



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2012

OPINNÄYTETYÖ

Liikutuksen Tiloja

Kohtauksia osallistavasta esitystaiteesta,
tanssista ja ekologiasta

SATU PALOKANGAS

ESITYSTAITEEN- JA TEORIAN KOULUTUSOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2012

OPINNÄYTETYÖ

Liikutuksen Tiloja

Kohtauksia osallistavasta esitystaiteesta,
tanssista ja ekologiasta

SATU PALOKANGAS

Työnohjaaja:

Annette Arlander

Tarkastajat:

Jaana Parviainen

Jaana Turunen

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 23.04.2012

TEKIJÄ Satu Palokangas	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Esitystaiteen- ja Teorian koulutusohjelma		
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Liikituksen Tiloja, kohtauksia osallistavasta esitystaiteesta, tanssista ja ekologiasta	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 69 sivua		
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Game of Desire Trio A rekonstruktio PS. it's not like that its just like so Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Liikituksen Tiloja on kokoelma tekstejä vuosilta 2006-2009 jotka käyvät läpi esitystaiteellisen ajatteluni kehitystä tältä ajalta. Se kuvaa kolmea taiteellista työtäni, alkaen Trio A rekonstruktio prosessista ja siitä kummunneesta ajattelusta, johon vaikuttivat mm. opiskeluni Anna Halprinin ja Ruth Zaporahin kanssa, esittellen ajatuksiani esitysekologiasta ja ekosomatiikasta esitystaiteellisina työvälineinä. Tässä tekstissä olen keskittynyt erityisesti The Game of Desire teokseen, jossa tutkin esiintyjän, tilan ja yleisön liikkuvia suhteita, sekä katsojaposition aktivaatiota ja uudenlaisen näkijä-toimija position mahdollistumista.</p> <p>Kirjoitan muutoksen imperatiivista ja taiteen tehtävästä tarjota meille ns. ontologinen paussi, tila, jossa näkemäni voi muuttua kokemukseksi ja liikuttaa havaintoani pois totutusta, mahdollistaen näin uusia neuromotorisia reittejä maailmassa toimimiselleni. Tämä havainnoinnin muutos voi ehdotukseni mukaan toteutua erityisesti keuholähtöisen improvisaation ja somaattisten liikemenetelmien kautta ja olla osa taiteilijuuden harjoittamista.</p> <p>Esittelen tekstissä lyhyesti myös Ruth Zaporahin kehittämää Action Theater metodia ja tarkastelen somaattisia liikemenetelmiä taiteellisena praksisena, "ajatteluna liikkeessä". Ehdotan kirjoituksessani myös, että osallistava esitystaide mahdollistaa mallien ja relaatioiden tutkimista taiteen kautta, purkaen silmän ylivaltaa ja rakentaen läheisyyden estetiikkaa.</p>			
<p>AVAINSANAT: ESITYSEKOLOGIA, OSALLISTAVA ESITYSTAIDE, EKOSOMATIikka, SOMAATTISET LIIKEMENETELMÄT, IMPROVISAATIO, HAVAINTO, MUUTOS, KOSKETUS, ANNA HALPRIN, RUTH ZAPORAH, YVONNE RAINER, MANIFESTI</p>			

SISÄLLYSLUETTELO:

Kuvaluettelo:

1. Die fetten jahre sind vorbei, graffiti, Santa Fe, USA, 9/2007. Kuvaaja: Satu Palokangas	22
2. The Game of Desire, 10/2007. Kuvaaja Nea Helsto (TaiK)	36
3. Ibid.	39
4. Ibid.	47
5. Ibid.	49
6. Ibid.	52
7. Ibid.	53
8. Omat muistiinpanot 10/2009	60
9. Ibid.	61
10. Ibid.	62
11. Ruth Zaporahin studio, 9/2007. Kuvaaja Satu Palokangas	79

Johdanto:

Kirje lukijalle	9
-----------------	---

Taiteelliset lähtökohdat:

Trio A ja kuinka klassikko puretaan?	12
Esitysekologinen tehtävänanto	17

Radikaalin muutoksen keskeltä:

The YES-manifesto	20
Radikaali ruumiillisuus	23
Esitysekologia taiteellisena praksiksena Game of Desire (GoD) ja sen monet variaatiot	30

Esitysekologia ja ekosomatiikka:

Yhteenkietoutumisen manifesti	58
Esitysekologia ja ekosomatiikka esitystaiteellisina välineinä	63
Läsnäolon improvisaatio, Ruth Zaporah ja Action Theater-menetelmä	64
Somaattiset liikemenetelmät ja ekosomatiikka	69

Lopuksi:

Lopuksi, lukijalle.	72
Lähdeluettelo	76

Berliini, 22.10.2009

Rakas lukija,

Tämä teksti on kypsynyt hitaasti viimeisen kolmen vuoden aikana. Se kartoittaa useampaa taiteellista prosessia ja sitä ajattelua, joka itsessäni tuona aikana kehittyi. Erityisesti haluan tässä tekstissä esitellä sen, minkä käsitän esitysekologisenä ajatteluna ja joka ponnistaa somaattisesta ja improvisaatioon perustuvasta työskentelystäni, samalla kun jäljitän taiteellisten töitteni kaarta ja sivupolkuja.

Tämä teksti ei väitä olevansa valmis, vaan jatkuvassa tulemisen tilassa. Ajattelu jonka olen nimennyt *esitysekologiaksi* tai *ekosomatiikaksi*, ei ole uutta ajattelua sinänsä. Paremminkin se on niiden alueiden nimeämistä ja artikulointia, joiden parissa olen työskennellyt jo yli kymmenen vuoden ajan, ja joille nämä kielelliset parametrit mahdollistavat uudenlaisia tarttumapintoja, joiden kautta ajatteluni voi olla yhteydessä muuhun maailmaan. Nämä rajapinnat ovat ehdotukseni mukaan aina huokoisia, hengittävässä suhteessa ympäröivään maailmaan. Tutkija ja systeemiteoreetikko Joanna Macy kirjoittaa elävien systeemien huokoisuudesta selviytymisen elinehtona. Systeemit kehittyvät avautumalla kohti laajempia tiedon ja materian virtauksia, mahdollistaen kasvua ja muutosta. Hierarkkiset voimasuhteet eivät systeemiajattelussa ole päteviä, koska muutosalttius ei kykene toteutumaan sulkeutuneissa olosuhteissa.

