kuvaillut pimeyden henkilökohtaisuutta valoon nähden juuri sen kehollisen läheisyyden ja syleilevyyden vuoksi: ”Yönmustuuden täydellinen hämäryys ei ole enää edessäni, vaan se peittää minut täysin, se läpäisee koko olemukseni, se koskettaa minua paljon intiimimmällä tavalla kuin visuaalisen tilan selkeys.” (Bishop 2005, 82–83)²⁴ Kuitenkin voisin lisätä: muisti on yksilön omaa, jopa pimeydessä.

²⁴ (Eugène Minkowski: *Lived Time*, 1970, sivut 405, 428)

Miten pimeyden olemuksen hahmottaa installaatiossa? Onko se ”vain” olosuhde, ympäristön passiivinen ominaisuus, tai vertauskuva²⁵, vai voiko sitä pitää siis toimijana tai jonakin, jonka kanssa ollaan elävässä vuorovaikutuksessa? Vuodenaikojen ja vuorokauden valorytmi tuntuu usein niin itsestään selvältä, mutta toisaalta ulossuljetulta taidetiloista, ettei sitä tule välttämättä mieltäneeksi toimijaksi. Tai ainakin se on silloin valo, joka aktivoi kasveja ja eläimiä, ei niinkään valon puute, pimeys.

Installaatiomme ei kuitenkaan kylpenyt pelkässä pimeydessä, vaan vartin luopissa, jossa pimeyden kanssa vuorottelivat niin sanotut työvalot ja taidevalot.

Sieni

Studio 5:ssa esiintyi viisi sienilajia (ks. Liite 5). Sienten ekologinen tehtävä on muun muassa hajottaa ja siten mahdollistaa uusi elämä ja kasvu, elämänkierto. Ilman lahottajasieniä kuollutta puuainesta ja kariketta syntyisi siis jatkuvasti enemmän kuin sitä hajoaa, jolloin aineen kierto hidastuisi huomattavasti.²⁶ Sienet ovat samalla siis sekä kuoleman että elämän apulaisia. Osin tähän liittyy ihmiskunnan viha-rakkaussuhde sienikuntaa kohtaan; sienten läsnäolo on mytologiassa ja tarinaperinteessä liitetty rappioon, tuhoon ja outouteen. Sienet ovat vielä (vuonna 2014) huomattavan huonosti tunnettu eliökunta.

²⁵ Mustia ja hämäreitä näyttämötiloja on toisinaan leikkimielisesti kutsuttu myös luoliksi. Kun työskentelee päivän tuollaisessa tilassa, ulos kömpiminen muistuttaa luolasta poistumista. Kenties kulttuurievoluutio on säilyttänyt luolamaiset esitysrituaalien tilat syystä. Esityksen rituaaliperustaa tutkineen Richard Schechnerin mukaan esihistorialliset luolat maalauksineen olivat ensimmäisiä esitystiloja. (Schechner 2003, 67) Ne olivat seremoniakeskukseksi, metsästys- ja keräilyjärjestelmän ja heimokulttuurin osa, eräänlainen maaston, kalenterin ja sosiaalisen vuorovaikutuksen yhdistyminen, ihmisten taipumus muuttaa luonto kulttuuriksi. (Schechner 2003, 174) Schechnerin mielestä jäljellejääneet paleoliittiset veistokset ja maalaukset olivat alkujaan enemmänkin ”toimintataidetta” kuin ”galleriataidetta”. Iso osa luolataiteesta sijaitsee syvällä valaisemattomissa ja vaikeapääsyisissä luolastoissa. Niissä kuvat on piirretty toistensa päälle, näin ne luovat rikkaan ”palimpsesti-käsikirjoituksen”. Tämä osoittaa Schechnerin mielestä, että luolataide suunniteltiin esitysten osaksi tai se toteutettiin esityksinä. Kuvien tekeminen oli tärkeämpää kuin niiden katselu valmiina. (Schechner 2003, 244–45)

²⁶ Installaatiomme oli sijoitettu myös öljyallas. Öljy on myös yksi kulttuurimme perustavuuksista ja mahdollistajista suuren energiasisältönsä ansiosta. Mutta öljyllä oli myös suhde sieneen: maapallon orgaanisen hiilen varastot eli nykyiset fossiiliset hiili- ja öljyesiintymät syntyivät kivihiihikauden aikana siksi, että tehokkaita ligniinihajottaja-sieniä ei vielä ollut kehittynyt. (Timonen & Valkonen 2013, 260)

Studio 5:n sienirihmastot kuuluivat lahottajasieniin, kääpiin ja orvakoihin, eli eliölajeihin, joitten tila-ajallinen ”yksilöys” on hämärärajainen ja epäselvä. ”Sama” sieni voi elää sekä Argentiinassa, Helsingin yliopiston laboratoriossa ja teoksessani. Metsämaassa puiden juuristojen kautta rihmastoina etenevät sienet kykenevät vuosituhansien aikana levittäytymään satojen hehtaarien laajuisille alueille. (Timonen & Valkonen 2013, 263) Myös sienten symbioottinen suhde puiden kanssa hämärtää niiden rajaa. Oikeastaan samanlaisuuden ja erilaisuuden käsitteet ovat kyseenalaisia sienistä puhuttaessa, juuri sen vuoksi olikin hauskaa asettaa esille identiteetin ja minän kategoriat ohittavaa materiaalia. Hieman samalla tavoin kuin Philip Auslander puhuu nykyisestä online-elävytydestä, samanaikaisesta läsnäolosta virtuaalitulassa, sienirihmastot edustivat luonnon versiota erikoisesta moniaalla yhtä aikaa läsnä olemisen tavasta.

Live-installaatiomme sienisuhde tavoitteli mutualistista suhdetta. Hyödyimme sienirihmastosta taideteoksemme osana ja omien motiiviemme ja merkityksenannon välineenä. Hyödyimme myös lahottajasieniekologian ja mikrobiologisten työskentelytapojen oppimisesta jollakin suppealla yleissivistävällä tasolla. Yritimme hyödyttää sieniä tarjoamalla niille ravintoa ja suhteellisen siedettävät olosuhteet myös lämmön ja kosteuden suhteen. Emme kuitenkaan kyenneet suojaamaan niitä vieraslaji-kilpailulta (homesieni). Mekin siis tavoittelimme mutualismia, mutta päädyimme loisijoiksi ja hyväksikäyttäjiksi. Saatoimme ajatella, että sieni ”vastasi” meille kuoleamalla.



Mutta miten sienet ovat ”vaikuttaneet” laajemmin kulttuuriimme, ja erityisesti taiteeseen? Voiko tällöin puhua juuri sienten vaikutuksesta (”sienet kulttuurivaikuttajina”), vai ennemminkin ihmisten vaikuttuneisuudesta?

Kirjassaan *The Romance of the Fungus World* vuodelta 1925 R. T. ja F. W. Rolfe kokoavat sekä sienten kulttuurihistoriaa että (silloin tunnettua) ekologiaa. He aloittavat kuvaamalla, kuinka sienet ovat esiintyneet mytologiassa ja legendoissa. Niissä sienet on liitetty ja assosioitu paholaiseen, noitiin ja keijuihin; fiktiossa niitä on käytetty tragedian ja uhkaavan tuomion sanansaattajina. Todellisuudessa sienet eivät ole ollenkaan niin uhkaavia, mutta jotkut niiden ominaisuuksista ovat antaneet aihetta outoutta ja uhkaa huokuvan sienikäsityksen muodostumiseen. Nopea, ”sattumanvarainen” ilmestyminen ja kasvu, tai kehämäiset ilmentymät, sienten erikoisenmuotoinen habitus, rikkoontuneen sienen taipumus vaihtaa väriä, huumaaavat, myrkylliset sekä itsevalaisevat ominaisuudet ovat Rolfien mukaan kiihdyttäneet ihmisten mieliä suhteessa sieniin erityisesti ajalla, jolloin sienten ekologinen tehtävä ei ollut vielä tiedossa. (Rolfe & Rolfe 1925, 7-39) Sieniä on kutsuttu myös luontoon palauttajiksi sekä epäjärjestyksen edistäjiksi, sienten ”luonnonvoimaa” kulttuuri-ihmisen yli on siis kammoksuttu (Rolfet puhuvat jopa sienifobiasta), mutta se on myös haluttu valjastaa ihmisten käyttöön, kuten sienten käyttö taikuuden ja myöhemmin monien erityisesti kemiantekniikan alojen välineinä osoittaa. (Rolfe & Rolfe 1925, 18-39)

Sienten biologia -kirjassa vuodelta 2013 toistuu sienitutkijoiden näkemys sienten ”mielikuvituksellisuudesta”, siis niiden tutkijoita (ja miksei muitakin) kiehtovien ominaisuuksien vaihtelusta ja runsaudesta. Osittain syynä on sienten puutteellinen tuntemus, siis löytämisen riemu, osittain sienten paikka maailmassa (ja ihmisten kulttuurissa): ne ovat kaikkialla ja kuitenkin näkymättömissä. Rolfien kirjan luettuani aloin pohtia taas ihmisen mielikuvituksen ja ei-inhimillisten olioiden suhdetta: millaista olisi musiikkimme ilman lintuja? Entä missä kohdin taidetta, kulttuuria ja mielikuvitusta näkyy sieni-outouden vaikutus? Tämäkin on eräänlainen

vuorovaikutussuhde: luonnonoliot kehittävät ehkä salaisella sopimuksellaan näin ihmismieltä?

Moni koulumme opiskelija tuli pahoittelemaan, että sienemme menehtyivät; oli toki vaikea erottaa, oliko surunvalittelu esitetty hieman pilke silmäkulmassa, koska sieni ei ehkä sittenkään ollut kenellekään niin valtavan rakas ja läheinen. Siitä huolimatta jonkin elossa pitäminen, ylläpitäminen, kasvattaminen ja ylipäänsä ”huolehtiminen” (vertautui ehkä enemmän puutarhan- tai huonekasvin hoitoon kuin kotieläimeen) tuotti *tunteen* elävyydestä ja vuorovaikutussuhteesta paitsi meidän hoitajien ja hoidetun, myös joidenkin yhteisön (Teatterikorkeakoulu) jäsenten ja näiden uusien tulokkaiden välillä. Olisimmeko voineet tuoda kouluyhteisöön esimerkiksi kissan, kuten joihinkin palvelutaloihin ja jopa kunnanvirastoihin? Olisiko yhteisö alkanut huolehtia siitä? Millaisen uuden siteen se olisi luonut, mikäli ihmisen empatialle vieraampi sienilaji aiheutti jo lievää liikehdintää? Ja edelleen, millä tavoin ”onnettoman sienen” tarina jatkoi elämäänsä ja kopioitui?

II SUITIAN METSÄPOLKU

Toisessa luvussa siirrytään vihdoinkin sisätiloista ulos. Ensin kuitenkin poikkean metsään menon taustaan, juridiseen selvitysprosessiin, joka käynnistettiin paitsi yksinkertaisesti selvittääksemme yliopistomme mahdollisuuden omistaa kiinteää omaisuutta (tilaa, luontoa), myös sen juridisen performatiivisuuden vuoksi: kuinka oikeussubjektit (ihmiset, yliopistot) neuvottelevat kolmannen tahon, metsän (joka ei ole oikeussubjekti) hallintaoikeudesta.

Tämän jälkeen pohdiskelen sitä, miksi tuntui tärkeältä ylipäänsä päästä pois taideinstituution seinien sisältä. Nostan esiin elinympäristöjen häviämisen mentaalisen ja aktuaalisen yhteyden sekä kävelyn ja retkeilyn merkityksen. Lopulta päästään itse Suitian luontopolulle, joka oli *Studio 5:n* yksi ulottuvuus, oikeastaan juurikin se Teatterikorkeakoulun ”Studio numero viisi”.



Maanomistus, metsänvuokraus

Aivan aluksi halusimme *ostaa* metsäalueen Teatterikorkeakoululle, tai ainakin koulun toimesta. Halusimme koulumme sitoutuvan paikkaan jotakuinkin ”ikuisesti”, mutta tämä pyrkimys osoittautuikin mahdottomaksi Suomen lain vuoksi: Valtion instituutio ei voi noin vain ostaa metsää tai maata, tarkalleen ottaen yliopisto ei omista edes omia toimitilojaan. Olisimme tarvinneet luvan Opetusministeriöltä. Lisäksi tuotantobudjettimme olisi sallinut maanoston vain hyvin nimelliseen hintaan, tai äärimmäisen pienen tilkun hankinnan, jonka lohkomisen eli maanmittauksen kulut olisivat luultavasti vieneet tuotantomme vararikkoon.

Siispä yritimme saada koulumme *vuokraamaan* jonkun pienehkön maa-alueen kymmeneksi vuodeksi. Mutta tällaista prosessia varten ei ollut olemassa ennakkotapausta, ja koska Teatterikorkeakoulun esitystoiminnan johtokunta vastusti suunnitelmaamme (heidän mielestään tällä ei ollut taiteellista arvoa) (ks. Liite 6), palkkasimme juristin auttamaan meitä ja muotoilemaan jonkinlaisen juridisen selvityksen tapauksestamme (ks. Liite 7). Tämä saattaa kuulostaa isottelevalta toiminnalta, mutta jälleen, mielestäni kyse oli vaihtoehtojen löytämisestä tai tuottamisesta, ja tätä kautta yhteisön ”hyödyistä” (mikä toki oli oma vakaumuksemme; rehtori Sipari luultavasti oli eri mieltä projektimme hyödyllisyydestä).

Maanomistajuudesta taiteellisen kysymyksen on tehnyt myös amerikkalainen Amy Balkin, jonka hanke ”This is the Public Domain” on yritys luoda kansainvälinen, yhteinen ”kaikkien maailman ihmisten yhdessä omistama” maa-alue, joka olisi annettu ikuisiksi ajoiksi jaettavaksi ja vapaasti käytettäväksi. Tämä yhteisomistus olisi myös laillisesti täysin turvattu. Maa-alue ei kuitenkaan erikseen ylläpidettäisi. Eräänlainen ei-kenenkään-maa, joka olisikin jokaisen maa. (Balkin 2006, 103) Vuonna 2003 hanke osti online-huutokaupassa yhden hehtaarin suuruisen autiomaa-alueen Kalifornian Antelope Valleysta, Kern Countystä 1125 dollarin hinnalla. Balkin on kysynyt projektillaan, kuinka tällainen kaikkien yhteinen maa olisi mahdollinen? Hän selvitti erilaisia mahdollisuuksia jakaa kalifornialaisen maatilkun omistusoikeus kaikkien maailman ihmisten kesken, mikä

osoittautui laillisesti mahdottomaksi. Yhdysvaltain maanomistusjuridiikan mukaan tällainen ele vaatisi henkilökohtaisen sopimuksen tekemisen jokaisen maailman oikeushenkilön kanssa. Balkin lakiavustajineen selvitti kuitenkin erilaisia vaihtoehtoja kiertää tämä, esimerkiksi säätiöittämissä kautta. (Balkin 2006, 102–109)

Suomessa jokamiehenoikeus takaa tiettyjä luonnonkäytön ja maa-alueen oikeuksia tasa-arvoisesti kaikille ja siten lievittää yksityisomistuksen valtaa. Tästä huolimatta maapallon viimeinenkin alue oli kartoitettu ja osoitettu jonkun hallintaan vuoteen 1899 mennessä. Ihmiset omistavat kaiken, ja muilla lajeilla on vain ahtaalle ajettu oleskeluoikeus, mikäli sitäkään. Voisiko tätä talousalueeksi miellettyä luontoa osoittaa muuhun käyttötarkoitukseen, luoda siitä Live Artin monimielinen rauhoitusalue?

Metsänvuokrausaikeitamme purimme myös *Studio 5* -muistiossa (21.3.2005):

Tarkoituksemme on vuokrata kyseinen noin hehtaarin kokoinen maa-alue kymmeneksi vuodeksi.

Emme pyri tämän produktion oman ja varsinaisen työskentelyprosessimme puitteissa ajamaan hanketta Teakin uudeksi esitystilaksi. Kuten sanottu, kyseisenlainen hanke "vaatisi aivan muunlaista pohdintaa" kuin mikä on meille toisaalta opiskelija-asemamme, toisaalta tähän projektiin varatun työmäärän puitteissa mahdollista. Haluaisimme kuitenkin osaltamme muistuttaa tuonkaltaisen pohdinnan tarpeellisuudesta. Mikä on Teakin studionäyttämöiden rooli tulevien taiteilijoiden ammattitaidon ja ennen kaikkea mielikuituksen laadun ja laaja-alaisuuden kehittämisessä? Uskomme, että studionäyttämöt lähinnä ovat opiskelijoiden taiteelliselle kehitykselle vahingoksi ja siksi muunlaisia esitystilajoja koskeva pohdinta on erittäin tarpeellista. Muun muassa tätä kysymystä emme pysty tehokkaasti asettamaan vain "menemällä metsään", vaan tarvitsemme vuokraukselle pitkän keston jotta mainitut kysymykset eivät katoa välittömästi kun lähdemme metsästä kotiin. Tässä suhteessa maa-alueen kymmenen vuoden kesto on kuitenkin nimenomaisesti käsitteellinen ele ja osa taideteosta, eikä konkreettinen Teakin uusi esitystila, jollaisesta emme tietenkään voisi itseksemme päättää. Taiteellisena eleenä sillä on kuitenkin selvästi ja myös tarkoituksellisesti ambivalentti luonne: maa-alue jää konkreettisesti Teakin

hallinnoitavaksi (ja mahdollisesti käyttöön?). Vuokraamalla maan kymmeneksi vuodeksi emme siis pyri pöyhkeästi vastaamaan kysymykseen: kuka päättää Teakin esitystiloista - mutta kylläkin ja nimenomaisesti pyrimme jättämään jälkeemme kysymyksen: mikä estää menemästä metsään?

Tarkoituksenamme ei ole rakentaa metsään mitään, ei varsinkaan mitään teatterikoneistoon liittyvää, kuten on yleisesti luultu. Mahdollisesti saatamme tehdä jotain pientä ja kevyttä toimintaa metsässä, esimerkiksi rajata jonkin alueen narulla, mutta tämäkin olisi väliaikainen ja helposti purettava teko. Lisäksi saatamme valo- ja videokuvata metsää ja toisiamme istumassa metsässä. Haluaisimme myös äänittää metsän ääniä, tuulen suhinaa puissa, lintujen laulua ja sirkutusta. Haluaisimme nähdä pöllön. Mahdollisesti saattaisimme tarvita auton käyttöömmme metsäalueelle menemistä ja sieltä poistumista varten. On mahdollista, että tulisimme yöpymään alueella.

Kysymys on myös erilaisten aikakäsitysten rinnastamisesta ja koettelemisesta: metsän aika on sidottu vuodenkiertoon ja siinä mielessä se edustaa syklistä ajankäsitystä, toisaalta metsä kasvaa ja ikääntyy ja on altis ympäristönmuutoksille, siinä mielessä sen aika on lineaarista. Metsän aikaan on tässä mielessä globaalin ympäristötietoisuuden myötä auennut myöskin selkeä kuoleman horisontti. Mustassa laatikossa puolestaan vallitsee ikuinen ja synkkä preesens, myöskin siinä mielessä että mustat laatikot ovat Teakin ensisijaisia ja ainoita esitystiloja, meidän näkökulmastamme ikuisesti. Seuraavaan johdattava tärkeä kysymys, joka toistaiseksi jää vaille vastausta: riittääkö itse esitystilan kesto teoksen keston artikulaatioksi?

Teakin tämänkaltainen sitouttaminen sen toiminnan puitteissa tehtyyn taideteokseen on sekin osaltaan käsitteellinen ele: normaalitapauksessa Teakin suhde opiskelijoiden tekemiin taideteoksiin on kylmä ja steriili. Opiskelijat saavat ostaa koulun rahoilla minkälaista irtainta tahansa - kunhan vievät sen mustaan laatikkoon, kutsuvat laatikon täyteen ihmisiä ja tekevät tapahtumista käsiohjelman. (...) Tässä suhteessa pyrimme muistuttamaan myös sellaisten opiskelijoiden tekemien taideteosten

mahdollisuudesta, joissa eksplisiittisesti ilmenee kiinnostus Teatterikorkeakouluun instituutiona ja rakenteina, ja jotka pyrkivät toimimaan aktiivisesti noissa rakenteissa, osallistamaan niitä ja jopa aikaansaamaan niissä jonkinlaisia vaikutuksia.

Kysymys ei vuokrauksen keston suhteen kuitenkaan tietenkään ole kiusanteosta, tarkoituksemme ei ole itsetarkoituksellisesti kuormittaa Teakin hallintoa ylimääräisellä työllä. Päinvastoin uskomme (asia lienee sekin selvitetävää lähipäivien aikana), että metsäpalstan hallinnoiminen ei sinänsä ole raskasta, ja tarkoitus olisikin löytää sellainen hallinnoimisen muoto, joka aiheuttaa mahdollisimman vähän käytännön ongelmia. Sikäli kuin palstalla ei meidän tämän kevään mahdollisen toimintamme jälkeen ole tarkoitus tehdä mitään seuraavaan kymmeneen vuoteen, emme usko että palstan hallinnoiminen tuottaa kohtuuttomia ongelmia. Kokonaan toinen asia ovat ne kysymykset, joihin metsäpalstan hallinnoiminen haastaa vastaamaan.

Ennakkotapaus on eräänlainen mahdollisuuksien polku. Ehkä koko juridinen prosessi oli myös jonkinlainen parodia siitä tilanteesta, jossa neuvotteluyhteys menee poikki ("Puhu lakimiehelleni!" -repliikki kuulostaa aina yhtä dramaattiselta...). Yhtäkkiä yrityksemme osoitti, että tilat ja paikat eivät ole ollenkaan näkymättömiä tai intressien peräjoukoissa – kiinnostus on suuri, kun kyseessä on tilan omistaminen, käyttöoikeus sekä sitä koskeva lainsäädäntö ja raha. Tila ei ole tässä mielessä ollenkaan neutraali. Niin paljon kuin esitystaiteen ja lavastustaiteen opinnoissa tilan ympärillä filosofoitiin, tämä ulottuvuus ei koskaan tullut puheeksi, vaikka *Studio 5:ssä* tuntui, että intohimoisin tilanäkökulma löytyi täältä.

