

Riikka Thitz

Tihentymiä

Dramaturgia kuratoinnin työkaluna



Riikka Thitz
Maisterin opinnäytetyö
Praxis – taiteen ja esittämiskäytäntöjen koulutusohjelma
Taideyliopiston Kuvataideakatemia
10.6.2021

Ohjaava professori:
Anna-Kaisa Rastenberger

Opinnäytteen ohjaajat:
Mikael Aaltonen
Ki Nurmenniemi

Opinnäytteen tarkastajat:
Satu Herrala
Anna Vihma

Kirjoittamisen ohjaaja:
Elina Saloranta

Ulkoasu ja taitto:
Jaakko Pietiläinen

Residenssit:
Kuvataideakatemia residenssi, Berliini
TUO TUO Kulttuuri Tila & Residency, Joutsa
Titanik A.i.R. programme, Turku



Tiivistelmä

Opinnäytteeni on tapaustutkimus, joka tarkastelee dramaturgiaa kuratoinnin työkaluna. Tutkin, miten dramaturginen ajattelu auttaa hahmottamaan näyttelyn kontekstiin asetettujen kokonaisuuksien ajallisia suhteita ja rakenteita. Ajallisuuteen perustuvat kuratoriaaliset aloitteet ovat yleistyneet 2000-luvun aikana. Performatiivisuudesta, tanssista, dramaturgiasta ja ko-reografiasta on tullut uudella tavalla relevantteja käsitteitä näyttelyn kontekstissa. Kuvataiteen ja esittävien taiteiden aika-tilat ovatkin limittyneet keskenään tavoilla, jotka vaativat uudenlaista kuratoriaalista osaamista.

Tapausesimerkkini ovat Hanna Laura Kaljon tallinnalaiseen Kai-keskukseen syksyllä 2019 kuratoima näyttely *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja helsinkiläiseen Kuninkaansaareen kesällä 2020 kuratoimani *Variables*-näyttely. Molemmat kokonaisuudet perustuvat näyttelyn järjestämiseen tiettyjen ajallisten periaatteiden mukaisesti, ja molempien lähtökohtana toimivat planetaaris-astronomisilla tasoilla operoivat syklit.

Käytän metodina dramaturgista analyysiä, jossa tarkastelen esimerkkien ajallista rakennetta ja niiden helpoimmin havaittavia elementtejä kuten kestoja, toistoa ja rytmiä sekä vaikeammin sanallistettavia ruumiillisen havaitsemisen alueita kuten tekstuuria ja tuntua. Sijoitan analyysini maisemadramaturgian kontekstiin, joka pyrkii lähestymään esitystä lähtökohtaisesti muihin kuin inhimillisiin tilallis-ajallisiin mittakaavoihin kietoutuneena ja jossa havaitsemisen ruumiillinen luonne korostuu. Molemmissa esimerkeissä olennaista on niiden pyrkimys luoda vaihtoehtoisia tapoja joko järjestää aikaa tai luoda siihen suhdetta.

Opinnäytteeni yhdeksi avainhavainnoksi nousee dramaturgia analyttisena prosessina, joka tutkii, mitä teos voi olla. Tarkkoihin määrittelyihin pyrkimisen sijaan olennaista on tarkastella sitä, miksi juuri tietty teos tai kokonaisuus toteutuu tässä ajassa ja mille yleisölle, ja mikä linkittää teoksen, yleisön ja niitä ympäröivän maailman.

Sisällysluettelo

	Tiivistelmä	4
	Kiitos	6
1.	Johdanto: taiteen muuttuvat tila-ajat	7
1.1	Opinnäytteen tavoite	8
1.2	Tutkimuskysymys: dramaturgia kuratoinnin työkaluna	9
1.3	Metodi ja materiaalit: tapaustutkimus	9
1.4	Aiempi tutkimus	10
1.5	Rajaus: näyttelyn aika	13
1.6	Opinnäytteen rakenne	13
2.	Teoreettinen maasto: performatiivisuus ja dramaturgia	14
2.1	Performatiivisuus	14
2.1.1	Performatiivinen teos	15
2.1.2	Performatiivinen kuratointi	16
2.1.3	Performatiivinen kuraattori	17
2.2	Dramaturgia	18
2.2.1	Dramaturgi ja kuraattori	20
2.2.2	Dramaturgia kysymyksenä	21
3.	Tapausesimerkit ja analyysi: näyttely liikkeessä	22
3.1	Tapausesimerkit	24
3.2	Ajallinen ja ruumiillinen näyttely	26
3.2.1	Let the field of your attention.... soften and spread out	27
3.2.2	Variables	29
3.3	Maisemadramaturgia	31
3.3.1	Pieni ja suuri dramaturgia	34
3.3.2	Hajoava perspektiivi	36
3.3.3	Rytmi, kesto, toisto	39
3.3.4	Tuntu, teksturi, tunnelma	43
3.4	Tanssi näyttelyssä	44
3.4.1	Tanssin asema nykyaikaisessa	45
3.4.2	Tanssin ja liikkeen suhde	47
3.4.3	Liikkeen havainnointi	48
3.5	Tilan merkitseminen	50
4.	Johtopäätökset: ajan ja ajattelun tihentymiä	52
4.1	Dramaturgia kuraattorin työkaluna	54
4.2	Hidastuva ja hidastava näyttely	56
4.3	Valon ja hämärän tuntu	57
4.4	Ajan ja maailman suhteet	58
4.5	Jatkotutkimus	59
5.	Lähteet	60
6.	Tapausesimerkit	62
7.	Kuvaluettelo	63

Kiitos

Ilmari Paananen, Suvi Tuominen ja Emil Santtu Uuttu jaetuista hetkistä kivien aikojen äärellä.

Marianna Henriksson, Milka Luhtaniemi, Anna Mustonen, Anne Naukkarinen ja Jaakko Pietiläinen kirjasuosituksista, inspiroivasta olemassaolosta ja välisyyksissä kulkemisesta opinnäyteprosessin aikana ja sen ulkopuolella.

Kaitlyn Hamilton ja Joni Judén huolenpidosta ja luottamuksesta niin residenssikuukauden aikana kuin sen jälkeen.

Mikael Aaltonen ja Ki Nurmenniemi korvaamattomasta tuesta, ajasta, materiaaleista ja keskusteluista.

Kai Art Center ja Kadi-Ell Tähiste ystävällisestä tuesta ja kuvamateriaaleista.

Suuri kiitos kuuluu kaikille taiteilijoille, joiden kanssa olen saanut työskennellä tähän mennessä, ja niille, joiden kanssa työskentely vasta alkaa – ilman teitä tätä työtä ei olisi olemassa.

1. Johdanto: taiteen muuttuvat tila-ajat

Opinnäytteeni tarkastelee dramaturgiaa kuratoinnin työkaluna. Esitän kahden tapausesimerkin avulla, miten dramaturgiaa voidaan soveltaa erityisesti aikaan perustuvien näyttelyformaattien kuratointiin. Tutkielman keskiössä on yksi dramaturgisen ajattelun käsitteistä, maisemadramaturgia. Sen avulla voidaan hahmottaa ympäristöä laajoina tilallis-ajallisina maisemina tavalla, joka ajattelee uudelleen ihmisen toimijuutta maailmassa.

Käsitys tiloista, joissa sekä kuvataide että esittävät taiteet voivat tapahtua, on muuttunut nykyaikaisen kentällä radikaalisti viime vuosikymmeninä. Ei ole olemassa tilaa, jota *ei* voisi merkitä tai muuntaa taidetilaksi¹. Tilan lisäksi myös esitys- ja näyttelytilojen ajallisuudet ovat muutoksessa erilaisten ajallisuuteen perustuvien kuratoriaalisten aloitteiden yleistyttyä 2000-luvun aikana. Aikaan perustuvat näyttelyformaatit lisäävät samankaltaisuuksia näyttely- ja esitystilojen välillä. Näyttelytilat alkavat muistuttaa teattereita tai teatterikoneistoja, kun taas näyttämöt lähentyvät gallerioiden hitautta ja liikkumattomuutta. Näyttelytilaa kiehtoo esitystilan aikaan sidottu luonne, ja esitystilaa kiehtovat näyttelytilan näennäisesti ajattomat olosuhteet.²

Performatiivisuudesta, erilaisten toimijoiden ja toimijuuksien osallistumisesta, dramaturgiasta ja koreografiasta on tämän kehityksen myötä muodostunut näyttelylle uudella tavalla relevantteja käsitteitä³. Erityisesti tanssista on tullut 2000-luvun aikana viittauskohde niin kuvataiteen kuin esittävien taiteiden ajattelulle, tekemiselle ja kuratoinnille⁴. Samanaikaisesti tanssi itse pyrkii määrittelemään uudelleen omaa suhdettaan liikkeeseen ja modernin perintöön tavalla, joka voidaan nähdä poliittisena⁵.

Kuratoriaalisessa praktiikassa tällä muuttuvalla kentällä operoiva näyttely manifestoituu taiteidenvälisenä (*transdisciplinary*) ja kulttuurienvälisenä (*transcultural*) joukkona tilallis-ajallisia suhteita, jotka on järjestelty ajallisuuden perusteella. Tällöin fokus on lopputuloksen (*exhibition*) sijaan prosessissa (*exhibitioning*).⁶ Opinnäytteessäni ehdotan, että kuvataiteen ja teatterin aika-tilat eivät ole pelkästään muuttuneet vaan limittyneet ja risteytyneet keskenään tavoilla, jotka vaativat uudenlaista kuratoriaalista osaamista. Kun aika astuu näyttelyn tekemisen keskiöön, muuttuu kuraattori dramaturgiksi⁷.

Opinnäytteeni perustuu kuraattori, dramaturgi Florian Malzacherin esittämään ajatukseen kuvataiteen ja esittävien taiteiden vastavuoroisuudesta. Malzacherin mukaan näyttelyiden kuratoinnissa käytetään usein tiedostamatta työkaluja, jotka ovat peräisin näyttämötaiteista, esitystaiteesta ja koreografiasta. Tietoisesti käytettyinä nämä välineet voisivat sekä herkistää ja syventää kuratoinnin praktiikoita että auttaa ymmärtämään kuratoinnin itsessään *performatiiviseksi*. Tämä ei tarkoita näyttelyn ajattelemista kirjaimellisena näyttämönä vaan sen kysymistä, miten dramaturginen ymmärrys voisi informoida kuratoriaalista työtä.⁸

1 Osborne 2019, 273.

2 Hirsch 2014, 67.

3 Bismarck & al. 2014, 8.

4 Lepecki 2012a, 14.

5 Ks. Lepecki 2012b.

6 Bismarck & al. 2014, 8.

7 Hirsch 2014, 67.

8 Malzacher 2017, 29–31.

Opinnäytteessäni tarkastelen kuraattori, kirjoittaja Hanna Laura Kaljon tallinnalaiseen Kai-keskukseen syksyllä 2019 kuraatoimaa näyttelyä *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja helsinkiläiseen Kuninkaansaareen kesällä 2020 kuraatoimaani *Variables*-näyttelyä maisemadramaturgian kehityksessä. Tutkin esimerkkien kautta, miten kuraattori voi käyttää dramaturgiaa työkalunaan. On kuitenkin huomioitava, että dramaturgian ja dramaturgisen ajattelun mahdollisuudet kuratoinnissa ovat paljon laajemmat kuin mitä pystyn tämän tutkielman puitteissa käsittelemään. Nykykontekstissaan dramaturgia on kokonaisvaltainen termi, jota voi soveltaa lukuisissa erilaisissa yhteyksissä.

Länsimaisen taiteen piirissä elää edelleen hyvin vahva taiteenalojen välinen vyöhykejako, jossa tanssin, kuvataiteen tai teatterin instituutiot ovat selkeästi määriteltyjä niin arkkitehtonisesti kuin konseptuaalisesti⁹. Esittävä taide museotilassa haastaa kuvataideinstituution sisäisen järjestyksen ja kuratoriaaliset periaatteet, mutta näyttelyn olosuhteet vaikuttavat vastavuoroisesti esitykseen. Omassa kuratoriaalisessa praktiikassani fokusoin juuri näihin hankauskohtiin ja tihentymiin.

Tekstissäni liikun universumimme eri mittakaavoissa ja ajallisuuksissa. Seuraan dramaturgi Marianne Van Kerkhovenin¹⁰ (1946–2013) ajatusta pienestä ja suuresta dramaturgiasta (*minor and major dramaturgy*): pieni dramaturgia tapahtuu näyttämöllä ja suuri koko universumin tasolla, käsittäen jopa “taivaan ja sen tähdet”¹¹. Dramaturginen ajattelu voi avata uusia mahdollisuuksia paitsi taiteen julkiselle esittämiselle myös tavoille, joilla ihmisen voi hahmottaa osana maailmaa.

1.1 Opinnäytteen tavoite

Opinnäytteeni tavoitteena on ehdottaa dramaturgista ajattelua kuraattorin työkaluksi taiteen muuttuneella ja muuttuvalla kentällä. Omassa praktiikassani¹² kuraattorina pyrin luomaan ympäristöjä, joissa tekijät, teokset ja taiteenalat eivät vain jakaisi aikaa ja tilaa vaan niiden välille syntyisi uutta luovia välisyyden hetkiä. Keskityn tutkielmassani erityisesti kuraattorin toimintaan näyttelykontekstissa, sillä määrittelen oman positioni näyttelyn tekijäksi (*exhibition maker*).

Kiinnostukseni aiheeseen syntyi syksyllä 2019 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun dramaturgian koulutusohjelman kursilla *Näkökulmia nykyajatteluun*, jonka vetäjänä toimi dramaturgi ja näytelmäkirjailija Ilja Lehtinen. Kurssilla esitetty huomioidramaturgiasta ajan järjestämisenä saivat minut pohtimaan, miten soveltaa näitä ajatuksia omassa työskentelyssäni.

Ajatus kuraattorista dramaturgina ei ole uusi. Sitä esitetään kuvataiteessa varsinkin sellaisissa yhteyksissä, joissa käsitellään näyttelyn ajallisia аспектеja ja esittävien taiteiden kasvavaa läsnäoloa näyttelyissä. Esittävien taiteiden piirissä kuraattorin ja

dramaturgin roolit puolestaan rinnastuvat toisiinsa dramaturgista praktiikkaa käsittelevissä teoksissa. Opinnäytteessäni tavoitteeni on käsitellä näiden kahden alan keskustelua ja niiden keskinäisvaikutusta rinnakkain. Mielestäni kiinnostava kysymys ei olekaan se, millä tavoin kuraattorin ja dramaturgin roolit yhtenevät, vaan se, miten dramaturginen ajattelu voisi tukea kuraattorin työskentelyä.

Opinnäytteeni aihevalintaan on vaikuttanut oma taustani esittävien taiteiden kentällä erilaisissa välittäjä- ja tuotantoportaan rooleissa. Aivan erityisesti työtäni on kuitenkin motivoinut kiinnostukseni siihen, miten erilaiset ajalliset-tilalliset tunnut ja ilmiöt jäsentävät olemistani ihmisenä. Öisen tähtitaivaan tarkkailu, vesistöissä liikkumisen keveys ja lämpimillä silokallioilla makoilu luovat ajoittain pyörryttävän kokemuksen oman ruumiin mitta-kaavoista suhteessa universumiin. Tämän tuntemuksen äärelle koitan tekstissäni asettua.

1.2 Tutkimuskysymys: dramaturgia kuratoinnin työkaluna

Opinnäytteessäni tutkin, miten dramaturgiaa voi käyttää kuratoinnin työkaluna ajallisuuteen perustuvan näyttelyn kontekstissa. Fokusoin esittelemissäni tapausesimerkeissä erityisesti yhteen dramaturgiseen käsitteeseen, maisemadramaturgiaan. Tarkastelen sitä, miten dramaturginen ajattelu voisi syventää ja hermistää kuratoriaalista praktiikkaa, jos ajatellaan sekä dramaturgian että kuratoinnin merkitsevän “ainesten sommittelua [...] tilallis-ajallisessa, ruumiillisessa, kielellisessä, kulttuurisessa ja toiminnallisessa suhteessa toisiinsa, muodostamaansa kokonaisuuteen ja sitä ympäröivään kontekstiin.”¹³

1.3 Metodi ja materiaalit: tapaustutkimus

Opinnäytteeni metodi on tapaustutkimus. Olen valinnut tapausesimerkeiksi kaksi näyttelyprojektia, joiden ajallisia lähtökohtia ja rakenteita tarkastelen maisemadramaturgian kehityksessä.

Maisemadramaturgialla voidaan pyrkiä määrittelemään uudelleen “ajan” ja “tilan” käsitteitä esimerkiksi mittaamalla aikaa auringon syklien tai sääolosuhteiden mukaan erilaisten institutionaalisten ja poliittisesti motivoitujen ajallisuuksien sijaan¹⁴. Tutkija, kirjoittaja Ana Vujanović määrittelee maisemadramaturgialle tyypilliseksi piirteiksi moninkertaistuvat näkökulmat, keskeisperspektiivin haastamisen ja ehdotukset näkökulman jakamiseksi: sitä voi kutsua “perspektiivin jälkeiseksi tilaksi”¹⁵. Käsitteellä voidaan kuvailla pitkäkestoisia tilanteita, joissa katsojan huomiolle ei esitetä spesifejä vaatimuksia: sen sijaan keskiössä on ajan viettäminen yhdessä¹⁶. Taitelijana, kirjoittajana Augusto Corrieri puolestaan kysyy, millaisia muotoja esitys voi ottaa, kun ymmärrämme sen olevan lähtökohtaisesti ei-ihmiskeskeistä:

9 Warsza 2017, 44.

10 Belgialainen Marianne Van Kerkhoven oli erittäin vaikutusvaltainen hahmo eurooppalaisen esittävän taiteen kentällä. Hän toimi vuodesta 1985 brysseliläisen Kaaitheaterin dramaturgina. Kerkhovenin kirjoituksia on koottu esittävien taiteiden diskursiivisia praktiikoita tutkivalle Sarma-verkkosivustolle. http://sarma.be/pages/Marianne_Van_Kerkhoven

11 Kerkhoven 1994b <http://sarma.be/docs/3229>

12 Työskentelyn käytänteet.

13 Dramaturgisia käsitteitä 2018, 209.

14 <http://bit-teatergarasjen.no/program/arrangement/landskapsdramaturgi/>

15 Vujanović 2018, 169.

16 Vujanović 2019, 6.

kietoutunutta muihin kuin inhimillisiin tilallisiin ja ajallisiin mitta-kaavoihin ja kestoihin¹⁷.

Hanna Laura Kaljon kuratoima näyttely *Let the field of your attention.... soften and spread out* pidettiin tällinnalaisen Kai-taidekeskuksen näyttelytilassa syksyllä 2019. Vierailin näyttelyssä osana Praxis-opintomatkaa, ja kokonaisuuden ajallinen järjestely jäi mieleeni. *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja Ilja Lehtisen *Näkökulmia nykyajatteluun* -kurssi toimivat inspiraation lähteinä alkaessani suunnitella projektia Taideyliopiston *Saari 2020* -kokonaisuuteen¹⁸ talvella 2019–2020. Käytän toisena esimerkkinäni sen puitteissa kuratoimaani *Variables*-näyttelyä, joka koettiin Kuninkaansaaressa Helsingissä elo-syyskuussa 2020.

Molemmat kokonaisuudet perustuvat näyttelyn järjestämiseen tiettyjen ajallisten periaatteiden mukaisesti, ja molempien lähtökohtana toimivat planetaaris-astronomisilla tasoilla ope-roivat ajalliset syklit. *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyn ajallinen ja temaattinen rakenne perustuu auringon kiertoon pohjoisella pallonpuoliskolla.¹⁹ *Variablesin* läh-tökohtana on puolestaan ihmiselle käsittämättömissä mittakaa-voissa operoiva *syvä aika* eli äärimmäisen pitkät geologiset ajan-jaksot. Kokonaisuuksilla on kiinnostava lähtökohtainen ero: siinä missä Kaljon näyttelyn rytmi perustuu koettavaan auringon sykliin, pyrkii oma näyttelyni paradoksaalisesti kääntämään huomion sel-laiseen ajallisuuteen, jota on mahdoton kokea konkreettisesti.

Kuratoimallani näyttelyllä on dialoginen suhde Kaljon näyt-telyyn. *Variables* ei kuitenkaan pyrkinyt imitoimaan *Let the field of your attention.... soften and spread out* -kokonaisuutta vaan vaikuttui sen avaamista ajallisen ajattelun mahdollisuuksista. *Variables*-näyttelyn ja tämän tutkielman työstäminen on ollut yhteen kietoutunut ja hengittävä prosessi, jossa käytäntö on ruokkinut teoreettista ajattelua ja päinvastoin.

1.4 Aiempi tutkimus

Opinnäytteeni teoreettinen osuus pohjautuu vahvasti esi-tyksen ja tanssin tutkimukseen, dramaturgiaa käsittelevään kir-jallisuuteen sekä näyttelyn ajallisuutta käsittelevään aineistoon. Näiden lisäksi olen *Variables*-projektin puitteissa tutustunut ar-keologiaa, geologiaa ja astronomiaa käsittelevään kirjallisuuteen. Käyn seuraavassa läpi tutkielmani tärkeimmät lähteet.

Florian Malzacherin ja Joanna Warszan toimittama teos *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy* (2017) taustoittaa performatiivisuuden käsitettä ja käy läpi tapoja soveltaa performatiivisuutta kuratoinnin kontekstissa. Teos tarjoaa teoreettisen ja käytännöllisen viitekehyksen, johon sovitan oman toimintani kuraattorina. Teoksesta on peräisin myös opinnäytteeni perusajatus, Malzacherin esittämä idea ku-ratoinnin ja dramaturgian praktiikoiden dialogisuudesta.

17 Corrieri 2017, 250.

18 <https://www.uniarts.fi/saari-2020/>

19 Kaljo 2019, 168.

Käsiteltäessä näyttelyn ajallisuutta tukeudun erityisesti Beatrice von Bismarckin (& al.) toimittamaan artikkelikokoel-maan *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (2014), ja siinä erityisesti arkkitehti, kuraattori Nikolaus Hirschin teks-tiin *Plans Are Nothing – Planning Is Everything: Productive Mi-sunderstandings of Time*, jossa tämä ehdottaa ajan kuratoinnin muuttavan kuraattorin dramaturgiksi.

André Lepecki kuvailee teoksessaan *Tanssitaide ja liikkeen politiikka (Exhausting Dance* 2006, suomeksi 2012), kuinka län-simaisen tanssin tunnusmerkiksi on muodostunut modernilla ajalla dynaaminen liike. Lepeckin mukaan aikalaistanssi pyrkii rikkomaan tämän liiton erilaisilla väsyttämisen (*exhausting*) tak-tiikoilla kuten hitaudella, pitkäkestoisuudella ja vertikaalisuuden haastamisella²⁰. Whitechapel Galleryn *Documents of contem-porary art series* -julkaisusarjaan toimittamassaan teoksessa *Dance* (2012) Lepecki määrittelee rinnakkaisena kehityskulkuna tanssin nykytaiteen ajattelun ja luomisen “hallitsevaksi modali-teetiksi”²¹. Tanssin ontologian, liikkeen ja nopeuden uudelleen määrittelyn välille onkin syntynyt kiinnostava hankaus, joka nä-kyy myös tanssin suhteessa näyttelyyn.

Lähestyn dramaturgiaa, sen määrittelyä ja mahdollisuuksia erityisesti Katariina Nummisen, Maria Kilven ja Mari Hyrkkäsen toimittaman teoksen *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina* (2019) avulla, joka avaa kiinnostavia näkökulmia dramaturgisen työskentelyn mahdollisuuksiin. Taustoittavana materiaalina toi-mivat lisäksi Katalin Trencsényin *Dramaturgy in the Making: A User’s Guide for Theatre Practitioners* (2015), Kathy Turnerin ja Synne Behrndtin *Dramaturgy and Performance* (2016) sekä Kat-herine Profetan teos *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance* (2015), jossa kirjoittaja tarkastelee erityisesti tanssidramaturgin toimintaa.

Tarkastelen maisemadramaturgian käsitettä Ana Vujano-vičin artikkelien *Landscape dramaturgy: “Space after pers-pective”* (2018) sekä *Meandering together: New problems in landscape dramaturgy* (2019) kautta. Vujanović tarjoaa niissä määritelmiä ja käytännön esimerkkejä maisemadramaturgisesta työskentelystä. Tärkeitä lähteitä ovat niin ikään Augusto Corrie-rin artikkeli *The Rock, the Butterfly, the Moon and the Cloud. Notes on a Dramaturgy in an Ecological Age* (2017), jossa tä-mä pyrkii purkamaan teatterin ihmiskeskeisyyttä laajentamalla Kerkhovenin ajatusta pienestä ja suuresta dramaturgiasta, sekä Pauliina Hulkon rytmiä ja kestoja tarkasteleva teksti *Minimalis-min perintö, esitys ja dramaturgia* (2018).

Suomalaisten taideinstituutioiden ja taiteilijoiden joukossa on monia, jotka ovat lähestyneet eri tavoin taiteidenvälisyyden, ajallisuuksien ja keston kysymyksiä²². Opinnäytteessäni nostan esiin maisemadramaturgista ajattelua sivuavia teoksia ja teki-jöitä kuten moniaistista dramaturgiaa tutkivan W A U H A U S -kollektiivin sekä ohjaaja, tutkija Tuija Kokkosen muinaistrannalla

20 Lepecki 2012b, 60–64.

21 Lepecki 2012a, 17.

22 Kuvataiteen ja esittävien taiteiden suhdetta ovat käsitelleet lähivuosina eri tavoin mm. Anna Torkkel, Masi Tiitta, Sonja Jokinie-mi, Laura Jantunen, Simo Kellokumpu, Vincent Rou-magnac, Maija Mustonen, Anne Naukkarinen ja Milka Luhtaniemi, vain muutamia mainitakseni.

tapahtuneen teoksen *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa)* – *II muistio ajasta* (2008), joka fokusoi pääasiassa toislaajisten olemien toimijuuksiin esityksessä mutta tarkasteli myös säätä ja ilmastoa toimijoina. Monitaiteinen työryhmä Mikko Hynninen, Eeva Muilu, Jaakko Pietiläinen, Jani-Matti Salo, Antti Salminen, Masi Tiitta ja Elina Vainio rakensi osana ARS17-näyttelyn esitys-ohjelmaa Kiasma-teatteriin auringonnoususta auringonlaskuun kestäneen esityksen *PET* (2017). *Variables*-projektilla on kiinnostavia yhtymäkohtia myös Mia Jalervan ja Pietu Wikströmin Teatterikorkeakoulun taiteelliseen opinnäytetyöhön, auringonlaskun aikaan alkaneeseen esitykseen *Pimeässä olemisesta* (2019), joka koettiin niin ikään Kuninkaansaareissa kesällä 2020 osana Taideyliopiston *Saari 2020* -kokonaisuutta.