As life-forms evolve in intelligence, they shed their armor and reach outward to an ever-wider interplay with the environment. They grow sensitive, vulnerable protuberances – ears, noses, eyeballs, lips, tongues, fingertips – the better to feel and respond, the better to connect in the web and weave it further.¹

¹¹ Joanna Macy, 1995. Working through environmental despair. 256.

Tästä näkökulmasta tekstini on kuin *aistielin*, joka kurottaa sisäisestä kokemuksesta käsin kohti ulkoista tapahtumaa, todentuaakseen ja löytääkseen paikkansa, tehdäkseen itsensä ilmi ja asettaakseen uudenlaisia mahdollisuuksia ja kysymyksiä läsnäoleviksi esitystaiteen kentälle.

Taiteellinen työni jakautuu kolmeen vuonna 2007 esitettyyn ja toisistaan hyvin poikkeavaan esitykseen: Yvonne Rainerin postmodernin koreografian *Trio A:n* (1966) rekonstruktioon ja siihen liittyvään kommentaariteokseen *PS. its not like that its just like so*, sekä saman vuoden syksyllä tehtyyn sooloesitykseen *The Game of Desire (GoD)*. Rekonstruktio ja sen kommenttiteos päättyivät lopputöikseni lähinnä niiden laajuuden vuoksi ja vaikuttivat välillisesti *The Game of Desire*-teoksen syntymiseen. Tässä tekstissä olen keskittynyt erityisesti esitykseen *GoD*, sillä näistä kolmesta teoksesta se resonoi yhä ja on vaikuttanut erityisesti esitysekologisen ajatteluni kehitykseen. Tästä aiheesta kirjoitan enemmän tekstin loppupuolella.

Trio A ja *PS.* toimivat askelmina kohti *GoD*-esitystä ja löytyvät myöhemmästä työstäni lähinnä uurteina, rippeinä ja sivulauseina. Esityksinä ne johdattivat minut lähemmäksi niitä kysymyksiä, jotka esitystaiteessa minua kiinnostavat, toisin sanoen kysymyksiin esiintyjyydestä, esiintyjän suhteesta tilaan ja yleisöön, sekä materiaalin ruumiillisesta, aistillisesta ulottuvuudesta.

ps.

Helsinki, 22.4.2012

Tämä teksti on kirjoitettu melkein kolme vuotta sitten. Lähetän sen kuitenkin sinulle vasta nyt. Mutta nyt on aika kulkea eteenpäin ja antaa tämän tekstin jakautua, kulkeutua, avautua.

Tässä se on.

Rakkaudella, Satu

Trio A ja kuinka klassikko puretaan

Trio A (Mind is a Muscle) on postmodernin tanssin kaanoniin sijoitettu Yvonne Rainerin (s.1934) vuonna 1966 koreografoima lyhyt, viiden minuutin mittainen teos, jonka rekonstruktio mahdollistui siitä 2003 tehdyn Labanotaation perusteella². Ensiesityksensä Trio A-rekonstruktio ja siihen liittyvä kommentaariteos P.S saivat Sivuaskel-festivaalilla, Helsingissä tammikuussa 2007. Ne esitettiin myös Kuopiossa, Joensuussa ja Viljandissa, Virossa saman vuoden aikana. Oma roolini työryhmässä³ oli erityisesti Labanotaation purkaminen liikkeiksi⁴. Rainer oli itse jossain vaiheessa todennut, että hän oli kiinnostunut rekonstruktioista enää vain notaation kautta (*"I believe it when I see it"*), sillä vuosien saatossa muiden tekemistä variaatioista oli Rainerin mukaan kadonnut Trio A:n selkeys ja erityisyys⁵.

Kirjoitin 23.3.2006 Trio A - rekonstruktioprosessin merkityksellisyydestä näin:

Trio A asettui aikanaan kysymään ja kyseenalaistamaan niitä kehollistumisen tapoja, joihin tanssin traditio perustui. Se asettui poliittiseen vastarintaan kulttuurillisten koodistojen kanssa ja nosti esiin ajattelevan, itsenäisen, omalaatuisen kehon. Siitä huolimatta, että olemme nauttineet sivistystä ja hyvinvointia jo pari sukupolvea tämän jälkeen, ovat em. kysymykset yhä oleellisia, kenties jopa enemmän kuin ennen. Jos Rainer toi näyttämölle ihmisen "toimijana" ja liikkeen "käyttäytymisenä", pikemminkin kuin ihmisen "symbolina" ja koreografian "narrationa"⁶ⁱ, koen, että meillä on yhä käyttöä ajattelulle, joka haastaa ja kysyy tekemisen ja ajattelun tavoista ja käytännöistä. Ehkä uutena kysymyksenä voi nousta; millainen olisi vuoteen 2007 päivitetty Trio A? Mitä asioita tulisi nyt, tässä ajassa ja kulttuurissa, kysyä?

² Notaattoreina Joukje Kolff ja Melanie Clark

³ Trio A/PS. työryhmän jäseninä olivat tanssijat Sini Haapalinna, Pia Lindy ja Satu Palokangas, sekä valo/tekniikkavastaava Aleksí Linnamaa.

⁴ Olen opiskellut Laban/Bartenieff Liikeanalytikoksi Yhdysvalloissa vuonna 2003 ja sitä kautta tutustunut notaation ja sen yksinkertaisemman muodon, motiivikirjoituksen käyttöön.