Vuokrausprosessi oli tärkeä paitsi meidän hallitsemattomana neuvotteluprosessina (emme voineet tietää lopputulosta etukäteen), jonka julkistimme eräänlaisena dialogiprosessina.²⁷ Toisaalta vuokrausprosessi ja

²⁷ Dialogiprosessit ovat nykyisin keskeisiä muun muassa useimmissa luonnonsuojeluhankkeissa, joissa erilaiset omistajuusintressit törmäävät. Vaikkakin "dialogia" käyvät vain oikeussubjektit eli ihmiset ja oikeushenkilöt (yritykset, yhteisöt ja julkisoikeudelliset tahot). Luonnonsuojelujärjestöt tavallaan edustavat esimerkiksi metsää, joka ei ole ympäristön ja luonnon toimijoiden tavoin oikeussubjekti, mutta jonka oikeutta omaan olemassaoloon järjestöt pyrkivät ajamaan ja edustamaan.

sen esiintuoma luonto/tilasuhteen taloudellinen ulottuvuus rakensivat osaltaan *Studio 5:n* ”esitysekosysteemiä”, joka ei muodostunut vain esityksen taiteellisesta, ekologisesta ja sosiaalisesta ulottuvuudesta, vaan myös sen taloudellisesta ja oikeudellisesta ulottuvuudesta. Prosessi pyrki selvittämään, missä kulkevat taiteen varsin reaaliset rajat (näissä Teatterikorkeakoulun tai suomalaisen kulttuurintuotannon olosuhteissa)? Näkymätön laki hallitsee aika monessa muussakin, siispä valon, öljyn, rihmastojen ynnä muiden luonnonlakien lisäksi valtion laki oli yksi teoksen ”perustavuuksista”. Se oli myös näkökulma tilan ja ympäristön politiikkaan: Suomessa (kuten muissa vauraissa teollisuusmaissa) pääoma, maanomistus ja kaavoitus määrittävät ympäristön olemuksen ja käytön, ajattelipa filosofi tai ympäristötaiteilija siitä mitä tahansa. Tästä johtuen koen usein, etten itse kykene vaikuttamaan mihinkään tilaa (luonnon tai kulttuurista) koskevaan politiikkaan, koska se kulkee omistajuuden ja rakenteiden kautta, joihin itsellä ei ole pääsyä. Eli keskustelen ”luonnon” kanssa muiden ihmisten sallimissa puitteissa, ja noitten puitteiden muuttamiseksi taide yksistään ei aina riitä. Voin tietysti sulkea tämän ulottuvuuden pois, ja tehdä esityksen jokamiehen oikeuksien *sallimissa puitteissa* tai yleisessä puistossa, vain siinä hetkessä vaikkapa mustikoiden tai lehmusten kanssa. Kuitenkin maastossa kulkiessani politiikka on maisemassa koko ajan läsnä; joskus tuntuukin, että perusmetsää katsoessani näenkin vain metsäpolitiikan jäljet.

Tuottajamme ehdotti metsänvuokrauskäihinän kompromissina yhteistyötä Helsingin yliopiston Länsi-Uudellamaalla Siuntion kunnassa sijaitsevan Suitian koetilan kanssa. Näin Teatterikorkeakoulun ei tarvinnut maksaa metsänvuokraa, ja itse ”sopimus” yliopiston kanssa oli enemmänkin muodollinen kuin aktuaalinen. Koska kyseessä oli kirjaimellisesti *koetila*, se kuulosti hauskalta tarkoituksiimme: koetilaahan me metsätilasta haimme vastineeksi Teakin totutuille studiotiloille.

Suitian tilan maastot eivät olleet lähelläkään erämaista ympäristöä, länsi-uusimaalainen kartano- ja viljelymaisema kuuluu Suomen vanhimpiin ”kulttuuriympäristöihin”. Joka tapauksessa oli tärkeää päästä tekemisiin jonkinlaisen metsäisen paikan sekä ulkoilman kanssa; näin ihminen (tekijä tai vierailija) voisi asettua ja toimia Teatterikorkeakoulun studiosta poikkeavan luonnonympäristön – sään, kiertokulun, ekosysteemien ja eliöiden – keskellä

ja rinnalla. Myös nimenomaan kävellen tutkailu ja pienimuotoinen retkeily olivat asioita, joihin halusin kannustaa. Suitian luontopolulla ja ympäristössä jalan kulkeminen olikin oikeastaan ainoa vaihtoehto.

Miksi mennä metsään

Kaikki taide kutsuu osallistumaan. Joka tapauksessa maalauksen luota kävellään muualle lounastamaan. Syvällä metsässä ollaan ruumiillisesti, elementtien ympäröimänä, ja aistien ja elinvoiman täysipainoinen osallistuminen on tärkeämpää. (Rolston 2003, 41)

Vaikka ”luonto” näyttäytyi piilevän voimallisena myös studiotilassamme, studion ilmeisen inhimillinen viitekehys vaati vastapainokseen ”luonnolta näyttävän”, mutta kulttuurin muokkaaman ympäristön, siis eräänlaisen kulttuurimetsän. Metsäisessä ympäristössä on jo itsessään toisenlainen kerroksellisuus, aika, lajisto, kehitys ja muutos kuin rakennetussa. Biosfäärin keskeisiin toimiin – veden kiertokulkuun, hiilen sidontaan, yhteyttämiseen, maaperään, ravintoketjuihin ynnä muihin saa metsässä toisenlaisen tuntuman kuin kaupunkitilassa. Lisäksi metsän kokeakseen on astuttava sen sisään, sitä ei yleensä ymmärretä katsomosta käsin, metsän olemukseen kuuluu ympäröiväisyys (muiden olioiden ympäröivä läsnäolo), kohtaaminen ja monimuotoisuus ja se on luonnon elinympäristöistä ”arkkitehtonisimpia”. Metsä on siis hyvä vertailutila rakennukseen tehdylle installaatiolle, lisäksi siellä saa olla tekemisissä ihmisestä riippumattomien voimien ja ärsykkeiden kanssa. Vaikka Suitia oli lopulta oikea malliesimerkki kulttuuriksi omitusta metsästä, vanha ajatus metsästä henkilöiden ja yksilöllisyyden poispyyhkiytymisen, tai oikeammin tekijättömän olemisen paikkana kiehtoi, myös hieman vastaavalla tavalla kuin subjektia hämmentävässä installaatioissa tai pimeydessä.

Elinympäristöjen häviäminen ihmisten mielestä

Sivusin jo aiemmin modernin kaupungin taipumusta tuottaa mentaalista eristyneisyyttä luonnosta ja ekologista suhteellisuudentajun puutetta. Tämä

mentaalinen eristyneisyys ja sen seuraukset kaupunkien ulkopuolisten luontojen tilalle (missä suurin osa biodiversiteetistä sijaitsee) on mielestäni huomionarvoista myös sen suhteen, missä taidetekoja tehdään. Elinympäristömme ja mielen sisäinen maailmamme ovat yhtä jatkumoa, eivät kaksi erillistä asiaa. Ympäristöt ovat siis tavallaan samalla mielentilojen ohjaajia, mutta myös ruumiidemme koreografeja.

Kulttuurimaantieteilijä Doreen Massey nimittää tapaamme ymmärtää maantieteellinen maailmamme ja kuvata sitä niin itsellemme kuin toisillekin ”maantieteelliseksi mielikuvitukseksemme”. (Massey 2008, 102) Maantieteen ja ympäristökasvatuksen professori Sirpa Tanin mukaan mielenmaisema koostuu usein sekä aistituista että metaforisista maisemista. Aistihavaintoihin perustuva kokemus korostaa mielenmaisemien subjektiivisuutta ja metaforinen maisema kulttuurisessa kontekstissa syntyneitä, usein jaettuja, merkityksiä. Käsityksemme maailmasta perustuu usein niin vahvasti toisten luomiin mielikuviin, ettemme välttämättä huomaa omien välittömien kokemustemme puuttumista. (Tani 1997) Erityisesti luontoasenteiden muodostumisen kannalta välittömät ja välilliset kokemukset tai niiden puute ovat keskeisiä.

Ekologi Ilkka Hanski omistaa sinänsä tiukan luonnontieteellisessä kirjassaan *Kutistuva maailma* kokonaisen kappaleen huolelleen ihmisten mielenmaisemien muutoksesta, ja kirjoittaa:

(K)äsityksemme elinympäristöistä saattavat poiketa hyvinkin paljon siitä, mitä luonnossa on todella olemassa. Mielikuvillamme elinympäristöistä on suuri vaikutus, koska niiden varaan rakentuu todellisten elinympäristöjen tulevaisuuden ratkaiseva politiikka. Ihmisten ympäristökäsitykset voivat monestakin syystä vääristyä tai elinympäristöt hävitä mielestämme. Silloin on riski, että elinympäristöt pääsevät häviämään myös todellisuudessa. (Hanski 2007, 255)

Teollisuusmaan ihminen käsittää yhä yleisimmin koko maailman omaksi henkilökohtaiseksi ympäristökseen. Moraalimme ja vastuumme eivät välttämättä seuraakaan kattamaan koko tätä uutta globaalia ympäristöämme. Jollain tiedon tasolla mielemme huitelee pitkin maailmaa, mutta lopulta

mielen ”eettinen ulottuvuus” on horisontaalisesti kapea. Jussi Kivi on huolissaan myös luonnon *kulttuurisen olemassaolon* lakkaamisesta:

Nykyaikana ihmisten enemmistö elää keskellä liike-elämän ja median hallitsemaa sosiaalista ja rakennettua ympäristöä, ilman minkäänlaista kontaktia muunlaiseen luonnonympäristöön. (...) Luonnonympäristön yksipuolistuminen ja puistoutuminen latistaa sen myös käsitteenä ja konkreettisenä ympäristönä merkityksettömäksi ja mielenkiinnottomaksi. Sen kulttuurinen olemassaolo lakkaa ikään kuin olemasta. (...) Luonnonolosuhteista etääntynyt pitää luontoa myös helposti ikävystyttävänä ja intellektuaalisesti tyhjänä. (Kivi 2004, 156–157)

Suomessa erityisesti metsäsuhde (metsien ollessa hallitseva luontotyyppi) näyttäytyy ristiriitaisena. Juhlapuheitten ja mainoskuvien metsäesitykset ovat huomattavan erilaisia kuin se metsä, jota maastossa näkee: monokulttuurista talousmetsää ja kasvatustaimikkoa. Fyysinen toiminnan paikka, todellinen metsäluonto, on erotettu vastaanoton ja vaikutuksen paikasta. Se, mitä on ”oikeasti olemassa” niin sanotuissa luonnonvarareservaateissa, näytetään erilaisena vastaanotto-katsomoissa: mainoskuvastoissa, vuosikertomusten kuvituksena, luontovalokuvina, kirjankuvituksina. Toki ihmiset liikkuvat pitkin maata, mutta nopeiden ajoneuvojen ajalla maisemat voi ohittaa nopeasti. Ilkka Hanski onkin huolissaan siitä, kuinka suomalaisten ja luultavasti myös muiden pohjoiseurooppalaisten käsitys luonnonmetsistä on muuttunut. Useimmat suomalaiset uskovat siihen, että metsiä on hoidettava, jotta ne pysyvät terveinä ja elinvoimaisina. Hanskin mielestä on nurinkurista, että luonnonmetsän²⁸ ominaispiirteitä ei ainoastaan pidetä epäterveen ympäristön merkinä, vaan niitä väitetään epäluonnollisiksi, eli luonnonmetsien ominaisuuksia ei tunnusteta lainkaan. Ilman henkilökohtaista kokemusta tällaisista metsistä tulee helposti johdetuksi harhaan. (Hanski 2007, 257) Kun kerran luonnonmetsiä ei enää juuri ole todellisuudessa, eikö siis ole vain luonnollista, että ne häviävät myös ihmisten mielistä?

²⁸ Kaikki metsät ovat toki luontoa, mutta luonnonmetsällä tarkoitetaan tässä metsää, joka saa kehittyä oman dynamiikkansa mukaan, ilman ihmisen metsätaloudellisia toimenpiteitä ja säätelyä.

On kuitenkin syytä huomioida, ettei ole olemassa yhtä metsäsuhdetta, ei yhtä kaupunkilaista tai maalaista metsäkokemusta. Metsän olennaisimmat piirteet määräytyvät kullekin ihmiselle hänen omien elämäkokemustensa kautta. Yrjö Haila painottaa, että

ihmisten kokemat luonnot ovat yhteiskunnallisessa katsannossa kerrostuneita: se, joka elää työskentelemällä metsässä, kokee metsän erilaisena kuin se, joka elää metsien tuotolla, tai se, joka elää muunlaisten elinkeinojen turvin ja käy metsissä vain käyskentelemässä. Sosiaalisten ryhmitysten tuottamat moninaiset metsäsuhteet ovat yhtä vanhoja kuin kyseiset ryhmitykset. (Haila 2004, 38)



Kyse on myös elinympäristöjen politiikasta; onko ihmisellä oikeus muuttaa ympäristö vain itseään varten sopivaksi? Talousluonnon ja omaehtoisen luonnon välillä on suuri periaatteellinen ero. Filosofi Tuomas Nevanlinna huomauttaa, että erityisesti kaupunkilainen ei enää päivittäisessä elämässään kohtaa lainkaan muokkaamatonta ympäristöä (korkeintaan ehkä taivaan) ja yhä vähemmän maailmaa, jota ei olisi *draamallisesti esillepantu* (mainonta, televisio ja niin edelleen). Hän ei enää kohtaa villiä hallitsemattomuutta, vaan koko hänen ympäristönsä on *valmistettu*, tehty jonkin *takia*. (Nevanlinna 1999, 13) Tämä draamallisesti esillepantu maailma on täydellisesti valmistettu, hallittu ja tehty jonkin takia.

Huoli siitä, että suhde luontoon on ajattelussamme ja mielikuvituksessamme eriytyvässä ja muuttumassa pintapuoliseksi, tuo Risto Willamon mukaan esiin tarpeen nostaa luonnon suojelemisen rinnalle myös kasvatuksen kannalta haasteellisen *luontosuhteen suojelemisen* ajatuksen. (Willamo 2009, 145) Ehkä maiseman- ja ympäristönsuojelun lisäksi voitaisiin kiinnittää huomiota myös *mielenmaisemansuojeluun* ja miettiä, kuinka elinympäristöjä voidaan säilyttää paitsi maantieteellisissä, myös mentaalisissa maastoissa. Jussi Kiven mielestä luonnonhavaintojen ja kokemusten puuttuessa puuttuvat myös luontosuhteen muotoutumista ohjaavat kokemukset ja käsitteet, ja koko kulttuurisen käsitteenmuodostuksen ja ajattelun perusaines jää vajavaiseksi. Eräs suurimmista aukoista modernissa kulttuurisivistyksessä liittyisikin siis luonnonontumuksen surkastumiseen. Ja tällä puolestaan on suora yhteys planetaarisiin ympäristöongelmiin ja paikallisten elinympäristöjen köyhtymiseen. (Kivi 2004, 159) Toisaalta, mikäli tilaa koskeva mielikuvamme estää meitä näkemästä tositilaa ja sen kehitystä, pitäisikö meidän viettää enemmän aikaa noissa todellisissa tiloissa? Tai tuottaa erilaisia tilarepresentaatioita? Onko mielentilan muuttaminen näin yksinkertaista?

Luonnontieteilijä Edward O. Wilson on kirjoittanut paljon biofiliaista, ihmisten aistinkaltaisesta, myötäsyttyisistä (ei tosin kaikilla yksilöillä) rakkaudesta elämänmuotoja kohtaan. Silti Wilson näkee välinpitämättömän suhtautumisemme ympäristöön olevan aivan yhtä ”luonnollista” kuin biofilian, ja kumpuavan syvältä ihmisluonnosta.

Ilmeisesti ihmisen aivot kehittyivät keskittymään tunteiden tasolla vain pieneen maantieteelliseen alueeseen, rajalliseen sukulaisten joukkoon ja kahdeksi tai kolmeksi sukupolveksi tulevaisuuteen. (...) Olemme luontojamme taipuvaisia jättämään huomiotta kaukaiset mahdollisuudet, jotka eivät edellytä välitöntä tutkimusta. Ihmiset sanovat, että tämä on vain arkijärkeä. Miksi he ajattelevat näin lyhytnäköisesti? Syy on yksinkertainen: se on osa kivikautista perintöämme. Satojentuhansien vuosien ajan pienessä sukulaisten ja ystävien piirissä lyhyen aikavälin etua tavoitelleet ihmiset elivät muita pitempään ja jättivät muita enemmän jälkeläisiä – silloinkin kun yhteiset ponnistukset johtivat heidän heimojensa ja valtakuntiansa hajoamiseen. Pitkän aikavälin näkemys, joka olisi kenties pelastanut heidän kaukaiset jälkeläisensä, edellytti näkemystä ja

laajentunutta altruismia, jota on vaikea hallita vaistonvaraisesti. (Wilson 2002, 87–88)

Emme tietenkään ole yksiselitteisesti vain geenien saneleman kohtalomme, toksoplasmoosin tai muiden olivoimien armoilla. Wilson kuitenkin epäilee, että keskimääräisesti kapea tila-ajallinen ajattelumme, sekä puutteellinen kyky *kokea* tila-ajallisia kytköksiä hämärtävät maantieteellistä mielikuvitustamme sekä empatiakykyämme. Mutta onko (lyhytkestoisella) esityksellä mitään mahdollisuutta vaikuttaa tähän maantieteelliseen mielikuvitukseen, tai muuttaa elinympäristöjen esityksen tapaa, sitouttaa niihin, ei vain asuinpaikkaan, vaan myös vaikutusympäristöihinsä? Välitettyjen, sisäkatsomosta seurattujen kokemusten sijaan niinkin tavallinen toiminta kuin kävelyretki ulkoilmassa, uudessa maastossa, saattaa olla yllättävän tehokas paitsi ruumiin, myös maantieteellisen mielikuvituksen aktivoija.

Kävellen tutkailu ja retkeily

Studio 5 ei ollut varsinainen ”kävelyesitys” siinä mielessä, että jonkun osallistujan kävelemällä syntynyt tilakokemus olisi ollut erityisen ”tutkimuksen” kohteena. Mutta mikäli katsoja mieli tutustua Suitia-osioon, hän altistui kävelylle ja jopa retkeilylle. Taidetta koetaan varsin usein rajatussa tilassa ja istuen. Siksi tämä vastaanottotapa oli myös projektimme keskeistä sisältöä, yksi seassaolemisen ja ympäristön havainnoinnin tapa ja harjoite lisää. Tietysti parin kilometrin pituisen luontopolun kävely tuntuu lähinnä hassulta suurilla kävelytaiteilijoita ja -filosofeja vasten, jotka patikoivat kuukausikaupalla suuria näkymättömiä linjoja piirtäen. Kyse ei nyt kuitenkaan ollut kävelemisen suuruuden henkistävyyydestä (vielä 1500-luvulla kun kaikki kävelivät, harva tuskin mielsi sitä jalostavana toimintana), vaan sen merkityksestä ympäristön havaintotapana, havaitsijan ja havaitun aktiivisesta suhteesta.

Fysiologisen ja subjektiivisen ajan tuntemukset yhdistyvät kävelyssä, jonka taiteilija Jaana Kortelainen – patikointitaiteesta opinnäytteen tehneenä – näkee rytmisenä ja eheyttävänä perustoimintana. Kävelyn kokemus lähtee

liikkuen havaitsemisesta, oman kehon liikkeen ja ympäristön elementtien kohtaamisen yhdistelmästä. (Kortelainen 1995, 10) Havaintojärjestelmämme on kehittynyt toimimaan kävely- tai juoksuvauhdilla. Liikeaistiin perustuva tieto vaikuttaa voimakkaasti ympäristön hahmottamiseen ja paikan tunnelmasta syntyvään vaikutelmaan. (Kortelainen 1995, 50) Kortelainen toteaaakin kävelyn olevan hyvä menetelmä ymmärtää olevansa osa kokonaisuutta sekä aistia siihen sisältyvää estetiikkaa. (Kortelainen 1995, 10) Toinen kävelytaiteilija, Euroopan poikki patikoinut Teemu Takatalo on myös havainnut kävelyn olevan ”ihan älyttömän kokonaisvaltainen tapa olla olemassa”. (Vadén 2011, 8) Hän vertaa kävelemistä lukemiseen: kävelytahdilla liikkuessa ehtii lukea (maisemasta) jokaisen sanan. Kokonaisvaltaisuuden tunne liittyy myös kävelyn virtaavuuden kokemukseen, jota Takatalo kuvailee:

Kun kävelee, on ajan ja ympäristön kanssa intiimissä yhteydessä. Ei ole mitään pisteitä tai paikkoja tai työtehtäviä, mitään yksittäisiä mielenkiintoja, joista loikitaan toisiin, vaan yhtäjaksoisuus tai kokonaisuuden kokeminen. Näiden kävelymatkojen innoittamana olen alkanut arvostaa tätä kokonaisuuden kokemista ja kiinnittää enemmän huomiota siihen. (Vadén 2011, 8)

Kävellen hahmotettu ja luotu tila ei siis jää kaksiulotteiseksi kuvaksi, vaan se rakentuu ihmislaajille ominaisella tavalla, moniaistisesti. Näköaistin avulla voi hetkessä muodostaa kuvan maisemasta, sen muodoista ja hienosyisistä sävyistä. Tuoksu taas on usein muistin aisti, kuulo puolestaan yltää tilassa sinne, minne emme (vielä) näe. Preesensajan havaitseminen on meille useiden aistien kokonaisvaltainen ja subjektiivinen kokemus. Kuulo- ja liikeaistit pystyvät erottelamaan ajallisia tapahtumia tarkimmin. Niiden luonne on aikaan sidottu ja ajassa etenevä. (Kortelainen 1995, 44–46) Vaikuttaa siis, että ihmisen havainnointi on optimiolosuhteissa kävelynopeudella.

Maria Valkama kirjoittaa artikkelissaan ”Kävelyn historiaa ja anarkismia” kävelyn kulttuurihistoriaa tutkineen Rebecca Solnitin näkemyksestä, että kävely on oleellisesti mielen toimintaa, eikä vain mekaanista ruumiin liikettä. Kävelyssä ajattelu siis ruumiillistuu, ”ottaa paikkansa maailmassa ja yhteiskunnassa sekä ilmentää sosiaalista, taloudellista, poliittista, historiallista ja ideologista todellisuutta.” (Valkama 2011, 50) Kävely

kiinnittää myös tilaan ja aikaan, siis paikkaan ja historiaan. Valkama jatkaa kävelyn poliittisuudesta, että kävely ei ole tuottamista eikä kulutusta, ja siksi kävelijä pääsee vaeltamaan ainakin hetkeksi taloudellisten realiteettien ulkopuolelle (paitsi kalliilla varusteilla retkeilijät).



Ympäristön kävelen hahmottamiseen liittyy olennaisesti myös *tutkailu*. Ympäristöpolitiikan professori Yrjö Hailan mukaan tutkailu on jokaiselle luonnonoliolle välttämätöntä, sillä ympäristöstä saadaan tietoa tauotta. Tutkailun on pakko herkiytyä tilanteiden vaihtelulle, sillä asiat ympäristössä ovat välillä toista ja välillä toista. Tutkailun on toisin sanoen oltava liikkuvassa tilassa, toiminnallista. Haila korostaa, että luonto ei ole muiden olioiden ulottuvilla ”yleensä” vaan aina omana, hetkellisesti määrittyneenä itsenään ja erityisellä tavalla. Luonnon kulloisestakin luonnosta pääsee siis perille vain se, joka on itse siihen nähden aktiivinen ja liikkeessä. Luontosuhteet ovat toisin sanoen pohjimmiltaan käytännöllisiä. (Haila 2004, 49) Jos siis taiteessakin puhumme luonnosta ja luontosuhteesta, voisi Hailan pohjalta vetää johtopäätöksen, että meidän on tällöin lähdettävä liikkeelle tutkailemaan.