Instituutioista haluan mainita tässä yhteydessä Kiasma-teatterin²³ ja Baltic Circle -teatterifestivaalin²⁴, joiden ohjelmistoissa on nähty lukuisia esityksen, ajan ja tilan rajoja kysyviä teoksia ja jotka ovat usein tehneet tuotannollista yhteistyötä. Kiasma-teatterin näyttämölle sekä nykytaiteen museo Kiasman näyttelytiloihin ovat tehneet esityksiä muiden muassa Toisissa tiloissa ja Vibes -kollektiivit sekä monet yksittäiset taiteilijat kuten tutkielmassani mainitut Pauliina Hulkko, Annette Arlander ja Tuija Kokkonen. Kansainvälisistä teoksen käsitettä uudelleen määrittäneistä projekteista mainittakoon esimerkiksi Xavier le Royn Kiasman viidennen kerroksen näyttelytilassa vuonna 2003 esitetty *Self Unfinished*, Felix Rückertin *Secret Service* (Liikkeellä marraskuussa -festivaalin ohjelmistoa, 2004) sekä eri puolilla museota vuonna 2015 koetut Tino Sehgalin ”rakennetut tilanteet”, teokset *This Is News*, *Yet Untitled* ja *Kiss*.

Baltic Circlen ohjelmistossa on puolestaan nähty lukuisia kestollisuuteen ja hitauteen perustuvia teoksia²⁵. Viime vuosilta mieleeni ovat jääneet esimerkiksi Märten Spångbergin nelituntinen teos *Internet* (2015), Post-MJ Era Institute of Consciousnessin koko yön kestänyt kollektiivinen surujuhla *Ruumiinvalvoajaiset* (2015), Masi Tiitan merta kokemuksellisenä tilana lähestynyt esitys *La Mer* (2019) sekä Anna-Mari Karvosen, Milja Ahon, Anna Mustosen ja Emmi Vennan nimeämättä jätetty, tanssin mahdollisuuksia pohtinut esitys vuoden 2016 festivaalilta. Syksyn 2020 festivaalilla piti alun perin tapahtua kollektiivin Milla Martikainen, Maija Nurmio, Pauli Riikonen ja Essi Rossi 12-tuntinen, yön yli kestävä teos *Nightschool*.

Oman ajatteluni kehittymiselle ovat olleet ratkaisevia Belgiassa viettämäni vuodet 2007–2014. Käsitykseeni taiteen tekemisen mahdollisuuksista ovat vaikuttaneet erityisen syvästi brysseliläiset taideinstituutiot kuten Kaaitheater, vuosittain järjestettävä monitaiteinen Kunstenfestivaldesarts-festivaali sekä vuonna 2007 avatun taidekeskus WIELSin näyttelyt. Juuri Brysselissä tutustuin nykytanssiin taidemuotona, joka on voimallisesti läsnä niin näyttämöllä kuin muissa taiteen tiloissa ja konteksteissa. Siksi myös tämän opinnäytteen lähteissä koros-

tuvat keskieuropalainen taidekeskustelu ja -tutkimus: monet tekstissä mainitsemiani ajattelijat ja taiteilijat ovat minulle kokemuksellisesti läheisiä.

1.5 Rajaus: näyttelyn aika

Dramaturgiaa voi ajatella esityksellisen *komposition* eli sommittelun luomisena. Näin ollen sen voi mieltää kuvataiteen tilallis-avaruudellisen komposition (sommitelman) ja ajallis-kestollisen komposition (sävellyksen) yhteensulautumana.²⁶ Dramaturgiaa ei näin ollen välttämättä tarvitse sitoa ajallisiin elementteihin, vaan sitä voi soveltaa tilan tai yksittäisen teoksen dramaturgiseen analyysiin. Tutkielmassani keskityn kuitenkin dramaturgiseen ajatteluun ajallisuuden ja näyttelyn konteksteissa.

Opinnäytteeni pyrkii toimimaan taustoittavana työnä mahdolliselle jatkotutkimukselle dramaturgisesta ajattelusta kuratoinnin praktiikassa. Sen erilaisia elementtejä kuten maisemadramaturgiaa on mahdollista tarkastella laajemmin esimerkiksi posthumanististen, feminististen tai erilaisten ekologisten teorioiden viitekehyksessä. Toivonkin, että tutkielmani nostaisi esiin kiinnostavia lähtökohtia myös näiden diskurssien puitteissa operoiville kuraattoreille.

1.6 Opinnäytteen rakenne

Luvussa 2 määrittelen oman toimintaympäristöni ja sen teoreettisen viitekehyksen. Aloitan tarkastelemalla *performatiivisuuden* käsitettä ja esityksellisen käänteen vaikutusta taiteeseen ja kuratointiin. Tämän jälkeen käyn läpi *dramaturgiaa* käsitteenä, dramaturgista työskentelyä ja dramaturgian suhdetta kuratointiin.

Luvussa 3 tarkastelen valitsemiani tapausesimerkkejä, näyttelyitä *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja *Variables* opinnäytteeni avainkäsitteiden rinnalla. Näitä ovat *ajallisuuteen perustuva näyttely (temporal exhibiting)* ja sen vaikutus kuratointiin; *maisemadramaturgia* ja ne dramaturgisen analyysin osa-alueet, joita sovellan analyysissäni (*rytmi, kesto, toisto ja tuntu, tekstuuri ja tunnelma*), sekä *tanssin* muuttunut asema kuvataiteen kentällä ja sen oman ontologian uudelleenmäärittely.

Luvussa 4 analysoin avainkäsitteiden kautta, millaisia esimerkinäyttelyiden ajalliset rakenteet ovat, millaisen suhteen näyttelyt luovat katsojaan ja maailmaan ja miten dramaturginen ajattelu näyttäytyy tapausesimerkeissä.

Lopuksi pohdin luvussa 5, miten dramaturginen ajattelu suhteutuu omaan kuratoriaaliseen praktiikkaani ja millaisia jatkotutkimusmahdollisuuksia se avaa.

Tekstissä olevat suorat käännökset englannista suomeen ovat omiani.

23 Kiasma-teatterin kuraattoreina ovat toimineet Virve Sutinen (1997–2007), Riitta Aarniokoski (2008–2011) ja Jonna Strandberg (2011–). Lisäksi Kiasma-teatterin tuottamaa URB-festivaalia ovat kuratoineet Mikael Aaltonen (2000–2019) ja Sara Hirn (2020, 2021). Sähköpostitiedonanto Jonna Strandbergilta 7.5.2021.

24 Baltic Circle -festivaalin johtajina ovat toimineet Jukka Hyde Hytti ja Erik Söderblom (2000), Jukka Hyde Hytti (2003, 2005), Johanna Hammarberg (2007–2008), Eva Neklyäeva (2009–2014), Satu Herrala ja Hanna Nyman (2015–2019), Hanna Parry ja Hanna Nyman (2020) sekä Hanna Parry ja Asta Teräväinen (2021). <https://www.balticcircle.fi/info>

25 Dramaturgi Milka Luhtaniemi, kriitikko Matti Tuomela ja äänisuunnittelija Tatu Nenonen tekivät vuoden 2020 festivaalille ääniteoksen *Pohjat / Grounds*, joka tuo esiin tapahtuman eri vaiheita ja teoksia. <https://www.balticcircle.fi/ohjelmisto/pohjat-grounds>

26 Dramaturgiaa käsitteitä 2018, 218.

2. Teoreettinen maasto: performatiivisuus ja dramaturgia

Tarkastelen ensin *performatiivisuuden* käsitteen taustaa ja eri merkityksiä. Keskityn niin sanotun esityksellisen käänteen vaikutukseen taiteen tekemiseen ja kuratointiin. Oman kuraattorin praktiikkani teoreettisen viitekehyksen muodostaa ajatus performatiivisesta kuratoinnista. Luvun loppupuolella tarkastelen, mitä kaikkea *dramaturgia* ja dramaturginen toiminta voivat olla.

Opinnäytteessäni painottuvat dramaturgian ja kuratoinnin yhteydet sekä dramaturgisen ajattelun mahdollisuudet kuraattorin praktiikassa. Vaikka syvempi tarkastelu *kuratoinnin* ja *kuratoriaalisen* eroista käytävään teoreettiseen keskusteluun rajautuu tämän tekstin ulkopuolelle, opinnäytteeni sivuaa keskustelua pohtiessaan esityksellistä käännettä ja esittävien taiteiden vaikutusta nykytaiteen kuratoinnissa. Filosofi Jean-Paul Martinon ja professori Irit Rogoff²⁷ määrittelevät kuratoinnin ja kuratoriaalisen eron siten, että jälkimmäisessä fokus siirtyy tapahtuman lavastamisesta (*staging of the event*) itse tapahtumaan ja sen esittämiseen, dramatisointiin ja performanssiin (*enactment, dramatization and performance*)²⁸. Kuratoriaalisen käsite linkittyy näin ollen performatiivisuuteen, jossa on kyse todellisuutta tuottavista tilanteista.

2.1 Performatiivisuus

Viime vuosikymmenien aikana performatiivisuudesta on tullut sana, jota käytetään vaihtelevissa merkityksissä niin humanistisissa tieteissä, filosofiassa, antropologiassa, taiteessa kuin taloustieteessä. Puhutaan niin sanotusta *esityksellisestä käännteestä* (*performative turn*) eli erilaisten kulttuuristen ilmiöiden tulkitsemisesta esityksen käsitteen kautta.²⁹

Termi performatiivinen³⁰ periytyy puheaktiteorian traditiosta, jossa kieli ei ainoastaan kuvaile maailmaa vaan myös muodostaa sitä. Filosofi J.L. Austinin 1960-luvun alussa muotoileman teorian mukaan kieli ei pelkästään kuvaile tai esitä jo olemassa olevaa todellisuutta, vaan sillä on aktiivinen valta tuottaa todellisuutta, johon se viittaa. Puheaktiteoria muodostui samanaikaisesti toisen maailmansodan jälkeisen (länsimaisen) taidepraktiikan kanssa, joka oli kiinnostunut subjektiivisuuden, toiminnan ja autonomian kysymyksistä. Esittävien taiteiden tutkija Shannon Jacksonin mukaan tämä historiallinen linkki selittää osaltaan nykytaiteessa kaikkialla läsnä olevan performatiivisuus-sanan käytön: se syntyi samaan aikaan kuin monet siihen liitetyt termit kuten toiminta, happening, kokemus, sitoumus, vuorovaikutus, joita taiteilijat, kriitikot ja kuraattorit käyttivät käsitelläkseen hyvin erityyppisiä kokeiluja.³¹

Ihmistieteissä vaikuttaneiden ajattelijoiden kuten Michel Foucault’n, Jacques Derridan ja Judith Butlerin myöhempi kiin-

27 Martinon ja Rogoff perustivat yhdessä Lontoolaisen Goldsmithsin Curatorial / Knowledgen, ensimmäisen kansainvälisen kuratoinnin teorisointiin keskittyneen tohtoriohjelman.

28 Martinon ja Rogoff 2013, ix

29 Malzacher ja Warsza 2017, 11; Dramaturgiaa käsitteitä 2018, 212.

30 Käytän sanaa *performatiivinen* suomenkielisen *esityksellinen*-sanan sijaan, jotta se rinnastuu selkeämmin performatiivisuuden teoreettiseen viitekehykseen.

31 Jackson 2017, 17.

nostus performatiivisuuteen liittyy pelkän puheaktin sijaan laajempaan yritykseen ymmärtää yksilön muodostuksen kompleksisuutta³². Posthumanistista performatiivisuutta on puolestaan käsitellyt teoreetikko Karen Barad³³. Dramaturgiassa esityksellinen käänne näkyy siirtymänä kohti “esityksellisten tilanteiden” sekä erilaisten “esiintymisen modaliteettien” tutkimusta³⁴. Tämä opinnäyte fokusoi performatiivisuuteen erityisesti esityksellisten tilanteiden ja kuratoinnin kontekstissa. Käyn seuraavissa kappaleissa läpi Jacksonin käsitystä taideteoksen performatiivisuudesta sekä kuraattori, dramaturgi Florian Malzacherin ja kuraattori Joanna Warsza ehdotusta performatiivisesta kuratoinnista.

2.1.1 Performatiivinen teos

Jacksonin mukaan suuri osa nykytaiteen performatiivisuudesta käytävästä aikalaieskustelusta liittyy erilaisiin “suhteellisiin” (*relational*) taidepraktiikoihin kuten Felix Gonzales-Torresin esinekasoihin, Rikrit Tiravanijan ruuanlaittointalastaatioihin, Tino Sehgalin objektittomiin tilanteisiin³⁵ tai Santiago Sierran “ihmisiin” (*relational*) taidepraktiikoihin. Näissä teoksissa intersubjektiivisuudesta³⁶ eli suhteellisesta vaihdannasta tulee teoksen ”materiaalia”.³⁷

Performatiivinen-sanalla voidaan viitata myös teokseen, joka lähenee esitystä mutta joka samalla muovaa esittävien taiteiden konventioita³⁸. Esimerkiksi Sehgalin kuvataiteen ja esityksen perinteisiä määrittelyjä pakenevat teokset vaikuttavat herättävän suoranaista ”mediaalista paniikkia” (*medial panic*), jonka seurauksena niin taiteilijat, kriitikot kuin kuraattorit joutuvat määrittelemään uudelleen sen, mitä esitys on³⁹.

Katsoja-kokijan vastaanotto on avainasemassa minkä tahansa taideteoksen, teon, puheen tai kuratoinnin muodostumisessa performatiiviseksi⁴⁰. Tässä mielessä kaikki taide on performatiivista, koska jokaisessa teoksessa on todellisuutta tuottava ulottuvuus⁴¹. Performatiivinen hetki tapahtuu, kun katsoja-kokija “vastaanottaa” teoksen. Tämä siirtymä tapahtuu huolimatta siitä, kokeeko teos olevansa performatiivinen vai ei.⁴²

Taiteidenvälisissä vuorovaikutustilanteissa teoksen ”vastaanottajan” oma positio vaikuttaa siihen, mitä taidemuotoa teoksen ymmärretään haastavan, millaisia muotoja sen vastaanotto saa ja miten sitä arvioidaan. Vastaanottajan kokemus mittaa teoksen etäisyyden “kuvanveistoon, tanssiin, teatteriin, elokuvaan, maalaustaiteeseen tai muihin mediuumeihin”. Se vaikuttaa myös siihen, kutsuuko vastaanottaja itseään “katsojaksi, yleisön jäseneksi, tarkkailijaksi, katselijaksi, kävijäksi tai osallistujaksi.”⁴³ Toisaalta vuorovaikutustilanne vaikuttaa myös siihen, mikä ylipäätään käsitetään teokseksi ja mikä esimerkiksi tapahtumaksi, ja mihin niiden välinen raja vedetään.

Jackson tarjoaa performatiivinen-termiä sateenvarjoksi määrittelemään taiteidenvälisiä (*cross-disciplinary*) teoksia, jot-

32 Jackson 2017, 2v bv 1.

33 Ks. esim. Barad 2003.

34 Dramaturgiaa käsitteitä 2018, 212.

35 Jacksonin mukaan erityisesti Sehgalin teokset – joita taiteilija nimenomaisesti kieltää kutsuttavan esityksiksi – kiehtovat taidemaailmaa, koska ne ”vastustavat aktiivisesti sekä kuvataiteen että esittävien taiteiden rakenteita”. Jackson 2017, 19.

37 Jackson 2017, 18–19.

36 Teoria siitä, miten subjekti muodostaa kokemuksen toisista. <https://tieteentemipankki.fi/wiki/Filosofia:intersubjektiivisuus>

38 Jackson 2017, 25.

39 Jackson 2017, 24.

40 Jackson 2017, 17.

41 Hantelmann 2014, lainaus Jackson 2017, 18.

42 Jackson 2017, 18.

43 Jackson 2017, 25–26.

ka tapahtuvat ajassa, paikassa, ruumiissa/ruumiiden kanssa ja niiden kohtaamisissa, vaikkei termi itsessään tarjoaisikaan mitään erityisen tarkkaa määritelmää. Hänen mukaansa esityksellisen sanaston taiteidenvälinen käyttö on sinällään tärkeää esittävien taiteiden ja kuvataiteen välisessä ajoittain epämukavassa, ajoittain hedelmällisessä suhteessa.⁴⁴

2.1.2 Performatiivinen kuratointi

Malzacher ja Warsza uskovat performatiivisuuden kykyyn muuttaa tulevaisuutta sanoilla ja muilla kulttuurisilla lausumilla, ts. he pitävät performatiivisuutta “todellisuuden tekijänä”. Samanaikaisesti he esittävät performatiivisuudelle toista merkitystä jonain, joka on läheistä esitystaiteelle (*live arts*): se on jotain, joka on esitys tai teatterin kaltainen. Heidän mukaansa näitä kahta performatiivisen merkitystä ei tarvitse erottaa vaan niitä voidaan ajatella ”itsenäisinä agentteina”, jotka avaavat uusien mahdollisuuksien kentän. Performatiivisuuden käsitteen käyttö kuratoinnissa voi tarkoittaa ”teatterin tapaisten strategioiden ja tekniikoiden adaptaatiota ’todellisuutta tekevien’ tilanteiden mahdollistamiseksi”. Kuratoinnista itsestään on näin ollen tullut ”näyttämölle pantua, dramatisoitua, koreografioitua tai sovitettua (*composed*)”.⁴⁵ Dramaturgiaa ja koreografiaa voikin pitää jossain mielessä vaihtotermeinä: molemmat ehdottavat tapaa olla ja liikua aika-tilassa⁴⁶.

Jackson toteaa, että performatiivisen kuratoinnin konsepti on erityisen relevantti ajassa, jossa esityksiä kuratoidaan yhä useammin erilaisiin kuvataiteen tiloihin kuten museoihin, gallerioihin ja biennaaleihin ja jossa teatterien ohjelmavastaavat kuvaavat praktiikkaansa yhä useammin kuratoinniksi. Kuratointi kuvailee tekoja, jotka olivat näyttämötaiteen kontekstissa aiemmin instituution tai festivaalin ohjelmistovalinnoista vastaavan teatterituottajan tai johtajan työtä. Praktikat ja kielet, jotka on aiemmin liitetty joko kuvataiteeseen tai esittäviin taiteisiin, ovat alkaneet sekoittua.⁴⁷

Malzacher ja Warsza pitävät 2000-luvun alkua hetkenä, jolloin teatterin ja tanssin kentät alkoivat lähestyä kuratointia uudella tavalla. Tällöin ymmärrettiin, että esitysten, teatteri- ja tanssiteosten tai musiikin ohjelmistojen tekeminen voi olla muutakin kuin vain esitysten valitsemista tai tuottamista ja että painopiste voi olla laajemmissa konteksteissa sekä vuorovaikutuksessa eri teosten välillä tai yleisön kanssa.⁴⁸ Tämän kehityksen myötä kollektiivisen kokemuksen syntyminen ei rajoitu enää pelkästään yksittäiseen esitykseen vaan festivaalista, tapahtumasta tai venuesta syntyy laajempi kommunikaation ja ajatustenvaihdon kenttä⁴⁹.

Taiteen ymmärtäminen *julkisena tilana* – ei julkisessa tilassa tapahtuvana – on Malzacherin ja Warszan mukaan ollut yksi performatiivisen kuratoinnin tärkeimmistä kontribuutioista:

44 Jackson 2017, 25.

45 Malzacher ja Warsza 2017, 11–12.

46 Puhelinkeskustelu Mikael Aaltosen kanssa, 23.3.2021.

47 Jackson 2017, 24.

48 Malzacher ja Warsza 2017, 12.

49 Malzacher 2017, 29.

sen fokuksessa on (väliaikaisen) yhteisön ja mediaation tilojen luominen. Julkista tilaa käytetään näyttämönä, sisältönä ja kontekstina.⁵⁰ Myös tässä kohden teatteri risteää kuratoriaaliseen; Malzacher viittaa Irit Rogoffin ja taidehistorioitsija Beatrice von Bismarckin keskusteluun teoksessa *Cultures of the Curatorial* (2012), jossa Rogoff kysyy, kuinka kuratoriaalinen toiminta voisi olla prosessi, joka ei jähmetä asioita, ja “kuinka luoda julkinen tila, joka sallii yleisön ottaa osaa näihin prosesseihin”⁵¹.

Museokonteksti vaikuttaa performatiivisiin teoksiin, mutta teokset vaikuttavat myös museoinstituutioon. Jos sama teos viedään museosta teatteriympäristöön, tapahtuu toisenlaisia institutionaalisia muutoksia. Tämänkaltaiset teokset vaativat uudenlaisia esittämisen ja kuratoriaalisen toiminnan koneistoja, ja ne vaativat instituutioilta uudenlaisia toimintatapoja.⁵² Esityksen vaikutusta museoon tarkastellaan lähemmin kappaleessa 3.4.

2.1.3 Performatiivinen kuraattori

Vaikka kuratoinnin konsepteja on käsitelty kuvataiteen kentällä laajemmin kuin esittävissä taiteissa, ovat niiden suhteet Malzacherin mukaan olleet paljon vastavuoroisempia kuin mitä usein myönnetään. Esimerkiksi von Bismarck painottaa näyttelyntekijän (*exhibition maker*) työn läheisyyttä dramaturgin työhön.⁵³ Malzacher ja Warsza nostavat esiin myös kuraattori Harald Szeemannin (1933–2005): ”Jo ennen kuin hän tunsi sanaa kuraattori, hänellä oli itse asiassa tapana sanoa, että hänen näyttelynsä oli pantu näyttämölle”⁵⁴.

Malzacherin mukaan ajatusta näyttelyn näyttämöllepanosta voidaan viedä vielä pidemmälle ja kysyä, miten usein näyttelyiden kuratoinnissa käytetään *tiedostamatta* työkaluja, jotka ovat peräisin näyttämötaiteista, esitystaiteesta ja koreografias-ta. Tietoisesti käytettyinä nämä välineet voisivat herkistää ja syventää kuratoinnin praktikoita ja auttaa ymmärtämään myös kuratoinnin itsessään performatiiviseksi.⁵⁵ Ajatusta näyttelystä näyttämönä ei tule ottaa kirjaimellisesti. Sen sijaan on tärkeämpää kysyä:

”[M]iten ymmärrys dramaturgiasta, ajanhallinnasta, kerronnasta, prosessista, tilan käytöstä, yleisön läsnäolosta, roolipelaamisesta jne. [...] voi informoida kuratoriaalista työtä?”⁵⁶

Malzacher uskoo, että teatterin kaltaisten strategioiden ja tekniikoiden mukauttaminen mahdollistaa ”todellisuutta tekevien” tilanteiden kuratoinnin. Ne eivät ainoastaan kuvaile todellisuutta vaan luovat tietoisuuden omasta todellisuudestaan.⁵⁷

”Kun fokus siirtyy tuotteesta tai tuloksesta [...] teoksen omaan tulemiseen, performatiivinen kuratointi koros-

50 Malzacher ja Warsza 2017, 13.

51 Bismarck 2012, lainaus Malzacher 2017, 31–32.

52 Jackson 2017, 26.

53 Malzacher 2017, 29.

54 “Even before knowing the term curator, he actually used to say that his exhibitions were staged.” Malzacher ja Warsza 2017, 14.

55 Malzacher 2017, 29.

56 “[...]how can the understanding of dramaturgy, time management, narration, process, use of space, the co-presence of the audience, role play etc [...] inform curatorial work?” Malzacher 2017, 30–31.

57 Malzacher 2017, 31.

taa elävää tilannetta, kaikkien osallistujien yhteistä läsnäoloa, (hetkellistä) yhteisöä – kaikkea, mitä pidetään teatterin ja esityksen ytimenä. [...] Teatteri on paikka, jossa asiat ovat samanaikaisesti tosia ja ei-tosia. Se luo tilanteita ja praktiikoita, jotka ovat samanaikaisesti symbolisia ja todellisia. Kuratoriaalinen ajattelu, joka käyttää tietoisesti tätä tietoa, korostaa omia suhteellisia aspektejaan ja korostaa sosiaalisia ja poliittisia seurauksia – se luo neuvottelun tiloja [...].”⁵⁸

Olennainen osa esittäviä taiteita on niihin liittyvä epäonnistumisen, sattuman, virheiden ja kontrollin menettämisen mahdollisuus. Sen sijaan, että näitä piirteitä pyrittäisiin sivuuttamaan, Malzacher kehottaa ottamaan ne avoimesti vastaan ja ajattelemaan niitä kuratoriaalisena strategiana, joka luo tilanteen elävyyttä alleviivaavaa jännitettä. Ajan laajentaminen, lyhentäminen, keskeyttäminen ja varioiminen sekä tilallisten kompleksuuksien tihentäminen voivat korostaa tätä piirrettä, samoin kuin spesifien dramaturgioiden kehittäminen sekä jännitteen luominen töiden vastakkaisuuksilla. Kaiken kaikkiaan kyse on kuitenkin huomion keskittämisestä nyt-hetkeen. Tämä voi luoda hetkellisen, huokoisen todellisuuden, joka yhdistää monia muita realiteetteja ja luo uudenlaisia suhteisuuksia.⁵⁹

2.2 Dramaturgia

Ennen kuin voidaan paneutua dramaturgiaan työkaluna, tulee määritellä mitä dramaturgia ylipäätään on. Heti alkuun voidaan todeta, että se on termi, joka pakenee tarkkoja määritelmiä niin nykyteoriassa kuin -käytännössä. *Dramaturgia* kattaa sekä teoksen komposition että sen tuotannon sisäisen rakenteen ja yhteisöllisen tekoprosessin. *Dramaturginen analyysi* puolestaan laajenee teoksen ulkopuolelle tarkastellen sitä, miten teoksen eri osat kuten konteksti, yleisö ja rajaukset vaikuttavat merkityksen antoon. Tutkijat Cathy Turner ja Synne Behrndt ehdottavat, että dramaturgia on jatkuva analyttinen prosessi, joka tutkii sitä, mitä ”teos” voi olla.⁶⁰

Dramaturgit Maria Kilpi ja Katariina Numminen määrittelevät *Dramaturgiakirjassa* dramaturgian adaptaation eli sovittamisen taiteeksi. Dramaturginen adaptaatio on esityksen tai käsikirjoituksen sovittamista, dramatisointia ja muokkausta näyttämöille tai muihin tarpeisiin. Laajemmassa merkityksessä

“...dramaturgia mukauttaa ja muokkaa sekä itseään että teatteria – kulloisiinkin oloihin, esimerkiksi nappaamalla dramaturgisuhteita rakenteita muista elämänpiireistä ja muista taiteista tai pesiytymällä olemassa oleviin kerroksellisiin rakenteisiin tai tapahtumamuotoihin.”⁶¹

58 “By putting the focus less on the product or the result [...] but on its own becoming, performative curating highlights liveness, the co-presence of all participants, the (temporary) community – all this being core aspects of most definitions of theatre and performance. [...] Theatre marks a space where things are real and not real at the same time, it creates situations and practices that are symbolic and actual at once. A curatorial thinking that makes conscious use of this knowledge underlines its own relational aspects and highlights social and political implications – it creates spaces of negotiation [...]” Malzacher 2017, 31.