⁵ Henkilökohtainen keskustelu Yvonne Rainerin kanssa 21.1.2007

⁶ Sivuaskel 2007, Y.Rainerin työtä käsittelevästä kuvauksesta

Omassa myöhemmässä taiteellisessa ja pedagogisessa työssäni olen huomannut Rainerin ehdotuksen kantavan henkilökohtaisesti tähän hetkeen saakka, etsiessäni miten tanssi ja liike näyttäytyvät ajatteluna.

Työryhmämme lähti Trio A:n pariin kysyen missä määrin rekonstruktio voi olla mahdollista. Mitä notaatio säilyttää ja mitä ei. Voimme kenties toistaa liikkeitä, mutta nykytanssissa vettynyt ruumiimme laadullisine maneereineen on jo aivan toinen kuin se modernismin estetiikasta ulospurkautuva keho, jonka kautta Yvonne Rainer koreografioi teoksensa. Nämä laadulliset erot, joita Andre Lepecki kuvaa ”hallitsemattomiksi yksilöllisiksi mikrojälijiksi”⁷ oli yksi rekonstruktion kompastuskivistä, alueista, joiden haltuun ottaminen vei hyvin pitkän aikaa, ilman, että ne sieltä kuitenkaan pystyivät täysin pyyhkiytymään pois.

Trio A:n notaation kautta astun ajallisiin merkityskerrostumiin ja kehoon, joka omassa ajassaan loi jotain uurteita rikkovaa. Kuin aikamatkalla omassa liikkeellisessä historiassaan, siinä kulttuurillisessa ruumiissa, joka loi niitä traditiota ja tekemisen horisontteja, joita itse seuraan. Mutta miten minä astun tähän kehoon? Miten minun kehoni vastaanottaa, kääntää, asettuu, altistuu.. jollekin, joka ei nouse siitä itsestään, vaan pikemminkin itsensä historiasta?

(Trio A muistiinpanot 23.3.2006)

Trio A:n liikemateriaali koostuu liikkeellisistä jipoista, irrallisen materiaalin toistosta, joka esitetään mahdollisimman eleettömästi, suoraviivaisesti ja tehtävänomaisesti. Siitä puuttuu modernismia vielä kiusannut virtuoosimaisuus, liikkeen seuratessa toistaan hierarkittomasti, jota painon käytön minimalisointi ja fraseerauksen puuttuminen edelleen alleviivaa. Tämä painonkäytön tapa olikin koreografiassa itselleni yksi sen suurimmista haasteista. Nykytanssin ja release-tekniikoiden kautta olen tottunut hahmottamaan ruumiini painoa ja sen suhdetta painovoimaan, joka vaikuttaa liikkeen fraseeraukseen ja sisäiseen ajoitukseen (Laban liikeanalyysissä tällaista painonkäytön laadullisuutta kutsutaan painon tuntemukseksi, *weight sensing*, joka voi olla voimakasta tai kevyttä. Itse näen tämän painonkäytön tavan

⁷ Andre Lepecki, 2006. Exhausting Dance, 62.

dialogisena, aina suhteessa joko maan vetovoimaan ja/tai toiseen ihmiseen.) Trio A:ta leimaa kuitenkin vielä baletista tuttu vartalon kannattelu, keho pyrkii yhä ylöspäin, suhde maan vetovoimaan on määrittelemätön ja sen ainoa dialoginen osa-alue on suhde tehtävään ja sen suorittamiseen. Trio A:ssa tämä ruumiin kannattelu ja painottomuus tuntuu ennakoivan jonkinlaista postmodernia tragediaa; yksinäiseltä kiertoradaltamme katsottuna maa on kovin kaukana, ja ilmeetön esiintyminen pyrkii hankaamaan inhimillisiä piirteitämme pois vielä edelleen. Tanssijasta hiottiin ”neutraalia tekijää”, kuten Yvonne Rainer itse on todennut⁸.

Omana alkukysymyksenäni Trio A:lle oli; kuinka astua ruumiiseen, joka ei ole omani? Mitä merkitystä Trio A:n tehtävällä on minulle/meille 40 vuotta myöhemmin? Mitä se laittaa minussa/meissä liikkeelle – jos mitään? Ja toisaalta, voiko liike, joka ei alunalkaenkaan puhuttele minua kovin syvästi – ja nyt tarkoitan liikkeen ruumiillista tasoa – laittaa liikkeelle yhtään mitään? Voiko jokin, joka ei sytytä, inspiroida? Ehkä kompastuin paitsi rekonstruktion mahdottomuuteen, myös neutraaliuden mahdottomuuteen, sillä miten voin mahtua sisään liikkeeseen, joka ajattelun tasolla pyrkii pyyhkimään pois sitä, mikä itselleni on niin oleellista, maailman jälkiä ihollani.

On siis kenties parempi jos jätän Trio A:n liikkeellisen aspektin syrjään ja lähestyn sitä teoreettiselta tasolta, ajatteluna. Trio A:han on hyvin ajateltu teos – enemmän ajateltu kuin tunnettu – enemmän päässä kuin ruumiissa. *Mind is a muscle*, mieli on lihas joka liikuttaa.

Millaista sitten on se ajattelu, joka pohjaa Trio A:n liikettä? Jos otamme Rainerin tunnetun Ei-manifestin vuodelta 1965 (*No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.*) Olivat siinä jo Trio A:n siemenet näkyvissä. Jos Ei-manifesti halusi demystifioida tanssin, niin Trio A:sta tuli vastaantekemisen liikkeellinen manifesti – se rikkoi tietoisesti aiempia esiintymisen malleja ja sellaista ruumiillista habitusta, joka oli nähty esteettisenä. Samalla tanssi esineellistyi ja löysi

⁸ Tiina Suhonen ed., 1991. Hetken vangit, 152.

paralleereja veistostaiteen kanssa ja teki pesäeroa sitä edeltäneeseen ruumiiseen, joka koettiin paisuteltuna, narsistisena, sisäänpäinkääntyneenä ja egoistisena. Tähän Rainer ja hänen aikalaisensa etsivät ratkaisuja eivät niinkään ruumiista itsestään kuin sen ulkopuolelta. Liikkeestä tuli ”löydettyä”, se oli arkista – liikutetuksi tuleminen tapahtui fyysiikan lakien alaisena tai ulkoisen impaktin johdosta. Liikkeeltä haettiin arkisuutta, työnteen kaltaisuutta. Pesäeroa tehtiin emotionaaliseen liikutukseen, jonka nähtiin johtavan tarpeettomaan fraseeraukseen, kohokohtiin ja kliimakseihin – ja joka taas johti liialliseen dramaattisuuteen ja ylevyyteen – siis kohti jotakin eittodellista.