Yksi Hailan kirjan *Retkeilyn rikkaus* pääväittämistä voisi olla, että nimenomaan *retkeily* on tutkailun olennainen muoto. (Haila 2004, 46–47) Samalla kun retkeilijän ruumis liikkuu paikasta toiseen, myös mieli liikkuu

toisella tavalla kuin paikallaan ollessa. Retkeily on nähty monella tapaa myös vertauskuvallisena toimintana erityisesti uusien asioiden kohtaamisesta ja tuntemattomille alueille uskaltautumisesta. Kuten Hailakin kiteyttää, retkeily on asettumista aktiiviseen suhteeseen sellaisten ilmiöiden, olioiden ja asioiden kanssa, joiden luontoa retkeilijä ei etukäteen tunne. Matkallaan uuteen retkeilijä kuitenkin kantaa mukanaan tietysti omia odotuksiaan ja kuvitelmiaan. (Haila 2004, 60)



Retkeily suuntautuu keskipisteestä eli yksilökokijasta ulospäin. Retkeilyn rikkaus syntyy Hailan näkemyksen mukaan nimenomaan siitä, että se ei tavoittele kaiken havaitsevaa asemaa maailman ulkopuolelta käsin. Päinvastoin, retkeily kartoittaa maailman lukemattomia keskipisteitä yhdistäviä siteitä ja rihmastoja; ”tunnistaa sukulaisuuksia siellä, missä kaikki tuntuu oudolta, ja löytää uutta siellä, missä kaikki tuntuu tutulta”. (Haila 2004, 129) Retkeily on asettumista samaan maailmaan kivien, kasvien, eläinten, aineen kierron ja energialinjojen kanssa. Retkeily *myöntää* tämän tilan jakamisen ja sopii siis mainiosti myös ”ympäristöherkän” esityksen harjoittamiseen. Kortelainen kirjoittaa, että kävellessä, retkeillessä kysymys ei olekaan alueen hallitsemisesta, vaan siihen edes jossain määrin sulautumisesta. Kulkija ei voi valita säätä eikä hän tiedä paikan todellista

luonnetta etukäteen. Se on hyväksyttävä osana prosessia. Todellinen ero muihin kulkuvälineisiin nähden on myös ajankäytössä: kävelijä tarvitsee enemmän aikaa saman alueen tutkimiseen. (Kortelainen 1995, 51) Retkeilijän on henkilökohtaisesti luotava oma kävelyrytminsä, alueeseen *tutustuminen ottaa oman aikansa*, edellyttää subjektiivista kestoa. Tässä prosessissa teoksen aikaan sekoittuu mukaan ennakoimatonta väljyyttä.

Kulttuurimaantieteilijä Pauli Tapani Karjalainen tekee eroa paikan objektivoivan kuvaamisen ja subjektiivisen kokemisen välille verratessaan toisiinsa ”kartografin” ja ”kulkurin” tilanteita. Kartografi, kartantekijä toimii ammatillisen asenteensa sisältä: hän konstruoi kartan alansa säännösten mukaisesti.

Kulkurin tilanne on toisenlainen. Hänellä ei tarvitse olla ennalta lukkoon lyötyjä näkemisen tapoja, vaan hän voi puhuttaa maailmaa spontaanisti, ja parhaimmillaan maailma puhuukin hänelle spontaanisti. Kulkurin tilalliset ulottuvuudet elävät ja muuntuvat suhteessa hänen omiin (mielen)liikkeisiinsä. Kysymys on erilaisista perspektiiveistä. Kartoittaminen toteuttaa lintuperspektiiviä, kulkeminen *ruumiin perspektiiviä*. Perspektiivien geometriat ovat erilaisia. (Karjalainen 2008, 17)

Arkielämän puitteissa ihmisten ympäristössä liikkuminen on kaventunut, liikutaan samoja reittejä samoissa paikoissa.²⁹ Eräänlaisena uusromanttikkona taiteilija Jussi Kivi on kulkenut maapallon monet viimeiset erämaiset lämpäreet ja löytää nyt ”uuden erämaan” kulttuurin reuna-alueilta ja hyljeksityistä maisemista. Kivi perustelee näiden ensin kulttuuristettujen ja sitten villiintymään päässeiden alueiden merkitystä sillä, ettei niihin liity luonnon ja kulttuurin erottavan vastakkainasettelun ”sentimentalisesti loppuunkaluttua ja huonoa omaatuntoa herättävää asetelmaa”. (Kivi 2004, 150) Kun retkeilijä-tutkailija seisoo luonnon ja kulttuurin rajapinnalla kesytetyn ja sitten uudelleen villiintyneen äärellä, Kiven mukaan kulttuurilähtöinen mielikuva luonnon toiseudesta ikään kuin lakkaa olemasta. Vauraissa teollisuusmaissa ympäristö jakautuu taloudellisesti ja kulttuurisesti määritelyihin, käyttötarkoitustensa mukaan eri tavoin kontrolloituihin

²⁹ Ihmisten liikkumista kartoittaneet tutkimukset ja kyselyt paljastavat, että monen arki juurtuu viikosta toiseen samoihin paikkoihin. Esim.

http://www.yle.fi/alueet/tampere/2011/11/karttakin_sen_kertoo_arki_junnaa_samaa_rataa_3038779.html

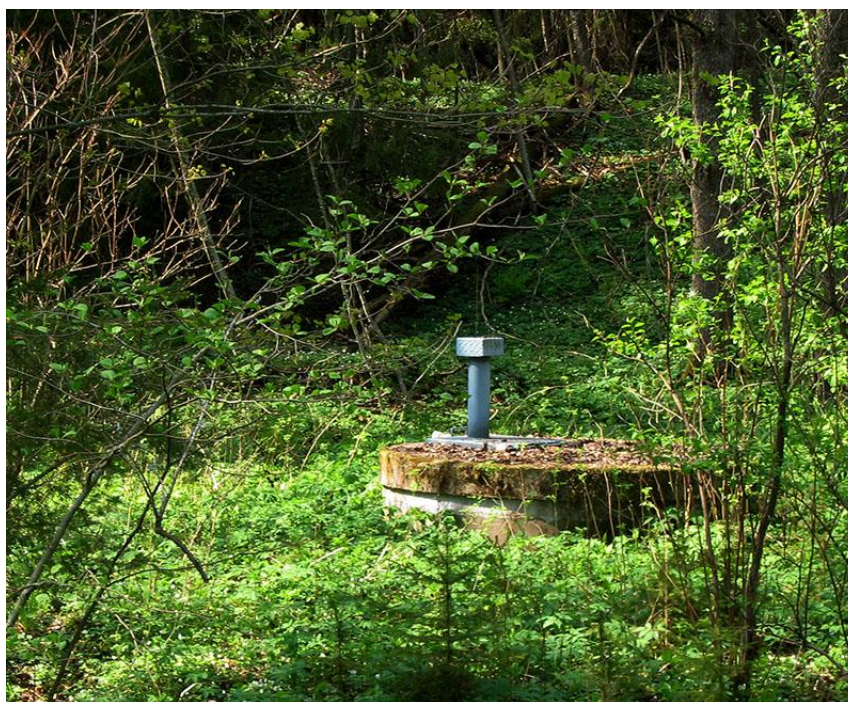
alueisiin. Niin sanottu luonto (rakenteena, paikkana) on rajattu pääsääntöisesti pedagogiseksi tai elämykselliseksi luonnonpuistoksi. Pääoma, maanomistus ja kaavoitus määrittävät ympäristön olemuksen ja käytön, kontrolloivat ympäristön ihmistoiminnan mukaan. Näin ollen ”irrationaalista” ympäristöä ovat enää juuri eri syistä pitempiaikaisesti tai tilapäisesti hyljeksityt *toistaiseksi* arvottomassa tilassa olevat joutomaat ja jätealueet. (Kivi 2004, 150–151) Romanttista luonto- tai erämaapatikointia on epäilty nykyvinkkelistä katsottuna jo vanhanaikaiseksi ja kulttuurisidonnaiseksi käytännöksi. Romanttinen kävelijä ei siis ole koko totuus kävelystä ja luontosuhteesta. (Lähde 2011, 28)

Kävelyn ja ympäristön suhde onkin mielenkiintoinen. Jos ympäristö on joka hetki uutuuksilla stimuloiva, kävelyn virtaavuus saattaa unohtua, näin esimerkiksi vieraassa suurkaupungissa. Jos taas ajattelen kävelemistä Teatterikorkeakoulun kiinteistössä (sisätilakävely saattaisi olla kapinaa tätä romantista luontokävelyä kohtaan), joudun toteamaan, ettei siellä voi kävellä edes parin kilometrin matkaa kiertämättä kehää. *Pelto*-esityksessä oli tärkeää, että kokija sai mahdollisuuden liikkua tilassa, mutta varsinaista kävelyn kokemusta installaatiossa tuskin tavoiteltiin. On myös tärkeää miettiä eroa, milloin kävely on vain siirtymistä paikasta toiseen, ja milloin se on kävelyä, siis asettumista kävelyyn. Millä tavoin tätä voidaan tekijän toimesta säädellä, vai voidaanko ollenkaan? Jos teokselta/esitykseltä ahnehtii ”nähtävyyksiä”, kävely saattaa unohtua ja siirtyminen saa vallan.

Kävely ja retkeily eivät ole sama asia, vaikka niitä tässä hieman rinnastankin. Retkeillä voi myös hevosilla tai autolla, ja kävellä ilman varsinaista tuntemusta retkeilystä. *Studio 5:n* yhteydessä emme vaatineet yleisöämme lähtemään retkelle Suitiaan, emme esimerkiksi järjestäneet yhteiskuljetusta (ajo-ohjeet annoimme nettisivuillamme) emmekä järjestäneet siellä julkista tapahtumaa tiettyinä aikana. Kerroimme, että Suitian tilan luontopolulla on mahdollisuus kokea yksi teoksemme ulottuvuus, jota sitten voisi heijastella osana kokonaisuutta. Suitiahan oli ”vuokrattu” Teatterikorkeakoululle kymmeneksi vuodeksi eteenpäin.

Kokemus ”luontoretkestä” olisi luultavasti ollut mahdoton tuottaa Teatterikorkeakoulun sisällä, siitä huolimatta että sieni-installatiolla

pyrimme näyttämään koulun ”luonnontilan”. Luonto ei siis ole yhtä, vaan monenlaisia asioita ja prosesseja, siksi nämä erilaiset luontokokemukset järjestettiin osaksi samaa teosta.



Palatakseni vielä esityksen elävyyteen, josta aiemmin kirjoitin, olisi mielenkiintoista vertailla sitä kävelyä vasten. Tunteeko kävellessä olevansa elossa tai elävässä tilanteessa enemmän kuin paikallaan ollessa? Tuntuuko aika erilaiselta kävellessä? Jaana Kortelaisen ja Teemu Takatalon pohdintoja vasten vaikuttaisi siltä, että kävelijän vuorovaikutus ympäristönsä kanssa on aktiivisempi kuin paikallaan olijan. Kävelystä voisi siis ajatella tulevan eräänlainen yksityinen esitys, ajassa ja tilassa etenevä, muuttuvia vuorovaikutustilanteita ja kohtaamisia sisältävä, paikan ja historian läsnä olevaksi tekemistä oman ruumiin kautta, siis täydellisen elävä tilanne!

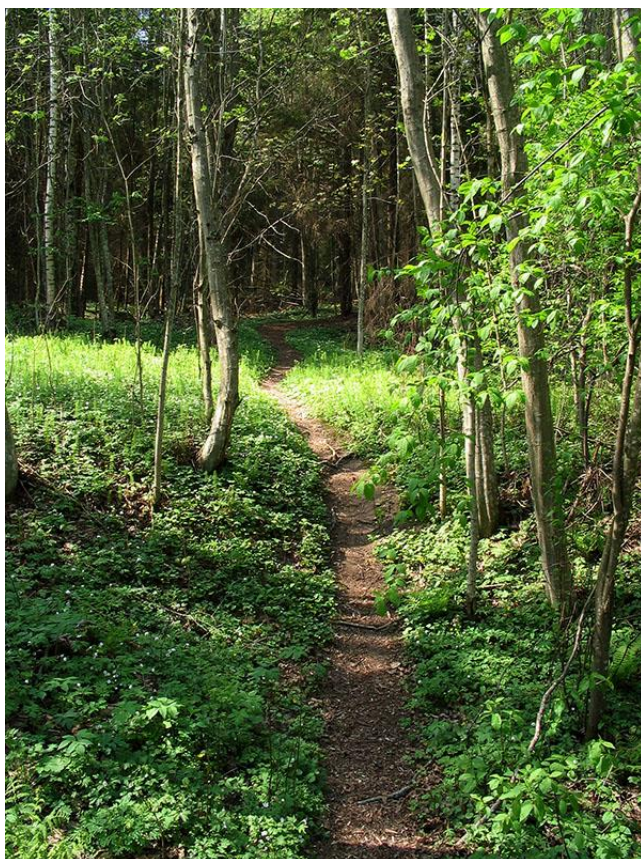
Luontopolulla

Suitian kartano-koetilan maille perustettu osittain tutkimuksellinen metsäpolku oli hämmästyttävän monipuolinen kulttuuriekologinen ympäristö. Kahden kilometrin pituinen reitti kiersi Suitianvuoren alueen, joka

on koetilan peltojen ja kartanon kulttuurinmaiseman ympäröimä metsäsaareke. Luontopolulla, myös Suitiassa, luonto on asetettu esille; reitin varrella on (kulttuurinmaiseman) katselupaikka ja merkittyjä ”luonnonnähtävyyksiä”, muun muassa kaksi tammivanhusta 1600-luvulta. Suitianvuoren metsikkö oli vielä vuonna 2005 yliopiston tutkimuksellisten hoitotoimenpiteiden alue, jalopuita ja viljelymetsiköitä oli perustettu useampiakin.

Luontopolkuja voi tietysti myös kritisoida niiden pedagogista informaatiota pursuavasta asenteesta, joka muuttaa luontoelämykset hyödyllisiksi ja opettavaisiksi (vaikka valistuksesta huolimatta ihmisten luonnontuntemus heikkenee koko ajan). Mutta mikäli ”luonnon” ja ”kulttuurin” suhdetta tarkastelee jatkumoajattelua vasten, niin, että ei-inhimillisen ja inhimillisen raja ei olekaan ehdoton, vaan toisiinsa liukuva ja sumea, Suitian polku oli tästä nimenomaan ”opettavainen” esimerkki. Alueelle sekä tutkimus- että kotitalousmielessä istutetut ”vieraat” puulajit saattoivat muistuttaa monista muistakin Suomen luontoon sopeutuneista ja ”normalisoituneista” vieraslajeista, jotka aluksi eivät ”kuuluneet” luontoomme (ihmisen näkökulmasta). Erilaiset rauniot ja ylipäänsä koko pelloksi raivattu maalaismaisema olivat jälkiä varhaisemmista ihmislajin kulttuureista alueella, ja heidän tavoistaan harjoittaa elinkeinoa yhteistoiminnassa muun luonnon kanssa.

Myös itse polun käsite oli tärkeä. Voisi ajatella, että ”maastodramaturgian” yksi keskeinen osa on *polku*. Polku on merkki ihmisen tai eläimen pitempiaikaisesta oleskelusta tietyssä ympäristössä; se syntyy kahden usein vieraillun paikan välille ja noudattaa lähes poikkeuksetta aina lyhintä mahdollista reittiä. Polku, tie ja katu ovat ihmisen liikkumisen näkyviä ilmauksia. Polut ovat monien, vielä nykyäänkin käytössä olevien, vanhojen teiden alkuperä. Niiden arkkitehdit, lehmät ja vuohet, kulkivat maastossa helpoimpia muotoja seuraillen. Jaana Kortelaisen mukaan kävelyura on oikeastaan ensimmäinen arkkitehtoninen muoto, yhtäaikainen asumuksen kanssa. Luomme väistämättä myös näkymättömiä polkuja asvaltille, talojen sisään ja portaikkoihin. Niistä jää jälkiä vain kulkijan mieleen. (Kortelainen 1995, 69–70)



Tiet ja polut saattavat myös sitoa liiaksi kulkijaansa, ja estää näkemästä syvemmälle maisemaan. Kuitenkin polulla voi kokea myös ennakoimattomuuden ja salaperäisyyden tunteita, polku on kuin esityksen eteenpäin vievä voima ja johdatteliija, se kutsuu kokijaa lukemattomien aiempien kulkijoittensa jäljille. Erillistä läsnäolevaa ihmisopasta ei välttämättä edes tarvita, polku huolehtii kulkijastaan ja antaa enemmän vapauksia pysähtyä ja ottaa oma aikansa. Polku (ja maasto) myös ohjaa kulkijansa koreografiaa ehkä

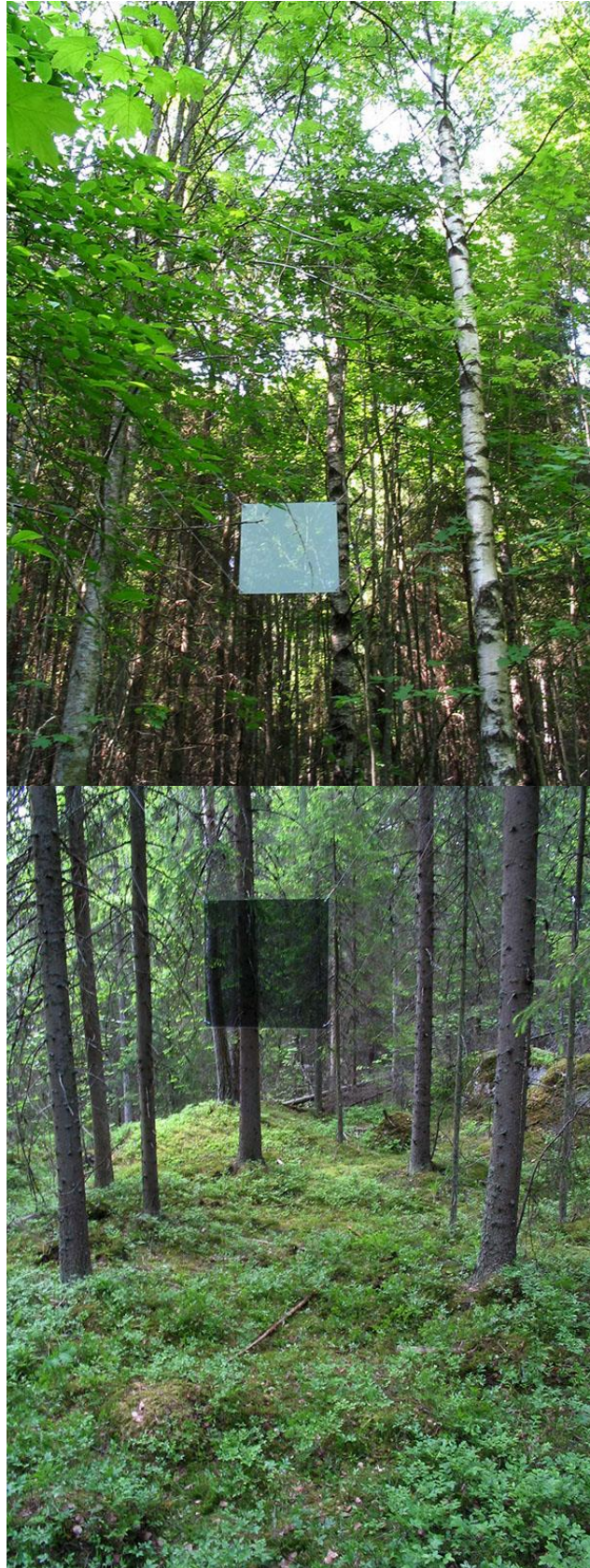
monimuotoisemmin kuin rakennettu ympäristö: se saa kävelemään eri rytmeissä ja tarkkaavaisuudella, väistämään ja loikkaamaan, kumartumaan ja kiertämään, se ohjaa katsetta yksityiskohtiin ja laajoihin näkymiin...

Olen liitteessä 8 luetellut Suitian metsäpolun merkittyjä kohteita, jotka siis eivät olleet meidän osoittamiamme, vaan yliopiston koetilan. Sen sijaan meidän kirjoituksemme polulle oli kolme puihin ripustettua lasilevyä kahteen eri paikkaan. Kaksi levyistä oli läpikuultavan mustia ja yksi valkoinen, ne kaikki olivat samaa kokoa kuin studioinstallaatiomme sienirihmastolevyt eli 79,5 cm x 79,5 cm. Tämä koko oli lainattu Kasimir Malevitšin musta neliö -maalauksesta. Neliömuoto oli myös klassinen ”epäluonnollinen” muoto, jota ei juuri paljain silmin havaittavassa luonnossa sellaisenaan tapaa, ennemminkin kyseessä on kulttuurinen perussymboli. Vaikka säntillisen joulukuusenkasvatuspellon, mongolialaisten puiden tai viikinkihaudan kohtaaminen polun varrella saattoi tuntua verraten oudommalta, lasilevyjen tuominen metsämaisemaan saattoi osaltaan lisätä tätä ihmettelyä. Kirjoitin tuolloin muistikirjaani:

Lasit metsässä: heijastava mutta erottava lasi päästää vain näköaistin lävitseen. Sumea rajaaja/kehikko sekä maiseman ”sokea piste”, läpinäkymätön, häiritsijä näkökentässä, tai fokus jonka ympärille luonto ”järjestäytyy”.

Siinä vaiheessa, kun aloin mielessäni haaveilla hirven kävelevän tai ensilumen satavan lasilevyn eteen, huomasin itsessäni luonnon esteettisen muokkaajan. Vaikka metsä ei tarvitse mitään ihmisen lisäyksiä, olen aina pitänyt ihmisten (pienten, vihjauksenomaisten) jälkien löytämisestä juuri metsästä. Siinä missä eläinten jäljet kertovat läpikulkijoista ja reviireistä, lajitoverin – vaikka sitten jo tuhansia vuosia sitten eläneen – jäljet ja merkit ovat oman lajini ylisukupolvista viestintää. Olen kotoisin paikasta, joka on vanhojen vesireittien risteysaluetta; luultavasti siksi lähitienoilla on paljon muinaisia kalliomaalauksia ja kalmistoja. Muinaisuus ja sukuhistoriaani pitempi aika on siis aina ollut läsnä arkiympäristössä näiden merkkien kautta. Jos paleoliittiset luolamaalaukset ovat muinaisten esitysten jälkiä, mitä jälkiä nykyisistä esityksistämme jää tuhansien vuosien päähän? Onko mielikuvilla tai sähköisillä tallenteilla vuosisatojen kestovoimaa?

Jos Suitia oli siis eräänlainen vaihtoehdon tila, muistutus sisäilma-kulttuuri-ihmisille, se toivottavasti muistutti myös paitsi tilan poliittisuudesta, myös sen ajallisuudesta ja historiallisuudesta. Teatterikorkeakoulun studioiden periaate on aloittaa jokainen esitys puhtaalta pöydältä, neutraalia tilataustaa vasten. Suitiassa sen sijaan metsäluonnon prosessit kulkivat (ihmisen niihin tosin aina välillä puuttuen) syklisesti, ympäristö oli jatkuvassa muutoksen tilassa, mutta ihmisten vuosituhantinen toiminta alueella tuotti tilaan samalla historiallisia kerrostumia, muistuttamalla tästä luonnon kanssa elämisen tavasta.





III

Olen jo käsitellyt erilaisia seassaolemisen ja kytkeytyneisyyden (kokemuksen) strategioita tai pyrkimyksiä. Tässä kolmannessa luvussa kirjoitan vielä mahtipontiselta kuulostavasta kokonaisvaltaisesta ajattelusta ja sen suhteesta esitystaiteeseen. Kokonaisvaltaisuuden taustalla on kaikuja romantiikan ajan kadotetusta tieteen ja taiteen ykseydestä ja monialaisista generalisteista. Aika usein vieläkin kuulee näkemyksiä, joitten mukaan taide on ainoa kokonaisvaltaisuuteen itsessään kykenevä ala pystyessään esimerkiksi sisällyttämään itseensä samanaikaisesti hyvinkin ristiriitaisia näkökulmia. Kysymyksiä on kuitenkin herättänyt se, voiko taiteen kohdalla puhua samankaltaisesta kokonaisvaltaisuudesta kuin vaikkapa juuri tieteen. Ja toisaalta, onko nykymaailmassa kellään yksinään riittävästi tietoa tai sivistystä kyetäkseen kokonaisvaltaiseen ajatteluun tai toimintaan?