59 Malzacher 2017, 32.

60 Turner ja Behrndt 2016, 21–23.

61 Kilpi ja Numminen 2018, 17.

Perinteisesti dramaturgia on yhdistynyt tekstuaaliseen työskentelyyn ja teatteritaiteeseen, mutta esityksellinen käänne on tarkoittanut esittävässä taiteessa ja dramaturgiassa näkökulmanvaihdosta: esimerkiksi sitä, että (näytelmä)tekstin rinnalla tai sen sijasta keskiössä on esitystilanne.⁶²

Kilpi ja Numminen jäsentävät dramaturgia-sanan nykykäytön seuraavasti.

- 1) Dramaturgia yksittäisen taideteoksen tai teosjoukon kuten festivaalin, näyttelyn tai teossarjan ominaisuutena; se tapa, jolla kokonaisuus rakentuu ja järjestyy. Mitä elementtejä teoksessa on, millä logiikalla ne seuraavat toisiaan, millainen sen järjestely, rakenne, sommittelu tai säännöstö on?
- 2) Dramaturginen työ viittaa siihen, mitä dramaturgi tekee työkseen. Tähän voivat sisältyä teoksen sommittelu, rakentuminen ja järjestäminen, mutta se voi sisältää muitakin asioita. Lisäksi dramaturgin työn sijaan voidaan puhua dramaturgisesta työstä, jota tekevät muutkin kuin dramaturgiksi nimetyt henkilöt, ja joka koskee myös katsojaa.
- 3) Dramaturgiaa voidaan tarkastella käynnissä olevana diskurssina ja tämän diskurssin analyysinä. Tuolloin käytetään dramaturgiasta lainattuja näkökulmia ja käsitteitä minkä tahansa ilmiön tarkasteluun ja analyysiin, jossa tarkastellaan sen ajallista rakennetta, osatekijöitä tai säännöstöä.⁶³

Dramaturginen analyysi edellyttää kysymistä, miksi tämä teos toteutuu tässä ajassa ja mille yleisölle? Mikä on linkki teoksen, maailman ja yleisön välillä? Jos dramaturgia on sana, jota käytetään keskusteltaessa rakenteellisista, kompositionaalisista ja kontekstuaalisista periaatteista sekä ajatuksista ja narratiiveista, jotka panevat liikkeelle näitä periaatteita, sitä voidaan soveltaa hyvin monien erilaisten ilmiöiden käsittelyyn.⁶⁴

Dramaturgi Marianne van Kerkhoven totesikin vuonna 1994, että ”vaikutti siltä...että dramaturgia sisältää kaiken, löytyy kaikesta ja sitä on vaikea paikantaa.”⁶⁵ Hänen avauksensa vaikutti vahvasti dramaturgiseen keskusteluun, jonka keskiöön asettui monikollisuus: dramaturgian sijaan on puhuttu dramaturgioista, koska sanan merkitykset ovat niin moninaiset erilaisissa yhteyksissä.⁶⁶

“On puhuttu *laajennetusta dramaturgiasta* (expanded dramaturgy; Peter Eckersall), *huokoisesta dramaturgiasta* (porous dramaturgy; Cathy Turner), *postmimeettisestä dramaturgiasta* (postmimetic dramaturgy; Katalin Trencsényi ja Bernadette Cochrane) tai *suhteisiin perustuvasta dramaturgiasta* (relational dramaturgy; Peter M. Boenisch).”⁶⁷

62 Kilpi ja Numminen 2018, 9.

63 Kilpi ja Numminen 2018, 17–18.

64 Turner ja Behrndt 2016, 40.

65 Kerkhoven 1994.

66 Kilpi ja Numminen 2018, 22.

67 Kilpi ja Numminen 2018, 24–25.

Dramaturgioiden vastakohtaisuuksien määrittelyjen sijaan nykykeskustelussa olennaisia ovat kokonaisvaltaisemmat näkökulmat, eri traditioiden välisten yhteyksien näkeminen ja vasta-kohtien hahmottaminen saman asian eri dimensioina.⁶⁸ Kilpi ja Numminen ehdottavat dramaturgian uusiksi lähtökohdiksi muiden muassa materialismia (mikä tahansa on järjestettävää materiaalia – tätä on tutkinut mm. Pauliina Hulkko⁶⁹), dramaturgiaa yhteisenä tilana (jäsentävä työskentely työryhmän välillä, kuten esimerkiksi WAUHAUS-kollektiivin työskentely⁷⁰) sekä Konstantina Georgeloun, Efrosini Protopapan ja Danae Theodoridoun esittämää *toiminnalla työskentelyä*.⁷¹ Viimeksi mainittuun palataan kappaleessa 2.2.2.

2.2.1 Dramaturgi ja kuraattori

Dramaturgin vaihtelevaan roolin vaikuttavat dramaturgin suhde kulloiseenkin toimintaympäristöönsä, joka voi olla teos, työryhmä tai instituutio. Dramaturgin ja kuraattorin rooleissa voidaankin havaita huomattavia yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi Turner ja Behrndt listaavat erilaisia dramaturgisen työskentelyn mahdollisuuksia tavalla, jossa sanan dramaturgi voisi lähes jokaisessa kohdassa korvata kuraattorilla:

- Dramaturgi voi kehittää instituution menettelytapoja ja ohjelmistoa toimien kriittikkona, kommentaattorina ja kommunikaaattorina
- Dramaturgi voi olla analyysia, tietoa ja luovaa ajattelua tuottannon valmisteluun ja harjoituksiin tuova henkilö, joka tukee ohjaajaa teoksen rakenteen ymmärtämisessä
- Dramaturgi voi olla vastuussa tekstien adaptaatiosta ja käännöksistä tai jopa uusien näytelmien kirjoittamisesta
- Dramaturgi voi olla henkilö, joka on vastuussa uudenlaisen kirjoittamisen tunnistamisesta ja tuomisesta teatteri(instituution)
- Dramaturgi voi olla ”luova kriitikko” tai ”kriittinen yhteistyökumppani”
- Dramaturgi voi olla kuraattori, luova tuottaja tai ohjelmistovastaava, hän voi olla äänitaiteilija, kaupunkisuunnittelija, provokaattori, aktivisti, yhteistyökumppani, verkostojen luoja
- Dramaturgi voi olla kaikkia näitä, vain joku näistä tai joitakin näistä
- “Dramaturgi etsiytyy uusiin rooleihin, laajentaen käsitystämme niistä monista tavoista, mihin dramaturgista ajattelua voi soveltaa”.⁷²

Kaikille näille työskentelytavoille on yhteistä, että dramaturgi koettaa sijoittaa teoksen tiettyyn kontekstiin⁷³. Dramaturgi ja kuraattori Norman Frisch kuvaileekin sekä kuratointia että

68 Kilpi ja Numminen 2018, 25.

69 Ks. esim. Hulkko 2013.

70 Ks. esim. Klein ja Partanen 2018.

71 Kilpi ja Numminen 2018, 25–28.

72 Turner ja Behrndt 2016, 105–106.

73 Turner ja Behrndt 2016, 154.

dramaturgiaa prosessiksi, jossa etsitään “tarkoituksenmukais-ta esitysformaattia kulloinkin tutkittavalle aiheelle”⁷⁴. Sen, mitä esitetään ja sen, miten se esitetään, välillä vallitsee dialoginen suhde. Dramaturgiassa on Frischin mukaan kyse “muodon ja sisällön yhdistämisestä teoksessa. Tai ainakin niiden saattamisesta samalle magneettiselle kentälle.”⁷⁵

Taiteilija ja teoreetikko Judith Rugg määrittelee kuratoinnin “eräänlaiseksi kriittiseksi interventioksi tapoihin ymmärtää nykykulttuuria”⁷⁶. Teatterit, kuten myös galleriat, museot ja muut näyttelytilat, esittävät yleisölle valikoiman taiteilijoiden teoksia. Nämä valinnat määrittävät taiteilijan tai teoksen näkyvyyttä. Valitsemalla tietyn taiteilijan teoksia taideinstituutio kytkeytyy tiettyihin taiteen paikallisiin, kansallisiin ja kansainvälisiin kiertokulkuihin ja sitä myötä kanonisaa-tion prosesseihin. Vastavuoroi-sesti teokset ja taiteilijat muodostavat instituution taiteellisen arvon ja osallistuvat narratiiviin, jota instituutio kertoo itsestään.⁷⁷ Dramaturgia ja kuratointi ovat siis väistämättä poliittisia tekoja.

2.2.2 Dramaturgia kysymyksenä

Dramaturgia pidetään usein teoksen rohkaisevana ensimmäisenä yleisönä, joka pitää mielessä teoksen, näyttelyn tai ohjelmiston kokonaiskuvan ja tavoitteet. Dramaturgi pyrkii autamaan taiteilijaa fokusoimaan ja kokemaan teoksen toisesta näkökulmasta.⁷⁸ Dramaturgi Katherine Profeta kuvailee dramaturgia hahmoksi, joka “tanssii harjoitussalin kynnyksellä”, vuorotellen sisään ja ulos, muuttaen näkökulmaansa säännöllisesti.⁷⁹

”[...] perustuen [...] Marianne van Kerkhovenin ajatuksiin väitän, että dramaturgin roolia, jos sitä ylipäättään on mahdollista määritellä, voi määritellä ainoastaan liikkeen laatu-na, joka heilahdellen ottaa määrittelemätömän tilan teorian ja käytännön, sisä- ja ulkopuolen, sanan ja liikkeen, kysymyksen ja vastauksen välissä.”⁸⁰

Liikkeessä pysyminen auttaa Profetaa merkityksien muodostamisessa ja katalysoi keskusteluja taiteilijan kanssa: ”Jos tarkkailisin prosessia vain yhdestä näkökulmasta, minulla olisi paljon vähemmän tarjottavaa”⁸¹. Dramaturgia on katsomisen tila, joka ei ole stabiili, mutta myös dramaturgiaa itseään tulee ajatella liikkeenä, joka kehittyy: liike ei ainoastaan mahdollista ymmärrystä vaan se on sana, joka kuvaa ymmärtämisen toimintoa⁸². Dramaturgi, tutkija Katalin Trencsényi määrittelee dramaturgisen suhteen dynaamiseksi, molemminpuoliseksi, eläväksi suhteeksi, joka edellyttää tasavertaista⁸³ suhdetta osapuolten välillä⁸⁴. Dramaturgi ja ohjaaja DD Kuglerin mukaan

“Voisi luulla, että dramaturgiassa on kyse teoksesta. Ja ilmiselvästi siinä on kyse teoksesta: kyse on tanssista,

74 Frisch 2002, lainaus Turner ja Behrndt 2016, 20.

75 Frisch 1994, lainaus Turner ja Behrndt 2016, 29.

76 Rugg 2007, lainaus Trencsényi 2015, 32.

77 Trencsényi 2015, 32.

78 Turner ja Behrndt 2016, 161.

79 Profeta 2015, 16.

80 “[...] building off the ideas of [...] Marianne Van Kerkhoven, I contend that the role of the dramaturg, if it can be defined at all, can only be as a quality of motion, which oscillates, claiming an indeterminate zone between theory and practice, inside and outside, word and movement, question and answer.” Profeta 2015, xvi-xvii.

81 Profeta 2015, 16.

82 Profeta 2016, 139.

83 Viittaan lyhyesti Profetan esiin nostamaan kysymyksen dramaturgisen työn sukupuolittuneisuudesta. Koska dramaturgin työ on perinteisesti palvelut taiteellisen tuotteen syntymistä, se on katsottu feminiiniseksi työksi. Profetan mukaan erityisesti määrittelemättömiin prosesseihin pohjautuva tanssidramaturgia tarjoaa mahdollisuuden summentaa (todellisiin tai oletettuihin sukupuoliin perustuvaa) sukupuolittunutta lukutapaa, jossa dramaturgin feminiini ”palveleva mieli” kohtaa maskuliinisen ohjaajan tai koreografin ”neron ruumiin”. Profeta 2015, 21–22.

84 Trencsényi 2015, 160.

kyse on käsikirjoituksesta, kyse on tuotannosta. Mutta pääasiassa kyse on suhteesta.”⁸⁵

Muiden muassa dramaturgi Maaïke Bleeker kuvaa suhdetta ystävyydeksi, joka ei kuitenkaan ole harmonista vaan kestää erimielisyydet ja neuvottelun⁸⁶. Profetan mukaan tämänkaltaisen ystävyys⁸⁷ on ”tuottavaa epäsointiisuutta” (*generative dissonance*)⁸⁸. Dramaturgin ja taiteilijan välinen suhde on latautunut, sillä osapuolten välillä on eroavaisuuksia. Tämä jännite on kuin ”tanssi, jossa osapuolilla on sama tavoite mutta eri askeleet”. Taiteilijan työskentely dramaturgin kanssa muuttaakin ajatteluprosessin luonnetta: se muuttuu *jaetuksi toiminnaksi*.⁸⁹

Yksi dramaturgin tärkeimmistä tehtävistä on kysymysten kysyminen, mutta ilman, että niiden tulisi johtaa vastauksiin. Liian määrätietoinen kysymyksenasettelu voi muuttua kuulusteluksi, jolloin fragiili luottamussuhde saatetaan menettää. Profeta mainitsee varoittavana esimerkkinä tapauksen, jossa Amerikan alkuperäiskansaan kuuluva naisnäytelmäkirjailija kokee valkoisen miesdramaturgin kysymykset ”aggressiivisena tietämättömyytenä”; kyseenalaistamisen ja kysymisen tulee olla kunnioittavaa ja perustua ymmärrykseen taiteilijan työstä ja sen lähtökohdista.⁹⁰

Kysymyksiä voi hyödyntää myös dramaturgisen työskentelyn laajemmassa merkityksessä, jossa ei olla teosprosessin äärellä. Kirjassaan *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance* (2017) Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa ja Danae Theodoridou palaavat kirjaimellisesti dramaturgia-sanan etymologisille juurille: *dran* (toiminta) ja *ergon* (työ, teos). Heille dramaturgia on juuri toimintaa: se on taiteen tekemisen tapa ja praktiikka, joka on muutakin kuin teoksen rakenteiden hahmottamista. Dramaturgia on jaettava vastuuta ja prosessi, jolla on kyky sisällyttää itseensä erilaisia lähestymistapoja.⁹¹ Se on myös poliittista toimintaa siinä mielessä, että kysymyksillä dramaturgia voi aktivoida prosesseja, jotka näyttäytyvät tehokkuusajattelun vastaisina, sillä niiden päämäärää ei voi tietää etukäteen⁹².

Tämän tutkielman puitteissa pystyn tarjoamaan vain rajatun katsauksen siihen, mitä kaikkea dramaturgia voi olla. Kuitenkin jo näistä suppeista esimerkeistä on selkeästi nähtävissä, että dramaturgin ja kuraattorin rooleissa ja praktiikoissa on paljon yhtäläisyyksiä sekä inspiroivia dialogisia mahdollisuuksia.

3. Tapausesimerkit ja analyysi: näyttely liikkeessä

Tässä luvussa analysoin valitsemiani tapausesimerkkejä, näyttelyitä *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja *Variables* dramaturgisten työkalujen avulla. Esimerkkien tarkastelu kutoutuu yhteen nykyaikaisen esittämiseen liittyvien paradigman muutosten kanssa. Näihin kuuluu ajan nouseminen näyttelyn järjestäväksi rakenteeksi sekä tanssin uudenlainen asema näyttelyn ja nykyaikaisen konteksteissa.

85 “Dramaturgy, you think, is about the work. And obviously it is about the work: it’s about the dance, it’s about the script, it’s about the production. But largely it’s about the relationship.” Kugler 2012, lainaus Trencsényi 2015, 160.

86 Bleeker 2003, lainaus Profeta 2016, 19.

87 Kuraattori Aleksandra Kiskonen on kirjoittanut maisterin opinnäytteen ystäväydestä ja kuratoinnin praktiikasta, ks. Kiskonen 2020.

88 Profeta 2016, 19.

89 Trencsényi 2015, 160–161.

90 Profeta 2015, 15.

91 Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2017, 12–29.

92 Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2017, 75–81.



Aluksi esittelen tapausesimerkkini ajallisen näytteillepanon kehityksessä. Tarkastelen maisemadramaturgian käsitettä ja sen erilaisia ilmenemismuotoja sekä tapausesimerkeissani että yleisemmin taiteessa. Tarkennan tiettyihin dramaturgisiin käsitteisiin (rytmi, kesto ja toisto sekä tunto, tekstuuri ja tunnelma), joiden avulla analysoin esimerkkien ajallista rakentumista ja maailmasuhdetta. Lopuksi käsittelen tanssin ja liikkeen näyttäytymistä taide-teoksissa, kuratoinnissa ja tilan merkittäjänä. *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyn analyysissä kohteena eivät ole yksittäiset teokset vaan näyttelykokonaisuuden muodostava ajallinen logiikka. *Variables*-näyttelyn analyysissä paneudutaan tarkemmin yksittäisten teosten suhteeseen aikaan.

Dramaturgi Eugenio Barba vertaa dramaturgiaa kudonnaisuuteen⁹³. Näyttämölliset teot voidaan punoa yhteen mitä erilaisimmilla tavoilla: lankojen, värien ja pistojen valinnat vaikuttavat kudonnaisen pintaan⁹⁴. Erilaiset teoksesta löydettävät kaavat paljastavat sen taustalla vaikuttavat ideologiset, kompositio-naaliset, filosofiset ja sosiopoliittiset käsitykset⁹⁵.

Cathy Turnerin ja Synne Behrndtin mukaan tarinaa ei ymmärretä ainoastaan tapahtumien vaan myös niiden tapojen kautta, joilla se kerrotaan, järjestetään, neuvotellaan ja jäsennellään. Dramaturgiselle ajattelulle onkin keskeistä ”kyky tunnistaa ja konseptualisoida eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia [...], artikuloida mikä kussakin dramaturgiassa on erityistä.”⁹⁶ Toisaalta dramaturgisen analyysin ei tarvitse järjestyä kaikkea vaan tunnistaa erilaisia strategioita ja niiden vaikutuksia⁹⁷.

Kuten kappaleessa 2.2 havaittiin, dramaturgia voi olla myös yksittäisen taideteoksen tai teosjoukon kuten festivaalin, näyttelyn tai teossarjan ominaisuus: tapa, jolla kokonaisuus rakentuu ja järjestyy. Tällöin lähtökohtana toimivat sellaiset kysymykset kuin mitä elementtejä teoksessa on ja millä logiikalla ne seuraavat toisiaan tai millainen on teoksen järjestely, rakenne, sommittelu tai säännöstö.⁹⁸

II Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Wisa Knuuttila.

93 Barba 1985, lainaus Turner ja Behrndt 2016, 35.

94 Turner ja Behrndt 2016, 35.

95 Turner ja Behrndt 2016, 37.

96 Turner ja Behrndt 2016, 33.

97 Turner ja Behrndt 2016, 38.

98 Kilpi ja Numminen 2018, 18.

3.1 Tapausesimerkit

Tapausesimerkkini koostuvat kahdesta näyttelystä, joiden lähtökohtana toimivat planetaaris-astronomisilla tasoilla operoivat ajalliset syklit. Tallinnassa 21.9.–1.12.2019 pidetty näyttely *Let the field of your attention.... soften and spread out* oli entiseen sukellusvenetehtaaseen avatun Kai-taidekeskuksen ensimmäinen näyttely ja osa laajempaa Fotokuu-festivaalia. Hanna Laura Kaljon kuratoimassa kokonaisuudessa olivat mukana taiteilijat Marie Kølbaek Iversen, Sandra Kosorotova, Pia Lindman, Andrea Magnani, Elin Már Øyen Vister, Carlos Monleon Gendall, Sam Smith ja Nele Suisalu. Analyysin aineistona toimivat Kaljon kirjoittama katalogiteksti sekä kaksi vierailuani näyttelyyn loka-kuussa 2019. *Let the field of your attention.... soften and spread out* toimi myös yhtenä inspiraationa aloittaessani työskentelyn *Variables*-kokonaisuuden parissa.

Variables oli Helsingin Kuninkaansaareen sijoittuva ja sen inspiroima kolmen taiteellisen työn projekti, jonka kuratoin osana laajempaa *Island of Relations* -näyttelyä Taideyliopiston *Saari 2020* -ohjelmaan. Prosessi liittyi Kuvataideakatemian *Island of Relations* -kurssiin, joka alkoi syksyllä 2019. Kurssin vetäjinä toimivat professorit Anna-Kaisa Rastenberger ja Ulrika Ferm. Sen aikana osallistujat viettivät seminaaritapaamisten ohella aikaa Kuninkaansaarella sekä vierailivat kuraattori Taru Elfvingin johdolla Seilin saarella Nauvossa.

Aikavälillä 20.8.–29.9.2020 tapahtuneessa *Variables*-kokonaisuudessa koettiin kolme erilaista saaren tila-aikaan sijoitunutta teosta: videotaidemaalari, esiintyjä Ilmari Paanasen monologiesitys, tanssija, arkeologi ja esitystaiteilija Suvi Tuomisen neliosainen esityssarja sekä dramaturgi Emil Santtu Uutun essee. Viimeiseksi mainittu teos oli luettavissa verkossa ja näyttelyjulkaisussa, jossa oli Uutun lisäksi teksti myös muilta taiteilijoilta sekä minulta.⁹⁹ Julkaisua jaettiin ilmaiseksi jokaisen esityksen jälkeen kaikille teoksiin osallistuneille.

Molemmat kokonaisuudet perustuvat selkeästi näyttelyn ajalliseen järjestämiseen tiettyjen periaatteiden mukaisesti, mutta niiden välillä on myös eroja. *Let the field of your attention....* -näyttelyn ajallinen ja temaattinen rakenne perustuu auringon kiertoon pohjoisella pallonpuoliskolla.¹⁰⁰ *Variablesin* lähtökohtana on puolestaan ihmiselle käsittämättömissä mittakaavoissa operoiva syvä aika eli äärimmäisen pitkät geologiset ajanjaksot.

Näyttelyt valikoituivat analyysin kohteeksi niiden dialogisuuden vuoksi. Vierailin *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyssä kaksi kertaa syksyn 2019 aikana, ensin osana Praxis-opintomatkaa ja toisen kerran vapaa-ajallani. Vaikka molemmat vierailut olivat suhteellisen lyhyitä, herätti kokonaisuus minussa kiinnostuksen tarkastella näyttelyä erilaisen *ajallisten* rakenteiden kautta. Näyttelyn hitaus ja hämäryys jättivät minuun vahvan muistijäljen. Kokonaisuuden esiin tuoma

ajatus planetaarisista rytmeistä näyttelyn ajallisena rakenteena toimi yhtenä innoittajana omalle *Variables*-näyttelylleni, joka toteutui verrattain erilaisessa kontekstissa ulkotilassa.

Vaikka analyysissä keskitytään esimerkkien ajallisiin suhteisiin, sijoittuvat ne toki ajan lisäksi tiettyyn tilaan, johon ne ottavat tietynlaisen suhteen. Esimerkiksi suomalaisen esitystaiteen uranuurtaja Annette Arlander on tarkastellut väitöskirjassaan nimenomaisesti esitystä tilana¹⁰¹. Florian Malzacherin mukaan tilalähtöinen taide ei voi noin vain siirtää teatterin (tai tämän tutkielman kontekstissa *näyttelyn*) logiikkaa toisenlaiseen tilalliseen lokaatioon. Tilalähtöisen taiteen tulee olla muutakin kuin reaktio tietynlaiseen tilanteeseen tai käytännön saneleman adaptaatio. Tilalähtöinen teos saa voimansa siitä, että se “mukautuu olosuhteiden logiikkaan, puskee niitä eteenpäin tai tarkoituksellisesti vastustaa niitä”. Teoksen ei kuitenkaan tule täysin antautua ympäristölleen: “Jos kerronta, tunnelma, liike, tila ja muu tulevat liian lähelle toisiaan, voi lopputuloksena olla pelkkä merkityksen oikotie – ja kaikki taiteellinen jännite katoaa.”¹⁰² Tämän tekstin puitteissa keskiöön nousevat erityisesti tilan tunnut ja tekstuurit sekä liikkeen ja ruumiin tilalliset suhteet.

Toinen kiinnostava lähtökohta on kysyä, miten esityksen läsnäolo näyttelyssä vaikuttaa kokoontumisen tapoihin ja jaetun ja yksityisen kokemuksen rajoihin. Teoreetikko Dorothea von Hantelmann esittää esseessään *Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings* (2019), miten näyttely ja esitys perustuvat kahteen erilaiseen ajalliseen modaliteettiin. Esitykset, luennot ja konsertit perustuvat sovittuun tapaamis aikaan, jolloin ryhmä ihmisiä kerääntyy yhtä aikaa samaan paikkaan osallistuakseen jaettuun kuuntelemisen ja/ tai katsomisen kokemukseen. Näyttelyt puolestaan perustuvat aukioloaikoihin. Ihmiset kerääntyvät tiettyihin lokaatioihin osallistuakseen aktiviteetteihin, jotka ovat avoimia kaikille, mutta joita ei välttämättä tarvitse suorittaa tai kokea ryhmässä.¹⁰³

Hantelmannin mukaan taideinstituutioiden sosiaalinen ja poliittinen valta kehittyy niiden muodoissa: teatterissa yleisön ja esiintyjien, näyttelyssä taideteosten ja katsojien välisissä tilallis-diskursiivisissa sommitelmissa.¹⁰⁴

”Taideinstituutiot – museot, näyttelyt, teatterit, konserttisalit, festivaalit – eivät ole koskaan olleet vain taideteosten säilytyspaikkoja. Ne saavat symbolisen valtansa ja sosiaalisen oikeutuksensa siitä, että ne juhlistavat, ilmentävät ja esittävät yhteiskunnan perustavanlaatuisia luokitteluja ja arvoja. Ne vaikuttavat ihmisten käytökseen ja käyttäytymiseen ja muokkaavat niitä sen yhteiskunnan ydinajatuksien ja -arvojen mukaan, jossa ne ovat olemassa.”¹⁰⁵

101 Ks. esim. Arlander 1998.

102 Malzacher 2017, 34.

103 Hantelmann 2019, 253–254.

104 Hantelmann 2019, 254.

105 “Art institutions – museums, exhibitions, theaters, concert halls, festivals – have never been merely containers for artworks. They draw their symbolic power and social legitimacy from the fact that they celebrate, embody, and enact the foundational categories and values of a society. They have an impact on the conduct and behavior of people, shaping it according to core concepts and values of the societies they exist in.” Hantelmann 2019, 254.

99 Julkaisu on luettavissa verkossa: <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/>

100 Kaljo 2019, 168.

Joudun rajaamaan tilallisuuden ja diskursiivisuuden kysymysten syvemmän tarkastelun tämän opinnäytteen fokuksen ulkopuolelle, mutta nämä ajatukset nousevat jossain määrin esille dramaturgisen analyysin rinnalla.