Ehkä yksi suurimpia lahjoja, joita tanssin murros 60-luvulla meille tarjosi, oli näkemys tanssijasta ajattelevana, kriittisenä, kyseenalaistavana, paitsi aiempaa myös omaa itseään purkavana. Tämä huomio (tai uudelleen huomioitu huomio) tarjosi minulle rekonstruktio-prosessissa tarttumapinnan, jota kautta pystyin asettumaan ja asennoitumaan tekemiseeni uudelleen, samalla sallien sen, etten ”pitänyt” Trio A:n liikkeestä, se tuntui vaivalloiselta ja oudolta omassa kehossani. (Voinko inhota jotain, joka on välillisesti mahdollistanut minulle sitä jonka parista olen itseni löytänyt?) Trio A:n liikekieli oli jokaiselle tanssijalle omanlaisensa ruumiillinen haaste. Se oli kuin pukeutumista vaatteisiin jotka kiristävät vääristä paikoista, ja jatkuvana kysymyksenä sitä tehdessä olikin *kuinka* voimme asettua liikkeeseen. *Missä* on Trio A? Onko se jatkuvasti yleisöstä poiskäännettyssä katseessa, jaloissa ja käsissä jotka toimivat erillään keskustasta, seuraten jotain ennaltamäärättyä ja samalla tarkoituksetonta tehtävää. Rainerin ehdotuksessa toimijuudesta oli jotain mekaanista, jotain toisella tavoin sisäänpäin kääntynyttä, jotain vierauttavaa. Trio A:n esittäminen oli tehtävä, pulma, joka tuli kerta toisensa jälkeen suorittaa uudelleen. Teimme Trio A:n yleisön edessä esityssopimuksemme mukaisesti 8 kertaa, ja toiston kautta siitä vähitellen nousi esiin myös muita kokemuksia, kuten kokemus erillisyydestä ja selkeydestä. Tunne sisäisestä keveydestä ja jatkuvuudesta, jossa en ole riippuvainen mistään muusta kuin tehtävän esittämistä puitteista. Se oli harjoitus toisenlaisesta olemisen tavasta, toisenlaisesta ajattelusta ja suhteellisuudesta maailmaan.

Mutta mitä muita vaihtoehtoja toimijuudelle voi olla? Voimmeko vastaantekemisen kautta tehdäkin myöten? Miten toimijuus voi olla aktiivista kanssaolemista tilan, yleisön ja tehtävän kanssa; toisinsanoen hengittävää toimijuutta? Voivatko rajani olla huokoiset, jotta voin paremmin ymmärtää yhteenkietoutumiseni ympäröivän

maailman kanssa. Klassikkoteoksen ja notaation puristuksessa, mihin asettuu se kaikki muukin, jota olen? Mikä on radikaalia tässä ajassa?

Näistä lähtökohdista käsin, työryhmämme päätti työstää prosessin ohella toista teosta – sitä, jonka nimeksi hyvin nopeasti löytyi *PS. Its not like this its just like so*, eli kommentaariteos klassikolle.

Saattaa taide muotoon joka on kuin liian pitkään kestävä suudelma.

Häiriötekijä.

(Tehtävä: compose and cast a lovespell on yourself)

uni;

sanoa kyllä, huolehtia niistä joita en tunne, elää villeintä mahdollista totuutta, katsoa tuntemattoman silmiin, päästää kyynisyydestä irti ajanhukkana, uneksia uusia kysymyksiä, ottaa kieli takaisin, hengittää puhdasta ilmaa, elää eläkseni, muuttaa muotoa, olla hiljaa ja liikkumatta, rakastaa pelottomasti, koskea ja tulla kosketetuksi, harjoittaa sen todistamista mikä on kivuliainta, nähdä että tanssi on kaiken liikettä ja todistaa sitä kaikkea pelottomasti ja kunnioittaen, harjoittaa niinkuin hiukseni olisivat tulossa ja sylissäni makaisi valtava käärme

(Trio A ja PS. muistiinpanot 10-11/06)

Esitysekologinen tehtävänanto

Trio A:ta ja sen kommentaariteosta työstettiin erityisesti vuoden 2006 aikana, ja sen kesän vietin Yhdysvalloissa, etenkin Kaliforniassa, San Fransiscon Bay Area –alueella, entisessä kotikaupungissani Berkeleyssä. Tämä oli se kesä, jolloin Al Goren ilmastokatastrofia käsittelevä elokuva *Inconvenient Truth* oli tullut Yhdysvalloissa teatterileivitykseen. Se oli hätkähdyttävän suoraviivainen dokumentti ilmaston tilasta, joka havahdutti tavalla tai toisella jokaisen, joka sen näki. Luultavasti se järjensi minua vielä enemmän siinä ympäristössä, jossa sen tulin nähneeksi – Yhdysvalloissa, yksityisautoilun mekassa. Se ravisteli eettis-moraalista ruumistani ja ajoi minut jonkinlaiseen eksistentiaaliseen kriisiin, jota edelleen ravistutti tanssija ja koreografi Anna Halprinin Dance as a Ritual-kurssin aikana esittämä kysymys: *Miten tanssilla voi vaikuttaa ilmastonmuutokseen?*

Miten todellakin?