Esitys ekologiana ja ekosysteeminä

Systeemianalyysi on viime vuosina muodostunut kaikessa kehityspolitiikassa keskeiseksi välineeksi. Yksinkertaistaen siinä tarkastellaan vuorovaikutteisia järjestelmiä: millaisia sidoksia erilaisilla toimijoilla on keskenään ja miten nämä kokonaisuudet toimivat. Koska olen törmännyt systeemianalyysiin niin monessa yhteydessä, olen miettinyt millaisia mahdollisuuksia esityksellä on havainnollistaa *konkreettisesti* mitään luonto-kulttuurin luonteesta, monimuotoisuudesta, *ekosysteemistä*, vuorovaikutuksista, kompleksisuudesta? Esitys on tavallaan eri osa-alueittensa systeemi, mutten tässä tarkoita niin sanottuja kokonaistaideteoksia, jotka yhdistävät eri taiteenlajit yhdeksi mahtavaksi kokonaisuudeksi (esimerkiksi wagneriaaniset esitykset), vaan sfäärimäisiä, monia aloja, näkökulmia ja ulottuvuuksia huomioivia teoksia. Valon, tekstin tai musiikin ”näkökulmat” eivät välttämättä vielä tee esityksestä kokonaisvaltaista tai holistista, vaan siihen tarvitaan ehkä muitakin kuin taiteensisäisiä ulottuvuuksia. On syytä huomauttaa, että rajattuakin aihetta voidaan lähestyä generalistis-holistisesti, siis

kokonaisvaltaisesti, tässä ei vaadita suureellisia maailmanselitysteoksia (vaikka sellaisiakin yrityksiä olisi hauska kokea).

Richard Schechner kirjoittaa alun perin vuonna julkaistussa 1988 esitysteorian kirjassaan havainneensa (muun muassa taiteilijoiden parissa) voimistuvaa kaipuuta joihinkin ilmiöihin, joista yksi on kokonaisvaltaisuus (wholeness). Tämä tietysti alkoi pian näkyä myös teoksissa ja käytänteissä, joita Schechner erittelee kuitenkin varsin yleisluontoisesti. Schechnerin kokonaisvaltaisuus sisälsi muun muassa dikotomioiden lopun (”kokonaisen ihmisen”), taiteen paikan ”siellä missä olemme”, keskellä elämää eikä museoissa, sekä ihmisen kytkeytymisen luonnon osaksi. (Schechner 2003, 31)

Kokonaisvaltaisen näkemyksen tarve on voimistunut yhteiskunnassa samaan aikaan erikoistumis- ja sektoroitumiskehityksen kiihtyessä. Sektori-ihmisen ja -yhteiskunnan toiminta painottuu herkästi asioiden tarkasteluun vain yhdestä tai parista näkökulmasta kerrallaan. Yksilöt painottavat oman ammatillisen osaamisalueensa näkökulmaa, yhteiskunnassa taas ekonomistinen, taloutta ja sen kasvua painottava näkökulma on usein itsestään selvästi tärkein. (Willamo 2009, 106) Kykymme nähdä kokonaisuuksia ja syy-seuraussuhteita heikkenee koko ajan. Risto Willamon mukaan kokonaisvaltaisen ajattelun tavoitteena on ”kokonaisvaltainen tajunnallis-kehollisuus”. Esimerkiksi koko ihmisyyttä koskevia ongelmia ratkotaan yhdentämällä ihmisenä olemiseen liittyvää ekologista (kehollisuus) ja inhimillistä (kulttuurinen, sosiaalinen, taloudellinen...) ulottuvuutta. Kokonaisvaltainen tajunnallis-kehollisuus kuulostanee esitystaiteeseen sopivalta, vaikka esitystaidekin saattaa olla vain yksi ammatillinen sektori ja näkökulma. Oikeastaan voisi ajatella, että opinnäytteelleni asetettu vaatimus kirjoittaa nimenomaan esitystaiteesta esitysteorian viitekehyksessä (jossa en kuitenkaan koko aikaa pysy, kuten lukija on saattanut huomata) on osa modernismin projektia selkiyttää taiteenalojen erityisyyttä ja omalakisuuutta, määritellä niiden työmenetelmiä yhä tarkemmin. (Siukonen 2002, 40–41) Siksi on myös suuri vastuu siinä, mitä tuohon esitystaiteeseen mukaan lukee ja kuinka kapeana ja omalakisena sektorina sen näkee.

Erityisesti viime vuosikymmenellä on alettu puhua *esityseкологиasta*, *teatterin ekologioista* tai *esityksistä ekosysteemeinä*.³⁰ Taustalla voidaan nähdä paitsi vaatimus kokonaisvaltaisen ajattelun tarpeesta kehitys- ja ympäristökriisin ymmärtämisessä, myös systeemianalyttisen tarkastelun suosion kasvu. Aalto-yliopiston järjestämällä systeemianalyysin kurssilla kanadalainen opettaja ehdotti, että *kaikissa* projekti- ja suunnitteluryhmissä tulisi käyttää mukana ekologia, koska se on ainoita systeemien ja yhteyksien ymmärtämiseen koulutettuja modernin maailman ammattikuntia.

Mitä sitten on ekologia? Saksalainen eläintieteilijä Ernst Haeckel esitteli 1800-luvulla termin *oecologie*, ekologia, joka juontuu Kreikan sanasta ”oikos”, tarkoittaen taloa tai asuinpaikkaa. Ekologian tarkoituksena oli kuvata organismien suhdetta elolliseen ja elottomaan ympäristöönsä, sitä on myös kutsuttu ”opiksi eliöistä kotonaan”, tai opiksi eliöiden levinneisyydestä, yleisyydestä, tuottavuudesta, välisistä suhteista sekä suhteista elottoman ympäristön kanssa.³¹ Tämä on siis luonnontieteellinen ekologian määritelmä. Humanistiset teoreetikot ovat käyttäneet ekologian käsitettä tarkoittaessaan kokonaisvaltaista ympäristöajattelua, siis sellaista, joka sisältää useita sekä luonnontieteellisiä että sosio-kulttuurisia ja mentaalisia näkökulmia tai tasoja.

Esitystaiteilija Tero Nauhan käyttämä esitysekosysteemin käsite noudattelee kulttuurintutkija Felix Guattarin kolmen ekologian teoriaa. Kulttuurintutkijana Guattari huomioi saman, minkä esimerkiksi ympäristöpolitiikan ja -kasvatuksen tutkijatkin omilla aloillaan: ekologiset ongelmat ovat yhtä paljon kulttuurin- ja psyykenmuodostumisen asioita kuin ympäristöbiologian ja -tekniikan ja ylipäänsä luonnontieteiden asioita. Kolme ekologiaa muodostaa yhden kokonaisuuden, ja kokonaisvaltaista ajattelua Guattari omista lähtökohdistaan nähdäkseni tavoittelee (vaikka ehkä turhan tiukasti nämä ekologiat toisistaan erottelee).

Nauhan mukaan esitysekosysteemin kasvualustana on siis ”fyysinen materia, psyykkinen kosmos ja yhteiskunnallinen masiina. Tämä metropolin kaltainen miljö sijoittuu fyysisen, psyykkisen ja yhteiskunnallisen kaikille tasoille – ja

³⁰ Kershaw 2007.

³¹ Ekologiakin on kulttuurinen käsite, niin kuin luonto. Tavallaan voisi siis sanoa, että luonnossa ei ole ekologiaa eikä luontoa, vaan ne ovat vain ihmisten asenteessa fyysiseen todellisuuteensa.

antaa ekspressiivistä tukea ekologiselle muutokselle.” (Nauha 2008, 47) Hän esittelee myös koreografi Lin Hixonin ajatusta, jonka mukaan taide on ”mutaatioiden alue, missä ekologia – eliöiden toisiinsa sitoutuneisuus ja riippuvaisuus – liittyy ihmisen subjektiviteetin kehitykseen ja tulee esille katsojan ja esiintyjän suhteessa.” (Nauha 2008, 45) Tämä kolmitasoisuus – fyysinen, yhteiskunnallinen, mentaalinen – ja niiden keskinäinen läpäisevyys on tärkeää useille kulttuuriekologiasta kirjoittaville. Tämä muistuttaa esimodernia sfääriajattelua, jossa mielikuva maailmasta muodostui kerroksellisista sfääreistä. Kun modernimpi pallomalli on kiinteä ja läpikuultamaton, on sfääri ontto ja läpikuultava. Varhaiset astronomit näkivät koko kosmoksen koostuvan sfäärien sarjasta, joiden kokemuksellisessa keskipisteessä seiso i ihminen itse. Ajatuksena oli, että ihmisen huomio kiintyi yhä ulommas niin, että se läpäisisi jokaisen sfäärin saavuttaakseen seuraavan. (Ingold 2003, 154) ³² Tällaisessa paikallisesta käsin kasvavassa ja osallistuvassa kanssakäymisessä, jonka asuttamisen prosessi tuo välttämättä mukanaan, maailma paljastuu asteittain tiedon etsijälle. Tietenkin eri keskukset tarjoavat erilaisia näkökulmia; paikallisten perspektiivien lukumäärä on periaatteessa ääretön. (Ingold 2003, 166–167) Esimoderni maailma saattoi näyttäytyä kokijalleen yksinkertaisempaa kuin nykyinen, jossa tuntuu olevan tilallisesti ajateltuna ennemminkin valtavasti verkkoja ja suhteikkoja ja niissä erilaisia intensiteettejä.

Tietyllä tavalla vanha sfääriajattelu näkyy kuitenkin uudemmissakin teoreettisissa tilakäsityksissä. Sosiologi Henri Lefebvre on erottanut käsitteellisesti toisistaan kolme tilaa: luonnon eli fysikaalisen tilan, mentaalisen tilan ja sosiaalisen tilan. Niitä ei kuitenkaan voi kategorisesti eriyttää, sillä ne ovat monin tavoin toisiinsa kietoutuneita. (Lefebvre 2002, 11–12) Pentti Määttänen huomauttaa myös, että uuden ajan ajatteluperinne tunnustaa kyllä eri maailmat (sfäärit), mutta ne mielletään toisistaan erillisinä: luonto tuolla ulkona, mentaalinen sisällä ja sosiaalinen tietoisten yksilöiden yhteenliittymänä. Tosiasiassa nämä muodostavat yhden ja

³² Voi kysyä, oliko tämä koko totuus esimoderneista ympäristökäsityksistä, toisin sanoen tunnemme ko niitten moneutta tarpeeksi. Viitataan tässä sosio-antropologi Tim Ingoldiin, joka ei epäröi puhua esimodernista yhtenä kimpaleena. Monissa myöhemmille ajoille periytyneissä kosmografoissa maailma kuvataan tosiaan sfäärimäisesti.

jakamattoman vuorovaikutusten verkoston, jossa fyysinen, mentaalinen ja sosiaalinen ovat toisiinsa limittyviä kerrostumia. (Määttänen 2009, 143)

Risto Willamo on puolestaan tutkinut erilaisia ajattelumalleja, joitten kautta modernin vastakohtaparin, luonnon ja kulttuurin, suhdetta voi purkaa.³³ Nekin ovat usein täynnä tilallisia vertauskuvia. Perusväittämässään Willamo painottaa, että luonto on kulttuurin perusta ja kulttuuri on rakentunut emergenttisesti sen ”päälle”. Näin ajateltuina luonto ja kulttuuri eivät ole rinnakkaisia vaan limittäin päällekkäisiä, niin sanotun kompleksisuuskyynnyksen erottamia systeemejä. Erityisesti rakenteellisen ja luokittelevan jaottelun sijaan Willamo kannattaa ”dialektista, holistista, läpäisevää ja toiminnallista jatkumoajattelua”: ympäristö muodostuu ekologisesta ja inhimillisestä ulottuvuudesta, joiden nähdään kietoutuvan toisiinsa fyysisessä todellisuudessa. Willamon mukaan se, pidetäänkö systeemejä ”rinnakkaisina” vai kompleksisuusajattelun mukaisesti ”päällekkäisinä” on näkökulmakysymys. Hän epäilee, että luonnon ja kulttuurin pitäminen rinnakkaisina systeemeinä lienee ainakin länsimaisissa kulttuureissa vallitseva ajattelutapa. Tässä voi myös olla yksi selitys sille, miksi niin monet länsimaiset ihmiset ovat alkaneet hahmottaa itsensä luonnosta irrallisina: rinnakkaiset systeemit on helpompi mieltää erillisinä kuin päällekkäiset. (Willamo 2009, 138)

³³ Kaikki nämä ajattelun muodot pyrkivät esittämään vaihtoehdon selvärajaisen, rakenteellisen ja loogisen luokittelun rinnalle. *Jatkumoajattelun* voi pelkistetyssä muodossaan sanoa olevan rajoiltaan liukuva, toiminnallista ja dialektista. Se, mikä on ”normaalissa katsannossa” erottava raja kahden systeemin välillä, onkin jatkumoajattelun näkökulmasta yhdistävä rajapinta, interfaasi. Ihmisen voi ajatella liittyvän toimintansa kautta ympäristöönsä jatkumona; toimintamme ei koskaan ole pelkästään vapaan tahtomme mukaista vaan tapahtuu aina ympäristön sanelemien ehtojen puitteissa. *Studio 5:n* luontopolulla saatettiin pohtia, missä kohtaa metsä onkin muuttunut kulttuuriksi, ja studiossa, missä kohtaa ihmisten tila muuttuikin homesienien tilaksi? *Toiminnallisuusajattelu* puolestaan painottaa toiminnallista lähestymistapaa rakenteita painottavan ajattelun rinnalla. Rakenteita ei ole olemassa ilman prosesseja, virtoja ja vuorovaikutuksia, jotka luovat, ylläpitävät ja hävittävät niitä (energian ja aineen lyhyt- ja pitkäkestoisempia virtoja, muutosprosesseja). Tämä muistuttaa eloisan materiaalisuuden ja toimijuusajattelun monia piirteitä. Jonkin asian läpäisevyydellä tarkoitetaan sitä, että se ilmenee kaikissa rakenteissa tai toiminnoissa. Ympäristö, luonto tai Jane Bennettin käsittelemä eloisa materiaalisuus ei ole erillinen rakenne, sektori, toimintalohko tai osa-alue vaan kaikkeen ihmisen toimintaan liittyvä ja koko ajan läsnä oleva ulottuvuus. *Läpäisevän ympäristöajattelun* voisi siis kiteyttää niin, että kaikki ovat koko ajan vuorovaikutuksessa ekologisen ympäristönsä kanssa. (Willamo 2009, 91–103) Mutta onko mielekästä tarkastella vaikkapa kaikkia esityksiä jonkin läpäisyaiheen valossa? Esimerkiksi millä tavoin niissä toteutuu ”ympäristöajattelu” (vaikkapa puutteen kautta)?

Edelleen taiteentutkija Alan Boldon on samoilla jäljillä esittäessään, että taide ekologisena prosessina perustuu taiteen ja taiteilijoiden kykyyn tunnustella näennäisesti erillisten ilmiöiden välisiä mutkikkaita suhteita ja yhtymäkohtia.

Haasteena on huomion suuntaaminen yhteiskunnallisten, ympäristöllisten ja henkilökohtaisten ekologioiden muodostamaan kudokseen. Meidän on opittava tunnistamaan kaikkien näiden olemisen eri puolten väliset kytkennät sekä se, miten ne vaikuttavat elämäämme. (Boldon 2008, 36–37)

Usein ekologian käsitettä sovelletaan jopa turhan laveasti ja haluttuun tarkoitukseen. Kuten jo aiemmin siteerasin Bonnie Marrancan tapaa laajentaa ekologian määritelmää tarkastelemalla teoksen maailmaa ympäristönä, joka on kytketty kulttuuriseen (esteettiseen) systeemiin. Siinä vaiheessa, kun matkapuhelinfirmat alkoivat toistella eri laitteidensa muodostavan ”ekosysteemejä”, käsite alkoi tuntua lattealta. Toisaalta, siinä missä esitys (siis ”performance”, englanninkielisellä sanalla on kaksoismerkitys suoritus ja esitys) on 2000-luvun ilmiömäiseksi muodostunut käsite, niin näyttää olevan ekologia ja ekosysteemikin. Mikä siis olisikaan sopivampi pari kuin esitys ja ekologia!

Baz Kershawn mielestä 2000-luvun uusi teatteri ja esitystaide kaipaavat nimeomaan ekologista ”systeemitietoisuutta”. Hänen mielestään postmoderni teatteri ottaa riskin toistamalla kielikuvia esimerkiksi maisemasta, pastoraalista ja erämaasta, jotka voivat ”vahvistaa ympäristöpainajaisen alkulähdettä ihmisessä”. Kershaw jatkaa, että ”biosentriset esitystapahtumat”, jotka käyttävät eettisenä periaatteenaan immerssiivistä osallistumista ja muuntavat katsojat osallistujiksi – tuottaen siis eräänlaisia rituaaleja ekologiselle aikakaudelle – ”johtavat kaikkein todennäköisimmin uusiin esitysekologioihin”. (Kershaw 2007, 316–317) Tällaiset tapahtumat voivat olla myös katsojia painostavia, pakottaen heidät epäluonteviin ”yhteisöllisyyden” muotoihin.

Boldonin mielestä taide-ekologia tähtää lopulta syvään yhteyden tunteeseen, joka kumpuaa paitsi asioiden kohtaamisesta, myös siitä, että opimme tuntemaan niiden perustana olevan sosiaalisten, henkisten ja taloudellistenkin yhteyksien verkoston. ”Näin opimme, että me olemme oma

ympäristömme. Tämä on empatian tie, ja sen tulisi kuulua käsillä olevan esteettisen ja ympäristökriisin ratkaisuun.” (Boldon 2008, 37) Itse asiassa Leena Krohn on vienyt tämän taiteilijoiden tuottaman ”empatiaosaamisen” lähes Toisissa tiloissa -ryhmän myöhemmin toteuttamille tasoille fiktiossaan *Unelmakuolema*:

Taiteilijan järjestämille empatiakursseille oli tungosta. Siellä osanottajilla oli tilaisuus muuntua meikkaajan ja puvustajan avustuksella erilaisiksi ihmis- ja eläinhahmoiksi, astua myös idoliensa ja vihamiestensä kenkiin. Sillä tavalla taiteilija harjaannutti kurssilaistensa empatiakykyä. (Krohn 2004, 71)

Sekä Nauha, Boldon, Marranca että Keshaw puhuvat – vain toisin sanoin – Risto Willamon tarkoittamasta kokonaisvaltaisuudesta, siis näkökulmien moninaisuudesta ja niiden välisen holistisen yhteyden ymmärtämisestä. Esteettisestä – tai taiteellisesta – näkökulmasta on joissain yhteyksissä puhuttu jo itsessään kokonaisvaltaisena. Nämä uudemmat esitysekologian avaukset kuitenkin esittävät myös talouden ja yhteiskunnan sekä luonnontieteiden ja ihmispsykologian syvempää ymmärrystä esitysekologian kokonaisen toteutumisen ehtona. Taidekoulutukseen ei kuulu varsinaisesti talous- tai psykologian opintoja, luonnontieteistä puhumattakaan, ehkä korkeintaan kulttuurintutkimuksen suodattamana. Kukaan ei varmasti tarkoita, että taiteilijasta pitäisi tulla kaikkien alojen pätevöitynyt asiantuntija. Yhden ihmisen kapasiteetti on ylipäänsä varsin rajallinen. Pitäisikö taiteilijoiden siis lähteä etsimään – esitysekologian nimissä – yhteistyökumppaneita sieltä, missä muita näköaloja on tarjolla: ekonomistien porukoista, biologisilta tutkimusasemilta ja sosiologian laitokselta?

Studio 5:n työprosessissa oli tärkeää kuinka se osallistui ja yhteistoimi ympäristöjen ja ihmisten kanssa. Monet tavat ja normit tulivat näkyviksi yhteistyössä eri toimijoiden kanssa. Suhteita eri olentoihin ja asioihin kertyi paljon ja monenlaisia. Oli esimerkiksi hieman aggressiivinen ja ei niin rakastava suhde rehtoriimme ja hallintojohtajaamme, mikä hieman hymyilyttää näin jälkikäteen. Oli myös neuvotteleva ja huumorintäyteinen suhde Teatterikorkeakoulun talouspäällikköön – me todella tarvitsimme hänen apuaan, tukeaan ja asiantuntemustaan. Meillä oli hämmentävä suhde sienirihmastoihimme, niiden eloonjäämiskamppailuun ja lopulta

näivettymiseen. Kuten myös homeeseen, joka voitti ne. Suhteemme mustaan näyttämöön oli ensin torjuva ja negatiivinen, mutta kääntyi käytyämme mielenkiintoisia keskusteluja mustan – sekä pimeyden että värin – olemuksesta, absoluutista ja suhteellisuudesta Taideteollisen korkeakoulun väriopin lehtori Harald Arnkilin kanssa. Studion ehostuksen – maalasimme sen kauniilla kosmisen mustansinisellä maalilla (tieto sinisen mustaa syventävästä vaikutuksesta tuli Haraldilta, sekä oikea sekoitussuhde) – jälkeen aloin jopa pitää tilasta, myös henkilökunta kiitteli ponnisteluamme palauttaa nuupahtaneen tilan arvokkuus. Loimme suhteet myös Helsingin yliopiston mikrobiologian laitokselle, ja erityisesti dosentti Pekka Maijalaan, joka kasvatti Viikin laboratoriossa sienirihmamme. Ne puolestaan olivat osia suuremmista kansainvälisistä yliopistollisista kokoelmista ja alun perin rihmastoista, jotka (edelleen) elävät Lapissa, Saksassa, Argentiinassa ja Yhdysvalloissa.

Työskentelimme myös Helsingin yliopiston koetilan kanssa saadaksemme käyttää heidän luontopolkuaan, joka oli hyvin stimuloiva ympäristö. Ollakseni vielä tarkempi, minun olisi pitänyt listata yhteistyötahoihimme luonnonelementtejä ja ruuantuottajia (tarjosimme installaativieraillemme kahvia ja kakkua, joten olimme riippuvaisia kahvin- ja maidontuottajista, tuotantoketjujen osasista ja niin edelleen). Projektimme sekaantui juridiikkaan selvittäessämme oikeustieteen ylioppilas Janne Sarvikiven kanssa, missä toimintamme mahdollisuudet kulkevat. (Tässä kohtaa totean, että oli ilahduttavaa keskustella ennakkoluulottomasti taiteellisiin lähtökohtiimme suhtautuvien ei-taideojen ammattilaisten, kuten juuri Sarvikiven ja Maijalan kanssa. Ja tätä vasten ihmetytti muutamien oman koulumme edustajien ennakkoluuloinen asenne. Tietysti Teatterikorkeakoulun sisällä on monia ristiriitaisiakin taidediskursseja ja -käsityksiä, siitähän tässä lienee kysymys.)

Tämä oli taideteokseksi ”sittenkin looginen” sekasotku, ainakin muistoissani, vaikka ne ihmiset, jotka näkivät tai kokivat teoksen jokaisen julkisen osan, pitivät kokonaisuutta ymmärrettävänä, eikä fragmentaarisena tai käsittämättömän sekavana. Luonnollisesti vierailijoille tarjottu kokemus ei ollut sama kuin omani tekijänä: he kokivat paljon pienemmän suhteikon. Tajusin, että neuvottelusuhteet koulun kanssa veivät paljon energiaa;

ihmisten ja instituutioiden kanssa toiminta vei niin paljon työaika, ettei sitä jäänyt tarpeeksi metsäsuhteikon kokemiselle. Monimuotoesitys sisälsi siis osatekijöitä ainakin mikrobiologiasta, teatterihistoriasta, valotekniikasta, maalaustaiteesta, kuusenviljelystä, maanomistusjuridiikasta, maataiteesta, geologiasta, yliopistotaloudesta ja tietotekniikasta. Ne saattoivat jäädä pintaraapaisuiksi, mutta kutsuimme nämä näkökulmat kuitenkin rakentamaan teoksemme ”ekosysteemiä” ja kytkeytymään sen sisällä toisiinsa.