3.2 Ajallinen ja ruumiillinen näyttely

Filosofi Peter Osbornen mukaan tänä päivänä ei ole ole-massa tilaa, jota *ei* voisi institutionaalisesti merkitä tai muuntaa taidetilaksi¹⁰⁶. Tila on perinteisesti asetettu etusijalle taiteen kohtaamista määrittävänä rakenteena. Samalla aika on säilynyt näky-mättömämpänä elementtinä. Arkkitehtoninen tila, maalaus-pohja, sivu paperia tai jalusta on toiminut keskeisenä lähtökohtana, joka on tullut artikuloida, täyttää tai ylittää. Tavanomainen arkkitehto-ninen tila, jossa taidetta näytetään, vaikuttaa sijaitsevan ei-ajal-lisessa tilanteessa.¹⁰⁷ ”Aikataiteiden” kuten elokuvan, videon ja esityksen on ymmärretty tarvitsevan erilaisen tilan, *black boxin*, jossa tila-aikaa voidaan luoda, manipuloida ja fiktionalisoida¹⁰⁸.

Esitys näyttelytilassa ei sinänsä ole uusi asia: jo modernin tanssin pioneeri Isadora Duncan esiintyi museoissa¹⁰⁹, ja esi-merkiksi vuonna 1975 taidehistorioitsija, kriitikko ja kuraattori RoseLee Goldberg tarkasteli tekstissään *Space as Praxis* Yh-dysvalloissa tuolloin vallalla olleita uusia taiteellisia praktiikoita kuten kehotaidetta ja performanssia¹¹⁰ sekä niiden suhdetta gal-leriatilaan¹¹¹. Tämän vuosituhannen alun erityispiirre on kuitenkin erilaisten *ajallisuuteen* perustuvien kuratoriaalisten aloitteiden yleistyminen. Näyttelyjen jakaminen vaiheisiin, jaksoihin, esi- ja jälkitapahtumiin eroaa selkeästi tyypillisestä ajatuksesta näytte-lystä erillisenä, kertaluonteisena kokemuksena. Sen lisäksi yhä useampi näyttely käyttää näytteillepanon muotoja, jotka yhdistä-vät kuvataiteessa käytettyjä keinoja elokuvan, teatterin, tanssin tai musiikin (ts. kuvan, äänen, ruumiiden ja objektien liikkeeseen ja muuntamiseen perustuvien taidemuotojen) vastaaviin. Per-formatiivisuus, erilaisten toimijoiden ja toimijuuksien osallistu-minen, dramaturgia ja koreografia ovat näin ollen uudella tavalla relevantteja käsitteitä näyttelyn kontekstissa.¹¹²

Ajallisuuden lisäksi esittävien taiteiden *ruumiillinen läsnä-olo näyttelyissä* on lisääntynyt. Koska tanssia, elokuvaa, musiik-kia tai muotia (ja monia kuvataiteen teoksia, joita ei ole välttä-mättä tarkoitettu näytettäväksi niin kuin ne nähdään museoissa) ei ole tarkoitettu esitettäväksi näyttelytiloissa, tulee teoksen si-sältö mukauttaa ennalta tuntemattomiin puitteisiin, jotka myös usein muuttavat kokonaisuutta.¹¹³ Tutkija Sarah Burkhalterin ja kuraattori Laurence Schmidlinin mukaan tämän muutoksen seu-raukset esimerkiksi tanssin esillepanolle (*exhibiting dance*) ovat olleet radikaalit, ja ne johtavat ajattelemaan taiteen näytteillepa-noa uudella tavalla¹¹⁴.

Esimerkiksi koreografit Anne Teresa de Keersmaecker ja Xavier Le Roy ovat toteuttaneet projekteja, joissa heidän tans-

106 Osborne 2019, 273.

107 O’Doherty 1976, lainaus Wood 2017, 185.

108 Wood 2017, 185.

109 Brandstetter 2015, 64–65.

110 Goldberg mainitsee tekstissään mm. seuraavat taiteilijat: Bruce Nauman, Vito Acconci, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Dan Graham ja Daniel Buren.

111 Goldberg 2009 (1975), 51–62.

112 Bismarck & al. 2014, 8.

113 Burkhalter ja Schmidlin 2017, 11.

114 Burkhalter ja Schmidlin 2017, 11–12.

siteoksiaan on muokattu näyttelyn tilaan ja aikaan. Keersmae-kerin teos *Work/Travail/Arbeid* venytti näyttämöteoksen *Vortex Temporum* (2013) alkuperäisen 75 minuutin keston kuuden viikon mittaisen näyttelyn pituiseksi¹¹⁵. Le Royn *Retrospective*-näyttely käytti materiaalinaan koreografin aiempia, vuosina 1994–2010 tehtyjä teoksia, joita esiintyjät siirsivät näyttelyn ajalliseen kon-tekstiin¹¹⁶. Tällaisissa tapauksissa kyse on eleen, liikkeen ja ko-reografian keksimisestä uudelleen siten, että ne sopisivat näyt-telyformaatin erilaisiin parametreihin kuten aukioloaikoihin¹¹⁷.

On myös teoksia, jotka muuttavat näyttelyvieraan tanssi-ja-esiintyjäksi, kuten koreografi William Forsythen kuvataiteen kontekstissa esiteltävät koreografiset objektit (*choreographic objects*)¹¹⁸. Tanssin ”tunkeutuminen” museotilaan on toisaalta myös muuttanut tapaa, jolla kuvataiteen teoksia katsotaan: nii-tä laajennetaan kehon kuvilla tai niitä tulkitaan samoilla liikkeillä, jotka synnyttivät teokset¹¹⁹.

Tässä kehityskulussa näyttely manifestoituu taiteidenvä-lisenä (*transdisciplinary*) ja kulttuurienvälisenä (*transcultural*) joukkona tilallis-ajallisia suhteita, jotka on järjestelty ajallisuuden perusteella. Tällöin kuratoriaalisen praktiikan fokus on lopputu-loksen (*exhibition*) sijaan prosessissa (*exhibiting*).¹²⁰ Arkkitehti, kuraattori Nikolaus Hirschin mukaan aikaan perustuvien näyt-telyformaattien vaikutus kuvataiteeseen näkyy yhä kasvavassa samankaltaisuudessa näyttely- ja esitystilojen välillä. Näyttelyti-lat alkavat muistuttaa teattereita tai teatterikoneistoja, kun taas näyttämöt lähentyvät gallerioiden hitautta ja liikkumattomuutta. Näyttelytilaa kiehtoo esitystilan aikaan sidottu luonne ja esitys-tilaa näyttelytilan näennäinen ajattomuus.¹²¹

Käsitys näyttelystä muuttuukin silloin kun näyttelyt perus-tuvat ajallisuuteen. Yhä useammin näyttely ei ole ”valmis” ava-jaispäivänä, vaan kokonaisuuteen muodostuu tiettyjä rytmejä näyttelyn ajan kuluessa. Kuratoinnissa on tällöin kyse ajallisten positioiden rajaamisesta eli ajan kuratoinnista. Näyttelyn kon-septi koostuu toisiinsa kietoutuneista tai peräkkäisistä muodois-ta, joita tulee säätää jatkuvasti, eli kuten Hirsch kuvailee, ”sen monia toistoja tulee virittää”. Kun näyttely muuttuu aikaan pe-rustuvaksi, muuttuu kuraattori dramaturgiksi.¹²²

3.2.1 Let the field of your attention.... soften and spread out

Let the field of your attention.... soften and spread out -ko-konaisuus on hyvä esimerkki näyttelyn kuluessa kehittyvistä rytmeistä. Kokonaisuudessa oli mukana vain kaksi teosta, jot-ka olivat nähtävillä koko näyttelyn ajan ja jotka Kaljon mukaan muodostivat näyttelyn ”luuston”: Kølbaek Iversenin 3D-satelliit-tikuvia Jupiterin lo-kuusta esittävä videoteos *lo/I* (2005–) sekä Magnanin hiilipiirustukset (*Untitled*, 2018). Teokset ”heräsivät auringonnousun aikaan”¹²³, minkä lisäksi piirroksia valaisi kaksi öljylamppua, jotka sytytettiin auringonlaskun hetkellä¹²⁴. Muut

115 Taidekeskus WIELS, Brys-sel, 20.3.-17.5.2015, lisäksi Centre Pompidou, Pariisi 26.2.-6.3.2016 ja MoMA, New York 25.3.-2.4.2017. Burkhalter ja Schmidlin 2017, 15.

116 Ensimmäinen näyttely pidettiin Fundació Antoni Tàpiesissa, Barcelonassa 24.2.-22.4.2012, jonka jälkeen se kiersi laajalti vuoteen 2015 saakka. Burkhalter ja Schmidlin 2017, 15.

117 Burkhalter ja Schmidlin 2017, 11–12.

118 Ks. lisää <https://www.williamforsythe.com/exhibitions.html>

119 Burkhalter ja Schmidlin 2017, 11–12.

120 Bismarck & al. 2014, 8.

121 Hirsch 2014, 67.

122 Hirsch 2014, 67.

123 En tiedä, tarkoittaako tämä kirjaimellisesti sitä, että videot käynnistyivät aina juuri auringonnousun het-kellä - en ollut kertaakaan paikalla niin aikaisin.

124 Kaljo 2019, 168.



III Yleiskuva näyttelystä *Let the field of your attention.... soften and spread out* päivänvalossa. Kuvaaja Hedi Jaansoo.



IV Yleiskuva näyttelystä *Let the field of your attention.... soften and spread out* illalla. Kuvaaja Hedi Jaansoo.

näyttelyn teokset sen sijaan tapahtuivat joko toistuvasti, erilaisissa sykleissä tai vain kerran. Näyttelyn kantava teema, hidastuminen, näkyi myös toistuvien teosten rytmissä: niitä nähtiin näyttelyn edetessä yhä harvemmin.

Erilaiset esitykset ja elokuvanäytökset – poikkeuksena Monleon Gendallin työpaja – oli sidottu auringon kiertoon: niiden aloitusaika oli aina auringonlaskun aikaan.¹²⁵ Äänen ja somatiikan parissa työskentelevä, nykytanssitaustainen Suisalu synnytti suureen galleriatilaan “parantavan tila-ajan” näyttelyä varten luodulla teoksellaan *Allow yourself (...)* (2019). Niin ikään auringon laskiessa alkanut teos tapahtui viisi kertaa näyttelyn aikana, ja sen aloitus aikaistui joka kerta päivän lyhentyessä vuoden loppua kohden.

Erillisessä projektitilassa nähtiin Smithin elokuva *Lithic Choreographies* (2018), joka vei huomion ihmisten, kivien ja mineraalien suhteisiin. Gotlannissa kuvatussa teoksessa tanssija¹²⁶ asuttaa maisemaa ensin liikkeellisesti, sitten dialogissa

125 Ks. kuva VII.

126 Näyttelytekstissä ei mainita tanssijan nimeä.

suuren kiven kanssa.¹²⁷ Teos esitettiin koko ajan hidastuvassa rytmissä: ensin peräkkäisinä päivinä, sitten joka toinen päivä, myöhemmin joka kolmas päivä, ja lopuksi esitysten välissä oli neljä päivää¹²⁸.

Varsinaisen gallerian lisäksi tilassa oli kaksi pienempää huonetta, joista toisessa Lindman teki yhden päivän ajan kalevalaisia jäsenkorjaushoitoja. Lisäksi hän esiintyi kerran marraskuun lopulla. Toisessa tilassa järjestettiin kolme kertaa Kosorotovan työpaja, joka perustui taideterapeuttisiin menetelmiin: yhdessä lukemiseen, kirjoittamiseen ja tekstiilien tekemiseen.¹²⁹ Kun vierailin näyttelyssä, tiloissa oli esillä fragmentteja näistä muina aikoina aktivoituvista teoksista: toisessa huoneessa hieronta-pöytä ja dokumentaatiota Lindmanin taiteellisesta tutkimuksesta ja toisessa työpajatoimintaan liittyviä tekstiilejä.

Näiden teosten lisäksi kokonaisuuteen kuului kaksi yksittäistä teostapahtumaa. Ruuan ja ruuansulatuksen parissa työskentelevän Monleon Gendallin työpaja pidettiin näyttelyn alkupäivinä. Øyen Visterin teos tapahtui 4.–5.11., jona aikana taiteilija kuljetti yleisöä Kai-keskuksen ympäristössä. Teoksen tarkoituksena oli “tutustua sen kerrostumiin kehoillamme ja aisteillamme”.¹³⁰



3.2.2 Variables

Kuninkaansaarella esitetyn, paikkasensitiivisen *Pimeässä olemisesta* -teoksen työryhmään kuulunut näyttelijä Pietu Wikström kuvailee teosprosessia näyttelijä, esitystaiteilija Kid Kokon sanoin: keskityimme siihen, “mitä on jo”¹³¹. Wikströmille

“[e]sitystilassa keskittyminen siihen, ”mitä on jo”, voisi tarkoittaa juurikin keskittymistä suhteisiin ja suhteiden rihmastoihin, siis tilaan itseensä representaatioiden rakentamisen sijasta.”¹³²

127 Kaljo 2019, 169.

128 Ks. kuva VII.

129 Kaljo 2019, 170.

130 Kaljo 2019, 169.

V Esityskuva Ilmari Päänänen: *Maiseman aika* (2020). Kuvaaja Kevin Buy.

131 Muistinvarainen maininta Kid Kokon Teatterikorkeakoulussa vetämältä valinnaiselta kurssilta kesällä 2018, lainaus Wikström 2019, 34.

132 Wikström 2019, 35.

Tämä määritelmä kuvaa hyvin myös *Variablesia*. Olennainen osa kokonaisuutta oli katsojan vähitellen hidastuva liike ja sen suhde ympäristöön. Kuninkaansaareen kuljettiin lautalla, joka kulkee vain häviävän pienen matkan verrattuna siihen matkaan, jonka maapallo kulkee kiertoradallaan auringon ympäri. Esityspaikoille liikuttaessa käveltiin pinnalla, joka muodostui Paleoproterotsooisella maailmankaudella 2 500–1 600 miljoonaa vuotta sitten. Kuninkaansaari nousi Litorinamerestä, Itämeren nykyistä suolaisemmasta varhaisvaiheesta, viimeisimmän jääkauden jälkeen noin 8 000–4 000 vuotta sitten. Kun yleisö pysähtyi katsomaan esitystä rantakalliolle, maaperä jatkoi liikettään: Helsingin alueella maa kohoaa 40 senttimetriä vuosisadassa.¹³³

Myös liikkumisen tavat vaikuttavat ympäristön hahmottamiseen. Vaikka länsimainen nykyihminen on tottunut hahmottamaan maailmaa ja omaa paikkansa siinä karttojen avulla – jolloin se avautuu “ikään kuin ylhäältäpäin tai ulkopuolelta käsin” – hahmottivat muinaiset ihmiset maailmaa sen läpi kulkemalla¹³⁴. Saarella käveleminen ja teospaikoille vaeltaminen, hetkittäinen harhailu tai eksyminenkin olivat osa teosten äärellä olemista. Ilmari Paanasen sooloesityksen *Maiseman Aika* yleisölle lähetettiin tekstiviestillä kartta ja reittiohjeet päivää ennen esitystä. Katsojien tuli löytää tiensä esityspaikalle ohjeiden sekä reitille sijoitettujen opasteiden avulla. Suvi Tuomisen neliosainen esityssarja “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” tapahtui neljänä perjantaina. Teoksen kokonaiskesto oli noin tunti, johon sisältyi yleisön yhteinen kävely kulloisellekin esityspaikalle sekä paluu omaan tahtiin takaisin lauttarantaan. Emil Santtu Uutun esseeseen *Näköala* sisältyivät kartta ja koordinaatit, joiden avulla yleisö saattoi etsiä saarelta tekstissä mainitut näköalat. Kuten ohjaaja Tuija Kokkonen kirjoittaa ulkona tapahtuneista teoksistaan:

“Käveleminen toimi myös esitysten ajallisen ja tilallisen (de-)kompositiionnin työkaluna kullakin katsoja-vierailijalla: jokainen katsoja käveli omanlaisen esityksensä. Käveleminen perustaa ajan ruumiiseemme ja välittömään ympäristöömme sidottuna, hitaana aikana. Se kutsuu pitkitettyjä kestoja ja vaihtelevia rytmejä. Ruumiillisena tekniikkana käveleminen myös tuottaa kokemuksen potentiaalisuudesta ja tiedosta, jonka voi aistia mutta jota ei voi ymmärtää ja sanallistaa välittömästi, vaan se avautuu ajan myötä.”¹³⁵

Voidaan myös kysyä, miksi kutsuin *Variables*-kokonaisuutta juuri *näyttelyksi*. Projektin institutionaalisenä kehityksenä toimi Kuvataideakatemia, jonka tuotannollis-viestinnälliset rakenteet määrittivät *Island of Relations* -kokonaisuuden näyttelyksi. Tämä toimi inspiroivana lähtökohtana: *Variables* on ehdotus näyttelystä ajallisena kokonaisuutena, jossa teokset eivät pyri

133 Ajatusleikin innoittajana toimi sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey'n essee *Vaeltavia ajatuksia*. Massey 2008, 216.

134 Lahelma ja Herva 2017, 74.

135 Kokkonen 2017, 205.

hallitsemaan ympäristöään ja jossa ne pyrkivät näyttäytymään muiden aikojen¹³⁶ kuin aukioloaikojen logiikan mukaan. Teosten aikataulu pyrittiin rakentamaan niin, että niiden jälkeen yleisö ehti mukavasti seuraavaan mantereelle lähtevään lauttaan tai pysähtyi jäämään oleilemaan saarelle pidemmäksikin aikaa. Muuten esitystilanteet operoivat perinteisessä esityksen modaliteetissa: niillä oli tietty, yhteinen alkamisaika ja yleisön oletettiin olevan paikalla teoksen alusta loppuun.



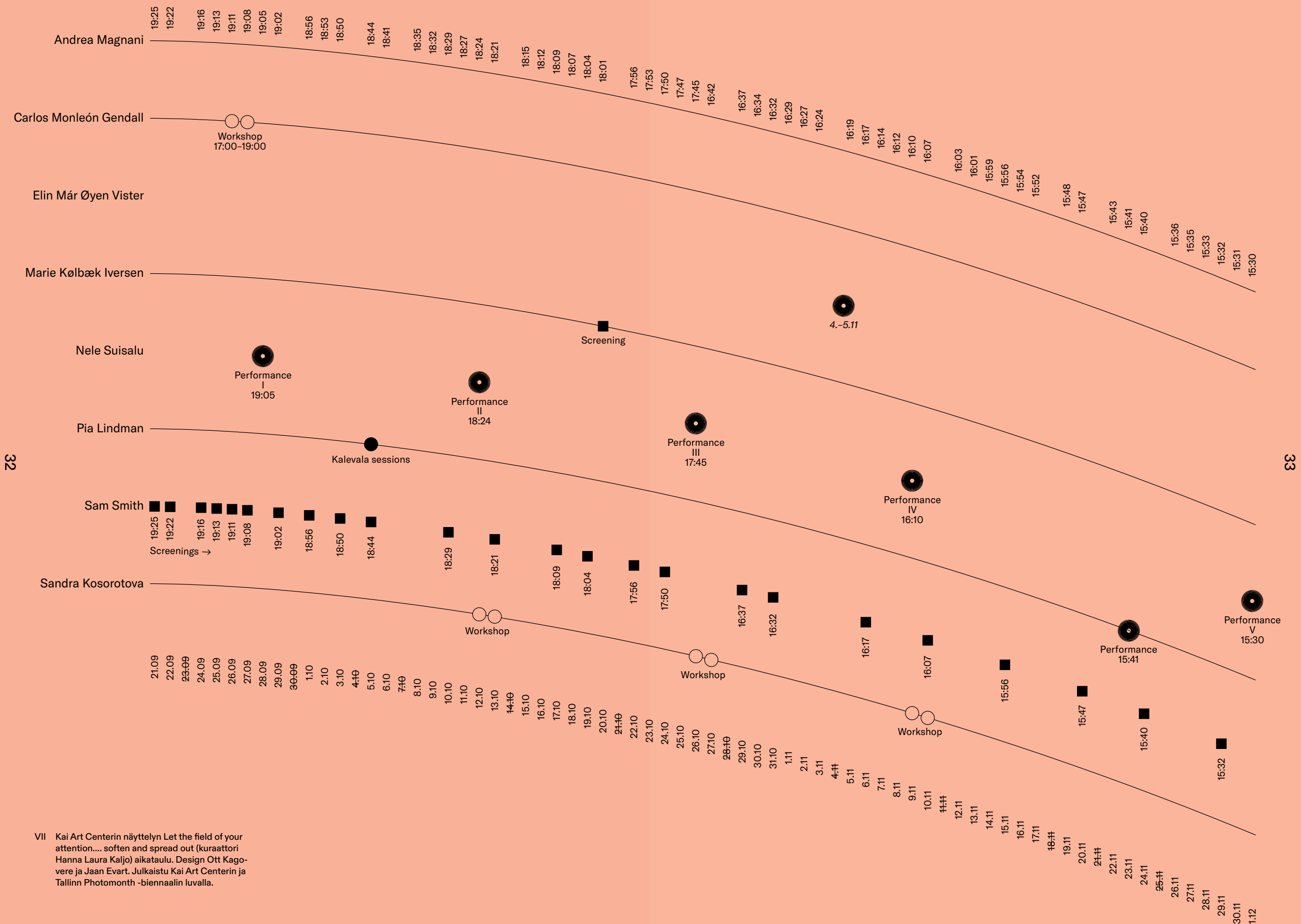
3.3 Maisemadramaturgia

Tarkastelen näyttelyjä tietynlaisen dramaturgisen lähestymistavan, *maisemadramaturgian* kehityksessä. Törmäsin termiin ensi kerran luettuani bergeniläisen BIT Teatergarasjen -teatterin vuonna 2017 järjestämästä maisemadramaturgian seminaarista¹³⁷. Seminaarin lähtökohdista minua kiehtoi erityisesti kysymys siitä, miten “ajan” ja “tilan” käsitteiden uudelleenmäärittely voisi vaikuttaa esittäviin taiteisiin. Mitä tapahtuisi, jos aikaa mitat-

136 Esitysteoksille oli ilmoitettu aloitusajat ja kesto, jotka oli päätetty lautta-aikataulujen mukaan, joten sinänsä yksi keinotekoinen ajallinen logiikka vain korvattiin toisella.

VI Kuninkaansaaren maisemaa. Kuvaaja Kevin Buy

137 Maisemadramaturgian sekä seminaarin äärelle minut johdatti toinen opin-
näytteeni ohjaajista, Mikael Aaltonen.



VII Kai Art Centerin näyttelyn Let the field of your attention.... soften and spread out (kuraattori Hanna Laura Kaljo) aikataulu. Design Ott Kago-vere ja Jaan Evart. Julkaistu Kai Art Centerin ja Tallinn Photomonth -biennaalin luvalla.

taisiin esimerkiksi auringon kulun ja sääolosuhteiden mukaan, vastakohtana poliittisesti säännellyille ja taloudellisin perustein määritellyille työajoille¹³⁸? Tate Modern -museon esittävien taiteiden kuraattori Catherine Wood kuvailee tätä säänneltyä aikaa seuraavasti:

”Toisin kuin antropologien tiettyjen heimojen keskuudessa havaitsemat, ei-länsimaiset ajatukset ’tehtävän ajasta’ (tietyn tehtävän suorittamisen vievä aika keston mittarina, esim. ’riisin keittämisen hetki’), kello luo jatkumon identtisiä aikataskuja, jotka tulee täyttää keino-tekoisesti ja jotka ojentautuvat eteenpäin loppumattoman toiston säännöllisyydellä.”¹³⁹

Lähestyn taidetta ajattelun tapana, joka voi avata näyttämölle ja näyttelyyn tilan, jossa näiden aikataskujen väleihin syntyy ja kietoutuu poikkeavia ajallisuuksien tuntuja.

3.3.1 Pieni ja suuri dramaturgia

Marianne Van Kerkhoven on esittänyt ajatuksen pienestä ja suuresta dramaturgiasta (*minor and major dramaturgy*): edellisellä hän viittaa näyttämön tapahtumiin ja jälkimmäisellä koko universumiin dramaturgiana, joka käsittää jopa “taivaan ja sen tähdet”¹⁴⁰. Taiteilija, kirjoittaja Augusto Corrieri laajentaa Kerkhovenin ideaa ja esittää, että jos siirrämme huomiomme pois näyttämön ajasta käsittämättömän suuriin tilallis-ajallisiin rakenteisiin ja kestoihin, inhimillinen toiminta¹⁴¹ saa uudenlaisen – todenmukaisemman – suhteen maailmaan. Tällöin teatterin dramaturgia perustuisi

“kosmisiin keskinäissuhteisiin, joihin kuuluvat atomia pienemmät hiukkaset ja ei-materiaaliset elementit, sekä kokonaisuuksiin, mittakaavoihin ja ajallisuuksiin, joita ihminen ei kykene käsittämään.”¹⁴²

Corrierin mukaan *ekologinen aikakausi* (tai vaihtoehtoisesti antroposeeni¹⁴³), jossa elämme, on pakottanut ihmisen asettamaan itsensä erilaiseen suhteeseen ympäröivään maailmaan¹⁴⁴. Samaan aikaan on kuitenkin käynyt selväksi, että ei-inhimillinen on *koko ajan* ollut suhteessa inhimilliseen:

“Millaisia muotoja esitys voi saada, kun tunnustamme sen olevan *aina* kietoutuneena muihin kuin inhimillisiin tilallisiin ja ajallisiin mittakaavoihin ja kestoihin? Miksi emme päästäisi irti teatterin inhimillisestä, kaksisuuntaisesta liikkeestä [katsojan ja esiintyjän välillä] tai jopa uskaltautuisi luopumaan siitä, jotta näkisimme millaisia mahdottomia dramaturgioita voisi nousta esiin?”¹⁴⁵

138 <http://bit-teatergarasjen.no/program/arrangementer/landskapsdramaturgi/>

139 “Against non-Western ideas of ‘task time’ that have been identified in certain tribal situations by anthropologists (the time it take to complete a task being understood as a measure of duration, e.g. ‘a rice-cooking while’), the clock offers an ongoing succession of identical pockets of time to be filled, arbitrarily, and stretching ahead with an infinite regularity of repetition.” Wood 2017, 185.

140 Kerkhoven 1994b.

141 Esityksen avaamisesta muille kuin ihmisille, ks. myös Kokkonen 2017.

142 “[...] cosmic interrelations, featuring subatomic matter and non-matter, as well as entities, scales, and temporalities that espace human understanding altogether.” Corrieri 2017, 240–241.