Miten se mitä teen voisi olla eräänlainen perhosensiipi efekti, joka vaikuttaisi jollain tavalla tämän maailman tilaan?

Halprinin asettama kysymys aikaansai minussa jonkinasteisen vyörymän, kysymys kiusasi minua mahdottomuudellaan – ja juuri siksi kiinnityin siihen, otin sen Trio A:n ohelle toisenlaiseksi haasteeksi, tehtäväksi, joka outoudellaan hiersi taiteilujuuteni perustoja.

Oma taiteentekemiseni oli ollut hyvin kysenalaistetussa tilassa jo ennen tätä kesää ja Halprinin kurssia. Olin ryhtynyt erityisesti Esitystaiteen opintojeni aikana tutkimaan yleisön osallistumista esitystapahtumaan – tai jopa kääntämään osallistujan esiintyjäksi mm. ”Tuntematon Töölö”-projektin *Töölö Scorella* (2006) jossa osallistuja tutki kaupunginosaa erilaisten tehtävien kautta ja otti osaa kaupungin liikkeeseen omalla liikkeellä ja teoilla. Oma esiintyjyyteni oli vetäytynyt taka-alalle ja ”esillä oleminen” oli viimeinen itseäni kiinnostava akti. Tutkin jonkinlaisia sulautumia ympäristöön, esityksen rajoja ja mahdollisuutta kyseenalaistaa paikkoihin tarttuneiden merkitysten liikkuvuutta. Ajattelin esiintyjyyttäni ”interaktiivisena” tai ”DISTurbanismina”, jonain joka herättelee katsojan positiota kohti toimijuutta – ja tanssijana nämä kysymykset ajoivat minut melkein päin minimalismin äärelle. Liike

tapahtui jo hengityksessä, tanssi ajattelussani. Mitä muuta minä enää tarvitsin? Olin taiteessani lähestymässä jotain omanlaistani valkoista neliötä valkoisella pohjalla.

Osallistuminen Halprinin työpajaan oli sekä jonkinlainen pyhiinvaellus tanssihistorian juurille (olihan mm. Yvonne Rainer opiskellut jonkin aikaa Halprinin oppilaana), että paluu osallistavan taiteen lähteille. Se oli myös täydellinen vastakohta Trio A prosessin järjestelmälliselle tehtävänomaisuudelle, ja notaatioprosessin kuivakalle ja vaivalloiselle luennalle. Trio A:n yksityisestä tehtävästä asetuin Halprinin tarjoaman universaalin tehtävän äärelle, hämmästellän omaa filosofisen artikulaation kyynistämää ruumistani. Viikon verran liikuimme pienen ryhmän kanssa Mountain Home Studion auringon kuumentamalla tanssilattialla punapuiden ympäröimänä ja piirsimme suuria omakuvia itsestämme, joita käytimme karttoina tai partituureina tanssillemme. Piilossa ollut tanssijuuteni ja kriittisen ajattelun tiivistämä ruumiini alkoi hitaasti herätä ja pehmentyä sekä löytää suhdetta ympäristöönsä Halprinin liikerituaalien ja sokkona kuljettujen metsäretkien kautta. Erityisesti muistan tanssineeni metsäpalon mustuttamien punapuutorsojen joukossa ja hengittäneeni sisään niiden kaarnaista sammaleen täyttämää tuoksua. Kiiveten puiden mustiin onttoutuneihin koloihin ja levähtäen. Antaen solujeni tunnistaa noiden ympäröivien puiden ajallisuuden, tyystin toisenlaisen kuin sen vääjäämättömästi eteenpäin tikittävän, ruumiiseeni iskostetun länsimaisen ihmisen ajan.

Ero Rainerin ja Halprinin tarjoamien taiteellisten kysymysten ja lähtökohtien välillä oli valtava, jopa skitsofreeninen. Näissä eroissa myös ruumiini oli käymisen tilassa. Olin käymässä läpi jonkinlaista positiivista disintegraatiota, joka hajotti aiempia koodistoja, tarjoamatta kuitenkaan mitään vielä selvästi tilalle. Olin sekä mahdollisuuksien välimaastossa että niiden puristuksessa. *Positiivinen disintegraatio* on psykiatri Kazimier Dabrovskin käyttämä termi sille kokemukselle, jossa aiemmin käytössä olleet koodit ja konstruktiot eivät päde muuttuneeseen tilanteeseen⁹. Tunsin, että jokin tämänkaltainen ja Dabrovskin mukaan mahdollisesti hyvin epämukava tila, oli käynnissä. Se oli hämmennyksen ja avoimuuden täyttämä kokemus, jossa olin sekä vastaanottava mutta kuitenkin kykenemätön vielä toimimaan uusien parametrien

⁹ Joanna Macy, 1995. Working through environmental despair. 255

kanssa. Tällaisessa tilassa identiteettiä ylläpitäneet konstruktiot hajoavat, ja selviytyäkseen on organismin kyettävä muutokseen¹⁰.

Mutta miten muutos tapahtuu? Miten se muutos, joka on sekä vääjäämätön että vaikea, mahdollistuu?

Tämä kysymys muutoksesta ja sen mahdollisuudesta (tai mahdottomuudesta) oli se hiertävä kivi jota lähdin omassa PS. kommentissani työstämään ja jota jatkoin myös myöhemmissä taiteellisissa töissäni. Kivun, hämmennyksen ja kykenemättömyyden ristiaallokossa omasta PS. kommentistani muodostui vähitellen KYLLÄ-manifesti, Rainerin EI-manifestin rinnalle. Sillä ymmärsin ainoastaan sen, etten voinut sulkea itseäni näiltä tuntemuksilta, vaan minun oli avauduttava niitä kohti ja katsottava mitä niiden alta voi paljastua.