Lopuksi

Vuoden 2005 jälkeen julkinen ilmaston- ja ympäristömuutoskeskustelu ovat voimistuneet valtavasti ja jopa suomalaisessa teatterissa on nähty aihetta käsitteleviä esityksiä.³⁴ Esitystaiteessa erityisesti eläinsuhteet (koti- ja tuotantoeläin) ovat alkaneet puhuttaa yhtä aikaa eläintieteen kehittyessä ja eläinoikeusliikkeen laajetessa. Itsekin osallistuin vastikään keskustelutilaisuuteen ”erittäin ajankohtaiseksi” kuvattua eläinkäsitteistä, vaikkakin pidän itseäni ollenkaan tämän kulttuuriteorian tuntijana. Eläinten kokemuksista ja eläinsuhteista puhuttiin hyvin mielenkiintoisesti mutta teoreettisesti. Osallistujien omat eläin(yksilö)suhteet olivat varsin lyhyitä ja näkemykset perustuivat usein teoriaan. Aloin pohtia, kuinka kauan asettuminen suhteeseen oikeastaan kestää. Kuinka pian opimme kotieläimen kanssa tuntemaan toistemme tavat? Riittääkö siihen puolen vuoden esitysprojekti? (Nykytaiteen prosessien rytmi tuntuu jollain tavalla hyvin hengästyttävän nopealta.) Eräs osallistuja totesi, ettei tarvitse olla mikään eläinten tai luonnonystävä tai tuntija ollakseen kiinnostunut eläinhimillisten olioiden itseisarvosta. Toivon näin, vaikka olen tässä opinnäytteessäni tavallaan uskonut aktiivisemmän suhteen tärkeyteen (paradoksaalisesti monet oliot ja elinympäristöt juuri kärsivät ihmisten liian aktiivisesta suhteesta niihin), jotta kanssatoimijuuden ja tilanjakamisen kokemus johtaisi myös oikeudenmukaisempaan luonnon politiikkaan.

Mitä tulee esitykseen ja kytkeytyneisyyteen, olen viime vuosina alkanut ajatella, että ehkä kannattaisi miettiä vielä ”pro-aktiivisemmin” omia

³⁴ Olen tosin vuoden 2009 jälkeen seurannut teatteria ja esitystaidetta vähemmän kuin aiemmin eli en voi väittää olevani perillä kaikesta mitä tehdään.

kytköksiään. Vanha avantgardistinen ajatus taiteen ja elämän sulautumisesta toisiinsa kieltämättä viehättää: yksittäisten, selkeärajaisten ja suhteellisen nopeiden teosten sijaan minulle sopisi paremmin virtaava, kokonaisvaltainen, jatkuva elämäntapa, jossa taiteen ja ”muun” välille ei tarvitsisi koko ajan vetää ja perustella rajaa. Sitä ei tietenkään kukaan rahoittaisi. Tai sitten virrasta pitäisi lähettää aika ajoin raportteja taidemaailmaan.

Olen kuitenkin iloinen, että kirjoitin vihdoinkin myös *Pellosta* ja *Studio 5:stä*. Tietysti mukana on paljon jälkiviisautta ja esimerkiksi yliopistolla opittua. Vaikka opiskeluaikani meitä kannustettiin hyvinkin tarkkaan raportointiin teoksista kirjoittaessa, en ehkä ole sen tyyppinen taiteilija tai taiteellinen tutkija, joka määrittäisi projekteilleen tarkat lähtökohdat ja muuttujat, joita olisi sitten ehkä helpompi ikään kuin hypoteeseina eritellä. Kuten olen kirjoittanut, minua ovat ajatteluttaneet ja jopa arveluttaneet jotkut taiteeseen liittyvät kysymykset, ja niitä olen sitten koetellut sekä teoksissa että jälkikäteen muitten näkemyksiä vasten. Siitä huolimatta teoksissani on mukana paljon sellaista, joka menee juuri noiden kysymysten tai ylipäänsä sanojen ulkopuolelle, ja jotka voivat olla vaikkapa silkkaa riemua lehmien katselusta Suitian pellolla heleiden, hiirenkorvaisten, ikivanhojen lehtipuiden alla, tai isäni kasvattamien viljanjyvien valuttamisesta sydäntälvellä ennen ja jälkeen *Pelto*-esityksen.

Suitian metsän ”vuokra-ajan” pitäisi umpeutua ensi vuonna. Tosin sopimuksemme toinen osapuoli, Helsingin yliopisto luopui koetilastaan jo joitakin vuosia sitten, eikä Suitian uusi omistaja taida tietää alivuokralaisestaan Teatterikorkeakoulusta. Olen monta kertaa ollut tekemässä paluuta luontopolulle, melko lähelle (Siuntion kylpylään) kulkee jopa suora linja-autovuoro Helsingistä. Tietävästi kukaan muu Teatterikorkeakoulun opiskelija tai henkilökunnan jäsen ei ole hyödyntänyt metsää toiminnassaan.

Esitystiedot

Pelto – Ankara moraliteetti

I näytös: Pelto – unia viljavalle maalle. Ympäristönomainen teos.

II näytös: Kiertoratoja maan päällä. Visuaalinen essee.

Ohjaus: Masi Eskolin

Teksti: Tuomas Timonen & työryhmä

Musiikki: Miikka Ahlman

Laulut: Petja Lähde ja Anna Paavilainen

Tila: Kaisa Illukka

Valo: Tomi Humalisto

Video: Antrea Harlin

Esiintyjät: Hanna Korhonen, Johanna Peltonen, Antti Seppänen, Marja

Skaffari, Juha Sääski, Hanna Vahtikari, Tuukka Vasama sekä Akseli

Aittomäki, Mia Nissinen, Anna Paavilainen ja Jaakko Simola

Tuotanto: Aila Kurppa, Teatterikorkeakoulu

Esitykset: Teatterikorkeakoulu, Teatterisali, 15.–18.1.2005

Studio 5

Suunnittelu ja toteutus: Kaisa Illukka ja Pärttyli Rinne

Opetusteatteri: Harry Brask, Kete Kaakinen, Jari Kauppinen, Hannu Keski-Hakuni, Pekka Anttonen, Seppo Aapro, Pipsa Haverinen, Tarja Hägg

IT: Eero Kuivalahti

Tuotanto: Jetta Kuitunen

Ohjaavat opettajat: Annette Arlander ja Juha-Pekka Hotinen

Installaatio avoinna: 12.–14.5. sekä 16.5.2005 klo 13–18

Suitian luontopolku, kesä-syksy 2005

Verkkosivusto avoinna kesän 2005

Kuvatiedot

s. 56 Teatterikorkeakoulun mainoslehtinen

s. 87 kuvaaja tuntematon

Liite 1. Peltto-kuvat Kaisa Illukka ja Tomi Humalisto, paitsi pohja/mallinnuskuva Teemu Määttänen

Liite 4. Studio 5 installaatiokuvat Noomi Ljungdell

s. 90–112 ja Liite 9. Studio 5 Suitia-kuvat Kaisa Illukka ja Pärttyli Rinne

Liite 8. kartta- ja ilmakuva: Kansalaisen karttapaikka

Liitteet

1. Peltto-esityksen kuvia
2. Kutsu teokseen Studio 5
3. Käsiohjelma teokseen Studio 5
4. Studio 5 installaatio-kuvat
5. Metsien poliittiset eliöt: kääpä ja lahopuu sekä Installaation sienet
6. Esitystoiminnan johtokunnan päätös 17.3.2005
7. Juridinen selvitys Teatterikorkeakoulun mahdollisuuksista vuokrata maata
8. Suitian luontopolun kuvaus
9. Suitian luontopolun kuvia

L Ä H T E E T

P A I N E T U T L Ä H T E E T

Anttila, Lauri (1988): ”Kaiku”. Teoksessa *Taidehalli 1988*. Helsingin Taidehalli, Helsinki.

Anttila, Lauri (1989): *Ajatus ja havainto*. Valtion painatuskeskus, Kuvataideakatemia, Helsinki.

Arlander, Annette (1998): *Esitys tilana*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Arlander, Annette (2012): *Performing Landscape – Notes on Site-specific Work and Artistic Research*. Theatre Academy Helsinki, Helsinki.

Aronson, Arnold (1981): *The History and Theory of Environmental Scenography*. UMI Research Press, Michigan.

Auslander, Philip (1999): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, London.

Auslander, Philip (2008): ”Live and technologically mediated performance”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Performance Studies*, toimittanut Tracy C. Davis. Cambridge University Press, Cambridge.

Balkin, Amy (2006): ”This is the Public Domain”. Teoksessa *Land, Art: a Cultural Ecology Handbook*, toimittanut Max Andrews. London: Royal Society for the Encouragement of Arts.

Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham and London.

Bishop, Claire (2005): *Installation Art: a Critical History*. Tate Publishing, London.

Boetzkes, Amanda (2010): *The Ethics of Earth Art*. University of Minnesota Press, Minnesota.

Boldon, Alan (2008): ”Kuuntelua kuilun reunalla – eli taide ilmastonmuutoksen aikakaudella”. Taide 2.

Fried, Michael (1998): *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. University of Chicago Press, Chicago.

Gröndahl, Laura (2004): *Experiences in Theatrical Spaces: Five Scenographies of Miss Julie*. University of Art and Design, Helsinki.

Haila, Yrjö (2004): *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella*. Kustannus Oy Taide, Helsinki.

Hanski, Ilkka (2007): *Kutistuva maailma. Elinympäristöjen häviämisen populaatioekologiset seuraukset*. Gaudeamus, Helsinki.

Harte, Sunniva (2002): *Zen gardening*. Pavilion, London

Hoffmann, Jens & **Jonas**, Joan (2005): *Perform*. Thames & Hudson, New York.

Hughes, J. Donald (2008): *Maailman ympäristöhistoria*. Suomentanut Jyri Vainonen. Vastapaino, Tampere.

Ingold, Tim (2003): ”Sfäärien soitosta pallojen pinnalle: ympäristöajattelun topologiasta”. Teoksessa *Luonnon politiikka*, toimittaneet Yrjö Haila ja Ville Lähde. Vastapaino, Tampere.

Kamppinen, Matti (1999): *Enkelten aika. Aikakäsityksistä ja elämän tarkoituksesta*. Loki-kirjat, Helsinki.

Karjalainen, Pauli Tapani (2008): ”Paikka, aika ja elämänpäätös”. Teoksessa *Ympäristö täynnä tarinoita. Kirjoituksia ympäristön kuvien ja kertomusten kysymyksistä*, toimittaneet Arto Haapala ja Virpi Kaukio. UNIPress, Kuopio.

Kershaw, Baz (2007): *Theater Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge University Press, Cambridge.

Kivi, Jussi (2004): *Kaunotaiteellinen eräretkeilyopas*. Taide, Helsinki.

Kortelainen, Jaana (1995): *Jalkamatka*. Rakennusalan Kustantajat RAK, Helsinki.

Kotiranta, Heikki & **Niemelä**, Tuomo (2008): ”Suomen käävääkkäiden ekologinen luettelo ja uhanalaiset lahotajajäsenet”, *Puutteellisesti tunnettujen ja uhanalaisten metsälajien tutkimusohjelma: Loppuraportti*. Toimittanut Juslén, Kuusinen, Muona, Siitonen & Toivonen. Ympäristöministeriö, Helsinki.

Krohn, Leena (2004): *Unelmakuolema*. Teos, Helsinki.

Lefebvre, Henri (2002): *The Production of Space*. Blackwell, Oxford.

Lehmann, Hans-Thies (2002): ”Teatteri mahdollisen tilana”. Suomentanut Annette Arlander, Teatterikorkeakoulu 02, 42–45.

Lehmann, Hans-Thies (2009): *Draaman jälkeinen teatteri*. Suomentanut Riitta Virkkunen. Like, Helsinki.

Lähde, Ville (2011): ”Kävelyn mosaiikki”, *Niin & näin* 2.

Marranca, Bonnie (1996): *Ecologies of Theater*. The Johns Hopkins University Press, London.

Massey, Doreen (2008): *Samanaikainen tila*. Vastapaino, Tampere.

Merleau-Ponty, Maurice (2002): *Phenomenology of perception*. Routledge, London.

Miettinen, Otto (2012): *Orvakkalajistoseelvitys Veräjämäen, Patolan ja Talin alueilla 2011*. Helsingin kaupungin ympäristökeskuksen julkaisuja 6/2012, Helsingin kaupungin ympäristökeskus, Helsinki

Morse, Margaret (1993): ”Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila”. Suomentanut Minna Tarkka. Teoksessa *Video, taide, media -antologia*, toimittanut Minna Tarkka. Taide, Helsinki.

Määttänen, Pentti (2009): *Toiminta ja kokemus. Pragmatistista terveen järjen filosofiaa*. Gaudeamus, Helsinki.

Nauha, Tero (2008): ”Esitys ekosysteeminä”, *Taide* 2.

Naukarinen, Ossi (2003): *Ympäristön taide*, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Nevanlinna, Tuomas (1999): *Hyväkuntoisena taivaaseen*. Tammi, Helsinki.

Nyberg, Patrik (2006): ”Maiseman katsomisesta katsomisen maisemaan: katsojan paikantumisesta nykyaiteen maisemassa”. Teoksessa *Maisema Kiasman kokoelmassa*. Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki.

Pearson, Mike (2010): *Site-Specific Performance*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: the Politics of Performance*. Routledge, London.

Pyhtilä, Marko (2005): Kansainväliset situationistit: speaktaakkelin kritiikki. Like, Helsinki.

Rolfe, R. T. & **Rolfe**, F. W. (1925): *The Romance of the Fungus World: An Account of Fungus Life in its numerous guises, both real and legendary*. Dover, New York.

Rolston III, Holmes (2003): ”Esteettinen kokemus metsässä”. Teoksessa *Metsään mieleni*, toimittaneet Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo ja Virpi Kaukio. Maahenki, Helsinki.

Salminen, Antti & **Vadén**, Tere (2013): *Energia ja kokemus: naftologinen essee*. Niin & näin, Tampere.

Schechner, Richard (1968): ”6 axioms for environmental theatre”, *The Drama Review*, vol 12, 41-64.

Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*, London: Routledge.

Siukonen, Jyrki (2002): *Tutkiva taiteilija: kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Taide, Helsinki ja Lahden ammattikorkeakoulun Taideinstituutti, Lahti.

Snyder, Gary (2010): *Erämaan opetus*; suomentanut Tero Tähtinen, Turku: Savukeidas

Tani, Sirpa (1997): ”Maantiede ja kuvien todellisuudet”. Teoksessa *Tila, paikka ja maisema: tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, toim. Tuukka Haarni et al., Vastapaino, Tampere

Timonen, Sari; **Valkonen**, Jari (toim.) (2013): *Sienten biologia*. Helsinki: Gaudeamus, Tallinna: Tallinna Raamatutrukikoda.

Vadén, Tere (2011): ”Kävely on matkustamista muodosta merkitykseen – Teemu Takatalon haastattelu”. Niin & näin 2.

Valkama, Maria: ”Kävelyn historiaa ja anarkismia”, Niin ja näin 2.

Wilson, Edward O. (2002): *Elämän tulevaisuus*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Terra cognita, Helsinki.

PAINAMATTOMAT JA ELEKTRONISET LÄHTEET

Haapoja, Terike (2010): ”Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeiden tilat”, www.terikehaapoja.net (Artikkeli on myös julkaistu sarjassa Finnish Theatre Journal Publishing series)

Illukka, Kaisa (2012): *Ympäristöherkkien esitysten luonnosta*. (MA-opinnäytetutkielma) Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Helsinki.

Lehto, Kirsi (2013): ”Elämä on – mutta mitä?” (Luettu 20.4.2014) Saatavilla:
<https://www.ursa.fi/blogit/elaman-keitaita/index.php/elama-on-mutta-mita>

Suitian luontopolun esittelylehtinen

Suomen ympäristökeskus SYKE: Kääväkkäät (Luettu 23.4.2014) Saatavilla:

www.ymparisto.fi/fi-FI/Luonto/Lajit/Uhanalaiset_lajit/Metsalajien_esittelyt/Kaavakkaat

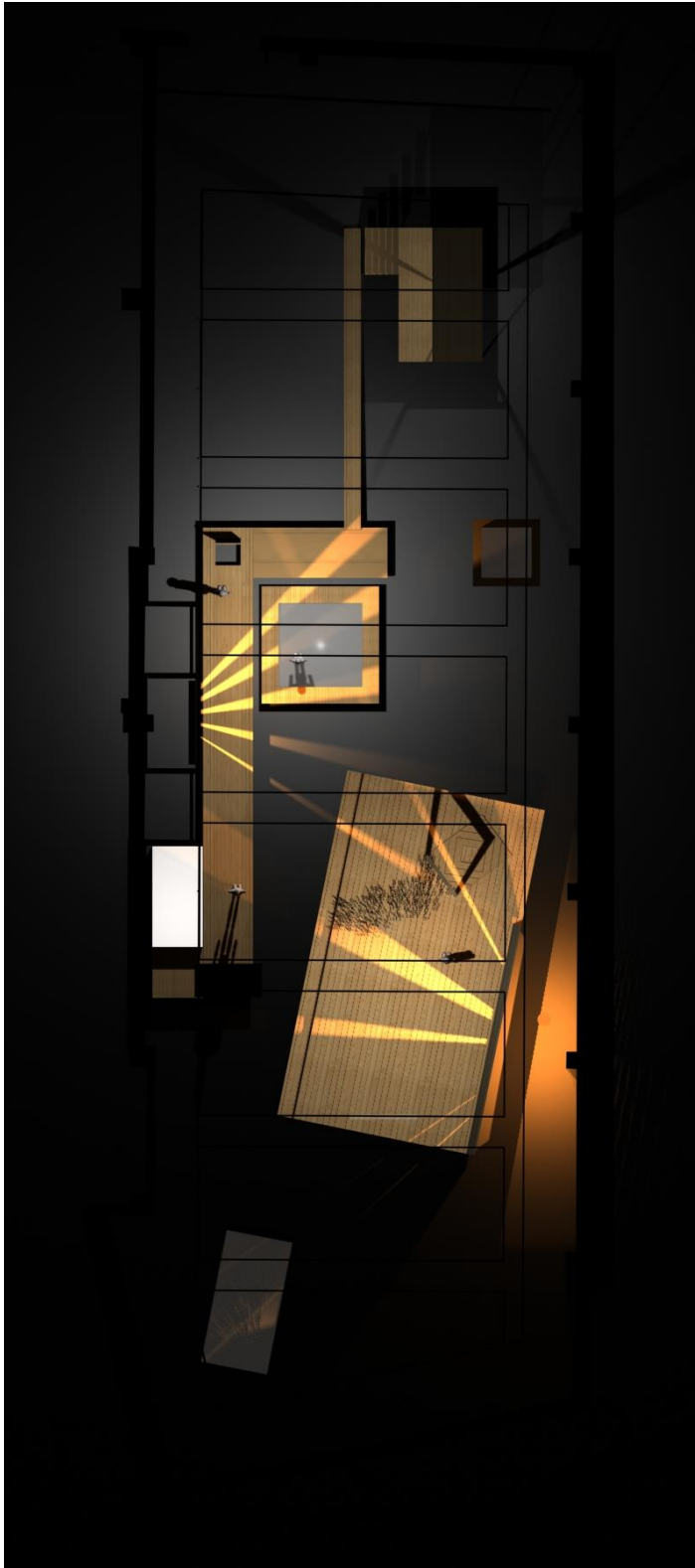
Willamo, Risto (2009): *Osat, kokonaisuus vai molemmat?* Ympäristönsuojelutieteen opetusmoniste n:o 29, Helsingin yliopisto, Bio- ja ympäristötieteiden laitos, Helsinki

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Osterivinokas>

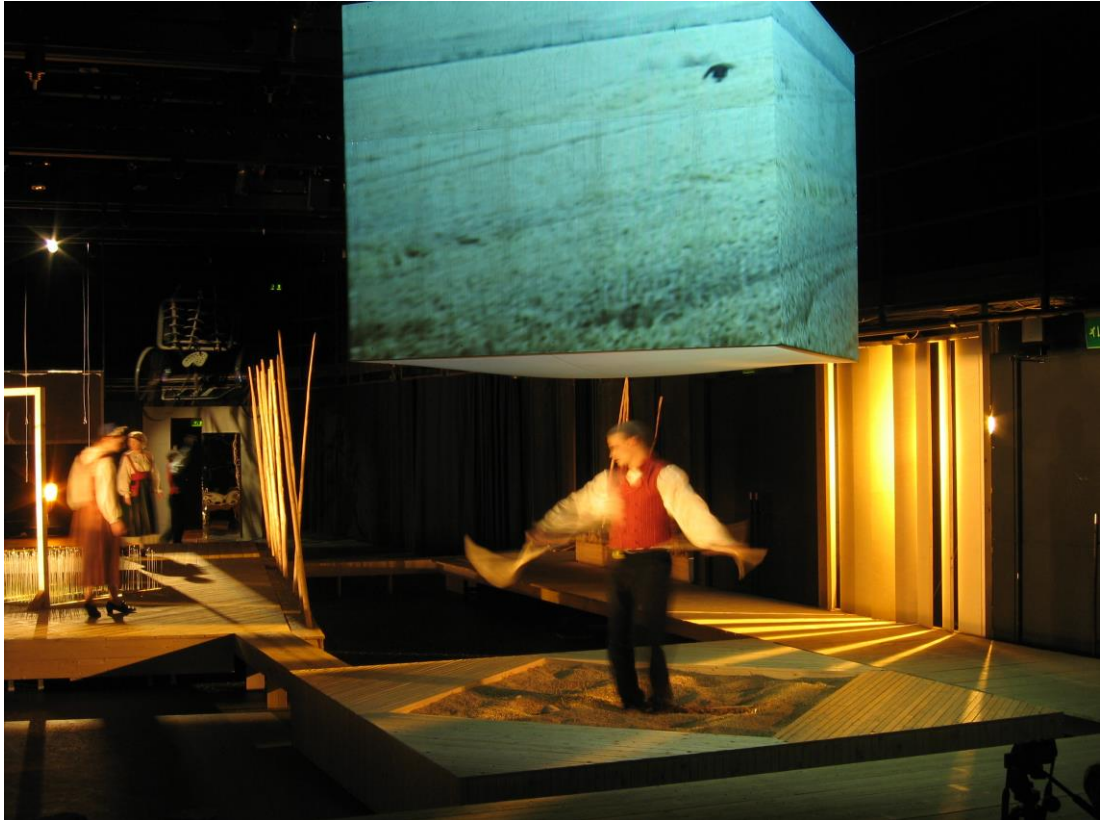
<http://pinkka.helsinki.fi/virtuaalikasvio/plant.php?id=21978>

LIITE 1.

PELTO-ESITYKSEN KUVIA













LIITE 2.

6.5.2005

KUTSU

Toivotamme Teidät tervetulleeksi vierailemaan installaatiossamme

Teatterikorkeakoulun studio 3:ssa ja sen liepeillä.

Installaation nimiä voisivat olla vaikkapa "Mistä puhumme kun puhumme mustasta", "Neliö, Eliö",

"*Pleurotus ostreatuksen, Phanerochaete sanguinean, Dichomitos squalensin, Trametes ochracean, Ceriporiopsis rivulosan* ja tuntemattoman homeen elämä ja kuolema" sekä "Musta², Musta³, Musta⁴".

Kokonaisuudessaan teos koostuu kolmesta osiosta: edellä mainitusta installaatiosta, web-sivusta sekä Helsingin yliopiston Suitian tutkimus- ja koetilalle toteutettavasta tilateoksesta.