143 “[...] ”ihmiskunnan aikakausi maailman historiassa, jolloin ihminen omilla teoillaan vaikuttaa olennaisesti ympäröivään luontoon kuten ilmastonmuutokseen”. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Geofysiikka:antroposeeni>

144 Corrieri 2017, 241–242.

145 “What forms may performance take when we recognize that it is *always* enmeshed in non-human spatial and temporal scales and durations? Why not loosen, or even risk losing, the human two-way traffic of theatre, to see what kinds of impossible dramaturgies may emerge?” Corrieri 2017, 250.

Taiteidenvälisen toiminnan kontekstissa näkökulman siirtäminen muiden taiteenlajien kuten videon, valokuvan tai sävellyksen kestollisuuksiin ja olevaksi tekemisen muotoihin voi auttaa uudelleenarvioimaan teatterin ihmiskeskeisyyttä sekä dramaturgian rajoja ja potentiaalia¹⁴⁶.

Corrieri käyttää tarkoituksella esimerkkeinään pääasiassa “ei-teatteriteoksia”, jotka kiinnittävät huomion ei-inhimillisiin mitakaavoihin. Videotaiteilija Bill Viola kuvailee teostaan, jossa näkyy “liikkumattoman kiven liikettä”. Tämä onnistui hidastamalla kiven taustalla näkyvien ihmisten liikettä, jolloin huomio keskittyi “kiven hidastumiseen”. La Monte Youngin sävellys alkaa, kun perhonen vapautetaan auditorioon, ja päättyy, kun perhonen lentää ulos avoimesta ikkunasta. Kuvataiteilija Katie Patersonin teos *As The World Turns* (2010) on levysoitin, joka soittaa Vivaldin *Neljää vuodenaikaa* maapallon tahdissa: yhden pyörähdyksen joka 24. tunti. Ula Sicklen koreografiassa *Prelude* (2014) esiintyjä jakoi Kaaitheaterin näyttämötilan¹⁴⁷ alati leviävän ja laajenevan savupilven kanssa.¹⁴⁸

Corrieri puhuu tekstissään hiukkasista, avaruudesta ja atomeista. Luonnontieteiden, kuten fysiikan, geologian ja astronomian aloilla käynnissä olevat keskustelut tarjoavatkin kiinnostavia näkökulmia ajallisuuden ajatteluun. Geologi Marcia Bjornerud on kirjoittanut laajasti siitä, kuinka maailman hahmottaminen syvän ajan eli geologisen ajan kautta voi muuttaa inhimillisen toiminnan suhdetta ei-inhimilliseen¹⁴⁹. Hän ehdottaa, että syvään aikaan voi luoda suhteen “geomorfisoitumalla”¹⁵⁰ eli tunnistamalla ihmisiin painuneen maapallon historian¹⁵¹. Sillä ihmisetkin on “tehty tähdistä”: painavimmat atomit, joista maapallo ja sillä oleva elämä koostuvat, ovat muodostuneet miljardeja vuosia sitten kuolleista tähdistä¹⁵². Voi olla, että koko universumimme perustuu vieläkin laajempaan liikkeeseen: fyysikko Anna Iijas ehdottaa syklistä, laajentuvaa ja supistuvaa mallia vaihtoehtona nykyiselle alkuräjähdysteorialle¹⁵³.

Variablesin lähtökohtana toimivat syvän ajan konsepti ja kysymykset siitä, miten operoida suhteessa paikkaan (*Kuninkaan-saari*), aikaan (*saari geologisena prosessina*) sekä materiaan (*Kuninkaan-saari geologisena muodostelmana*). Kokonaisuutta inspiroivat vahvasti Paanasen ja Uutun geologiaan keskittynyt taiteellinen tutkimustyö *Kivikokoelma*-projektin parissa sekä Tuomisen tausta arkeologiassa. Näyttelyjulkaisuun litteroidussa dialogissa, joka käytiin taustatutkimusmatkalla Otavan kirkkokiille, Paananen toteaa:

“I: Saan kuitenkin kiinni tosta miten se kansanperinteen selitystapa juontuu jonkunlaisesta kokemuksesta mitä se kivi aiheuttaa, kun taas geologinen selitystapa on jollain tapaa numeerinen ja kokemuksesta ulkopuolinen asia.

146 Corrieri 2017, 242–243.

147 Olin paikalla teoksen ensi-illassa 6.11.2014. Savu ei pelkästään näkynyt vaan myös tuntui: se alkoi kirvellä silmiä yhä voimakkaammin esityksen loppua kohden. Ula Sickle & Yann Leguay & Stine Janvin Motland: *Prelude*. Kaaitheater, Bryssel 6.11.–7.11.2014. <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/prelude>

148 Corrieri 2017, 243–249.

149 Ks. mm. Bjornerud 2006 ja 2018.

150 Vrt. antropomorfismi: näkemys, jossa ei-inhimillinen, luonto tai Jumaluus, kuvataan inhimillisten ominaisuuksien avulla tai ymmärretään ihmistä itseään heijastavien käsitysten avulla. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:antropomorfismi>

151 Bjornerud 2006, 6.

152 Dunkley 2019, 128.

153 Dunkley 2019, 217.

I: Mistä tullaan siihen mitä sä sanoit tuolla aluksi, että meille ne edustaa samantyyppistä ajattelua, kumpaan-kin pitää uskoa.”¹⁵⁴

Kuvallisinkin *Variablesin* kuratointiprosessia tutkivaksi dialogiksi, jossa keskustelut, tekstit ja kysymykset risteilivät muodostamassamme verkostossa.

Variables-kokonaisuus tapahtui suhteessa geologiseen aikaan sekä tilassa, joka on muodostunut geologisessa ajassa. Se kysyi, millaisia ajallisuuksia geologisten massojen valtavat, ihmisiän aikana tuskin havaittavat rytmit ehdottavat. Kuinka sallia ruumiin antautuminen maisemaan, joka, näytelmäkirjailija Heiner Mülleriä (1929–1995) mukaillen, “odottaa ihmisen vähittäistä katoamista”¹⁵⁵? Koska näyttelyn lähtökohtana toimi syvä aika, ei siihen ole mahdollista ottaa kirjaimellista suhdetta (ts. ajatella esimerkiksi tapahtuman kestoa suhteessa tiettyyn sykliin tai prosessiin kuten auringonkiertoon, kuun vaiheisiin tai vuoroveden vaihteluun). Kyseessä on siis Corrierin mainitsema “mahdoton dramaturgia”.

“Koskettaessani saaren kivistä pintaa voin yrittää käsittää syväajan suunnattomuuden: ei-inhimillisen historian kaaren, joka on muovannut maailman sellaiseksi kuin sen havaitsen.”¹⁵⁶

Kokonaisuuden teokset pyrkivät kiinnittämään katsoja-kokijan huomion hetkellisesti ajan kerrostumiin ja mittakaavan muutoksiin: tunnustelemaan olevaisuuttaan ajan eri mittasuhteissa.

3.3.2 Hajoava perspektiivi

Tutkija Ana Vujanović kuvaa maisemadramaturgiaa metaforaksi, jolla on vahva epistemologinen perusta: se pyrkii ajattelemaan uudelleen sekä katsetta että ihmisen toimijuutta maailmassa. Perinteinen länsimainen ajattelu viittaa maapallon pintaan jonakin, joka on tarkoitettu ihmisten asutettavaksi ja hyödynnettäväksi. Maisemadramaturgia ehdottaa, että meidän tulisi hyväksyä maisema maapallon pinnan rakenteena, jota ihmisen tarpeet ja aiheet eivät määrittele.¹⁵⁷ Kyse on kuitenkin enemmän “poeettisesta kuin analyttisestä” termistä, joka ei muodosta mitään yhtenäistä liikettä, sekä tietynlaisista maailmassa olemisen tavoista.¹⁵⁸

Maisemadramaturgia ei ole uusi dramaturginen konsepti, vaan se näyttäytyy erilaisissa muodoissa koko 1900-luvun ajan, esimerkiksi avantgardekirjailija Gertrude Steinin (1874–1946) näytelmissä¹⁵⁹ ja 1990-luvun draaman jälkeisessä teatterissa. Nykymuodossaan se kuitenkin sijoittuu aikamme sosiaaliseen, poliittiseen ja kulttuuriseen kontekstiin: “pitkäkestoiset, hitaat ja tilallisesti venytetyt” esitykset¹⁶⁰ liittyvät laajempiin pyrkimyksiin,

154 Paananen ja Uttu 2020, 19.

155 Lehmann 2009, 146.

156 “While touching the rocky surface of the island I can try to grasp the immensity of deep time: the arc of non-human history that shaped the world as I perceive it.” Thitz 2020, 5.

157 Vujanović 2018, 159–160.

158 Vujanović 2019, 4.

159 Stein sai vaikutteita kubisteilta ja avantgardistisen elokuvan ja kuvataiteen kollaasitekniikasta. Vujanović 2019, 1. Ks. lisää Steinin ajattelusta esim. Fuchs & Chauduri 2002.

160 Maisemadramaturgisia strategioita voi Vujanovićin mukaan nähdä myös muissa taiteenlajeissa, esimerkiksi “hitaassa elokuvassa” (*slow cinema*) ja taiteilijoiden kuten Ryan Trecartinin, Jesse Darlingin ja Amalia Ulmanin töissä. Vujanović 2018, 160; Vujanović 2019, 5.

joissa horisontaalinen työskentely, hoiva ja yhdessä oleminen toimivat vastareaktioina länsimaisten, markkinatalouteen perustuvien yhteiskuntien kriiseihin. Vujanović toteaa, että 2000-luvulla lisääntynyt tanssin esittäminen museotiloissa on niin ikään mahdollistanut sekä tilan että ajan venyttämisen esitystilanteissa.¹⁶¹

Maisemadramaturgialle tyypillisiä piirteitä ovat “moninker- taistuvat näkökulmat, keskeisperspektiivin haastaminen ja ehdo- tukset näkökulman jakamiseksi” – sitä voikin kutsua “perspek- tiivin jälkeiseksi tilaksi”¹⁶². Tämän kaltainen esitystilanne ei vaadi yleisöltä mitään erityistä: sitä voi verrata museokäyntiin, jossa katsoja vaeltelee tilassa ja keskittää huomionsa mihin haluaa niin pitkäksi aikaa kuin haluaa. Vujanović kuvailee tätä “kanssa-ajan- vietoksi” (*spending time with*). Huomion hajauttamisen tila on teoksen katsojalle/kokijalle samaan aikaan miellyttävä ja vaativa olemisen tapa; se on “kutsu huomioida jotain, joka ei vaadi huo- miota”.¹⁶³ Perspektiivin hajottaminen luo myös kokonaisvaltaisia aistimisen tiloja: kuten kirjoittaja ja kuraattori André Lepecki to- teaa, “perspektiivissä ei pelkistetä vain tilan kolmiulotteisuutta vaan myös havaitsemisen ruumiillinen luonne”¹⁶⁴.

Muiden muassa koreografi Mårten Spångbergin pitkäkes- toiset teokset ehdottavat tällaista olemisen tapaa. Vujanović ku- vailee kokemustaan Spångbergin yön yli kestävässä esityksessä *Natten* (2016). Esiintyjät saattoivat istuskella lattialla ja laulaa tuutulauluja. Yleisön jäsenet saivat järjestää oman, hämärässä tapahtuvan “tila-aikansa” millaiseksi halusivat: he saattoivat oleskella, lukea kirjaa tai torkkua. Nukkuminen olikin “ainoa hetki, jolloin yleisö toimi ryhmänä”. Muuten katsojien huomio saattoi järjestyä hyvin eri tavoin: kohdistua hetkellisesti yhteen esiin- tyjään, herpaantua, tapahtua silmät suljettuina. Tämän tyyppi- sissä esityksissä “ei tapahdu mitään” ja samanaikaisesti niissä “tapahtuu” koko ajan “jotain” – riippuukin katsojan omasta tark- kaavaisuuden tavasta ja olemisen rytmistä, miten tämä kokee esityksen.¹⁶⁵

Ajantajua hämärrettiin myös Kiasma-teatterissa osana ARS17-näyttelyn esitysohjelmistoa esitetystä teoksessa *PET* (2017), jonka työryhmässä olin mukana tuottajana. Aikavälillä 6.12.–13.12.2017 nähdyssä esityksessä taiteilijat Mikko Hynninen, Eeva Muilu, Jaakko Pietiläinen, Jani-Matti Salo, Antti Salminen, Masi Tiitta ja Elina Vainio yrittivät “jäsentää muovin kokemus- ta”¹⁶⁶. Esityksen kesto oli auringon noususta auringon laskuun, ja koska oli joulukuu, tämä merkitsi noin kuutta tuntia. Yleisö sai kulkea esitystilaan ja tilasta pois vapaasti. Teoksessa näyttämöl- lä olivat sekä kuvataiteilijat (Elina Vainio, Jaakko Pietiläinen) että tanssitaiteilijat (Eeva Muilu, Masi Tiitta).

PET oli “pimeyttä syleilevä esitys”¹⁶⁷, jossa tilaa valaisivat ainoastaan näyttämön yläpuolelle kiinnitetyt kolme näyttöä, jois- ta näkyi museon ulkopuolelta tuleva (useimmiten joulukuisen harmaata) taivasta kuvannut live-videostriimi, sekä työryhmän

161 Vujanović 2018, 160.

162 Vujanović 2018, 169.

163 Vujanović 2019, 6–7.

164 Lepecki 2012b, 165.

165 Vujanović 2019, 6.

166 <https://kiasma.fi/kiasma-teatteri/pet/>

167 <https://kiasma.fi/kiasma-teatteri/pet/>



VIII Esityskuva Suvi Tuominen:
 "...tyhjän, juuren, lapion ja
 ruosteen kanssa." (2020).
 Kuvaaja Marko Marila.

jäsenistä otettujen muottien mukaan valettu ihmisen kokoinen kynttilä. Esityksissä toistui hidastempoinen score, jonka koh-
 taukset lyhenivät päivittäin muutamalla minuutilla sitä mukaa
 kuin valoisan ajan pituus lyheni. Teoksen rytmi yhdistettynä pi-
 meyteen teki katsomisesta unen ja valheen rajamailla liikkuvan
 kokemuksen, jossa pienetkin muutokset tuntuivat rajuilta ja mer-
 kityksiltä ladatuilta.

Vujanović näkeekin maisemadramaturgiset teokset vasta-
 reaktion maailman järjestämiselle – niin optisesti, poliittisesti
 kuin filosofisesti – perspektiivisen rakenteen mukaan. Tilaan ja
 aikaan venyvät rakenteet pyrkivät luomaan maiseman, joka on
 olemassa itsessään, ilman että ihmisen tulee tietää siitä mitään
 tai nimetä sitä. Tällainen jäsentymätön maailma on havainnon,

tunteen ja aistimuksen tila, jonka läpi vaellamme yhtenä sen osa-
 na, yhdessä esiintyjien ja muun yleisön kanssa.¹⁶⁸

Vierailuni *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyssä oli Vujanovićin kuvaaman maisemadramaturgi-
 sen esityskokemuksen kaltainen. Vaikka näyttelyssä oli paljon
 erilaisia elementtejä, ne eivät koskaan aktivoituneet samanai-
 kaisesti, vaan ne vaativat oman olemisen rytmin hidastamista ja
 ideaalisti useampaa vierailukertaa¹⁶⁹. Yksittäisen teoksen vaati-
 mustaso vaihtelee myös riippuen siitä, että odotetaanko yleisön
 olevan paikalla alusta loppuun, onko esityksestä mahdollista
 poistua kesken kaiken ja palata tauon jälkeen takaisin tai onko
 sitä mahdollista tulla katsomaan milloin vain esityksen keston
 ajan. Mitä löyhemmin esitys vaatii fyysistä läsnäoloa koko sen
 keston ajan, sitä kauemmas se astuu Hantelmannin hahmottele-
 masta sovittuun aikaan ja paikkaan perustuvasta yleisösuhteesta
 ja siirtyy kohti näyttelyn katsomisen tapaa ja aukioloaikoihin
 perustuvaa ajallista modaliteettia.

3.3.3 Rytm, kesto, toisto

Tutkija Hans-Thies Lehmann kirjoittaa teoksessaan *Draa-
 man jälkeinen teatteri* (*Postdramatisches Theater* 1999/2005,
 suomeksi 2009) siitä, kuinka teatterissa on aina ollut kyse koe-
 tusta ajasta: ajasta, jonka esiintyjät ja katsojat jakavat "ja joka
 ei ole tarkasti mitattavissa vaan pelkästään koettavissa"¹⁷⁰. Niin
 sanotun draaman jälkeisen teatterin¹⁷¹ aikadramaturgioissa on
 kyse ajasta kaikkien jakamana kokemuksena: *tosi aika* on yhdes-
 sä koettu *tilanne*¹⁷².

"Kun ajasta tulee 'suoran' kokemuksen kohde, etualalle
 nousevat loogisesti varsinkin ajan vääristämisen tekniikat.
 Vasta totutusta poikkeava aikakokemus kiinnittää
 havainnoitsijan huomion itse aikaan, kohottaa sen huomaamattomasta sivuseikasta teemaksi. [...] Esiintyjien
 läsnäolo ja näytteleminen, yleisön läsnäolo ja funktio,
 esitysjan todellinen kesto ja sijoittuminen, silkkä ko-
 koontuminen yhteisenä aikajaksona [...] ilmenevät tässä ja nyt kaikkien läsnäolijoiden yhdessä kuluttamana
 aikana [...]"¹⁷³

Näitä ajan vääristämisen tekniikoita ovat esimerkiksi keston
 korostaminen ja sitä myötä ajan venyttämisen synnyttämä koke-
 mus sekä toisto: "yksikään musiikillinen rytmi, kuvasommittelu,
 tehokas retoriikka, runous [...] ei esiinny ilman tarkoituksellista
 toistoa"¹⁷⁴. Dramaturgi Milka Luhtaniemi kirjoittaa näyttämön
 ajasta:

"Aika ei näyttäydy meille koeteltujen olosuhteiden val-
 miina synteessä; aika näyttäytyy monena. [...] Näyt-

168 Vujanović 2019, 10.

169 Olisin mieluummin kokenut
 näyttelyn myöhemmin
 syksyllä, mutta en päässyt
 käymään Tallinnassa
 uudelleen näyttelyn keston
 aikana. Myös pääsymaksu
 voi muodostua esteeksi
 useammalle näyttelyvie-
 railulle.

170 Lehmann 2009, 291.

171 Lehmann esitteli vaikutus-
 valtaisessa teoksessaan
 joukon draamatekstin ulko-
 puolella operoivia teatte-
 riestetiikkoja 1960-luvulta
 1990-luvulle. Teos kokoaa
 yhteen keskenään hyvinkin
 erilaisia näyttämötaiteen
 (ja tanssin) tapoja poiketa
 aristoteelisesta teatteripe-
 rinteenä, jonka kulmakiviä
 ovat olleet mimesis sekä
 ajan, tilan ja toiminnan yk-
 siköt. Draaman jälkeiseksi
 kokeelliseksi estetiikaksi
 voidaan määritellä esimer-
 kiksi kestollisuudella leikit-
 tely, dynamiikan rikkomi-
 nen ja uuden teknologian
 käyttö näyttämöllä. Vaikkei
 draaman jälkeinen teatteri
 itsessään sisällä dramatur-
 gista merkityssisältöä, on
 se hallinnut laajasti kes-
 kustelua dramaturgiasta ja
 näyttämötaiteesta. Käsité
 sulkee sisäänsä monia
 ilmiöitä, jotka eivät perustu
 draaman traditioon. Tren-
 csényi 2015, 127; Kilpi ja
 Numminen 2018, 24–25.

172 Lehmann 2009, 306.

174 Lehmann 2009, 313.

173 Lehmann 2009, 308.

tämön ajallisia ominaisuuksia ovat esimerkiksi rytmi, toisto ja kesto, ja ne laskostuvat koetuksi ajaksi, joka tuntuu katsojalle aina eri tavoin. Ne ovat mahdollisesti jonkinlaisia tekstuureja.”¹⁷⁵

Lehmannin mukaan teatterihavainnoiminen alkaa saada vaikutteita “kuva-ajallisesta asenteesta” eli kuvien tarkastelulle tyyppillisestä havainnointitavasta, jossa havainnoijan tulee “toteuttaa näkemisellään sekä esitetyn ajallisuus että kuvan ajalliset ominaisuudet”. Kun ajallisesti etenevä tapahtuminen hidastuu “ajatuskuviksi”, joutuu havainnointi tasapainottelemaan kuvahavainnoimisen ja näyttämöllisen tapahtumiin “mukaan menemisen” välillä.¹⁷⁶

“Teatteri on aina valtava tableau, ja yleensä myös teatteritilalla on suuret mittasuhteet. Lisäksi esityksen ajallinen kesto edellyttää yleensä kärsivällistä, uusien asetelmien takia koko ajan muuntuva havainnoimista. Samalla tavoin kuin keston estetiikka irtautuu draamallisten prosessien kiireestä, se pystyy siis tuottamaan myös visuaalisen kokemuksen, joka sijoittuu teatteriajan ja kuvan staattisuuden väliin. Teatteri on myös tulevaisuuden galleria [...]”¹⁷⁷

Kuratointityössä nämä erilaiset ajalliset ominaisuudet kudotaan osaksi näyttelyn tekstuuria. Osa niistä on helpompi sällistää, kun taas toiset pakenevat määrittelyä.

Oman analyysini lähtökohtana on näyttely ajallisena kokonaisuutena. Lähden liikkeelle kysymällä, millaisiin rakenteisiin näyttelyn ajallinen dramaturgia voi perustua. Kiinnitän esimerkeissäni huomiota Luhtaniemen mainitsemiin elementteihin kuten *rytmi* (millainen on näyttelyn ajallinen rytmi), *kesto* (miten kauan asiat kestävät) ja *toisto* (mitkä elementit toistuvat ja miten ne muuntuvat toistojen myötä). Lyhyesti sanottuna: millä logiikalla kumpikin näyttely järjestyy suhteessa aikaan, ja mitä nämä strategiat voisivat tarkoittaa?

Dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkko kirjoittaa, kuinka rytmi on

“sydämenlyöntien, hengityksen, askelluksen, vuorokausi- ja vuodenkierron ominaisuus [...] rytmi ei perustu tarkoitteille tai viittauksille tiettyyn asiaan tai merkitykseen vaan se on toiminnallista, vuorovaikutteista ja kinesteettistä.”¹⁷⁸

Toisto saa Lehmannin mukaan draaman jälkeisessä teatteriestetiikassa toisenlaisen merkityksen, jossa sitä käytetään muodon ja merkityksen purkamiseen. Toisaalta ”ei kuitenkaan edes teatterissa ole todellista toistoa. Jo toistetun ajallinen paikka on eri kuin alkuperäisen.” Menneen muistamisen kautta huomio avautuu toistojen välisiin eroihin.¹⁷⁹

175 Luhtaniemi 2020, 56.

176 Lehmann 2009, 315–317.

177 Lehmann 2009, 317–318.

178 Hulkko 2018, 116.

179 Lehmann 308–313.

Hulkon mukaan toiston ja keston merkitys kasvavat, kun liike ja muutos minimoidaan. Esimerkiksi minimalistisen musiikin tempon hidastaminen, keston kasvattaminen ja toiston vähittäinen muuntaminen muuttavat myös kokemusta ajan kulusta ja itse ajasta. Kun tunne “eteenpäin kulkevasta ajasta” katoaa, muuttuu myös ajan kulku

“kuuntelukokemuksen kannalta yhdentekeväksi. Mitattava aika *kronos* muuttuu *kairokseksi*, merkitykselliseksi ajaksi, jossa jokainen minimaalinen muutos synnyttää merkityksiä”.¹⁸⁰

Ulkotilassa tapahtuneessa teoksessaan *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa) – II muistio ajasta* (2008)¹⁸¹ Tuija Kokkonen pyrki avaamaan esityksen muille kuin inhimillisille rytmeille ja kestoille ja tätä kautta laajentamaan ihmisten aikaperspektiiviä ja keston kokemusta, sillä “juuri vajavainen kykymme havaita ei-inhimillisiä toimijoita ja eri toimijoiden välisiä ajallisia suhteita vaikuttaa ajan kokemukseemme.”¹⁸²

Let the field of your attention.... soften and spread out -näyttely yhdisti ei-inhimilliset rytmit näyttelyn ajalliseen rakenteeseen, joka pohjasi sykliseen vuodenkiertoon. Näyttely avautui muutama päivä ennen syyspäiväntasausta, joka aloittaa siirtymän kohti talvipäivänseisausta. Sen aikana “meitä ympäröivä ja meissä oleva luonto” hidastuu ja hämärtyy asteittain. Kaljo viittasi katalogitekstissään virolaiseen kansanperinteeseen, jonka mukaan “päivä syntyy yön pimeydestä”. Syksyn ja talven pimeys on aikaa, jolloin uusi vuodenkierto alkaa. Pimeys sallii niin ikään väsyneen ja voimattoman *olemisen*, jolloin huomio kääntyy sisäänpäin – mahdollistaen jonkin uuden ilmestymisen.¹⁸³ Ajatus syklisyydestä kävi ilmi jo näyttelytekstistä, joka alkoi ja päättyi toteamukseen päivän alkamisesta yön pimeydestä.¹⁸⁴

Olisikin ollut kiinnostavaa nähdä, millaiseksi näyttelyn rytmi olisi muodostunut, jos se olisi ollut auki aina talvipäivänseisaukseen asti. Nyt talven pimeintä aikaa kohti kulkeva sykli katkesi harmillisesti kesken kaiken, todennäköisesti instituution näyttelyaikatauluista johtuen. Ajattelen, että näyttelyn rytmi olisi hidastunut tavalla, jota Hulkko ehdottaa esityksen minimalistiseksi dramaturgiaksi: “Dramaturgisten osien tempoja minimoidaan ja esityksen kestoa venytetään äärimmilleen. Lopulta jäljelle jää vain hiljaisuus”¹⁸⁵.