As open systems we weave our world, though each individual consciousness illuminates but a small section of it, a short arc in vaster loops of feeling and knowing. As our awareness grows, so does that of the web. It would seem that we are part of a larger coming consciousness. The web of life both cradles us and calls us to weave it further.¹¹

Tämän saman vuoden keväällä olin myös kuullut Baz Kershawn, Stephen Bottomsin ja Matthew Goulishin luennon esitysekologiasta¹². Vaikka keskustelu itsessään oli ollut lähes käsittämätön, huomasin kuitenkin olevani jonkun ajattelun äärellä, joka kiinnosti minua suunnattomasti. Ainakin minulla oli termi, käsite, johon oma taiteellinen ajatteluni saattoi liittyä – tai alue, jota saatoin lähteä tutkimaan, hiukan epäröiden, kuin pimeässä tunnustellen, sisäistä maailmaani kuunnellen.

Jos esitysekologia on kartta, jolle ruumis tarjoaa koordinaatit ja kiintopisteet? Jos taide on matka näiden koordinaattien välillä?

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. 254-255.

¹² 16.6.2006, Performance Studies International #12, Lontoo

“The panel will consider several sightings/site-ings of humanism's ghost through an exploration of the 'performance ecologies' recently begun to be theorised and practised, in which performances are understood as literally sharing the characteristics of ecological systems.”

The Yes-Manifesto

“I’m thinking about that physical sensation of when something spills over.
You know – when something greater than myself pushes through me, relentlessly,
so that a “yes” spills out before I can catch myself.

So what do I say yes to?

I say yes to community.

I say yes to participatory.

I say yes to stepping down from the ivory towers of solitary cerebral knowledge
and getting your feet wet in the rising waters.

I say yes to making your art in forsaken,
forgotten,
forbidden places.

Yes to radical and dynamic bodies that do not hesitate to spill their truths.

I say yes to dance as a graffiti, something that breaks the surfaces of our surroundings
so that we can finally move forward from asking what is acceptable, allowed or can be
considered as dance.

I say yes to dance as a weed, something that grows through the cracks of my
imagination, in abundance, and seems to need not much to survive on
– though I am still working on that thought.

And why is it that weeds are often so powerful as a medicine?

So yes to dance as a weed.

Yes to dance that provokes, pushes and nudges me closer to that edge where I have to
dream up better questions.

And hell – yes to dance as astrology, a brilliantly unpretentious way to reveal our futures.

What kind of future does your dance reveal?

So, if we as a species (along with everything else that breathes) are standing here, five minutes to midnight, with water up to our necks, facing what could be pretty much our last chance for rapid evolution.

How could dance move our asses out of this one?

How could art articulate that change?

How could art be that evolution?

So what do you say yes to?”

Tämä manifesti esitettiin osana PS. Its not like that its just like so – esitysinstallaatiota mm. Sivuaskel-festivaalilla 1/2007



1.

Radikaali ruumiillisuus

”We are in the midst of an active and radical creation.”¹³

Mitä me jo (ainakin osittain) tiedämme? Että maailma itsessään on muutoksessa, että kaikki minkä toivomme olevan pysyvää, muuttumatonta, turvallista, varmaa – repeilee hapertuvista kartesiolaisista liitoksistaan, valuu ja kiinnittyy osaksi laajempaa olevaisuuden materiaa.

Maailma kieltäytyy näyttäytymästä erillisenä, silvottuna ja tyhjiöpakkauksiinsa viipaloituna, siitakin huolimatta, että tämä mahdollistaisi sen tietyn unenomaisen jatkumon, jossa voisimme elää tietämättöminä ja hallinnan hurmion alaisina. Sillä tämä ilmiöiden viipalointi on mahdollistanut myös oman ajattelumme ja toimintamme suppenemisen; halussamme hallita ja varmistaa tietty lopputulos, olemme antaneet periksi monokulttuurillisuuden idealismille. Moneudesta on vuosisatojen aikana manipuloitu yksi, jonka ylläpitämiseen tarvittava kyklooppinen teknologia on murskannut pyöriensä alle enemmän kuin se on koskaan likinäköisyydeltään kyennyt hahmottamaan¹⁴. Mekanistinen maailmankuva on syöpynyt tapoihimme hahmottaa maailma ympärillämme, se on syöpynyt niihin tekoihin, joilla olemme yhteydessä toisiimme, yhteydessä maailmaan, se on syöpynyt syvälle kulttuurimme rakenteisiin – *ja samaan aikaan toisaalla*, maailma on puhkeamisen tilassa, vaatien uudenlaisen ajattelun syntymistä, uutta paradigmaa joka kutsuisi meidät takaisin yhteyteen itsensä kanssa.

Tässä ajassa elämme kuin kuilun reunalla, hiuksemme ovat tulella, mutta emme osaa enää tunnistaa kuumuutta kuumuudeksi. Olemme rapuina keitinvedessä. Me elämme eräänlaisessa maailmankuvien välitilassa, jossa uusi perspektiivi tuntuu vielä

¹³ Deane Juhan, 1987. *Job’s Body*. 10.

¹⁴ Oma huomio: tämä likinäköisyys on neljäsosavuosisikatsausten aiheuttama, optioiden ja voittojen ylläpitämä sairaus, vrt. geenimanipuloidut siemenet joita yhtiöt myyvät ja joihin he omistavat oikeudet kuten Yhdysvaltalainen Monsanto. Nämä siemenet tuhoavat paikalliset vuosisatojen kuluessa syntyneet variaatiot ja yksipuolistavat paitsi viljakantaa myös ruoan ravintoarvoa.

järjettömältä – ja vanha ei yksinkertaisesti enää riitä sisällyttämään kaikkea sitä, mikä on jo koettavissa.