Pahoittelemme, että vain studioinstallaatio on toistaiseksi vastaanotettavissa. Yritämme saada web-sivut avattua kesäkuun alkuun mennessä; www.teak.fi/produktiot/nro2816. Sivuilta tulee löytymään myös lisätietoa Suitian tilateoksesta.

Installaation aukioloajat ovat:

torstaina 12.5. klo 13–18

perjantaina 13.5. klo 13–18

lauantaina 14.5. klo 13–18

maanantaina 16.5. klo 13–18

Vapaa pääsy.

Kaisa Illukka (taiteellisen opinnäytteen II-osa, TeM/Estaiite) ja Pärttyli Rinne

LIITE 3.

KÄSIOHJELMA
12.5.2005

Mustan studionäyttämön eli ns. mustan laatikon väitetään usein olevan neutraali ja tasa-arvoinen, muunneltava esitystila ja siksi paras mahdollinen lähtökohta esitystoiminnalle. Näin määriteltynä se on parhaimmillaankin eräänlainen keskivertolaboratorio. Yhtä hyvin voi kuitenkin sanoa, että musta studionäyttämö on väkivaltaisen tasapäistävä ja yhdenmukaistava väline. Ja kuinka sitä paitsi enää voidaan vakavalla naamalla puhua neutraaliudesta missään yhteydessä?

Musta studionäyttämö ei ole neutraali sen enempää ideologisesti kuin väriltäänkään. Ensinnäkin sen ehkä selvimmin artikuloituva pyrkimys on nimenomaan sisältämänsä ideologian kätkeminen ja kieltäminen. Teatteriretoriiikan ytimessä voi havaita oudon ja paradoksaalisen vaatimuksen: on oltava avoin kaikelle, kunhan asiat pysyvät sellaisina kuin ne olivat ennenkin. Kyseessä on ideologia, joka läpäisee taidelajin kaikki tasot yhteiskunnallisten tukimäärärahojen kohdentumisesta yksittäisten taidehankkeitten tuotantorakenteisiin, produktioiden aikatauluista tekijöiden itsensä välisten sosiaalisten suhteiden rakentumiseen tympeiden ja alistavien hierarkioiden perustalta. Lopulta tuo ideologia, joka mielestämme manifestoituu mustassa studionäyttämössä, määrittelee yksittäisten taideteosten estetiikan: kauniisti valaistuja objekteja "neutraalilla" taustalla. Studionäyttämön perusviesti tuntuukin olevan jonkinlainen universaaliuden metafora (tuttu mm. teatteripuheesta, jossa "ihminen on aina ikuinen ja muuttumaton" jne.), ikään kuin mustassa laatikossa esitetty tapahtuma tai toiminta olisi kehystetty viestillä sen yleispätevyydestä. Studionäyttämö puhuu aina tarpeesta riippuen joko kaikkea tai ei mitään. Tarkoituksemme oli lähestyä studionäyttämöä toisaalta kontekstina ja toisaalta visuaalisena ja tilallisena ilmiönä, ja siten pyrkiä ottamaan vakavasti sen esittämät haasteet. Mutta voiko teatterissa tehdä mitään muuta kuin teatteria? Ja jos esitystaiteelle keksittäisiin perustaa tilallisia instituutioita, millaisia ne olisivat? Teatterikorkeakoulun opiskelijoina on pelkästään oma vikamme, että studionäyttämöön piilotetun ideologian tutkiminen, laajasti ilmaistuna "teatterin ajattelu", herätti meissä lopulta lähinnä turhautumista ja onton tyhjyyden tunteen. Yritimmepä sitten katsoa asiaa miltä kannalta tahansa, musta laatikko oli meistä aina ilmiselvästi musta.

Yleisemmin suhteessa mustan käsitteellisiin ominaisuuksiin on kuitenkin tärkeää panna merkille, että mitään absoluuttista mustaa ei ole todellisuudessa olemassa, olipa kyseessä sitten musta pimeys tai musta väripigmentti. Vaikka mustan neliön maalaaminen oli Malevitšille niin raju koettelemus, että se vei hänet viikoiksi sairaalvuoteeseen, hän oli löytänyt mustansa sekoittamalla keskenään maaleja muutamista erilaisista väripurnukoista. Malevitšin neliö viittaa käsitteellisesti absoluuttiin, mutta materiaalsen kokemuksen tasolla se on pikemminkin eksakti, aina kulloisestakin valosta riippuen. Absoluuttinen musta olisi musta aukko avaruudessa, joka tietyn etäisyyden päässä keskuksestaan lakkaa kokonaan säteilemästä valoa. Tällaisena absoluuttinen musta on samankaltainen abstraktio kuin yksilön ajatus omasta kuolemastaan: kuolemaa ei voi havaita.

Mustan kauneus perustuukin kokemuksemme mukaan juuri tähän yksinkertaiseen, mutta perustavaan dialektiikkaan: ideansa tasolla musta on käsittämätön ja haltuunottamaton absoluutti, uskallamme ehkä sanoa: kuolema. Ja kuitenkin jokainen havainto mustasta (niin kuin jokainen muukin kokemus) on väistämättä elämän täysimittainen myöntö. Kysyäksemme ja tähdentääksemme tuota hankalasti lähestyttävää logiikkaa yritimme kasvattaa installaatioomme kaunista valkoista sienirihmastoa. Valitettavasti rihmasto kuitenkin menehtyi Teatterikorkeakoulun huoneilmastosta levinneen homerihmaston ylivallan alla. Toisaalta sama

sieni jatkaa elämäänsä mm. Ylläksellä Suomen Lapissa ja Helsingin yliopiston mikrobiologian laitoksella: sillä ei ole yksilön identiteettiä.

Mietimme miltä tuntuisi olla samaan aikaan Lapissa ja mikrobiologian laitoksella. Millaista elämä olisi? Ajatelkaa, millaista elämä olisi jos voisitte ottaa itsestänne pistokkaita? Millaista elämä olisi jos hyppäisitte mustaan aukkoon ja palaisitte takaisin? Mutta me emme ole rihmastoja, emmekä tiedä miltä heistä tuntuu. Meistä itsestämme tuntuu välillä pahalta, mutta useimmiten hyvältä. Ja niin kauan kuin emme ole kuolleet, elämme!

*

Käsillä olevan installaation nimiä voisivat olla vaikkapa:

**“Mistä puhumme kun puhumme mustasta”,
“Neliö, Eliö”,
“Pleurotus ostreatuksen, Phanerochaete sanguinean, Dichomitos squalensin, Trametes
ochracean, Ceriporiopsis rivulosan ja tuntemattoman homeen elämä ja kuolema”
sekä
“Musta², Musta³, Musta⁴”**

Installaatio koostuu lähinnä seuraavista materiaaleista:

pigmentoitu lakkamaali Teknos Helo TM 4213/98
‘kattomusta’, lateksimaali

öljy (moottorijäteöljy), vesi + 100 x 200 cm vanerialusta

2 kpl 79,5 x 79,5 cm rimalevy
agar-ravinnekasvualusta + mallasuuteravinne

sienirihmastot:

Ceriporiopsis rivulosa, talikääpä, American Type Culture Collection
Phanerochaete sanguinea, helo-orvakka, Argentiina
Dichomitos squalens, salokääpä, Lappi, Ylläs
Pleurotus ostreatus, osterivinokas, Deutsche sammlung für mikrobe
Trametes ochracea, Lappi, Ylläs
+ Tuntematon homesieni, joka tappoi muut sienet

Lisäksi teknisiä apuvälineitä.

Installaatio käsittää kolme syklistä vaihtuvaa valotilannetta, joista kunkin kesto on viisi minuuttia:

“Pimeys” (luonnonvalo, lakisääteiset hätäpoistumistievalot, valopöydän valo)
“Arkkitehdin valo” (tilaan kiinteästi asennetut loisteputket)
“Oma valo” (tilaan asentamamme heittimet)

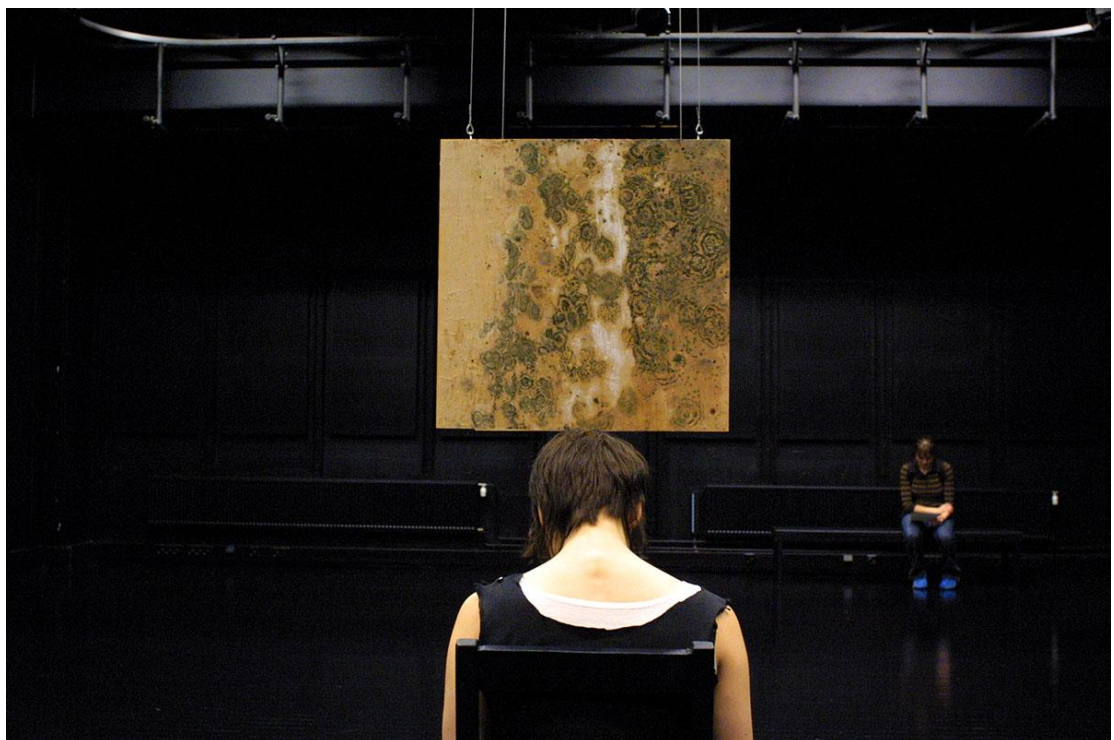
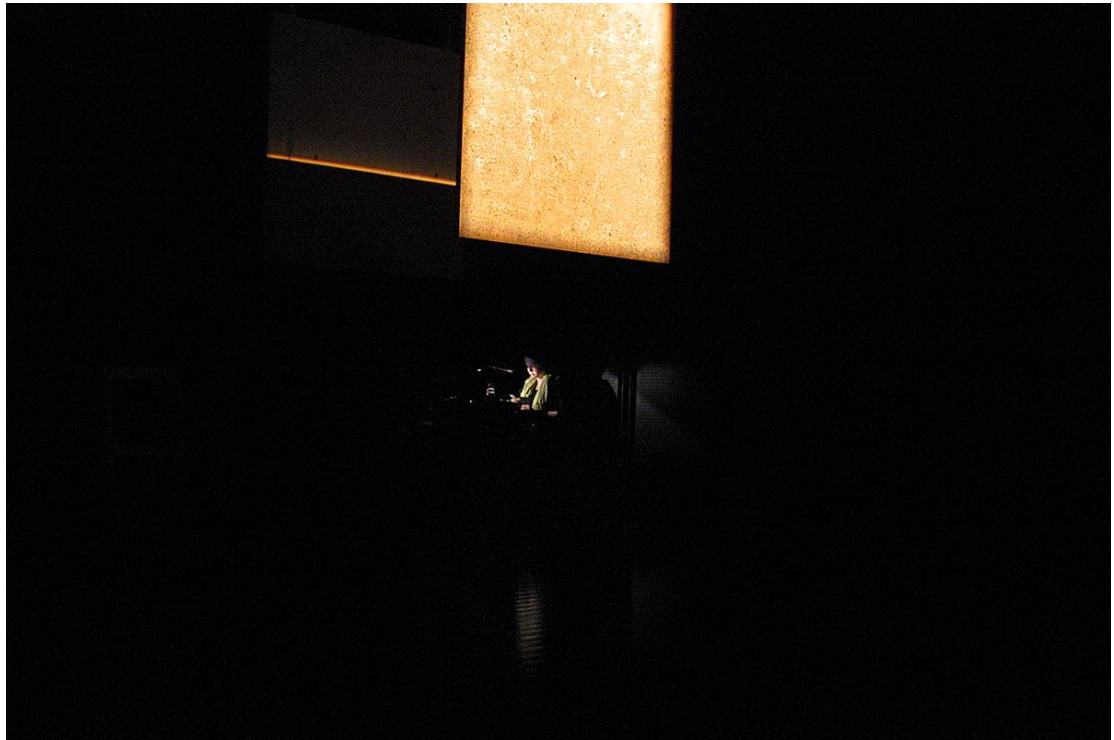
Viiden minuutin pimeyksien aikana luemme mikrofoniin kirjaa BRAVO! - TEATTERIKASKUJA JA -
TARINOITA (toim. Ritva Heikkilä). Jatkamme seuraavana päivänä lukemista siitä mihin
edellisenä jäimme, joten et varmasti kuule samaa kaskua kahta kertaa!

Kokonaisuudessaan teos koostuu kolmesta osiosta: edellä kuvaillusta installaatiosta, web-sivusta sekä Helsingin yliopiston Suitian tutkimus- ja koetilalle toteutettavasta tilateoksesta.

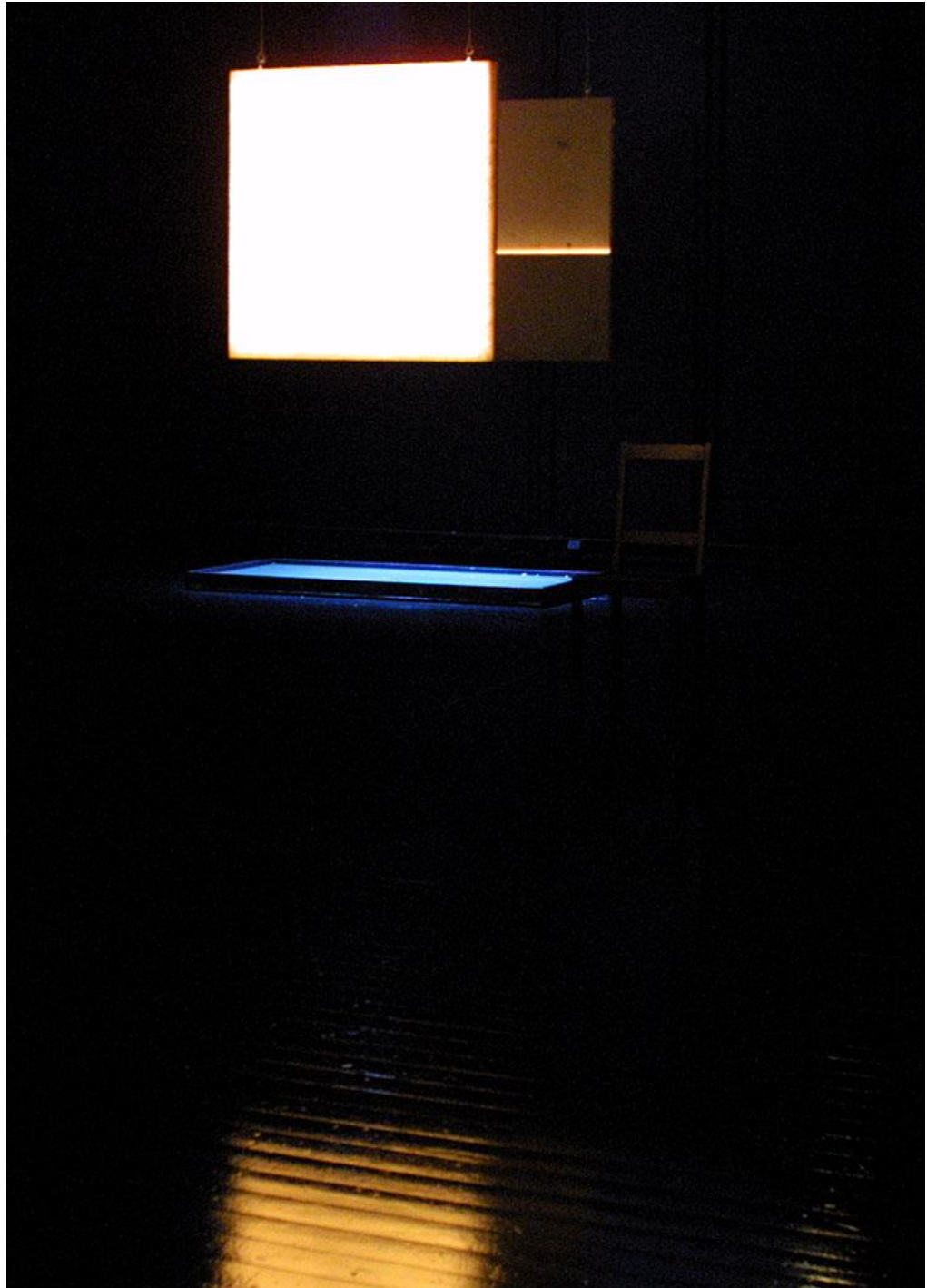
Pahoittelemme, että vain studioinstallaatio on toistaiseksi vastaanotettavissa. Yritämme saada web-sivut avattua kesäkuun alkuun mennessä; www.teak.fi/produktiot/nro2816. Sivuilta tulee löytymään mm. lisätietoa Suitian tilateoksesta sekä kuvaus Teatterikorkeakoulun hallintorakenteessa käynnistämästämme metsävuokrausprosessista.

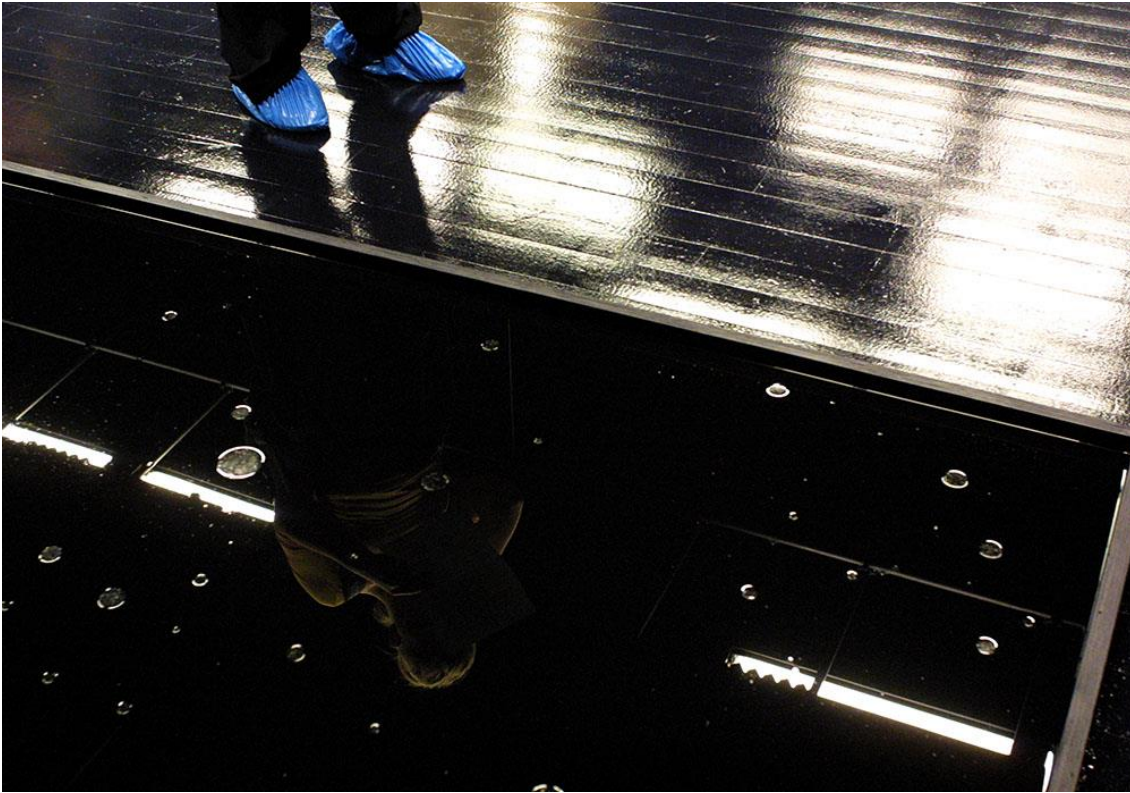
Kiitokset: Pekka Maijala, Jussi Sarvikivi, Timo Lampinen, Karin Pennanen, Harald Arnkil, Hannu Keski-Hakuni, Harry Brask, Pekka Anttonen, Seppo Aapro, Kete Kaakinen, Jari Kauppinen, Pipsa Haverinen, Tarja Hägg, Raija Hanste-Söderblom, Eero Kuivalahti ja IT-palvelut, Seppo Karttunen, Jetta Kuitunen, Annette Arlander, Juha-Pekka Hotinen

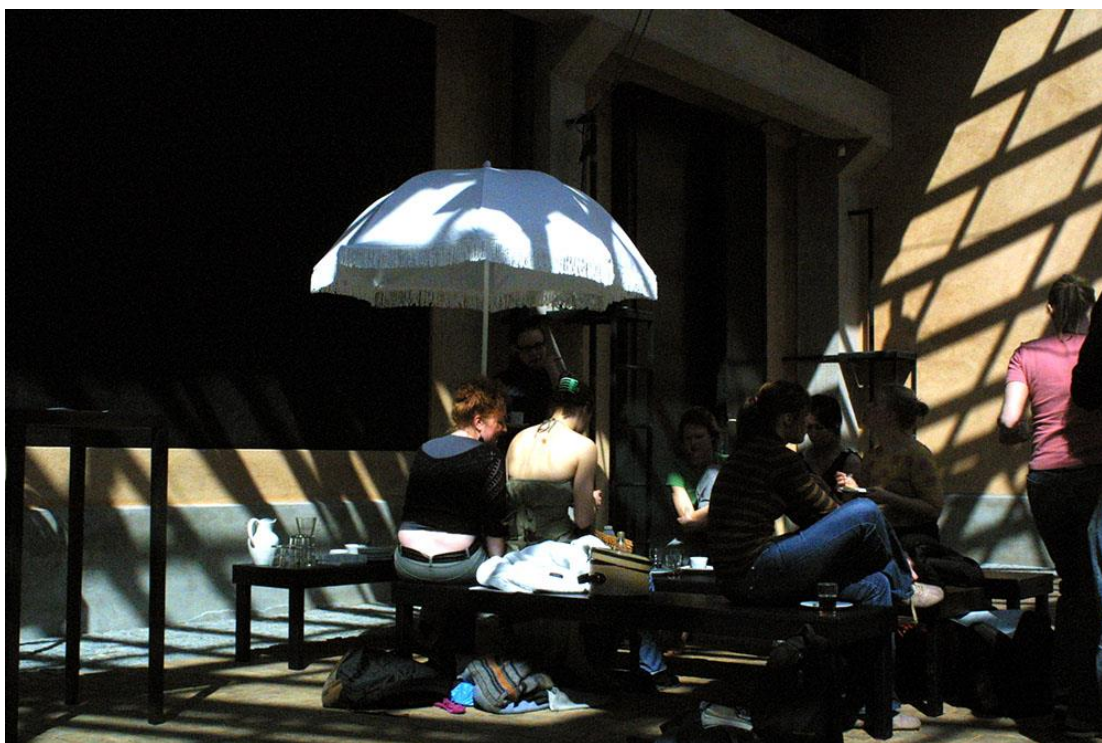
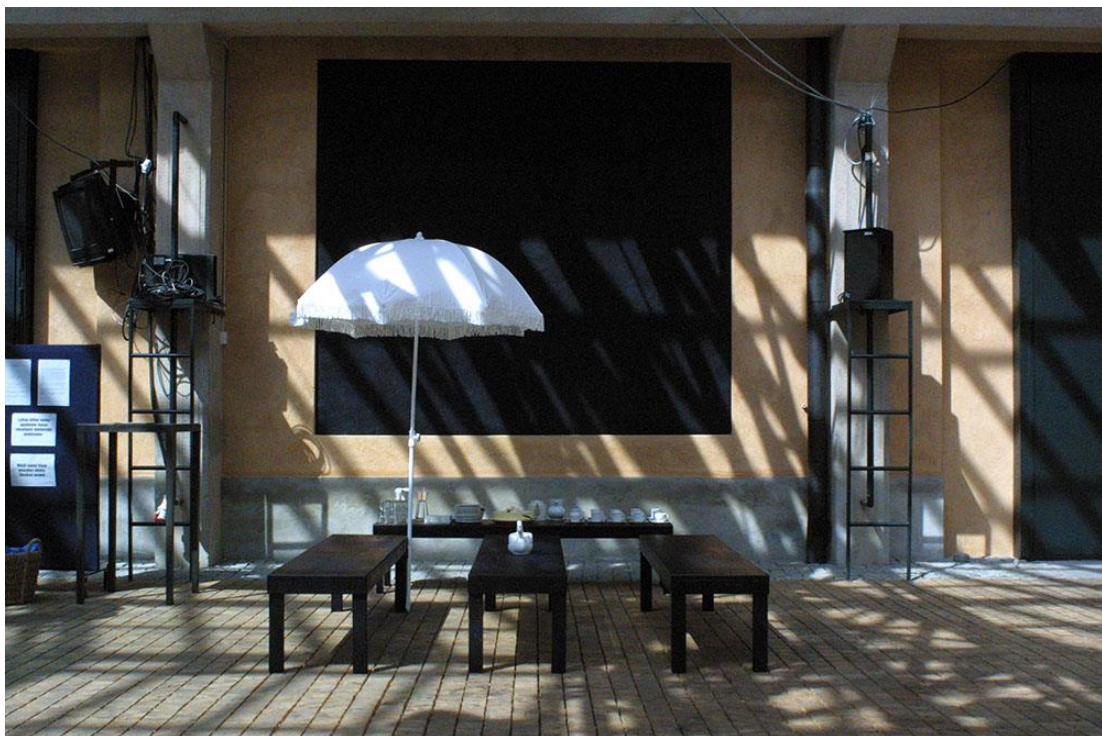
LIITE 4. STUDIO 5 INSTALLAATIO-KUVAT











LIITE 5.