Emil Santtu Uutun *Variables*-kokonaisuuteen tekemä esseeteos tarjoaa kiinnostavan näkökulman teoksen ajallisuuden kerroksiin. Uuttu vieraili Helsingin yliopistossa työskentelevän geologi Aku Heinosen kanssa Kuninkaansaareissa maaliskuussa 2020 ja kirjoitti sen pohjalta esseen *Näköala*. Jo ennen vierailua saarelle Heinonen oli tutkinut saaren geologista karttaa ja todennut, että lounais- ja eteläpuolinen ranta olivat saaren geologisesti kaikkein kiinnostavimpia alueita. Saarivierailun aikana

180 Hulkko 2018, 127.

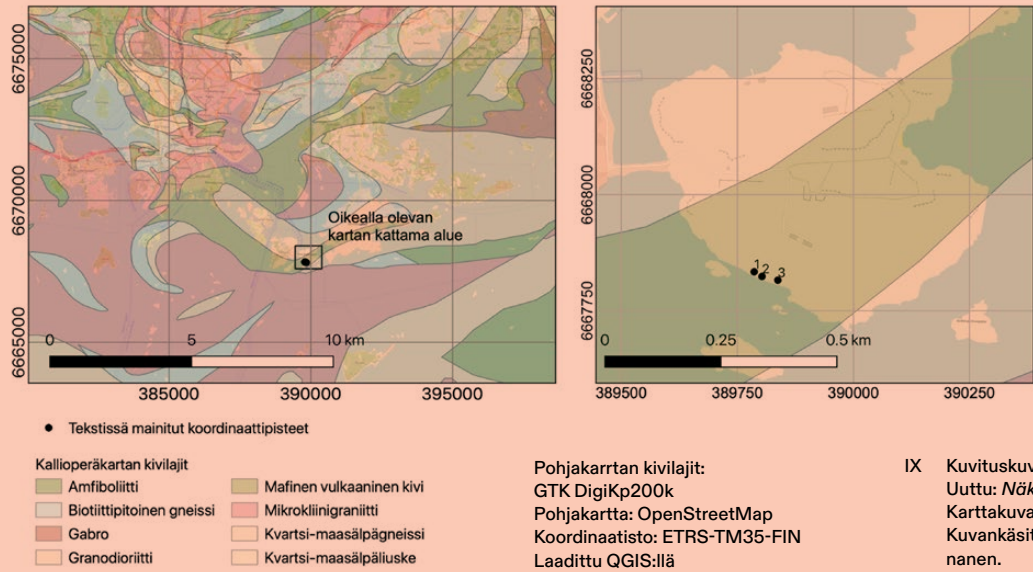
181 Teos tapahtui osana Kiasma-teatterin ja Baltic Circle-festivaalin ohjelmistoa. Esityksellä on yhtymäkohtia *Variables*-kokonaisuuteen: se tapahtui 10 000 vuotta vanhalla, jääkauden jälkeisellä Yoldiameren rannalla Pohjois-Helsingissä Jakomäen ja Kivikon lähiöiden, Lahden moottoritien ja Malmin pienlentokentän välissä. Kokkonen 2017, 95–98.

182 Kokkonen 2017, 24.

183 Kaljo 2019, 168.

184 Kaljo 2019, 168–170.

185 Hulkko 2018, 130.



Uuttu ja Heinonen viettivät päivän tutkien juuri näitä kallioita. Uuttun essee tarkastelee Kuninkaansaaren lounaisrannan kolmea lokaatiota, joiden koordinaattipisteet löytyvät tekstistä. Niiden avulla saarella vieraileva voi etsiä kuvaillut näköalat. Jokainen piste risteää (sattumalta) myös toisten *Variables*-teosten tapahtumapaikkojen kanssa.

Esseessään Uuttu tarkastelee muutosta ja sitä, miten muutoksen tapahtuman hetkeä voisi hahmottaa. Hän katsoo saaren rannalta käsin, mitä voi ajatella *indeksifossiilina*: fossiilina, jonka perusteella voidaan ajoittaa ja määritellä erilaisten geologisten aikakausien rajoja. Uutulle indeksifossiili toimii käsitteenä, jonka avulla voidaan ajoittaa havaintoja maisemassa tai kielessä.¹⁸⁶

“Kohta kerrallaan kaikki muuttuu. Mutta enimmäin aikaa minun on vaikea osoittaa taitetta tai rajaa muutokselle. Katson ympärilleni tässä rannalla, enkä ole varma, mikä vielä on samaa tässä paikassa.”¹⁸⁷

Essee alkaa yksityiskohtaisilla kuvauksilla rantakallioiden geologiasta, joka sisältää miljardien vuosien taakse kurottavan, usein jopa geologille vaikeasti käsitettävän ajallisuuden. Maiseman rinnalla Uuttu tarkastelee *Maamiehen ystävä* -lehdessä 1850-luvulla ilmestynyttä artikkelisarjaa, joka “pyrkii kertomaan geologisista prosesseista sekä maan ja elämän synnystä lähestyttävästi ja Raamatun kanssa yhteensopivalla tavalla.”¹⁸⁸

Näköalan pyrkimyksenä oli tavoitella kohti havainnon ulkopuolelle pakenevaa geologista aikaa. Teoksena essee laajensi näyttelyn aikaa saaren ulkopuolelle: teos oli mahdollista ottaa mukaan saarelta, siihen oli mahdollista palata saaren ulkopuolella tai sen voi lukea ilman, että lainkaan vieraili saarella. Painettu teksti arkistoituu osaksi kielen kerroksia ja muuttuu ehkä jonain päivänä itsekin indeksifossiiliksi.

3.3.4 Tuntu, tekstuuri, tunnelma

Tuntu on aistimellisuuteen liitettävä dramaturginen käsite, jota on hankala määritellä tai sanallistaa. Sillä voidaan ymmärtää “kaikkia niitä tapoja, joilla esitys resonoi ruumiissa” ja se voi viitata niin esitykseen kokonaisuutena kuin esiintyjän työhön tai katsojan kokemukseen. Se on intiimi, “voimakkaan kehollinen ja aistillinen kvaliteetti”. Tunnun voi mieltää myös *tekstuuriksi* eli erityiseksi keholliseksi kokemukseksi, jonka esitys saa aikaan. Tekstuuri voi olla esimerkiksi karhea tai pehmeä, sileä tai kova, luja tai löysä.¹⁸⁹

Sekä tuntu että tekstuuri liittyvät vahvasti *tunnelmaan* tai *atmosfääriin*, tarkoittaen teoksen vallitsevaa tunnevirettä ja sen synnyttäviä erityyppisiä, eri aistein havaittavia ominaisuuksia kuten valoa, ääntä, pintaa ja rytmikkäitä. Sitä voidaan koittaa sanallistaa musiikin terminologian kautta – jolloin puhutaan tilanteen virityksestä, väristä, soinnista tai lämpötilasta – sekä havainnoimalla tilannetta mahdollisimman monen aistin kautta. Atmosfääriin vaikuttaa vahvasti se, millainen teoksen tai tilanteen katsojasuhde¹⁹⁰ on. Monet näistä tuntuksista saattavat jäädä tiedostamattomalle tasolle, vaikka ne vaikuttavat merkittävällä tavalla teoksen vastaanottoon.¹⁹¹

W A U H A U S -kollektiivin jäsenet ohjaaja Anni Klein ja koreografi Jarkko Partanen käsittelevät tekstissään *Moniaistisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa* (2018) tanssin ja koreografian kinesteettisyyttä eli sitä, miten tunnemme ja koemme tanssia aina myös kehoillamme. Kollektiivi pyrkii työskentelyssään herkistymään *dramaturgian moniaistisuudelle* eli sille, miten teoksen kinesteettiset ulottuvuudet ja sitä kautta merkitykset voisivat rakentua myös muiden aistien kuin näkemisen kautta. Tällöin ei-elolliset materiaalit, valo, ääni ja esiintyjä ovat näyttämöllä samanarvoisia.¹⁹² Kinestesia, kehollinen samastuminen ja tekstuurit kietoutuvat yhteen ruumiilliseksi resonaatioksi.

Let the field of your attention.... soften and spread out -näyttelyyn astuessa vierailijan huomio kiinnittyi ensimmäisenä suurimman, avonaisen näyttelytilan hämäryyteen. Tilan ainoat valonlähteet tuntuivat olevan videoprojektit ja öljylamput, jotka näin sytytettynä vasta toisen vierailun aikaan. (Todellisuudessa tilaan virtasi luonnonvaloa suuren näyttelytilan katonrajassa sijaitsevasta kapeasta ikkunarivistöstä, mutta illan pimentyessä sitä ei enää huomannut. Lisäksi lipputiskillä oli keinovalaistus, mutta se sijaitsi hieman erillään varsinaisesta näyttelytilasta). Valkoiseen galleriaseinään oli jäänyt öljylamppujen synnyttämät jäljet, jotka oletettavasti tummuivat ja kasvoivat näyttelyn kuluessa. Valon vähyys vaikutti tilan ja ajan ruumiilliseen kokemukseen: se hidasti toimintoja ja teki olon raukeaksi.

Ääni toimi olennaisena elementtinä *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyssä koetussa Suisalun liikkeellis-äänellisessä teoksessa *Allow yourself (...)*. Sen drama-

189 Dramaturgisia käsitteitä 2018, 233–234.

190 Suhde voi olla esimerkiksi “jutusteleva, aggressiivinen, leikkitelevä tai välinpitämätön”. Dramaturgisia käsitteitä 2018, 205. Esittäjä-katsoja-suhteesta ks. myös Arlander 1998, 43–49.

191 Dramaturgisia käsitteitä 2018, 205.

192 Klein ja Partanen 2018, 169.

186 WhatsApp-keskustelu Emil Santtu Uuttun kanssa 18.8.2020.

187 Uuttu 2020, 13.

188 Uuttu 2020, 11.

turgia perustui viiden rytmin praktiikkaan (*5Rhythms practice*), joka määritellään näyttelytekstissä “liikkuvaksi meditaatioksi”¹⁹³. Hulkon mukaan ääntä voi ajatella sekä auditiivisena että rakenteellisena elementtinä, joka on suhteessa esimerkiksi tilaan ja liikkeeseen, mutta myös sekä materiaalisena elementtinä, joka on merkityksellinen muusta sisällöstä riippumattomalla tavalla¹⁹⁴.

Variables-kokonaisuudessa ympäröivä elollinen ja ei-elollinen materiaali nivoutuivat yhteen esitysteosten kokemuksen kanssa. Paanasen *Maiseman aika* tapahtui saaren lounaisrannalla, tiheän kasvillisuuden ja kahden silokallion välisessä kivipoukamassa¹⁹⁵. Sekä Paanasen esityksessä että kolmessa neljästä Tuomisen esityksistä yleisö istui siten, että esiintyjä sijoittui osaksi saarelta avautuvaa näkymää Helsingin edustan muille saarille ja luodoille sekä meren ulapalle. Ulkotilassa esiintyjä ja yleisö toimivat vallitsevien sääolosuhteiden ehdoilla: harjoitusten ja esitysten aikana lämpötilat vaihtelivat +25 asteesta +10 asteeseen ja saarella koettiin niin aurinkoa, sumua, sadetta kuin myrskytuulta¹⁹⁶.

3.4 Tanssi näyttelyssä

Malzacherin mukaan viime vuosien lisääntyneeseen kiinnostukseen kaikenlaiseen ”elävään” museo- ja näyttelytiloissa on monia syitä, joista jotkut ovat ”niinkin maallisia kuin [esittävien taiteiden] pääsy uudenlaisten markkinoiden piiriin tai sellaisiin diskursseihin, joilla on näennäisesti suurempi arvostus”¹⁹⁷. (On myös hyvä pitää mielessä Catherine Woodin paljastava huomautus, että keräiltävyys on yksi avainsana sille, miksi taidemarkkinat ovat alkaneet nähdä esityksen eri valossa¹⁹⁸.)

Esittävien taiteiden kiinnostuksessa museotilaa kohtaan on pääasiassa kyse tilallisen siirtymän tarjoamista mahdollisuuksista. Muuttamalla taideteoksen institutionaalista, esteettistä ja arkkitehtonista kehystä myös havainnon ja ajattelun matriisit muuttuvat.¹⁹⁹ Länsimaisessa kontekstissa elää edelleen hyvin vahva taiteenalojen välinen vyöhykejako, jossa tanssin, kuvataiteen ja teatterin instituutiot ovat selkeästi määriteltyjä niin arkkitehtonisesti kuin konseptuaalisesti ja joista on totuttu tekemään joustamattomia²⁰⁰. Mutta samalla kun tanssiteoksia nähdään yhä useammin museoissa, ne muokkaavat myös instituution kuratoriaalisia periaatteita²⁰¹.

”Esitys on aina nähty lisääktiviteettina, jolla on alhainen status ja joka on jotain ylimääräistä, mutta kun sitä alettiin kerätä [Taten kokoelmiin] ja Tanks-tila rakennettiin esitystaiteen tilaksi, esitys alkoi nousta uudenlaiseen asemaan. Esityksiä ei kuitenkaan tarjota samaan tapaan kuin näyttelyitä, sillä esitys keksii mallin aina uudelleen: esityksen menettelytavat eivät ole koskaan yhtä suoraviivaisia kuin näyttelyn.”²⁰²

193 Kaljo 2019, 170.

194 Hulkko 2018, 115–116.

195 Maaston hankalakulkuisuus saattoi mahdollisesti rajoittaa joidenkin kiinnostuneiden osallistumista esitykseen.

196 Yksi Paanasen esityksistä jouduttiin siirtämään suunnitellusta ajankohdasta toiselle päivälle kovan tuulen ja sateen vuoksi.

197 Malzacher 2017, 36.

198 Warsza 2017, 47.

199 Malzacher 2017, 36.

200 Warsza 2017, 44.

201 Burkhalter ja Schmidlin 2017, 12.

202 “Performance was always seen as an additional activity, as having a low status, and seemed to be something extra, but when it came to be collected and the Tanks were being built as a space for live art, then it began to gain a new status. It is still not catered for in the way that exhibitions are because it’s always reinventing the template; the procedures for performance are never as straightforward as installing a show.” Warsza 2017, 46–47.

Esityksen tuominen näyttelyyn vaikuttaa kuvataideinstituution sisäiseen toimintaan ja järjestykseen. Esimerkiksi Tate Modernissa instituution rakenne oli suunnattu näyttelilepanon toteutukseen kuten objektien esittelyyn, konservointiin ja käsittelyyn. Joka kerta kun esitys tekee jotain, joka operoi näitä normeja vastaan, se huomataan myös instituution sisällä.²⁰³ Wood toteaaakin:

”Meidän tulee muistaa, että länsimaisen museon oletetut rajat, olivat ne sitten taiteidenvälisiä tai sukupuolituneita, ovat historiallisesti miesten määrittelemiä, ja niin usein valkoisen, länsimaisen diskurssin mukaisia. Meidän ei todellakaan tarvitse jatkaa niiden noudattamista samaan tapaan.”²⁰⁴

On hyvä muistaa, että museoiden ja gallerioiden tanssinostuksesta huolimatta kuvataiteen kontekstin ei tarvitse olla tanssin tekijöille omaa praktiikkaa määrittävä tekijä tai lähtökohhta. Esimerkiksi koreografi Boris Charmatzin lähtökohta *Musée de la Danse* -projektille²⁰⁵ oli tanssin rajojen koettelu²⁰⁶. Koreografi Mette Edvardsenille tärkeintä ei ole koreografisten teosten esittäminen kuvataiteen kontekstissa, jolloin teokset määriteltäisiin “joksikin muuksi”, vaan hän haluaa “laajentaa käsitystä siitä, mitä tanssi voi olla”²⁰⁷.

3.4.1 Tanssin asema nykytaiteessa

Kuten edellisessä kappaleessa huomattiin, tanssi näkyy kuvataiteilijoiden työssä mutta myös taidemuseoiden ja gallerioiden ohjelmistovalinnoissa sekä taidekokoelmissa²⁰⁸. André Lepecki esittää, että tanssista on tullut 2000-luvun aikana “ratkaisevan tärkeä viittauskohde kuvataiteen ja esittävien (*performance-based*) taiteiden ajattelulle, tekemiselle ja kuratoinnille”²⁰⁹. Nykytilannetta voidaan ajatella jatkona 1950-luvun alusta alkaneelle suuntaukselle, joka on muovautunut ja vahvistunut erityisesti 1990-luvun puolivälin jälkeen²¹⁰.

Lepeckin mukaan tanssin perustavanlaatuiset ominaisuudet – *hetkellisyys, kehoollisuus, epävarmuus, score* ja *esityksellisyys* – selittävät sen kykyä “valjastaa ja aktivoida kriittisiä ja kompositionaalisia elementtejä, jotka luonnehtivat suurta osaa nykytaiteen kentästä ja aikamme sensibiliateetistä.”²¹¹

- 1) *Hetkellisyys* osoittaa, että on mahdollista tehdä taideteoksia, jotka pakenevat konkreettisia objekteja määrittelevää hyödyke- ja fetissiajattelua.
- 2) *Kehoollisuus* osoittaa sekä tanssijoille että yleisölle mahdollisuuksia toisin kehoallistamiselle, ehdottaen epätodennäköisiäkin subjektiviteetteja.
- 3) *Epävarmuus*²¹² esittää, osoittaa ja alleviivaa tämänhetkisen kapitalismin perustuvan elämäntavan prekaariutta.

203 Warsza 2017, 45.

204 “We need to remember that the boundaries we often assume in a western museum, whether disciplinary or gendered ones, were so often defined historically by men, and so often according to a white western discourse. We absolutely don’t have to keep observing them the same way.” Warsza 2017, 54.

205 Ks. myös Charmatzin projekti Tate Modernissa, *If Tate Modern was Musée de la danse?* (2015). <http://www.borischarmatz.org/?if-tate-modern-was-musee-de-la-danse>

206 <http://www.borischarmatz.org/?musee-de-la-danse>

207 Edvardsen 2017, 219.

208 Lepecki 2012a, 14–15.

209 Lepecki 2012a, 14.

210 Lepecki 2012a, 14.

211 Lepecki 2012a, 15.

212 Fyysisellä tasolla tanssijan jatkuva neuvottelu erilaisten voimien kanssa, sosiaalisella tasolla tanssin alempi status suhteessa muihin taiteisiin. Lepecki 2012a, 15.



X Esityskuva Suvi Tuominen:
 "...tyhjän, juuren, lapion ja
 ruosteen kanssa." (2020).
 Kuvaaja Marko Marila.

- 4) Koreografisen score toteutettuna on kurinalaisten kehojen tottelevalta toimintaa, joka mahdollistaa taideteoksen syntymisen. Monet koreografit ja taiteilijat ovat käsitelleet teoksissaan tätä mukautuvan kehon tematiikkaa²¹³. Lisäksi scoretyöskentely linkittää koreografian konseptuaaliseen taiteeseen kuten Fluxukseen.
- 5) Koska tanssi tekee sen, mitä se aikoo tehdä – koreografisen suunnitelman ja liikkeen toteutumisen välillä on lupaus – on sen esteettinen projekti oleellisesti *performatiivinen*. Tanssi viittaa koreografian "poissaolevaan lähteeseen", joka kuitenkin vaatii tanssia palaamaan uudelleen ja uudelleen, sen hetkellisyydestä huolimatta. Tämä erityinen jatkuvuuden ja poissaolon yhdistelmä muodostaa "affektiivis-poliittisen" voiman nykytaiteen laajemman kentän sisälle.²¹⁴

Tanssi näkyy myös sellaisten taiteilijoiden työssä, jotka eivät pidä itseään koreografeina²¹⁵. Tällöin kyse ei ole varsinaisesta taiteidenvälisyydestä vaan tanssin tarjoamasta artikulaation voimasta, joka näkyy eri taiteenlajeissa. Tanssista on tullut ajassamme ajattelun ja luomisen hallitseva modaliteetti.²¹⁶

213 Lepecki mainitsee mm. Santiago Sierran ja Félix Ruckertin. Lepecki 2012a, 15.

214 Lepecki 2012a, 15–16.

215 Lepecki 2012a, 17.

216 Lepecki 2012a, 17.

Let the field of your attention.... soften and spread out -näytelykokonaisuuden erilaiset ajallisuudet ja rytmit punoutuivat yhteen tavalla, joka assosioituu pitkäkestoiseen, näyttelyn kestoon venytettyyn tanssiesitykseen. Tähän tulkintaan johdattelee myös Kaljon katalogitekstin päättävä viittaus postmodernin tanssin pioneereihin kuuluvan koreografi Anna Halprinin (1920–2021) ajatukseen tanssista, joka "työskentelee yhdessä Maan voimien kanssa, sen hallitsemista jatkavan tanssin sijaan"²¹⁷. Halprin aloitti jo 1950-luvulla praktiikan, joka pyrki sopusointuun ympäröivän maailman botaanisten ja geologisten prosessien kanssa²¹⁸. Myös Hulkko viittaa Halpriniin ja tämän minimalistiseen, toistoon perustuvaan tanssiin. Niin minimalistisessa musiikissa kuin postmodernissa tanssissa rajattiin liikettä, muutosta ja dynamiikkaa. Tällöin variaatio syntyy juuri "kasvatetun keston, hidastetun tempon ja toiston vaivihkaisen muuntumisen kautta."²¹⁹

Kokonaisuus on myös hyvä esimerkki Jacksonin kuvaamasta vastaanottajan positiosta "intermediaalisessa vuorovaikutuksessa": "Riippuen siitä, mitä taidemuotoa ymmärrämme teoksen haastavan, vastaanottomme saa erilaisia muotoja ja teemme erilaisia arviointeja."²²⁰

3.4.2 Tanssin ja liikkeen suhde

Samaan aikaan kun kuvataide on luonut uuden suhteen tanssiin, on tanssi itse alkanut kyseenalaistaa omaa ontologiaansa. André Lepeckin mukaan länsimainen tanssi on renessanssista lähtien perustunut jatkuvan liikkeen ideaaliin. Tanssin ja liikkeen välinen sidos vahvistui viimeistään 1930-luvulla, jolloin siitä tuli modernistisen ideologian mukaan tanssin tunnusmerkki. Tämän myötä tanssi pystyi vakiinnuttamaan asemansa itsenäisenä taidemuotona, mutta samalla se kietoutui yhteen modernin kanssa "kineettisessä maailmassaolon tavassa."²²¹

Lepeckin laajamittainen teos *Tanssitaide ja liikkeen politiikka* (*Exhausting Dance* 2006, suomeksi 2012) perustuu väitteeseen, että nykypäivän tanssi on "väsynyt" (*exhausted*) sidokseen, jossa se liitetään erottamattomasti keskeytymättömään liikkeen. Kirjassaan Lepecki kuvailee viimeaikaisia tanssin ilmiöitä, jotka kritisoiivat ja hajottavat tätä dynaamisen liikkeen ja tanssin yhteen liittävää ontologiaa:

"Ne rikkovat vanhan liiton koreografian ja 'liikettä kohti olevan' modernin välillä, ja siten näiden kanssa samaan aikaan keksityn liikkeen poliittisen ontologian. Tässä mielessä tanssin väsyttäminen on modernin pysyvän tunnuksen väsyttämistä, itsensä modernin väsyttämistä."²²²

Lepecki listaa erilaisiksi "tanssin väsyttämisen" teoiksi mm. hitauden ja pysähtyneisyyden (Jérôme Bel), vertikaalisuu-

217 Halprin 2006, lainaus Kaljo 2019, 170.

218 Burkhalter 2017, 114.

219 Hulkko 2018, 127.

220 Jackson 2017, 25. Ks. myös kappale 2.1.1.

221 Lepecki 2012b, 34–43.

222 Lepecki 2012b, 44.

den haastamisen ja pitkäkestoisuuden (La Ribot, Trisha Brown [1936–2017]), kompastelun ja ryökimisen; “liikekyvyn politiikan” (William Pope.L) sekä lineaarisen ajan keskeyttämisen (Bruce Nauman).²²³

Erityisesti koreografit La Ribot ja Brown “ryhtyvät suoraan vuoropuheluun kuvataiteiden kanssa”²²⁴ voidakseen kuvailla uudelleen tanssin maankamaraa²²⁵, ja vaikka Nauman ja Pope.L eivät ole tanssijoita tai koreografeja, käyttävät he työssään koreografista ajattelua. Lepeckin mukaan tämä on olennaista, sillä tanssin ja koreografisen käsittely oppialarajojen ulkopuolella avaa “uusia mahdollisuuksia ajatella ruumiin, minuuden, politiikan ja liikkeen suhdetta”²²⁶. Lepecki näkee tanssin pysähtyneisyyden tapana, jonka avulla tanssin liikkeen rinnastus länsimaiseen markkinatalouteen ja kolonialismiin perustuvaan ideologiaan voidaan purkaa²²⁷.

Koreografi Anna Mustonen on käsitellyt suhdettaan liikkeeseen esseessään *Vähäistä liikettä* seuraavasti:

“[...] liike voi olla muutakin: pölyhiukkasen leijailua, kompastumista, silittämistä, kasvin juurien juurtumista tai kehon lähes huomaamattomista kannatuksista luopumista, tästä luopumisesta esiin nouseva liikahdus. [...] Kun tässä ajassa liike pyrkii aina ensin olemaan dynaaminen, selkeä, pystyvä, tehokas, etenevä ja taidokas, tarvitsee toisenlainen liike erityistä huomiota.”²²⁸

Kun Lepeckin oppialarajojen yli astuva tanssi ja väsynyt liike kohtaavat Hirschin teatterin ajallisuudesta kiinnostuneen museon, astumme alueelle, jolla oletukset, odotukset ja ideat liikkeen olemuksesta synnyttävät kiinnostavia taiteidenvälisiä tihentymiä ja hankausta.

3.4.3 Liikkeen havainnointi

Yhdysvaltalaiskoreografi Ralph Lemonin kanssa vuodesta 1997 dramaturgina työskennellyt Katherine Profeta luotaa ansiokkaassa teoksessaan *Dramaturgy in Motion* (2015) erilaisia dramaturgisen työskentelyn rekistereitä: tekstin ja kielen, tutkimuksen, yleisön, liikkeen ja kulttuurienvälisyyden.²²⁹

Nostan tähän tekstiin yhden tärkeän kohdan teoksen tarjoamista analyttisistä työkaluista: liikkeen havainnoinnin. Profeta toteaa, että “jokaisella, jolla on keho, on jo kaikki tarvittavat välineet tanssin katsomiseen”. Hän kuitenkin tarjoaa tanssin piiriin uutena astuvalle aistijalle muutamia keinoja lähestyä liikettä, sillä “tanssin” merkitsijät – esitetyn liikkeen kehystäminen ja puitteet – asettavat sen usein erilleen muusta maailmasta.²³⁰ Koreografi Rudolf von Labanin (1879–1958) mukaan nimetty Labanin liikeanalyysi²³¹ tarjoaa katsojalle sanastoa, jolla kuvailla ja analysoida liikkeen ominaisuuksia. Liikettä voi tarkastella nel-

223 Lepecki 2012b, 60–64.

224 Lepeckin mukaan esimerkiksi Brownin teos *It's a Draw/Live Feed* “luetaan kritiikkinä Jackson Pollockin roiskemaalausten maskuliinisesta vietistä”. La Ribot puolestaan kommentoi suhdetta arkkitehtoniiseen tilaan ja katseeseen museossa. Lepecki 2012b, 62.

225 Lepecki 2012b, 62.

226 Lepecki 2012b, 38–39.

227 Lepecki 2012b, 60.

228 Mustonen 2020, 59.

229 Ks. lisää Profeta 2015.

230 Profeta 2015, 140.

231 Ks. lisää Labanin liikeanalyysistä esim. Lehikoinen 2014.



jästä lähtökohdasta, jotka “ovat aina läsnä liikkeessä, mutta ne korostuvat eri tavoin eri liikkujilla”²³².