Siis kirjoitan tästä ajasta – kieppuvuudesta, joka saa meidät kadottamaan tasapainomme, muutoksesta jota toivomme ja muutoksesta jota välttelemme. Haluan kirjoittaa niistä ristiriitaisista intentioista, joista jokin pyrkii säilyttämään sen mikä on aina ollut – ja toinen; kokeileva, etsivä, liikkuvuutta hakeva, pyrkii kohti uutta ja ennaltatietämätöntä. Haluan kirjoittaa niistä paradokseista, jotka vetävät ja venyttävät meitä ja joiden sisällä hengitämme ja teemme taidetta. Niin, ja haluan kirjoittaa taiteesta ja sen muodoista tässä ajassa, jona hiuksemme palavat ja savun haju ajaa meidät taiteellisen tutkimuksemme pariin. Onko taide muutakin kuin pelkkä reaktionomainen väistöliike? Voiko sillä mitään teemme, olla mitään suoraa vaikutusta sille katastrofille, joka tapahtuu tälläkin hetkellä, ei ainoastaan 9/11 tapaisina medioituina speaktaakkeleina vaan etenkin intiimeinä tapahtumina elämässämme, kun vanha maailmankuvamme purkautuu saumoistaan ja vaatii meitä näkemään, kokemaan ja toimimaan toisin. Vuonna 1994 Critical Art Ensemble (CAE) varoitti kirjassaan “The Electronic Disturbance” että sosiaaliset valtastruktuurit ovat tehneet kantaottavan taiteen tarpeettomaksi; maaperä, jolta oppositio voisi nousta, on muuttunut “nestemäiseksi”¹⁵. Davidilla ei ole enää Goliathia. Tällaisessa kulttuurillisessa nestemäisyydessä, sijoiltaan olemisessa, on oman position löytämisestä tullut hankalaa, ellei mahdotonta.

Minkälaisista voi olla se taide, joka tarjoaa edes jonkinlaisen ontologisen paussin tässä kulttuurimme järjettömässä vauhdissa kohti ei-mitään? Mihin asettuu eettisyytemme tässä ajassa? Mikä sija on ruumiilla tässä ajassa, jossa ruumiskin on jatkuvan manipulaation alaisena, missä mikään ei ole enää pyhää tai koskematonta ja jossa viimeinenkin tuntematon alue on asetettu kartalle, kuvattu, luokiteltu ja redusoitu.

Jos otamme oletusarvoksi, että siitäkkin huolimatta että kartesiolainen, klassiseen keskeisperspektiiviin perustuva, ruumiin ja mielen erittelevä ajattelu on kiinnittynyt syvälle kieleemme ja kulttuurimme struktuureihin, niin fenomenologiset virtaukset nykytieteitten (kvanttiteorian) avustuksella ovat aiheuttaneet jo perustavanlaatuista

¹⁵ Jill Lane, 2004. “Reverend Billy, preaching, protest and postindustrial flânerie”, Henry Bial ed. *Performance Studies Reader*. 299.

eroosiota tässä aiemmassa maailmankuvassa. Mitä jos me jo tiedämme sen minkä tiedämme ja maailma vain odottaa meidän vihdoinkin kurottavan ulos kuoristamme, niistä rajoista, jotka olemme siihen keinotekoisesti asettaneet?

..”*The task is not so much to see what no one yet has seen, but to think what nobody yet has thought about that which everybody sees.*”¹⁶

Mitä jos minulla ei kaiken tämän keskellä ole kuitenkaan muuta kuin ruumis ja sen kyky aistia?

Chicagolaisen Goat Island-performanssiryhmän taiteellisen johtajan, Matthew Goulishin sanoin kulttuurimme muotoutuu havainnointimme seurauksena; ”*What is culture?*” hän kysyy, ja vastaa: ”*The formation of attention.*” Sama ajatus resonoi myös Walter Benjaminilla hänen kirjoittaessaan ”historian” olevan [antropologisesta perspektiivistä] pitkä, verkkainen prosessi, jonka aikana ihmiskunta vähitellen muuttaa niitä havainnoinnin moodeja, joiden kautta se tunnistaa maailman. Näin tapamme havainnoida muuntuvat samaan aikaan sosiaalisten ja kulttuurillisten muutosten kera, mahdollistaen tiettyjen ilmiöiden esilletulon.¹⁷ Kulttuurisesti koodatut, sovinnaiset tapamme nähdä ja katsoa vaikuttavat siihen, mikä näyttäytyy esteettisenä ja siten tietyn arvo-ekonomian sisään mahtuvana. Aisteilla on siis performatiivinen voima saattaa jotain näkyväksi. Havainnon ekonomia on näin verrattavissa mihin tahansa valtajärjestelmään, joka vaikuttaa siihen mikä tulee nähdä tai jää näkymättömiin, mikä kuuluu osaksi esteettisen järjestelmää ja yhteistä historiankirjoitusta ja mikä taas ei. Havainnon voi tästä näkökulmasta katsoa olevan poliittista.¹⁸

Näiden ajatusten alla virtaa voimakkaan fenomenologinen näkemys havainnon ja ruumiin yhteydestä. Maurice Merleau-Ponty on huomionut, että havainto on paitsi sidoksissa omaan ruumiiseen ja sen kokemuksiin, myös sen odotuksiin tulevaisuudesta. Havainto, kieli, tuntemus, muistot, historialliset ja kulttuuriset voimat ovat kaikki kiasmaattisessa suhteessa toisiinsa, tiukasti yhteenkietoutuneina.¹⁹ Havainnon kautta olemme kiinnittyneinä merkityksenannon kenttään, joka on

¹⁶ Margaret Wheatley & Myron Kellner-Rogers, 1996. *The Simpler Way*. Kansiteksti.

¹⁷ Sally Banes & André Lepecki ed, 2006. *The Senses in Performance*. 2-4.

¹⁸ *ibid.* 3.