Metsien poliittiset eliöt: kääpä ja lahoppu

Lahoppu on oleellinen osa metsäekosysteemiä, ja tärkein yksittäinen tekijä, joka ylläpitää vanhojen luonnontilaisten metsien korkeaa lajiversiteettiä. Arviolta neljännes Suomen 20 000 metsäeliöstä on tavalla tai toisella riippuvainen lahoppuusta. Lahoppuuta tarvitsevat kolopuissa pesivät linnut, käävät ja muut lahottajasienet sekä siinä asustavat hyönteiset. Vuosikymmeniä kestävä lahoamisprosessin aikana puulla voi elää satoja eliölajeja.

Kääväkkäät kuuluvat kantasieniin; Suomesta niitä tunnetaan tällä hetkellä noin 900 lajia. Ryhmään kuuluvat muun muassa käävät, orvakat ja orakkaat, joista useimmat elävät lahoppuissa. Käävistä on tullut avainryhmä arvioitaessa eri metsäalueitten suojelutarvetta. Ne muodostavat erityisen ryhmän vanhan luonnonmetsän eliöyhteisössä siinä mielessä, että niiden itiöemissä ja niiden lahottamassa puussa elää paljon kovakuoriaisia ja niiden toukkia. (Kotiranta & Niemelä 2008, 102)

Tehometsätalouden myötä, vanhojen luonnonmetsien ja lahoppuun vähentyessä moni kääpälaji on harvinaistunut. Metsätalouden näkökulmasta käävät edustavat ei-toivottuja puiden tuhoajia. Käävät ja muut lahottajat ovat välttämättömiä ravinteiden kiertokulussa, sillä ne hajottavat kuollutta ainesta muille eliöille käyttökelpoiseen muotoon. Lahottaessaan pudonneita oksia, pötkelöitä, kantoja ja maapuita käävät muuttavat puuaineksen vaikeasti hajoavat selluloosa- ja ligniiniyhdisteet epäorgaaniseen muotoon, jota kasvillisuus pystyy käyttämään jälleen kasvuunsa. Lopullisesti hajotessaan puuaines siis ravitsee maaperää. Näin ravinteiden kierto jatkuu, maaperä ei köyhydy ja metsä pysyy ekologisesti toimivana kokonaisuutena.

Lahottajat ovat kiehtovia toimijoita: ne purkavat rakenteita, löysoittävät vanhat sidokset, viimeistelevät ja mahdollistavat elämän, kierrättävät materiaalin. Sienikunta vastustaa luokittelua ja vaivaa tutkijoita; monien lajien taksonomista määritelmää on jouduttu muuttamaan ajan saatossa, myös *Studio 5:ssä* tavatun talikäävän, jonka luokitus on muuttunut sitten vuoden 2005. Sieniä pidettiin kauan kasvien sukulaisina, kunnes mikroskooppinen tutkimus paljasti niiden soluseinämien muistuttavan enemmän eläinten vastaavia. Sienistä, jotka ovat lähes yhtä yleisiä kuin mikrobit, on tunnistettu ja nimetty 69000 lajia, mutta niiden kokonaismääräksi arvioidaan jopa 1,6 miljoonaa.

On ymmärrettävä sellaistakin mikä ei ole ilmeistä, ja siinä on tiede avuksi. Ihmeellisiä asioita tapahtuu kuolleessa puussa, maan alla, pimeässä, mikroskooppisesti, tai hitaasti pitkän ajan kuluessa: nämä prosessit eivät ole erityisen näyttäviä, mutta niiden ymmärtäminen voi olla esteettistä. (Rolston 2003, 36)

*

Installaation sienet***Physisporinus rivulosus (ent. Ceriporiopsis rivulosa), talikääpä***

American Type Culture Collection

Talikääpä on alustanmyötäinen, laikkumainen, pieni ja pehmeä yksivuotinen kääpä. Se kasvaa usein ryhminä ja kasvun edetessä vierekkäiset itiöemälaukut sulautuvat yhteen. Talikääpä kasvaa

yleensä männyssä, joskus harvoin haavassa, pitkälle lahonneella puulla. Suomessa talikääpää on löydetty monentyypisistä metsistä, mutta erityisen usein se kasvaa hiiltyneessä puussa ja yleistyy joskus hetkellisesti metsäpalon jälkeen. Talikääpä on uhanalaistunut ja sitä uhkaa edelleen lahoppuun ja metsäpalojen väheneminen. Kolmannes talikäävän nykyisistä tunnetuista kasvupaikoista on suojelun ulkopuolella.

Phanerochaete sanguinea, helo-orvakka

Argentiina

Orvakat on sieniryhmä, joka on ekologiaaltaan hyvin samankaltainen kääpien kanssa. Orvakkalajisto viihtyy kuitenkin oksissa mieluummin kuin rungoissa, ja on suhteellisesti ottaen lajirikkaampaa. Lisäksi orvakat ovat yleisempiä lehtipuiden lahottajina, kun taas kääpälajisto on erityisen hallitsevassa asemassa havupuiden lahottajana. Orvakoita yhdistää sienten itiöemien muoto: ne ovat alapinnaltaan sileitä, harjuisia tai piikkisiä ja useimmiten pinnanmyötäisiä. Suurin osa orvakkalajeista on tunnistettavissa vain mikroskooppia käyttämällä – toisin kuin paljain silmin tunnistettavien kääpien ja helttasienten kohdalla.

Dichomitus squalens, salokääpä

Lappi, Ylläs

Salokääpä on yksivuotinen, tanakka ja kova kääpä. Sen lakki on pienikokoinen ja leveätyvinen. Yläpinta on sileä, aluksi valkoinen ja myöhemmin vaaleanruskeavöinen tai epätasaisesti ruosteenruskea. Pillipinta on valkoinen, ja pillit ovat säännöllisen pyöreät ja ahtaat. Salokääpä kasvaa useimmiten männyillä, joskus myös kuusella. Tyypilliset kasvupaikat ovat 10–20 vuotta vanhoja myrskytuho- tai paloalueita. Itiömät kasvavat melko tuoreessa kelossa ja häviävät kun rungot alkavat pehmetä ja sammaloitua. Salokäävän esiintymät keskittyvät Pohjois-Suomeen, mutta lajia on tavattu lähes koko maassa, se on kuitenkin harvinaistunut metsäpalojen vähennyttyä. Noin puolet tunnetuista kasvupaikoista sijaitsee suojelualueilla.

Pleurotus ostreatus, osterivinokas

Deutsche Sammlung für Mikroben

Osterivinokas on lahottajasieniin kuuluva, vaalea ruokasieni. Suomessa sieni esiintyy eteläisissä lehdoissa, ja erityisesti kannoissa ja lahoavissa puissa, mutta sitä myös viljellään. Tuntomerkkeinä ovat tiheät heltat ja epäkeskinen kasvu, esiintyminen ryhminä, lyhyt varsi ja valkoisen harmaa, nuorempana litteä, myöhemmin kupera lakki. Osterivinokkaalla on suotuisa vaikutus rasva-aineenvaihduntaan, se voi vahvistaa elimistön vastustuskykyä bakteeri- ja virusinfektioita vastaan ja lisäksi se on hyvin monipuolinen ravintolähde.

Trametes ochracea, Pinovyökääpä,

Lappi, Ylläs

Pinovyökääpä on pieni, yläpinnaltaan kellanruskeavyöhykkeinen (joskin väri vaihtelee paljon) kääpä, joka kasvaa suurina ryhminä lehtipuilla. Itiöemä on yksivuotinen, lakillinen, ”typäkkä tai hyllymäinen”. Pienet, simpukkamaisesti kaartuneet itiömät kasvavat usein monilakkisina ryhminä. Pillistö on kermanvalkoinen, haju on tuoreen kalamainen. Pinovyökääpä kasvaa lehtipuilla, etenkin kaatuneilla koivuilla ja haavoilla. Se on hyvin yleinen koko maassa. Useimmin sen kuitenkin tapaa esimerkiksi vanhasta halkopinosta tai muusta ulkona säilytettävästä

puutavarasta. Pinovyökääpä hyöttyy ihmisen toiminnasta, muttei ole metsätaloudelle haitallinen lahattaessaan ainoastaan kuollutta puuta.

Lähteet:

www.ymparisto.fi/fi-FI/Luonto/Lajit/Uhanalaiset_lajit/Metsalajien_esittelyt/Kaavakkaat

Miettinen, Otto (2012): *Orvakkalajistoselvitys Veräjämäen, Patolan ja Talin alueilla 2011*. Helsingin kaupungin ympäristökeskuksen julkaisuja 6/2012, Helsingin kaupungin ympäristökeskus, Helsinki 2012)

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Osterivinokas>

<http://pinkka.helsinki.fi/virtuaalikasvio/plant.php?id=21978>

LIITE 6.

ESITYSTOIMINNAN JOHTOKUNNAN PÄÄTÖS

ESITYSTOIMINNAN JOHTOKUNTA Pulkkinen 4313 6253

Kokous 1/2005 Paikka: neuvotteluhuone Torni Haapaniemenkatu 6

Aika 17.3.2005 kello 9.30

Läsnä Jäsenet
 professori Erik Söderblom, puheenjohtaja
 professori Marjo Kuusela
 professori Juha Malmivaara
 lehtori ~~Kimmo Karjunen~~
 professori Vesa Vierikko
 professori ~~Harri Virtanen~~
 lehtori Kaija Kangas
 pukusuunnittelija Terttu Torkkola
 tehostemestari Kaj Wager
 ylioppilaskunnan edustaja ~~Tuomas Kiliäinen~~
 ylioppilaskunnan edustaja Jaakko Jokio

7. Lisäasiat

Johtosääntö Teatterikorkeakoulun hallinnon järjestämisestä 4. luvun 29§ mukaan hallintoelin voi läsnä olevien yksimielisellä päätöksellä ottaa käsiteltäväksi asian, jota ei ole kokouskutsussa mainittu.

Esitys Ei esittelymenettelyä

Päätös Päätettiin ottaa käsiteltäviksi seuraavat asiat:

7.1. Kaisa Illukan ja Pärttyli Rinteen kirje esitystoiminnan johtokunnalle

15.3. päivätty kirje (liite 6) on saapunut esitystilan lähettämisen jälkeen. Sen lähettäjät kertovat aikomuksestaan ostaa tai vuokrata esitystilaksi noin hehtaarin kokoinen tai pienempi metsä- tai muu maapalsta TeaKin pitkäaikaiseen käyttöön. Kirjeessä esitetään lisäksi kritiikkiä korkeakoulun (esitystoiminnan) vastuutonta ympäristösuhdetta kohtaan sekä siihen, ettei korkeakoululla ole pohjimmiltaan mitään sidettä täällä tehtäviin teoksiin, vaan se pysyttelee ideologisesti koskemattomana suhteessa taiteeseensa.

Esitys Ei esittelymenettelyä.

Päätös Keskustelussa metsä- tai muun maapalstan vuokraaminen TeaKin käyttöön ei saanut kannatusta. Vaihtoehtojen esitystilojen etsimisen todettiin olevan yksittäisen tuotannon päätös. Kyseisen kaltaista maapalsta ei voida ottaa muiden tuotantojen lähtökohdaksi.

Käytiin keskustelua Teatterikorkeakoulun esityksissä käytettävien lavasteiden ja muun materiaalin kierrätysmahdollisuuksista. Todettiin, että uusiokäyttöön ja kierrätykseen tulee pyrkiä siellä, missä voidaan, mutta puutteelliset säilytystilat ja työvoimaresurssit eivät mahdollista kaiken purkamista lajeittain ja uusiokäyttöä.

7.2. Kokousaikataulu

Esitystoiminnan johtokunnan on tarvetta kokoontua vielä kerran tämän kevään aikana mm. uusien opetussuunnitelmien sisältämän esitystoiminnan tarkistamista, syksyn 2005 mahdollisia tuotantotäydennyksiä sekä tuotantojen luokituksen tarkistamista varten. Kauden 2005-2006 kokouspäiviksi voidaan tehdä ehdotuksia. Hallintojohtaja vahvistaa johtosäännön mukaisesti elinten kokousaikataulut.

Esitys Kauden 2005-2006 kokoukset ehdotetaan pidettäväksi 27.10.2005 ja 30.3.2005.

Päätös Esitystoiminnan johtokunta kokoontuu seuraavan kerran 12.5.2005 klo 9.30 tornin kokoushuoneessa.

Kauden 2005-2006 kokoukset ehdotetaan pidettäväksi 28.10.2005 ja 30.3.2005, molemmat klo 9.30.

Puheenjohtaja Erik Söderblom

Esittelijä Jyri Pulkkinen

LIITE 7. JURIDINEN SELVITYS TEATTERIKORKEAKOULUN MAHDOLLISUUKSISTA VUOKRATA MAATA

MUISTIO 20.4.2005

ASIAN TAUSTAA JA JOHDANTO

Minua on pyydetty selvittämään teatterikorkeakoulun produktioon ”Studio 5” liittyen mitkä ovat teatterikorkeakoulun juridiset mahdollisuudet vuokrata kiinteää omaisuutta eli nyt kyseessä olevassa tapauksessa maata.

Koulutukseltani olen oikeustieteen ylioppilas. Tällä hetkellä opiskelen Helsingin yliopiston oikeustieteellisessä tiedekunnassa viidettä vuotta oikeustieteitä ja syksyllä 2005 on tarkoituksenani aloittaa lopputyön tekeminen. Tämä tarkoittaa, että valmistuisin oikeustieteen kandidaatiksi keväällä 2006. Opintojeni ohella olen marraskuusta 2002 lähtien työskennellyt asianajotoimistossa, jonka pääasiallisena tehtäväkenttänä ovat yksityishenkilöiden rikos- ja riita-asiat. Toimeksiannot ovat käsittäneet myös erinäisiä vuokra- ja kauppasuhteista syntyneitä riitoja. Omat tehtäväni käsittävät asioiden valmistelua, tiedonhakua sekä muistioiden laatimista.

Näin ollen muistiotani ei voida pitää ns. juridisena asiantuntijalausuntona eikä sitä sellaisena pidä tulkita. Kyseessä on yleisluontoinen selvitys siitä, mitkä juridiset seikat ovat asian kannalta olennaisia. Nämä seikat käsittävät sekä teatterikorkeakoulun hallinnollisen päätöksentekojärjestelmän selventämisen relevanteilta osin että maanvuokran juridisen luonteen selvittämisen.

Muistion laatimista varten minulla on ollut käytettävissä Pärttyli Rinteen, Kaisa Illukan sekä tuottaja Jetta Kuitusen selvitys siitä, mistä produktiossa on kyse ja miten mahdollinen maanvuokra tultaisiin toteuttamaan. Lisäksi minulla on ollut mahdollisuus konsultoida Teatterikorkeakoulun talouspäälikkö Timo Lampista korkeakoulun sisäiseen päätöksentekoon liittyen.

MAANVUOKRA

Kiinteän ja irtaimen omaisuuden erottelu

Kiinteistöjen vaihdantaan liittyy Suomen oikeusjärjestyksessä useita eri muotomääräyksiä. Muotomääräyksillä lainsäätäjä on halunnut varmistaa erään tärkeimmistä varallisuusarvon omaavista kohteista, kiinteän omaisuuden, vaihdannan varmuuden ja selkeyden.

Kiinteän omaisuuden erityisasema perustuu maapohjan tärkeään merkitykseen. Suomen oikeusjärjestyksen mukaan kiinteäksi omaisuudeksi voidaan luokitella mm. omistusoikeus kiinteistöön sekä omistusoikeutta lähellä olevat oikeudet kiinteistöön taikka muuhun maa- tai vesialueeseen.

Irtaimen omaisuuteen kuuluvat taas kaikki ne varallisuus oikeudet, joita ei ole luokiteltu kiinteäksi omaisuudeksi. Irtainta omaisuutta ovat siten mm. ns. rajoitetut esineoikeudet kiinteään omaisuuteen. Näin ollen esim. nyt käsillä olevassa tapauksessa maanvuokraoikeus kiinteistöön on *siten luettavissa irtaimiin esineisiin*. Suhteessa kiinteän omaisuuden hankintaan on siis huomattava, että kiinteän omaisuuden vuokraamista eivät koske monet hallinnollisesti raskaat määrämuodot tai pakottavat lainsäädännökset.

Maan vuokraaminen tässä tapauksessa

Tämän tapauksen osalta maanvuokran kannalta olennaisin säännös on maanvuokralaki (258/1966). Maanvuokralaissa on eritelty erilaisia erityyppisten maa-alueiden vuokria. Tapaukseen sovelletaan maanvuokralain 5 luvun säännöksiä ns. muusta maanvuokrasta, koska kyse ei ainakaan käytettävissä olevien selvitysten mukaan olisi asuntoalueen tai maatalousmaan vuokra. Vuokrattavan maa-alueen luonteen selviämisen jälkeen joitakin tässä kohdassa esittämiäni asioita saatetaan joutua tarkistamaan, mutta suurilta osin samat asiat pätevät eri vuokratyypeissä.

Muu maanvuokrasopimus voidaan tehdä joko toistaiseksi voimassaolevana tai määräaikaisena enintään sadaksi vuodeksi. Koska nyt on tarkoitus vuokrata maata kymmenen vuoden määräajaksi, täyttää se tältä osin lain vaatimukset. Vuokrasopimus on tehtävä kirjallisena ja kaikki sopimusehdot on merkittävä vuokrasopimukseen, mutta toisin kuin kiinteistön kaupassa, ei vuokrasopimukseen tarvita kaupanvahvistajan läsnäoloa. Näin ollen ylimääräisiä kustannuksia ei muotomääräysten noudattamisesta tältä osin tule.

Maanvuokraoikeus voidaan, ja joissain tapauksissa se on lain mukaan pakko kirjata lainhuuto- ja kiinnitysrekisteriin. Kirjaamisella turvataan oikeuden pysyvyyttä. Maanvuokraoikeus on pakko kirjata silloin, kun vuokraoikeus on siirrettävissä kolmannelle osapuolelle kiinteistön omistajaa kuulematta ja jos alueella on tai sinne sopimuksen mukaan saadaan rakentaa oikeudenhaltijalle kuuluvia rakennuksia tai laitteita. Tällöin vuokraoikeus myös sitoo kiinteistön uutta omistajaa. Mikäli vuokrasopimukseen otetaan ehto, jonka mukaan vuokraoikeus ei omistajaa kuulematta ole siirrettävissä, ei oikeutta myöskään ole pakko kirjata. Tällöin on kuitenkin huomattava, ettei kiinteistön uusi omistaja ole vuokrasopimukseen sidottu, mikäli hän kolmen kuukauden kuluessa omistuksen saatuaan siitä vuokramiehelle ilmoittaa.

Jos siis vuokrasopimukseen ei oteta ehtoa siitä, että vuokraoikeus ei ole siirrettävissä ilman omistajan suostumusta, on vuokraoikeus lainhuuto- ja kiinnitysrekisteriin kirjattava. Lähtökohtaisesti vuokralaisen olisi tällöin myös suoritettava varainsiirtovero, joka kiinteistön arvosta riippuen saattaa olla huomattavankin suuri. Teatterikorkeakoulun osalta on kuitenkin huomattava varainsiirtoverolain (931/1996) 2 §, jonka mukaan varainsiirtoveron suorittamisesta ovat vapaat mm. valtio ja sen laitokset eli esim. teatterikorkeakoulu. Näin ollen veroseuraamuksia teatterikorkeakoululle ei synny riippumatta siitä, onko vuokraoikeuden kirjaaminen pakollista vai ei.

Vuokrasopimus

Kun kysymys on maanvuokralain 5 luvun tarkoittamasta muusta maanvuokrasta, vallitsee sopimusosapuolten välillä lähtökohtaisesti sopimusvapaus. Tämä tarkoittaa, että *lähes kaikesta voidaan vuokranantajan ja vuokralaisen välillä sopia*, kunhan sovitut asiat merkitään kirjalliseen

vuokrasopimukseen. Lähes ainoa ehdoton muutovaatimus ja samalla lähes ainoa lain pakottava säännös on, että sopimus tehdään kirjallisena.

Vaikka vuokralaisella muutoin katsottaisiinkin olevan yleisluontoinen velvollisuus hoitaa maata sen vaatimalla tavalla, voidaan tästä siis sopimuksessa sopia toisin. Näin ollen vuokrattavan maan hoidosta voidaan aivan hyvin sopia siten, että vuokranantaja vastaa kaikesta maan hoidosta sekä myös tähän liittyvistä kustannuksista. Tällöin vuokralaisen velvollisuudeksi jää pitää huolta siitä, että vuokranantaja myös hoitamista pystyy suorittamaan sekä ettei vuokralainen vahingoita maata.