- 1) Keho (miten liike on järjestetty tai aloitetaan kehossa)
- 2) Voima (liikkeen dynaamisuus tai intentio)
- 3) Muoto (kehon tapa muuttaa muotoaan liikkeen aikana)
- 4) Tila (miten liike on suhteessa sekä kehon välittömään tilaan että tilaan sen ulkopuolella)²³³

Näitä lähtökohtia voidaan edelleen jaotella alakategorioidiin, jotka mahdollistavat erottelun erilaisten liikedynamiikkojen ja intentioiden välillä. Kuten Profeta kuvailee: “Voiman käyttö voi vaihdella vahvasta heikkoon, tila suorasta epäsuoraan, aika äkillisestä jatkuvaan ja virtaus sidotusta vapaaseen.” Erilaisten muuttujien yhdistelmät ovat rajattomia.²³⁴

Profeta lohduttaa, ettei Labanin järjestelmää tarvitse tuntea läpikotaisin päästäkseen alkuun sen hyödyntämisessä – jo muutama elementti laajentaa havainnon laajuutta. Sen sijaan, että katsoja pyrkisi muodostamaan kokonaisvaltaista liikeanalyysia, tämä voi tarttua yhteen Labanin termeistä ja tarkastella liikettä sen kautta. Sanasto synnyttää alullepanevia kysymyksiä, kuten miten esiintyjät käyttävät heitä ympäröivää tilaa tai miten he liikkuvat. “Ovatko heidän liikkeensä äkillisiä vai yhtämittaisia, vai vaihtelevatko ne näiden välillä? Jos ne ovat äkillisiä, tuntuvatko ne enemmänkin iskuilta, heilautuksilta vai viilloilta?”²³⁵

Jokaisessa järjestelmässä on aina omat puutteensa, ja onkin hyvä tiedostaa, että myös Labanin analyysi on syntynyt tietystä ajassa, paikassa ja kontekstissa. Profeta suosittelee liikkeeseen perustuvan työskentelyn parissa aloittaville kollegoilleen Labanin järjestelmän perusteisiin tutustumisen lisäksi myös “terveellistä annosta skeptisyyttä”.²³⁶

Sen sijaan liikkeen takana olevaan tunteeseen tai intention pääsee käsiksi ainoastaan kysymällä sitä esiintyjältä (“helpom-

XI Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Wisa Knuuttila.

232 Yoken 2013, lainaus Lehikoinen 2014, 90.

233 Profeta 2015, 141.

234 Profeta 2015, 142.

235 Profeta 2015, 142.

236 Profeta 2015, 142.

min sanottu kuin tehty”) ja kuuntelemalla (“vielä vaikeampaa”). Tanssi kumpuaa paitsi laajemmasta kulttuurisesta järjestelmästä, myös jokaisen tanssijan sisältä²³⁷. Profetan mukaan esitetty liike haastaa havaitsijansa, sillä mitä (liike)lukutaitoisemmaksi katsoja kehittyä, sitä selkeämmin tämä huomaa, miten suuri osa merkityksistä valuu sormien läpi ja miten rajallinen ymmärryksemme liikkeestä ylipäättään on²³⁸.

Esimerkiksi Suvi Tuomisen “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” -teoksen score säilyi samana esityksestä toiseen, mutta esiintyjän ruumiin esityspaikkaan luomat suhteet vaihtelivat. Erityisesti siirtymä Kuninkaansaaren ensimmäisen ja toisen esityksen lokaatiosta, lounaisrannan sileiltä silokallioilta, kolmannen esityksen lohkaraiselle ja pystysuuntaiselle kalliolle saaren eteläpuolella tuntui hyvin radikaalilta muutokselta, joka teki esiintyjän liikkeen dynaamisemman tuntuiseksi. Myös tuulen voimakkuus vaikutti liikkeen laatuun: mitä voimakkaammat puuskat, siltä raskaammalta esiintyjän liike tuntui.

Liikeanalyysi tarjoaa yhdenlaisen sanaston myös ei-inhimillisen liikkeen lähestymiseen ilman, että sitä pyrkisi inhimillistämään. Massiivisuudestaan huolimatta geologinen aika muodostuu kestoista ja rytmeistä: ne voivat olla syklisiä tai toistuvia, lineaarisia tai yksittäisiä. Esimerkiksi osa maapallon organismeja hallitsevista säännöistä on muuttumattomia, kuten painovoima. Ilmasto puolestaan noudattaa hidasta ajallista kiertoa, mutta esimerkiksi biosfääri muuttuu tasaisesti ja peruuttamattomasti. Jotkin muutokset ovat äkillisiä mutta tuhoisia, kuten meteoriittien törmäykset.²³⁹

3.5 Tilan merkitseminen

Teoksessaan “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” Suvi Tuominen esiintyi Kuninkaansaaren lounais- ja eteläpuolisen rannan kallioilla yhdessä koreografisen objektin – saaren

237 Profeta 2015, 148.

238 Profeta 2015, 166.

239 Björnerud 2006, 171.

XII Esityskuva Ilmari Paananen: *Maiseman aika* (2020). Kuvaaja Kevin Buy.



muotoon leikatun, värikkäästi maalatun kankaan – sekä erilaisten arkeologiaan liittyvien esineiden kanssa. Huomion kohdistaminen kankaaseen objektiin “häiritsee ja leikkaa ajatuksen maisemasta koskemattomana ja muuttumattomana”, sillä sen “liike saa sitä ympäröivän maiseman osittain katoamaan.”²⁴⁰ Tämä säilymisen ja katoamisen tila oli Tuomisen mukaan läsnä koko saaren pinnassa ja maisemassa. Tuomisen teokselle tärkeä käsite oli stratigrafia: “toisiinsa yhteydessä olevien maakerrosten ja rakenteiden muodostama sarja.”²⁴¹ Maisema pitää sisällään näkymätöntä aikaa ja toimijuuksia sen eri horisontaalisissa kerrostumissa, mikä luo jännitteen esiintyjän ja yleisön (pääosin) vertikaalisessa tilassa tapahtuvien liikkeiden välillä. Esityksessään Tuominen pyrki tilan merkitsemisen sijaan mukailemaan, tunnustelemaan ja asettumaan ruumiillaan “maisemassa vaikuttavien materiaalien aikojen välisyyksiin.”²⁴²

Teoksen kokijan katse ei kuitenkaan välttämättä kiinnittynyt esiintyjään vaan saaren ympäristön ja yleisön väliseen samanaikaisuuteen, asettamatta kumpaakaan etusijalle. Esitystilanteen “ajallinen laskos” kerrostui osaksi saaren olemista:

“Jokaisen esitystapahtuman päättyessä esiintyminen saarella jatkuu ja jopa vahvistuu katsojien, ruumiini, kankaan, esineiden ja näkevien silmien vähittäisen katoamisen myötä.”²⁴³

Teoksessaan *Maiseman Aika* Ilmari Paananen pyrki ymmärtämään, mitä näemme maisemassa. Esityspaikan ympäristössä näimme “jotain, ehkä kasaantunutta ainesta, ehkä merkkejä jostakin (meitä) ennen tapahtuneesta.”²⁴⁴ Esityksen kuluessa Paananen rakensi kivistä rannalle kivilatomuksen: rajamerkin, jonka jokainen kivi edusti maiseman syntyyn liittyvää uskonnollista, tieteellistä tai kansanperinteeseen pohjautuvaa selitystä.

Arkeologian professori Vesa-Pekka Herva ja dosentti, yliopistonlehtori Antti Lahelma esittävät, että Itämeren alueella kiveä on käytetty maiseman “merkitsemiseen” ja “monumentalisoinniseen” jo esihistoriallisella ajalla: varhaisimmat löydetty kivistä rakennetut kivilatomukset ovat neoliittiselta ajalta ja niiden koko kasvaa pronssikaudelle mennessä.²⁴⁵ Pronssi- ja rautakauden ihmiset kulttuuristivat elinympäristöään ja erityisesti rantoja, jotka ilmeisesti ovat muodostaneet “välitilan” tai kohtaamispaikan merellisen ja maallisen maailman välille. Rannoille ja rantaviivaan rakennettiin kivistä rakennetut kivilatomukset, joilla on arkeologisen käsityksen mukaan ollut monia käyttötapoja ja merkityksiä. Ne ovat esimerkiksi voineet olla rituaalisia paikkoja, joihin on liittynyt kuolemaan ja yliluonnolliseen yhdistyviä merkityksiä. Rantojen erityistä merkitystä paikkana jatkavat keskiaikaiset kivilabyrintit, jatulintarhat.²⁴⁶

Ihmiset ovat käyttäneet kiviä aikojen kuluessa niin kulttuurisena, symbolisena kuin konkreettisena rajaa merkitsevänä elementtinä. *Maiseman Aika* pureutui tähän merkityssiirtymään,

240 Tuominen 2020, 16–17.

241 <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Arkeologia:stratigrafia>

242 WhatsApp-keskustelu Suvi Tuominen kanssa 19.8.2020.

243 “When each performance event ends, performing on the island continues and even grows stronger after the gradual disappearance of the spectators, my body, the canvas, the artefacts and the eyes that see.” Tuominen 2020, 17.

244 <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/variables/>

245 Lahelma ja Herva 2017, 36.

246 Lahelma ja Herva 2017, 65.

jossa “kasa kiviä muuttuu kulttuuriksi ja kulttuuri kivikasaksi.”²⁴⁷ Esitystapahtuma itsessään tiivistyi ja kasautui osaksi rajamerkin muodostaneita tarinoita. Teoksen päätteeksi Paananen kaatoi latomuksen kumoon, jolloin kivet palautuivat osaksi rantaa.

André Lepecki kirjoittaa Trisha Brownin tanssista poliittisena eleenä, joka ylittää “imperatiivin, jonka mukaan taiteilijoiden on jätettävä tilaan jälki”.²⁴⁸ Brown

“ei kävele dominoidakseen litteää pintaa eikä rajoita liikkeitään paperin rajojen sisäpuolelle. [...] Sen sijaan hän lähestyy horisontaalista makaamalla sillä, olemalla sen kanssa, hieromalla sitä ja liukumalla sitä vasten”.²⁴⁹

Lepecki vertaa Brownin suhdetta horisontaaliseen tilaan Jackson Pollockin kuvataiteeseen jättämään, hyvin dominoivaan tilan merkitsemisen perinteeseen: toisin kuin maali, Brownin tanssi ei kiinnity, kuivu tai muutu pysyväksi – sillä “ei ole mitään tekemistä merkitsemisen kanssa eikä mitään tekemistä omistamisen tai territorialisaation kanssa”.²⁵⁰ Niin ikään Paanasen, Tuomisen ja Uutun teokset ehdottivat Kuninkaansaaren pinnan koskettamista ilman, että siihen jäisi jälkeä – kanssaolemista ilman, että saarta pyrittiisiin merkitsemään tai omistamaan. Sen sijaan katsoja-kokijan huomio pyrittiin kiinnittämään saaren ajallisuuteen. Emme kuitenkaan koskaan pysty täysin käsittämään sen syvän ajan olemusta.

Saarella oleminen kuitenkin jättää väistämättä jonkinlaisen ajallisen-tilallisen jäljen. Kuten Tuominen toteaa: “Jos voisin ajatella kanssasi, en koskaan astuisi sinulle. Ainoastaan uneksisin sinusta.”²⁵¹ Toisin sanoen, jos olisin halunnut tehdä kokonaisuuden, jolla ei ole minkäänlaista vaikutusta saaren olemukseen ja ekosysteemiin, olisin jättänyt saaren kokonaan rauhaan tai tarkaillut sitä kaukaa mereltä. Toisaalta jo pelkästään olemalla olemassa tässä maailmassa olemme ihmisinä peruuttamattomasti kietoutuneet yhteen Kuninkaansaaren ja siinä vaikuttavien aikojen, syy-seuraus-suhteiden ja materiaalisuuksien kanssa.

4. Johtopäätökset: ajan ja ajattelun tihentymiä

Tässä opinnäytteessä esittelin kahden tapausesimerkin avulla, miten dramaturginen ajattelu auttaa hahmottamaan näytelykontekstiin asetettujen kokonaisuuksien ajallisia suhteita ja rakenteita. Tapausesimerkit *Let the field of your attention.... soften and spread out* ja *Variables* voidaan asettaa maise-madramaturgian kehikseen. Molemmat kokonaisuudet pyrkivät rakentamaan ajallisuuden jonkinlaisen muun säännösten tai järjestelmän kuin inhimillisen toimijan – instituution – määrittelemien aukioloaikojen mukaan. Ne kääntävät huomion universumin suuriin tilallis-ajallisiin rakenteisiin ja kestoihin. Molemmat kokonaisuudet vertautuvat Ana Vujanovićin esittämään ajatuk-

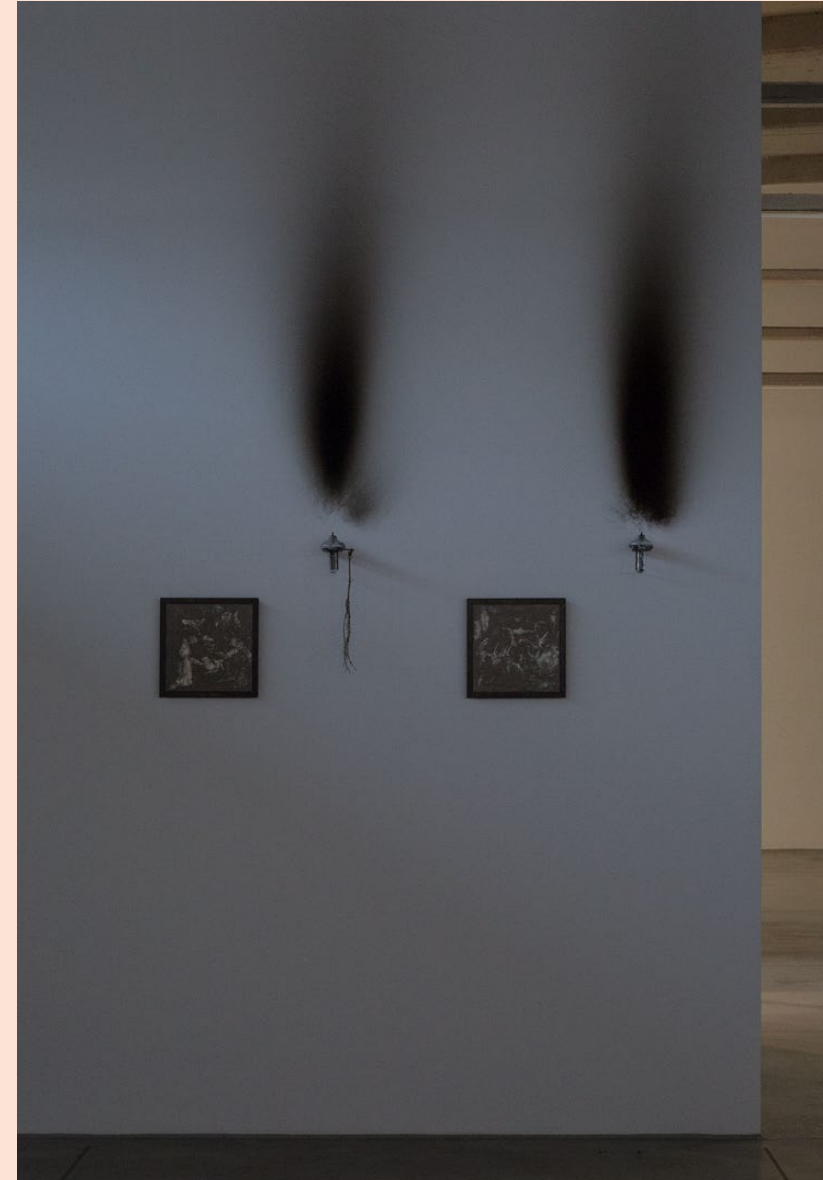
247 <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/variables/>

248 Lepecki 2012b, 159.

249 Lepecki 2012b, 159.

250 Lepecki 2021b, 159–162.

251 “If I could think with you, I would never step on you. I would only dream of you.” Tuominen 2020, 15.



XIII Andrea Magnani:
Untitled (2018) päivällä.
Kuvaaja Hedi Jaansoo.

seen tapahtumasta, joissa samanaikaisesti ei “tapahdu” mitään ja joissa kuitenkin “tapahtuu” koko ajan “jotain”, ja joka vaatii katsojan tarkkaavaisuuden uudenlaista suuntaamista²⁵².

Aloitin määrittelemällä oman toimintaympäristöni. Rajasin oman toimintani Florian Malzacherin, Joanna Warsza ja Shannon Jacksonin tarjoamaan performatiivisuuden ja performatiivisen kuratorinnin kehikseen. Esittelin lyhyesti, miten erilaiset ajallisuuteen perustuvat kuratoriaaliset aloitteet ovat yleistyneet kuluvalla vuosituhanella ja miten ajallinen näyttely muuntaa kuraattorin dramaturgisen työn tekijäksi. Museotilassa nähtävä esittävä taide haastaa taideinstituution kuratoriaaliset periaatteet, mutta herättää myös kysymyksen, mitä esitys tai teos voi olla. Tarkastelin André Lepeckin avulla sitä, miten tanssista on tullut 2000-luvulla uudella tavalla relevantti sekä praktiikka-

252 Vujanović 2019, 6.

na, viittauskohteena että kuratoriaalisessa ajattelussa ja miten tanssi määrittelee uudelleen omaa, moderniin sidoksissa olevaa suhdettaan liikkeeseen.

Käytin analyysin metodina dramaturgista analyysiä, jossa tarkastelin tapausesimerkkien ajallista rakennetta sekä niiden helpoimmin havaittavia elementtejä kuten kestoja, toistoa ja rytmiä. Analysoin myös vaikeammin sanallistettavia ruumiillisen havaitsemisen alueita kuten tekstuuria ja tuntua. Sijoitin analyysini Augusto Corrierin ja Ana Vujanovićin esittämään maisemadramaturgiseen kontekstiin: ihmiskeskeisen taideajattelun purkamiseen ja maiseman ajatteluun maapallon pinnan rakenteena, jota ihmisen tarpeet ja aikeet eivät määrittele.

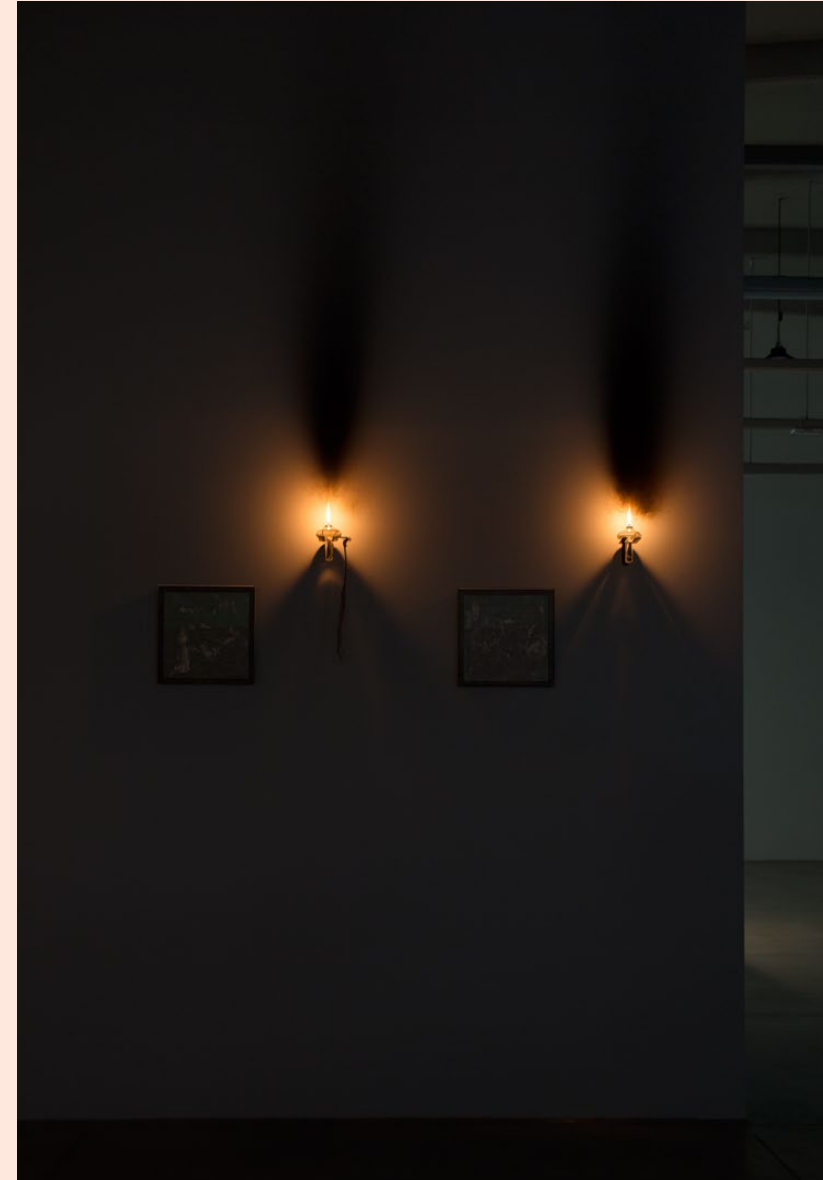
Tapausesimerkeistä käy ilmi, että erilaisiin ajallisuuksiin kuten geologisiin tai planetaarisiin prosesseihin kiinnittyvä kuratoriaalinen ajattelu mahdollistaa myös sen, että katsojan suhde muuttuu sekä hänen omaan ruumiiseensa että sitä ympäröiviin toimijuuksiin. Toisaalta geologisiin tai planetaarisiin prosesseihin kiinnittyvä kuratoriaalinen ajattelu myös haastaa katsojan tarkkaavaisuuden sekä tavan, miten teosten äärellä ollaan.

Opinnäytteeni tutkimusvaihe kietoutui yhteen *Variables*-näyttelyn kuratointiprosessin kanssa. Näitä kahta prosessia ei ole mahdollista eikä myöskään tarkoituksenmukaista pyrkiä erottamaan toisistaan. Siksi myös kysymyksenasetteluni ja aiheen käsittely olivat käytännönläheisiä, eli *miten* dramaturgia voisi tukea ja herkistää kuratoriaalista praktiikkaa? Prosessin aikana huomasin, että jonkinlaisena aavistuksena herännyt ajatus dramaturgiasta kuraattorin työkaluna vahvistui rikkaaksi ja monitahoiseksi. Se tuntui antavan mahdollisuuden sanallistaa, määritellä ja jakaa sellaista ajattelun tapaa, jota olen jo pitkään harjoittanut intuitiivisesti. Näen opinnäytteeni ja siihen johtaneen prosessin tihentymänä, joka on tarkentanut kuratoriaalista praktiikkaani ja auttanut minua jäsentämään ja paikantamaan toimintaani kuvataiteen ja esittävien taiteiden välisyyksissä. En kuitenkaan ole pyrkinyt löytämään vastauksia vaan ennemminkin esittämään katalyyttisiä kysymyksiä, joiden avulla voin herkistää ja tarkentaa ajatteluani myös tulevaisuudessa.

Prosessin aikana nousi esiin runsaasti muita taiteidenvälisyyteen ja näyttelyn ajalliseen järjestämiseen liittyviä kysymyksiä. Mitkä ovat teoksen ja esityksen rajat näyttelyn kontekstissa, millaisiksi katsoja-kokijoiden kokoontumisen tavat muodostuvat esityksen astuessa näyttelytilaan sekä kuinka paljon taideinstituution toiminnan rajat voivat rajoittaa ajallisen kuratoinnin mahdollisuuksia?

4.1 Dramaturgia kuraattorin työkaluna

Opinnäytteeni tavoite oli tutkia, miten dramaturgiaa voisi käyttää kuratoinnin työkaluna erityisesti ajallisuuteen perustuvan näyttelyn kontekstissa. Ajatus dramaturgiasta kysymyksenä



XIV Andrea Magnani:
Untitled (2018) illalla.
Kuvaaja Hedi Jaansoo.

kietoutuu myös kuraattorin työn ydinalueeseen. Kuten kappaleessa 2.2.2 todettiin, on kysymysten asettaminen olennainen osa dramaturgin ja taiteilijan välistä työskentelyä teoksen äärellä. Konstantina Georgeloun, Efrosini Protopapan ja Danae Theodoridoun työskentelyssä tämä laajenee myös teosprosessin ulkopuolelle²⁵³. Kysymisen prosessissa ei ole päämääränä tarkkojen vastausten löytäminen vaan ymmärryksen lisääminen. Erilaisia dramaturgisia lähestymistapoja ei tulekaan ajatella ohjeina, jotka kertovat miten teos tai toiminta tulisi tehdä, vaan suhteina tai katalysoivana toimintana, jonka lopputulosta ei voi etukäteen tietää.

Opinnäyteprosessissani tärkeimmäksi havainnoksi nousi dramaturgia analyttisenä prosessina, joka tutkii, mitä teos voi olla. Näyttelyn ja esityksen rajojen liudentuessa nousevat esiin

253 Georgelou, Protopapa, Theodoridou 2017, 12–29.

myös kysymykset siitä, mikä on näyttely ja mikä esitys. Omasa praktiikassani dramaturgisen – ja sitä myötä kuratoriaalisen – ajattelun avaimena näyttäytyy määrittelyihin pyrkimisen sijaan Cathy Turnerin ja Synne Behrndtin esittämä kysymys siitä, miksi juuri tietty teos tai teoskokonaisuus toteutuu tässä ajassa ja mille yleisölle, ja mikä linkittää teoksen, yleisön ja niitä ympäröivän maailman²⁵⁴. Dramaturginen ajattelu auttoi minua tunnistamaan, sanallistamaan ja analysoimaan kokonaisuuksien rakenteita ja säännöstöjä sekä pohtimaan niiden maailmasuhdetta.

Analysissani hyödynsin erityisesti maisemadramaturgista ajattelua. Sen työvälineillä voi lähestyä ei-inhimillisiä ajallisuuksia (kuten geologista tai planetaarista aikaa), jotka tapausesimerkeissäni näyttäytyivät erityisesti hidastumisena ja hidastamisena, mutta jotka voivat olla myös muunlaisia rytmejä, tekstuureita ja tuntuja: äkillisiä, luoppaavia, tahmaisista tai rauhattomia.

Augusto Corrieri nostaa ajatuksessaan “ekologisen ajan dramaturgiasta” avainasemaan ihmiskeskeisyyden purkamisen ja jopa mahdottomien dramaturgioiden ja ajallisuuksien lähestymisen²⁵⁵. Olennaisena osana muille kuin ihmisen rakentamille olemisen tavoille herkistymisessä on maisemadramaturgialle tyypillinen havaitsemisen ruumiillisen luonteen korostuminen, mitä katseeseen perustuva perspektiivinen ajattelu André Lepeckin mukaan typistää²⁵⁶. Sekä Tuija Kokkoselle että Corrierille on olennaista esityksen avaaminen ja huomion siirtäminen muihin kuin inhimillisiin rytmeihin ja tilallis-ajallisiin rakenteisiin sekä sitä myötä inhimillisen aikaperspektiivin ja keston kokemuksen laajentaminen. Näin ympäröivän maailman ei-inhimillisten ja inhimillisten toimijoiden väliset suhteet välittyvät katsoja-kokijalle todenmukaisempina.²⁵⁷

4.2 Hidastuva ja hidastava näyttely

Let the field of your attention.... soften and spread out pohjaa kokonaisuutena syklisteen aikaan: auringon kiertoon maapallon ympäri pohjoisella pallonpuoliskolla. Näyttely avautui syyspäiväntasauksen tienoilla 21. syyskuuta ja päättyi 1. joulukuuta, noin kolme viikkoa ennen talvipäivänseisausta. Tänä aikana valoisa aika lyhenee nopeasti ja hämärän määrä kasvaa. Näyttelyn kantavana ajatuksena oli ajatus uuden vuodenkierron alkamisesta juuri tänä pimeänä aikana.