Esimerkiksi metsä- ja luonnonsuojelulaeissa olevat määräykset metsänhoidosta, luonnon monimuotoisuuden säilyttämisestä ym. eivät ole tämän asian kanssa relevantteja, koska vuokrasopimuksessa näiden velvollisuuksien täyttämistä voidaan sopia siten, että vuokranantaja vastaa myös kaikista maa-alueeseen liittyvistä julkisista ja hallinnollisista velvoitteista. Luonnollisestikaan tahallisesti aiheutetuista vahingoista tai mm. maaperän pilaantumisesta aiheutuvista kustannuksista ympäristönsuojelulain tarkoittamalla tavalla ei sopimuksella voi vapautua. Kyse on tällöin kuitenkin poikkeustapauksista, joilla ei asian yleisen tarkastelun kannalta nähdäkseni ole merkitystä.

TEATTERIKORKEAKOULUN MAHDOLLISUUDET TEHDÄ MAANVUOKRASOPIMUS

T a u s t a a

Teatterikorkeakoulu joutuu opetusministeriön alaisena valtion laitoksena operoimaan valtion talousarviosta annetun lain (423/1988) asettamien raamien mukaisesti. On luonnollista, että taloudellisesti pienemmän luokan hankkeita teatterikorkeakoulu voi itsenäisesti toteuttaa, mutta suurempien ja enemmän rahoja vaativien hankkeiden toteuttamiseen se tarvitsee opetusministeriön tai jopa valtioneuvoston hyväksynnän. Vuosittain vahvistetaan valtion tulo- ja menoarvio, jonka mukaan teatterikoreakoulun on elettävä.

P ä ä t ö k s e n t e o n r a a m i t

Lähtökohtana yliopistolaissa on, että teatterikorkeakoulun hallitus tekee kauaskantoiset ja periaatteellisesti merkittävät päätökset ja päättää näin ollen mm. teatterikorkeakoululle tulevien määrärahojen jakoperusteista. Rehtori päättää tämän jälkeen määrärahojen allokoinnista. Mikäli kysymys olisi siis mittavasta hankkeesta, jonka kustannusarvio olisi suuri, ei mitään yksinkertaista ja nopeaa ratkaisua olisi olemassa.

Nyt kysymys on kuitenkin kiinteän omaisuuden vuokrasta, joka oikeudellisesti katsoen on, edellä mainituin perustein, irtainta omaisuutta. Kertomansa mukaan Rinne ja Illukka ovat saaneet tarjouksen, jossa maa-alue vuokrattaisiin kymmeneksi vuodeksi nimellistä 100 euron vuosivuokrakorvausta vastaan. Kun kysymys ei nimenomaan ole maa-alueen hankinnasta, ei hanketta talousarviolain perusteella ole pidettävä talousarvion menomomenttiin 76 kuuluvana (maa-alueiden, rakennusten ja kiinteistöjen **ostomenot**), jolloin hankkeelle tarvittaisiin opetusministeriön hyväksyntä. Suunniteltua maa-alueen vuokraa ei myöskään voida pitää muihin sijoitusmenoihin kuuluvana. Tämä sen vuoksi, että kysymys ei oikeudellisesti katsoen ole mistään sijoituksesta sanan varsinaisessa mielessä, vaan pikemminkin taiteellista projektia

tukevana tuotannontekijän hankintana. Näin etenkin sillä edellytyksellä, että vuokran määrä myös todellisuudessa on edellä mainitussa suuruusluokassa.

Edellä mainituilla edellytyksillä tapahtuva maanvuokra taiteellisen projektin osana onkin nähdäkseni luettava toimintamenoihin annetun määrärahan alle, ja toimintamenojen osalta nimenomaan kulutusmenona. Kulutusmenoiksi on valtion talousarvion mukaan luettava menot, joiden välittömänä vastikkeena valtio saa varainhoitovuonna käytettäviä tuotannontekijöitä. Vuoden 2005 talousarvioesityksessä menomomentteja koskeissa yleisissä perusteluissa todetaan:

”Virastot ja laitokset voivat ilman niille talousarvion yhteydessä erikseen myönnettyä valtuutta tehdä lakisääteisten velvoitteidensa täyttämiseksi välttämättä tarvittavia, ehdoiltaan ja laajuudeltaan viraston tai laitoksen talouteen ja toimintaan nähden tavanomaisia sopimuksia ja sitoumuksia, joista voi aiheutua menoja myös tulevana varainhoitovuosina.

Tällaiset sopimukset ja sitoumukset voivat koskea **kulutusmenon luonteisia eriä, esimerkiksi vuokria** ja tarvehankintoja” (lihavointi tässä).

Vaikka maa-alueen vuokraamista saatetaan – perustellustikin – arvioida poikkeuksellisen menona, ei se nähdäkseni juridisesti tai faktisesti poikkea esim. valo- tai muiden vastaavien laitteiden vuokrasta. Kun kysymys on teoksen toteuttamiseksi vuokrattavasta tuotannontekijästä, josta aiheutuvat kustannukset aiemmin mainituin edellytyksin voidaan taloudellisesti hyvinkin rinnastaa esim. pakettiauton vuokraan, eivät nämä vuokrasopimukset (pakettiauton vuokra vs. maanvuokra) juridiselta luonteeltaan sinänsä eroa toisistaan. On toki selvää, että maanvuokran kyseessä ollessa on vastuiden rajausta tehtävä paljon tarkemmin kuin pakettiauton vuokrassa, mutta muutoin kyse on – kuten edellä todettu – juridisesti katsoen samantyyppisestä oikeudesta.

Teatterikorkeakoulun sisäisistä päätöksentekovaltuuksista

Teatterikorkeakoulun taloussäännössä säädetään yleisellä tasolla mm. siitä, kenellä on oikeus tehdä päätöksiä koulun toiminnasta aiheutuvista menoista. Yksityiskohtaisemmin päätöksentekovaltuuksista säädetään Johtosäännössä Teatterikorkeakoulun hallinnon järjestämisestä.

Yleinen päätöksentekovalta ilmenee Johtosäännön 8 §:stä:

”[Hallituksen tehtävänä] on hyväksyä korkeakoulun taloutta ja toimintaa koskevat ja muut laajakantoiset suunnitelmat [...]”, sekä sen 9 §:n 2 ja 3 momenteista:

”Rehtori voi siirtää toimivaltaansa kuuluvan asian vararehtorin ja hallintojohtajan ratkaistavaksi. Rehtori voi yksittäistapauksessa ottaa käsiteltäväkseen sellaisen asian, joka tämän johtosäännön mukaan kuuluisi hallintojohtajan, laitoksen, aikuiskoulutusyksikön, kirjaston tai opetusteatterin johtajan käsiteltäväksi tai on tämän johtosäännön nojalla siirretty vararehtorin tai jonkin yksikön virkamiehen käsiteltäväksi. (10.5.01)

Rehtori voi saattaa hallituksen tai opetus- ja tutkimusneuvoston ratkaistavaksi toimivaltaansa kuuluvan asian, joka on korkeakoulun kannalta laajakantoinen tai periaatteellisesti tärkeä.”

Koska rehtorilla on näin ollen ns. yleinen päätöksentekovalta, on hänellä luonnollisesti oikeus ottaa käsiteltäväkseen mikä tahansa asia, jonka hän katsoo aiheelliseksi.

Laitoksen johtajalla on, edellä mainittu rehtorin otto-oikeus huomioon ottaen, lähtökohtaisesti valtuudet Johtosäännön 16 §:n perusteella päättää laitoksensa toimintaa koskevista sopimuksista, jotka eivät ole koko korkeakoulun toimintaan vaikuttavia ja ovat taloudelliselta arvoltaan vähäisiä, ellei toisin ole määrätty. Hallintojohtajalla taas on valtuudet Johtosäännön 21 §:n perusteella päättää korkeakoulun toimintaan vaikuttavista sopimuksista, joiden arvo on enintään 50.000 €. Kaikkien johtajien toimivaltaan kuuluvat asiat on delegointisäännösten perusteella mahdollisuus siirtää korkeakoulun muiden virkamiesten ratkaistaviksi. Näin on saamani tietojen mukaan myös luonnollisesti tehtykin, ja produktioiden juoksevat menot hyväksyy yleensä tuottaja. Taloudelliselta suurusluokaltaan nyt kyseessä oleva sopimuksen solmiminen voisi käsitykseni mukaan hyvinkin mahtua tuottajan päätösvaltaan.

Kysymys toimivaltuuksista tässä asiassa kulminoituu siten siihen, minkälaisen sopimusten voidaan katsoa vaikuttavan koko korkeakoulun toimintaan sekä minkä sopimusten katsotaan olevan korkeakoulun kannalta laajakantoisia tai periaatteellisesti tärkeitä.

On nähdäkseni selvää, että pelkästään sopimuksen taloudellista arvoa tarkastelemalla on ainakin hankalaa, vaikei tietenkään mahdotonta, päätyä sellaiseen lopputulokseen, että kysymys olisi laajakantoisesta sopimuksesta. Maanvuokralain mahdollistamalla vastuiden rajoituksilla voidaan myös saada aikaan sellainen maanvuokrasopimus, jonka taloudelliset riskit Teatterikorkeakoululle muutoinkin olisivat erittäin vähäiset; jopa olemattomat. Olennaiseksi tällöin nousee se, voidaanko esim. 10 vuoden sitoumuksen jo sinällään katsoa olevan laajakantoinen tai maanvuokran jo sinällään olevan periaatteellisesti niin merkittävä asia, että kyseessä on sopimus, jonka joko laitoksen johtoryhmän, rehtorin tai jopa hallituksen olisi syytä arvioida. Tämä arviointi on luonnollisesti korkeakoulun sisäinen asia, enkä sen vuoksi näe syytä kommentoida sitä tässä enempää. Hyvään hallintotapaan – jota Teatterikorkeakoulun luonnollisesti tulee noudattaa – kuuluu kuitenkin päätöksenteon tietynlainen ennustettavuus, kuten myös se, että mahdollisesti asiassa tehtävät päätökset on kyettävä myös kestävästi perustelemaan. Näin ollen hylkäävän päätöksen perusteleminen esim. pelkästään sillä, että tämänkaltaista sopimusta ei aiemmin ole tehty, ei täyttäisi näitä kriteereitä.

Tehtäväni ei kuitenkaan ole arvioida asiassa tehtävää päätöstä, saati sitten jo etukäteen arvioida sen mahdollista sisältöä. Selvityksen ainoana tarkoituksena on tuoda esiin asian juridisesti relevantit aspektit, jotta päätöksentekijä(t) voi(vat) perustaa päätöksensä mahdollisimman hyvin faktoihin ja tämän jälkeen tehdä asiassa perustellun arvioinnin sekä päätöksen.

YHTEENVETO

Kiinteän omaisuuden vuokrassa on kysymys **oikeudesta** hallita omaisuutta, juridisesti tämän oikeuden ollessa irtainta omaisuutta. Kiinteän omaisuuden vuokraan sovellettava maanvuokralaki antaa vuokrasuhteen osapuolille lähes rajattoman vapauden sopia vuokrasuhteen sisällöstä.

Teatterikorkeakoulun taloussääntö, ja sen myötä Johtosääntö Teatterikorkeakoulun hallinnon järjestämisestä, antavat lähtökohtaisesti valtuudet delegoida sellaisten yksinkertaisten ja taloudellisilta seuraamuksiltaan pienimuotoisten sitoumusten, jotka eivät vaikuta koko korkeakoulun toimintaan, hyväksymisen tuottajatasolle saakka.

Sopimuksen tekemisen harkinnassa on siten vastattava seuraaviin kysymyksiin:

- Vaikuttaako sopimus koko korkeakoulun toimintaan?
- Onko sopimus laitoksen kannalta laajakantoinen?
- Onko sopimus periaatteellisesti tärkeä?

Hyvän hallintotavan periaatteita noudattaen on näihin kysymyksiin vastattava peilaamalla mahdollista sitoumusta aiempiin korkeakoulun tekemiin sitoumuksiin sekä tätä kautta opiskelijoiden yhdenvertaisuuden toteuttamiseen.

Helsingissä, 20 päivänä huhtikuuta 2005

Jussi Sarvikivi
oikeust. yo, Helsinki

LIITE 8. SUITIAN LUONTOPOLUN KUVAUS

Suitian kartanon pihan ja Suitianvuoren metsäpolun varrella oli 13 numeroitua rastia.

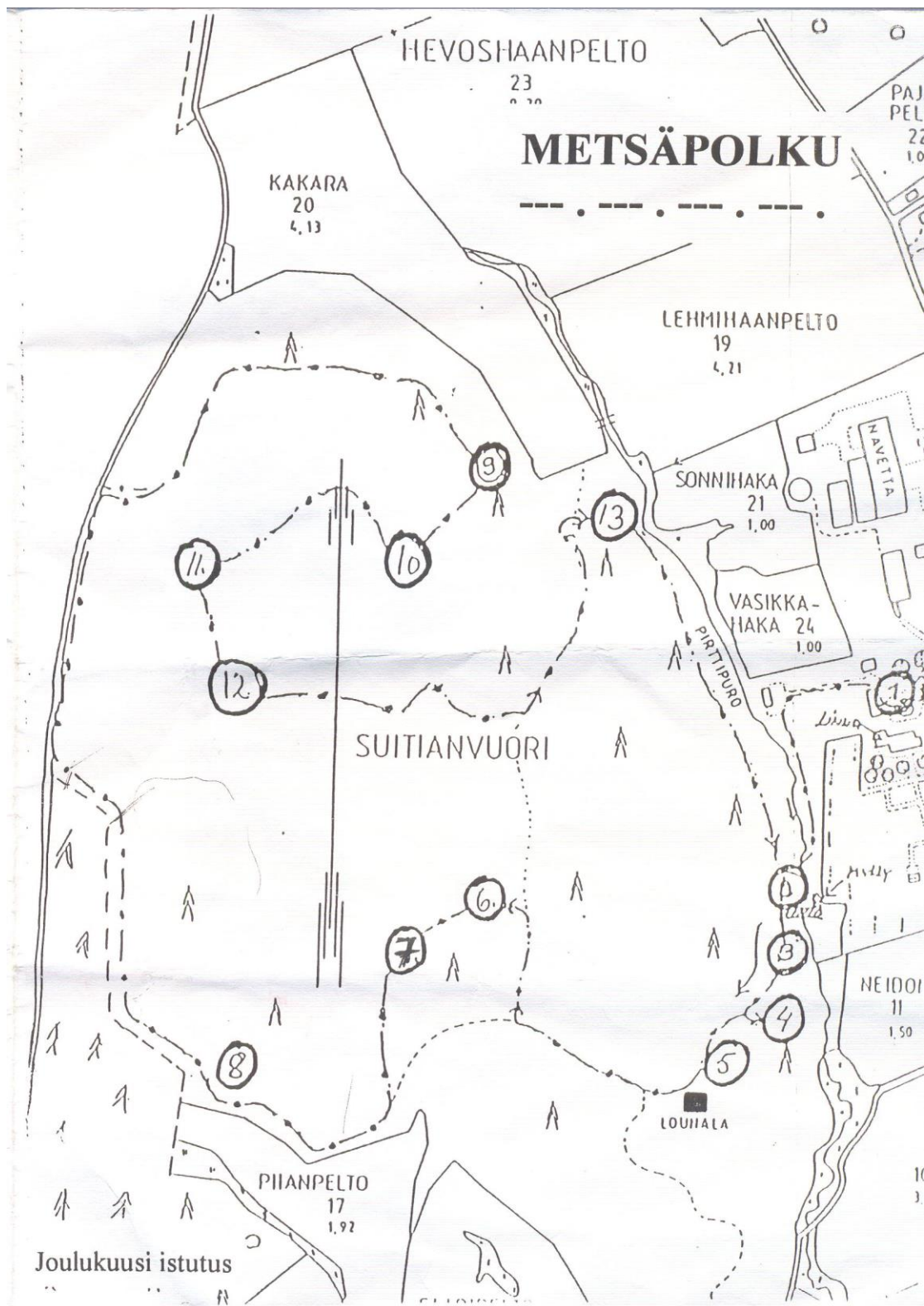
1. **Suitian rälssitila** perustettiin vuonna 1420. Valtaneuvos Erik Fleming rakennutti kartanolinnan 1540-luvun alussa. Kartanolinnaa ympäröivä puisto on 1500-luvulta. Ensimmäiset hedelmäpuut tuotiin Eestistä puiston etelärinteille. Linnan pohjoispuoli on niin sanottu englantilainen puisto jaloine lehtipuineen. Puiston länsiosassa oli keittiökasvitarhat, mistä jäännöksenä on viereiseen purolehtoon levinnyt humalakasvusto.
2. **Myllyn rauniot.** Kartanolinnan rakentamisen yhteydessä viereiseen puroon rakennettiin pato ja vesivoimaa käyttävä mylly. Puron vesimäärä oli kuitenkin niin vaatimaton, että myllyä ei saatu pyörimään kuin hetkittäin.
3. **Puronvarsilehto** edustaa yhtä Suomen lehtotyypeistä. Lehdon puuston muodostavat (lehdossa esiintyvät) harmaaleppä, vaahtera, tuomi ja raita. Kuusi pyrkii valtaamaan aluetta varjostamalla lehtokasvillisuutta. Lehdon pensaita ovat muun muassa koiranheisi, pohjanpunaherukka ja tertsuselja. Lehdon kenttäkerroksessa kasvavat esimerkiksi sini- ja valkovuokko, sormisara, oravanmarja, jänönsalaatti, sudenmarja, lehtopähkämö sekä kotkansiipi.
4. **Männyn ja kuusen koeviljelys.** Alueelle on perustettu vuonna 1982 niin sanottu kapealatvuksisten kantapuiden risteytysjälkeläistöjen vertailukoe. Puiden kasvua ja kehitystä seurataan mittauksin ja niistä tullaan myöhemmin keräämään siemenmateriaalia jatkojalostukseen.
5. **Entisen hevoslaitumen metsittäminen.** Hevoslaidunalue istutettiin kuuselle vuonna 1978 (*samana vuonna kuin minä synnyin*). Puuston keskipituus oli vuonna 2002 yhdeksän metriä (*minä n. 1,7 metriä*) ja vuosikasvu 2,8 m³ hehtaaria kohti.
6. **Vanhat tammets:** kaksi tammivanhusta on aloittanut kasvunsa 1600-luvun puolivälissä. Nykyisin toinen tammi on huuhkajan pesimäpuuna.

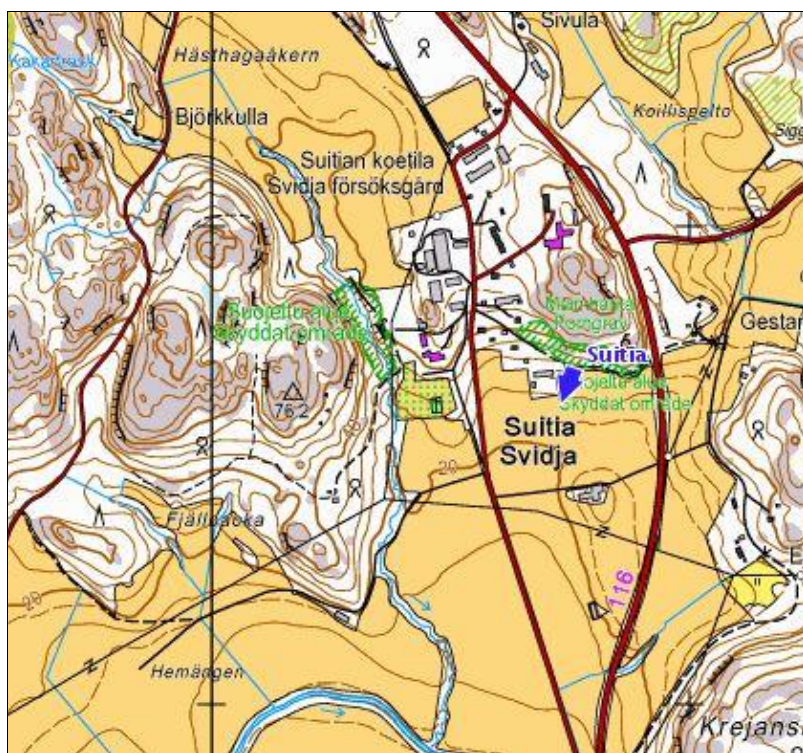
Metsät tuovat historiallisen ja esihistoriallisen menneisyyden esille ja kohdattavaksi nykyhetkessä. Puut elävät erilaisilla aika-asteikoilla kuin me. Puilla ei ole keston tajua, koettua aikaa. Silti ne kestävät. (Rolston 2003, 31)

7. **Metsikkökoeala.** Suitian tilan metsiin on perustettu useita ns. metsikkökoealoja yliopiston tutkimuskäyttöön. Niiden puustotiedot päivitetään vuotuisin mittauksin. Luontopolkukohteen metsätyyppi on 'OMT Kiv.' eli käenkaali-mustikkatyyppi, jossa esiintyy kivisyyttä. Tämä koeala on hakattu talvella 1997 ja istutettu toukokuussa 1997 tammelle ja koivulle. Tammets on istutettu 5x5 m ruutuihin ja koivut täydennykseksi niiden väleihin.

8. **Mongolialaisten puiden ja pensaiden istutusalue.** Helsingin yliopiston kasvitieteellinen puutarha on istuttanut tälle alueelle mongolialaista alkuperää olevia puita ja pensaita. Kasvit on merkitty keltaisella värillä maalatuin kepein ja maahan pistetyillä metallisilla numerolapuilla.
9. **Näköalapaikka** Suitian tutkimustilan talouskeskuksen maisemaan. Etualalla sijaitsevat karjan laidunalueet ja navetat. Sutiassa oli noin 70 lypsylehmän friisiläinen karja sekä uudistamiseen tarvittava nuorkarja.
10. **Suoalue** eli umpeenkasvanut metsälampi, monien sammallajien peittämä. Umpeutumista on nopeuttanut lammesta ulos kaivetut ojat.
11. **Muinaismuisto.** Suitian ympäristöä on asuttu jo kivikaudella eli noin 6000 vuotta sitten. Nämä korkeat kalliot olivat silloin meren saaria, jonka rannoilla liikuttiin yksinkertaisin venein. Useiden Siuntion kirkonkylän alueen kallioiden laelta löytyy myös merkkejä viikinkiajan asutuksesta. Tällä rastipaikalla oleva kiviröykkiö on viikinkiajan hauta noin vuodelta 1100.
12. **Kalliometsämaisema.** Suitian tilan alueella on noin 500 hehtaaria metsää. Noin 15 prosenttia metsäalasta on luokiteltu kitumaa-kalliometsiksi, joilla on maisemallista ja ekosysteemimerkitystä. Kallioalueiden laet on jätetty metsätaloustoiminnan ulkopuolelle. Tällä alueella kasvaa mm. erittäin vanhoja, yli 200-vuotiaita ikimäntyjä. Tältä alueelta on louhittu ilmeisesti muun muassa kartanolinnan rakennuskiviä.
13. **Eläimistö.** Tällä metsäalueella voi onnekas kulkija törmätä hirveen, valkohäntäpeuraan, metsäkauriiseen, jänikseen, supikoiraan, mäyrään, kettuun, teereen, metsoon, huuhkajaan, palokärkeen ja muihin alueella pesiviin lintuihin. Tämän rastin kohdalta kulkee riistan laskentakolmio, jonka pituus on 12 km. Kolmiolta lasketaan vuosittain riistakannat syyskesällä ja kevättalvella. Rastin edessä on jänisten talviruokintapaikka.

Lähde: Suitian luontopolun esittelylehtinen, omat lisäykset kursivoitu.





Karttakuva Sultianvuoren metsäpolun ja Sultian koetilan alueesta.



Ilmakuva Sultianvuoren metsäpolun ja Sultian koetilan alueesta.

LIITE 9. SUITIAN LUONTOPOLUN KUVIA