Myös näyttelyn muut teokset noudattivat erilaisia rytmejä: ne tapahtuivat joko toistuvasti, erilaisissa sykleissä tai vain kerran. Suurin osa teoksista seurasi auringonkiertoa, eli ne alkoivat joko auringonnousun tai -laskun aikaan. Näyttely *hidastui* sen edetessä kohti talvipäivänseisausta: sen toistuvien elementtien, kuten Sam Smithin elokuvien, toistot harvenivat näyttelyn edetessä. Jos näyttely olisi saanut jatkua kohti “luonnollista” päätöstään eli 22.12.2019 saakka, se olisi muuttunut lähestulkoon pysähtyneeksi: luulen, että vuoden lyhimpänä aikana ainoastaan

254 Turner ja Behrndt 2016, 40.

255 Ks. kappale 3.3.1.

256 Lepecki 2012b, 165.

257 Kokkonen 2017, 24; Corrieri 2017, 240–242.

lo-kuu olisi jatkanut liikettään videoilla, öljylamput syttyneet auringonlaskun aikaan jo varhain iltapäivällä ja elokuvanäytös olisi toteutunut vain kerran viikossa. Omasta näkökulmastani näyttely ei näin ollen saavuttanut täyttä ajallista potentiaaliaan, todennäköisesti Kai-keskuksen omasta näyttelyaikatauluksesta johtuen.

Variables-näyttely pohjautui syvään aikaan eli geologiseen aikaan, johon on mahdotonta luoda kirjaimellista suhdetta. Sen sijaan teos pyrki *siirtämään katsoja-kokijan huomion* paikassa olevaan aikaan, ajan kerrostumiin ja mittakaavallisiin muutoksiin. *Variables* oli osa suurempaa *Island of Relations* -näyttelykokonaisuutta, jonka kesto oli ennalta määriteltä elokuun lopusta syyskuun loppuun, jolloin säännöllinen lauttaliikenne saarelle jäi tauolle. *Variables*-esitystapahtumat eivät kuitenkaan jatkuneet niin pitkälle vaan esitykset ajoitettiin elokuun loppuun ja syyskuun alkuun. Yhtenä syynä tähän oli sään muuttuminen epävakaisemmaksi syksyn tullen.

Variablesin osaset operoivat erilaisissa aika-tiloissa. Julkaisu ja Emil Santtu Uutun essee olivat luettavissa verkossa ja painotuotteena myös saaren ja tapahtuma-aikojen ulkopuolella. Vaikka Suvi Tuomisen neliosaisen esityssarjan score säilyi samana, muuttui esityksen dynamiikka ja suhde joka kerta vaihtuvan esityspaikan mukaan. Sekä Tuomisen että Ilmari Paanasen esityksiin kuului katsojan liikkeen *hidastuminen*: ensinnäkin lauttamatka saarelle, kävely esityspaikalle ja asettuminen teoksen äärelle, toisekseen ruumiin mukautuminen saaren hitaaseen ajallisuuteen.

Nostaisinkin juuri hidastumisen ja hidastamisen molempien kokonaisuuksien kantavaksi ajatukseksi ja yhdistäväksi tekijäksi. Näyttelytilassa hidastaminen voi kuitenkin tuntua haastavammalta kuin ulkotilassa. Näyttelyyn latautuu enemmän odotuksia siitä, miten nopeasti tai usein teoksen voi kohdata ja miten kauan teosten äärellä ylipäätään halutaan viettää aikaa. Onkin mahdollista, että jonkun kävijän mielestä *Let the field of your attention.... soften and spread out* -näyttelyssä ei ollut juurikaan mitään nähtävää. Käynti Kuninkaansaarella *Variables*-teosten äärellä voi taas rinnastua retkeen, jolla jo matka itsessään on kokemus: ympäristö voi viedä osan huomiosta varsinaisesta esitettävästä teoksesta.

4.3 Valon ja hämärän tuntu

Let the field of your attention.... soften and spread out -näyttelyn kehollinen tuntu perustui vahvasti tilan *hämäryyteen* ja sen luomaan tilanteen verkkaisuuteen. Tilaa valaisivat päiväsaikaan katonrajasta tulleen luonnonvalon lisäksi ainoastaan Marie Kølbaek Iversenin videoprojektiot ja auringonlaskun jälkeen syttyneet kaksi öljylamppua. Tilanne oli hidastunut ja vahvasti sisäänpäinkääntynyt. Kuten kappaleessa 4.1 todettiin, hämäryys

liittyi talvipäivänseisausta kohden kulkevan luonnon väsyneeseen ja voimattomaan olemiseen, joka kääntää kokijan huomion *sisäänpäin*. Hämäryys vaikutti myös siihen, että muita tilassa olijoita ei nähnyt niin tarkasti: tämä korosti muiden aistien merkitystä ja loi jokaiselle tilassa olevalle mahdollisuuden yksityiseen kokemukseen. Pimeässä tapahtuva introspektio ja tilanteen verkkaisuus saattoivat kuitenkin tuntua myös ulossulkevalta ja vaikeasti lähestyttävältä.

*Variables*in olemisen tila oli puolestaan täysin päinvastainen. Suurin osa esityksistä tapahtui loppukesän kirkkaana tai puolipilvisenä päivänä saaren eteläpuoleisella rannalla, jolla valo sekä valaisi, lämmitti että häikäisi katsojaa. Saaren ei-elolliset ja elolliset tunnut kuten kalliot, esiintyjän puhe ja liike, tuuli, meren äänet, veden läsnäolo ja kasvillisuuden tuoksut loivat yhdessä olosuhteen, joka suorastaan vaati huomion laajentamista katsojan *oman ruumiin ulkopuolelle*. Yleisön ruumiista tuli osa tätä kompleksista ajallis-tilallisten vuorovaikutusten verkostoa, jossa itse esitystilanne ei välttämättä ollut etusijalla.

4.4 Ajan ja maailman suhteet

Molemmissa kokonaisuuksissa ristesivät näyttelyn ja esityksen katsomisen ja kokoontumisen modaliteetit. Esitänkin, että näyttelytilassa tapahtunut *Let the field of your attention.... soften and spread out* oli kuin pitkäkestoinen esitys, joka kuitenkin korosti yksityistä, omaan tahtiin tapahtuvaa kokemusta. Ulkotilassa toteutettu *Variables* puolestaan oli näyttely, jossa teokset ja katsojat kokoontuivat ajoittain yhteiseen, jaettuun hetkeen, hajotakseen taas erilleen ympäri saarta.

Niin *Let the field of your attention.... soften and spread out* kuin *Variables*-näyttelystä paljastui jopa odotettua enemmän suoria tai epäsuoria viittauksia tanssiin, mikä tuntui vahvistavan Lepeckin esittämää ajatusta tanssin artikulaation voimasta nykyaikateossa. *Let the field of your attention.... soften and spread out* -kokonaisuus näyttäytyi minulle pitkäkestoisena, näyttelyn kestoon venytettynä tanssiesityksenä, mitä vahvasti kuraattori Hanna Laura Kaljon viittaus koreografi Anna Halprinin ”Maan voimien” kanssa työskentelevään tanssiin. André Lepeckin näkökulma Trisha Brownin tanssiin auttoi puolestaan tunnistamaan liikkeellisiä ja ruumiillisia tilan merkitsemisen tapoja *Variab-*
les-kokonaisuudessa.²⁵⁸ Suvi Tuomisen teos oli tanssia, jossa esiintyjä pyrki mukailemaan, tunnustelemaan ja asettumaan ruumiillaan maisemassa vaikuttavien materiaalien äärimmäisten hitaiden aikojen välisyyksiin: tuomaan esiin jotain, mitä on mahdotonta ruumiillistaa.

Molemmissa tapausesimerkeissä olennaista oli niiden pyrkimys luoda vaihtoehtoisia tapoja joko järjestää aikaa tai luoda siihen suhdetta. Ne pyrkivät luomaan tilaa ajattelulle, joka pakenee tehokkuutta tai ihmiskeskeistä tietämistä. Ne pyrkivät

258 Ks. kappale 3.4.1.

luomaan yhteyden ympäröivään maailmaan joko viemällä huomion katsojan ruumiin sisäisiin tunteiksiin (*Let the field of your attention.... soften and spread out*) tai laajentamalla katsojan ruumiin huomiota osaksi käsittämättömän laajaa ympäristöä (*Variables*). Molemmat tavat ovat Vujanovićin ajatuksen mukaisesti vastareaktioita vallitseville maailman järjestämisen tavoille länsimaisissa, markkinatalouteen perustuvissa yhteiskunnissa. Teokset pyrkivät ajattelemaan uudelleen sekä katsetta että ihmisen toimijuutta maailmassa.²⁵⁹

Samanaikaisesti yhdeksi kantavaksi havainnoksi muodostui Maria Kilven ja Katariina Nummisen esiin nostama katsojan tekemä dramaturginen työ²⁶⁰. Siihen vaikuttavat ajan ja tilan tuntujen henkilökohtaisuus ja ruumiillinen kokeminen, joka on jokaisella katsojalla omanlaisensa. Tuija Kokkonen nosti esiin jokaisen katsojan kävelemällä muodostaman henkilökohtaisen esityskokemuksen²⁶¹. Katherine Profeta painotti esitetyn liikkeen merkitysten tulkitsemisen ja ymmärryksen lähtökohtaista rajallisuutta²⁶². Ana Vujanović puolestaan korosti katsojan oman tarkkaavaisuuden tavan ja olemisen rytmin merkitystä teoksen kokemisessa²⁶³. Siksi myös tämä analyysi nojaa paljon omiin kokemuksiini eikä voi kattaa kaikkien paikalla olleiden toimijoiden tunteuksia teosten ja niiden muodostamien ajallis-tilallisten kokonaisuuksien äärellä. Kuten Cathy Turner ja Synne Behrndt korostavat, dramaturgisen analyysin tarkoituksena ei kuitenkaan ole kaiken järjeistäminen, vaan se tarjoaa työkaluja erilaisten strategioiden ja niiden mahdollisten vaikutusten tunnistamiseen²⁶⁴.

4.5 Jatkotutkimus

Opinnäytteeni toimii taustoittavana työnä jatkotutkimukselle dramaturgisesta ajattelusta kuratoinnin praktiikassa. Tutkimusprosessin aikana kävi selkeästi ilmi, että dramaturgia ja dramaturginen ajattelu tarjoavat kuraattoreille paljon enemmän työkaluja ja lähestymistapoja kuin mitä tämän opinnäytteen puitteissa on mahdollista käsitellä. Mainitsin lyhyesti esimerkiksi materiaalisuuden ja dramaturgian suhteen – sen, miten mikä tahansa on järjestettävää materiaalia. Tämä voi tarjota kiinnostavia lähtökohtia esimerkiksi posthumanismin, ekologian, uusmaterialismin sekä postfossiilisuuden kehyksissä työskenteleville toimijoille. Ajatukset dramaturgiasta yhteisenä tilana ja toiminnalla työskentelynä voisivat puolestaan toimia feminististen praktiikoiden parissa operoivien kuraattorien työn tukena.

Omassa jatkotutkimuksessani pyrin syventämään ymmärrystäni maisemadramaturgian ja ajallisen näyttelyn mahdollisuuksista. Pyrin esittämään uusia kysymyksiä siitä, miten erilaiset ei-inhimilliset dramaturgiat sekä ajan rakenteet ja kestot voisivat näyttäytyä näyttelyn ja kuratoinnin konteksteissa. Koe-tan havaita, tunnustella ja asettua universumimme mahdotto-

259 Ks. kappale 4.3.

260 Kilpi ja Numminen 2018, 17–18.

261 Kokkonen 2017, 205.

262 Ks. kappale 3.4.3.

263 Ks. kappale 3.3.2.

264 Turner ja Behrndt 2016, 38.

5. Lähteet

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Bismarck, Beatrice von; Frank, Rike; Meyer-Krahmer, Benjamin; Schaffaff, Jörn & Weski, Thomas 2014. Introduction. Teoksessa *Cultures of the Curatorial: Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Toim. Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff & Thomas Weski. Berlin: Sternberg Press, 6–10.

Bjornerud, Marcia 2006. *Reading the Rocks: The Autobiography of the Earth*. Cambridge: Basic Books.

Bjornerud, Marcia 2018. *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World*. New Jersey: Princeton University Press.

Brandstetter, Gabriele 2015. *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. New York: Oxford University Press.

Burkhalter, Sarah & Schmidlin, Laurence 2017. Introduction. Teoksessa *Spacescapes: Dance & Drawing Since 1962*. Toim. Sarah Burkhalter & Laurence Schmidlin. Zürich: JRP | Editions, 4–15

Burkhalter, Sarah 2017. Dancescaping. Anna Halprin. Teoksessa *Spacescapes: Dance & Drawing Since 1962*. Toim. Sarah Burkhalter & Laurence Schmidlin. Zürich: JRP | Editions, 112–129.

Conversation with Peter Osborne 2019. The Exhibition-Form and the Space-Time of the Artwork: A Retroactive Ontology. Teoksessa *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*. Toim. Tristan Garcia & Vincent Normand. Berlin: Sternberg Press, 269–277.

Corrieri, Augusto 2017. The Rock, the Butterfly, the Moon and the Cloud. Notes on a Drama-turgy in an Ecological Age. Teoksessa *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Toim. Konstantina Georgelou, Efosini Protopapa & Danae Theodoridou. Amsterdam: Valiz, 239–252.

Dramaturgisia käsitteitä. Teoksessa *Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina*. Toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 201–234.

Dunkley, Jo 2019. *Our Universe: An Astronomer's Guide*. London: Pelican.

Edvardsen, Mette 2017. The Picture of a Stone. Teoksessa *Post-Dance*. Toim. Danjel Andersson, Mette Edvardsen & Mårten Spångberg. Stockholm: MDT, 216–221.

Fuchs, Elinor & Chauduri, Una 2002. *Land/scape/theater*. Michigan: The University of Michigan Press.

Georgelou, Konstantina; Protopapa, Efosini & Theodoridou, Danae 2017. Why Dramaturgy

Today? Teoksessa *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Toim. Konstantina Georgelou, Efosini Protopapa & Danae Theodoridou. Amsterdam: Valiz, 11–32

Georgelou, Konstantina; Protopapa, Efosini & Theodoridou, Danae 2017. Working on Actions. Teoksessa *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Toim. Konstantina Georgelou, Efosini Protopapa & Danae Theodoridou. Amsterdam: Valiz, 73–82.

Goldberg, RoseLee 2009 (1975). Space as Praxis. *Manifesta Journal: Journal of contemporary curatorship* 2009/2010: 7, 51–62.

Hantelmann, Dorothea von 2019. Art Institutions as Ritual Spaces: A Brief Genealogy of Gatherings. Teoksessa *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*. Toim. Tristan Garcia & Vincent Normand. Berlin: Sternberg Press, 251–258.

Hirsch, Nikolaus 2014. Plans Are Nothing – Planning Is Everything: Productive Misunderstandings of Time. Teoksessa *Cultures of the Curatorial: Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Toim. Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff & Thomas Weski. Berlin: Sternberg Press, 64–80.

Hulkko, Pauliina 2018. Minimalismin perintö, esitys ja dramaturgia. Teoksessa *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*. Toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 113–132.

Jackson, Shannon 2017. Performative Curating Performs. Teoksessa *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. Toim. Florian Malzacher & Joanna Warsza. Berlin: Alexander Verlag, 16–26.

Kaljo, Hanna Laura 2019. Let the field of your attention.... soften and spread out. Teoksessa *Let the field of your attention.... soften and spread out*. Toim. Piret Karro. Tallinn: Tallinna Fotokuu, Kai kunstikeskus, 168–170.

Kilpi, Maria & Numminen, Katariina 2018. Esipuhe. Teoksessa *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*. Toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 9–16.

Kilpi, Maria & Numminen, Katariina 2018. Johdanto – Mitä dramaturgia on? Teoksessa *Dramaturgiakirja - Kaikki järjestyy aina*. Toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 17–39.

Klein, Anni & Partanen, Jarkko 2018. Moniaisuus ja jaettu tila tanssin dramaturgiassa. Teoksessa *Dramaturgiakirja – Kaikki järjestyy aina*. Toim. Katariina Numminen, Maria Kilpi ja Mari Hyrkkänen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 163–170.

Lahelma, Antti & Herva, Vesa-Pekka 2017. *Esihistoria on tässä*. Helsinki: Museovirasto,

Suomen kansallismuseo. Lehikoinen, Kai 2014. *Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita*. Kinesis 04. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Lehmann, Hans-Thies 2009 (2005). *Draaman jälkeinen teatteri*. Käännetty alkuteoksen 3. painoksesta. Suomentanut Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.

Lepecki, André 2012a. Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity. Teoksessa *Dance*. Toim. André Lepecki. *Documents of contemporary art series*. London: Whitechapel Gallery, 14–23.

Lepecki, André 2012b (2006). *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suomentanut Hanna Järvinen. Kinesis 03. Helsinki: Like: Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos.

Luhtaniemi, Milka 2020. Vastus. *Nuori Voima* 2020: 3–4, 54–57.

Malzacher, Florian & Warsza, Joanna 2017. Introduction. Teoksessa *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. Toim. Florian Malzacher & Joanna Warsza. Berlin: Alexander Verlag, 11–14.

Malzacher, Florian 2017. Feeling alive. The Performative Potential of Curating. Teoksessa *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. Toim. Florian Malzacher & Joanna Warsza. Berlin: Alexander Verlag, 28–41.

Martinon, Jean-Paul & Rogoff, Irit 2013. Preface. Teoksessa *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Toim. Jean-Paul Martinon. London; New York: Bloomsbury Academic, vii–xi.

Massey, Doreen 2008. Vaeltavia ajatuksia. Teoksessa *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Tampere: Vastapaino, 210–219.

Mustonen, Anna 2020. Vähäistä liikettä. *Nuori Voima* 2020: 3–4, 58–60.

Profeta, Katherine 2015. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Trencsényi, Katalin 2015. *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Turner, Kathy & Behrndt, Synne 2016. *Dramaturgy and Performance*. London: Palgrave Macmillan Education.

Warsza, Joanna in conversation with Catherine Wood 2017. Reinventing the template. Teoksessa *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. Toim. Florian Malzacher & Joanna Warsza. Berlin: Alexander Verlag, 42–54.

Wood, Catherine 2017. Channa Horwitz. Breathing. Teoksessa *Spacescapes: Dance & Drawing Since 1962*. Toim. Sarah Burkhalter

& Laurence Schmidlin. Zürich: JRP | Editions, 182–190.

Sähköiset lähteet

Anthology Marianne Van Kerkhoven. Sarma: Laboratory for discursive practices and expanded publication. http://sarma.be/pages/Marianne_Van_Kerkhoven (haettu 12.5.2021)

Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 2. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/33401> (haettu 20.3.2021)

Baltic Circle -festivaali. Info / Meistä. <https://www.balticcircle.fi/info> (haettu 7.5.2021)

Barad, Karen 2003. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, vol. 28, no. 3, 2003. Sivut 801–831. www.jstor.org/stable/10.1086/345321 (haettu 28.3.2021).

Charmatz, Boris. If Tate Modern Was Musée de la Danse. <http://www.borischarmatz.org/?if-tate-modern-was-musee-de-la-danse> (haettu 4.3.2021).

Charmatz, Boris. Musée de la Danse. <http://www.borischarmatz.org/?musee-de-la-danse> (haettu 4.3.2021).

Hulkko, Pauliina 2013. *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/38507> (haettu 8.4.2021)

Kerkhoven, Marianne Van 1994a. *On Dramaturgy*. Theaterschrift 5 & 6. On Dramaturgy. <http://sarma.be/docs/3108> (haettu 4.3.2021).

Kerkhoven, Marianne Van 1994b. *The theatre is in the city and the city is in the world and its walls are of skin*. State of the Union speech, 1994 Theatre Festival. <http://sarma.be/docs/3229> (haettu 9.3.2021)

Kokkonen, Tuija 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Väitöstutkimus. Acta Scenica 48. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/186249> (haettu 20.3.2021)

Landscape Dramaturgy – A seminar in four parts. BIT Teatergarasjen 27.–28.10.2017. <http://bit-teatergarasjen.no/program/arrangementer/landskapsdramaturgi/> (haettu 10.3.2021).

Luhtaniemi, Milka; Tuomela, Matti & Nenonen, Tatu 2020. *Pohjat / Grounds*. Baltic Circle -festivaali 2020. <https://www.balticcircle.fi/ohjelmisto/pohjat-grounds> (haettu 7.5.2021)

Paananen, Ilmari & Uuttu, Emil Santtu. Keskustelu Otavan kirkkokiviltä takaisin autolle. Teoksessa *Variables*. Toim. Riikka Thitz. Sivut

18–19. <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/> (haettu 11.3.2021).

PET. Nykyaiteen museo Kiasma 6.12.–13.12.2017. <https://kiasma.fi/kiasma-teatteri/pet/> (haettu 12.5.2021)

Saari 2020. Taideyliopisto. <https://www.uniarts.fi/saari-2020/> (haettu 10.6.2021)

Sickle, Ula, Leguay, Yann & Janvin Motland, Stine: *Prelude*. Kaaitheater 6.11.–7.11.2014. <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/prelude> (haettu 12.5.2021)

Tuominen, Suvi 2020. Performing paradox. Teoksessa *Variables*. Toim. Riikka Thitz. Sivut 14–17. <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/> (haettu 11.3.2021).

Thitz, Riikka 2020. On geomorphisation. Teoksessa *Variables*. Toim. Riikka Thitz. Sivut 4–7. <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/> (haettu 11.3.2021).

Tieteen termipankki. Antropomorfismi. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:antropomorfismi> (haettu 7.5.2021).

Tieteen termipankki. Antroposeeni. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Geofysiikka:antroposeeni> (haettu 29.5.2021)

Tieteen termipankki. Intersubjektivisuus. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:intersubjektivisuus> (haettu 7.5.2021).

Tieteen termipankki. Stratigrafia. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Arkeologia:stratigrafia> (haettu 7.5.2021).

Uuttu, Emil Santtu 2020. Näköala. Teoksessa *Variables*. Toim. Riikka Thitz. Sivut 8–13. <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/> (haettu 11.3.2021).

Variables-julkaisu. Variables-teoskokonaisuuden julkaisu osana Kuninkaansaareissa 20.8.–26.9.2020 järjestettävää Saari 2020 -taideohjelmaa. <https://www.uniarts.fi/dokumentit/variables-julkaisu/> (haettu 28.3.2021).

Variables. Kuninkaansaareen sijoittuva ja sen inspiroima kolmen taiteellisen työn projekti. <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/variables/> (haettu 28.3.2021).

Vujanović, Ana 2018. Landscape dramaturgy: “Space after perspective”. Teoksessa *Thinking Alongside*. Toim. Ingri Midgard Fiksdal. Oslo: The Oslo National Academy of the Arts <https://khioda.khio.no/khio-xmlui/handle/11250/2593628> (haettu 10.3.2021).

Vujanović, Ana 2019. *Meandering together: New problems in landscape dramaturgy*. https://www.academia.edu/34879796/Meandering_together_New_problems_in_landscape_dramaturgy (haettu 10.3.2021).

Wikström, Pietu 2019. *Uutta tilaa näyttelijälle: tilasta, sen tekemisestä ja antamisesta*. Maisterin opinnäytetyö. Helsinki: Teatterikor-

keakoulu, näyttelijäntaiteen koulutusohjelma. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/303308> (haettu 26.3.2021)

William Forsythe Choreographic Objects: Solo Exhibitions. <https://www.williamforsythe.com/exhibitions.html> (haettu 10.6.2021)

Muut lähteet

Kiskonen, Aleksandra 2020. *Ystämö: ajatuksia ystävyyden, ystävystymisen ja kuratoinnin suhteesta*. Kuvataiteen maisterin opinnäytetyö. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Suullisia tietoja antaneet Mikael Aaltonen, Ohjelmistopäällikkö / Tanssin talo, Helsinki.

Sähköpostiviestit Strandberg, Jonna 2021: Kiasma-teatterin kuraattorit. Yksityinen sähköpostiviesti 7.5.2021. Viestin saaja: Riikka Thitz.

WhatsApp-keskustelut Suvi Tuominen, tanssija, arkeologi ja esitystaitelija, Helsinki Emil Santtu Uuttu, dramaturgi, Helsinki

6. Tapausesimerkit

Let the field of your attention.... soften and spread out. Kai Art Center, Tallinna, 21.9.–1.12.2019. <https://kai.center/en/exhibition/let-the-field-of-your-attention-soften-and-spread-out>

Variables. Kuninkaansaari, Helsinki, 20.8.–18.9.2020. *Variables* on osa *Island of Relations* -näyttelyä ja Taideyliopiston Saari 2020 -ohjelmaa Kuninkaansaareissa. <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/variables/>

7. Kuvaluettelo

I Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Wisa Knuuttila.

II Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Wisa Knuuttila.

III Yleiskuva näyttelystä *Let the field of your attention.... soften and spread out* päivänvalossa. Kuvaaja Hedi Jaansoo.

IV Yleiskuva näyttelystä *Let the field of your attention.... soften and spread out* illalla. Kuvaaja Hedi Jaansoo.

V Esityskuva Ilmari Paananen: *Maiseman aika* (2020). Kuvaaja Kevin Buy.

VI Kuninkaansaaren maisemaa. Kuvaaja Kevin Buy.

VII Kai Art Centerin näyttelyn *Let the field of your attention.... soften and spread out* (kuraattori Hanna Laura Kaljo) aikataulu. Design Ott Kagovere ja Jaan Evert. Julkaistu Kai Art Centerin ja Tallinn Photomonth -biennaalin lualla.

VIII Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Marko Marila.

IX Kuvituskuva Emil Santtu Uuttu: *Näköala* (2020). Karttakuva Aku Heinonen. Kuvankäsittely Ilmari Paananen.

X Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Marko Marila.

XI Esityskuva Suvi Tuominen: “...tyhjän, juuren, lapion ja ruosteen kanssa.” (2020). Kuvaaja Wisa Knuuttila.

XII Esityskuva Ilmari Paananen: *Maiseman aika* (2020). Kuvaaja Kevin Buy.

XIII Andrea Magnani: *Untitled* (2018) päivällä. Kuvaaja Hedi Jaansoo.

XIV Andrea Magnani: *Untitled* (2018) illalla. Kuvaaja Hedi Jaansoo.