¹⁹ *ibid.* 6.

sidoksissa totunnaisuksiinsa – se on kuin tahmea ontologinen matto, kärpäspaperi, joka mielellään pitäytyy siinä, minkä se on saanut hallintaansa. Näiden symboliarvojen kietoutuessa osaksi puhuttua kieltämme tulevat ne samalla jatkuvasti representoiduiksi. Näin kulttuuri ja kieli sitovat ruumiimme osaksi niitä tapamalleja, joiden tendenssi on katastrofin perspektiivistä nähtynä vetää meitä kohti meren pohjaa, niinkuin taskumme olisi täytetty kivillä. Emme voi repiä itseämme irrallamme siitä ilmiöiden kudelmasta, josta olemme itsemme löytäneet. Perhosensiipiefekti on muutakin kuin poeettinen metafora kaikkien ilmiöiden välisyydelle, se on myös eräänlainen ontologinen perusta omalle eettisyydellemme.

Merleau-Ponty puhuu tästä vastavuoroisuudesta maailman ja itsemme välillä, ja korostaa että vapaus voi toteutua vain yhteydessä maailmaan ja toisiin ihmisiin. *Ilman maailmaan tunkeutuvia juuriani minulla ei voisi olla vapautta.* Toisaalta yhteydessäni maailmaan paljastuu olemassaoloni ristiriitaisuus, sillä maailmasta vapaana olen yhä kuitenkin osa maailmaa.²⁰ Näin olemassaoloon liittyy Merleau-Pontyn mukaan täsmentymätöntä monimielisyyttä, ambiguiteettia, täynnä mahdollisuuksia ja riskejä²¹. Tälle monimuotoisuudelle alistuminen on varmuuden ja muuttumattomuuden ulkopuolelle asettautumista, se on hengittämistä maailman kanssa, omien rajojen huokoisuutta. Itseasiassa selviytymisemme onkin vahvasti kiinni tästä kyvystä asettua muutokselle alttiiksi. Luonnontieteelliset museot ovat täynnä esimerkkejä lajeista, jotka eivät kyenneet sopeutumaan. David Bohm, teoreettinen fyysikko sanoo:

*”Any form incompatible with itself or the environment is not going to last, that is all.”*²²

Ja samaan hengenvetoon jatkaa Buckminster Fuller:

*”Nature is very hard trying to make us succeed, but nature does not depend on us. We are not the only experiment.”*²³

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, 1993. Silmä ja Mieli. 88.

²¹ *ibid.*

²² Deane Juhan, 1987. Job’s Body. 11.

²³ Google: Quote of the Day, 25.5.2008

Marvin Minsky taas kirjoittaa kirjassaan ”The Society of Mind” näkökyvystä:

*When face to face with someone you’ve just met, you seem to react almost instantly – but not as much to what you see as to what that sight ”reminds” you of.”*²⁴

Minsky kirjoittaa siis näkemisen ja muistin yhteistyöstä, siitä kuinka oletukset täyttävät tyhjiä kohtia visuaalisen informaation kartalla. Tiedämme myös, että silmässä on enemmän hermoja, jotka johtavat aivoista takaisin silmiin kuin niitä hermoja, jotka tuovat visuaalisia impulsseja aivoihin; Nähty on siis jo tulkittua²⁵. Tämä tulkitseminen on osa selviytymisvaistoamme, sen kautta aistihavaintomme ruumiillistuvat ajatuksina ja tekoina – tämä mahdollistaa asioiden tietämisen ruumiillisella, esikielellisellä tasolla, ja usein silmänräpäyksessä. Toisaalta tämä voi johtaa myös sellaisiin tapahtumiin, jossa poliisi ampuu viattoman ihmisen, koska hänen oletusarvonsa eivät kohtaa todellisuuden parametrejä ja (usein tietyn ihonvärin omaava) viaton ihminen näyttäytyy ”pahana”. Nämä havainnoinnin ”väistöliikkeet”, turvamekanismit, saavat meidät näkemään sen minkä haluamme nähdä ja käyttäytymään niinkuin emme tietäisi sitä minkä tiedämme. Tämä kognitiivinen dissonanssi on eräs identiteettiämme ja mielenterveyttämme ylläpitävä voima²⁶, mutta suurten kysymysten edessä, se saa meidät kävelemään veteen kivet taskussamme, ilman että näemme vettä tai tunnemme kivien painoa.

Meistä on kasvanut autistinen sukupolvi, huomiokykymme on ohutta ja hajanaista ja ADHD jo jonkinlainen yleinen epidemia. Eristyksissä meistä tulee rikkinäisiä, vajavaisia ja kömpelöitä. Siinä missä hyödykkeet, muoti, cuisine, elokuvat, kulttuurilliset tuotteet ja kitch kykenevät virtaamaan uskomattomilla nopeuksilla, kehojen, ruumiillisuuden virtaus on vähemmän sulavaa²⁷. On kuin ruumiissamme olisi sisäänrakennettuna jokin nyrjähdys, joka ei kykene samaan liukkaan nestemäiseen prameuteen, mahtipontiseen liehuvuuteen, kuin panoraamayhteiskuntamme kauppatavarat. Ei, etteikö tätä nyrjähdystä puoskaroitaisi mitä moninaisimmin tavoin, mutta siitä huolimatta tulos on sama kuin yrittäisi viilata palikan kulmia saadakseen sen mahdutettua reikään, joka ei koskaan ole sopiva.

²⁴ Marvin Minsky, 1985. The Society of Mind. 244.

²⁵ Jussi Hirvi, luento TeaKissa 26.4.2008

²⁶ Risto Ihamäki, Grassroots Conference, Kiasma, Helsinki 17.4.2008

²⁷ May Joseph, 1999. Nomadic Identities: The Performance and Citizenship. 8.

Mutta jos kiinnitämme huomiomme tähän nyrjähdyksen kohtaan, tähän laskokseen, tähän epäsuhtaan, voi se kenties tarjota pysähdyksen sille autopilotille, jolla päivittäinen elämämme rullaa eteenpäin. Walter Benjaminin sanoin ajattelu kun ei ole ainoastaan ajatusten virtaa, vaan myös niiden pysäyttämistä;

Thinking involves not only the flow of thoughts, but their arrest as well. Where thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions, it gives that configuration a shock [...] a revolutionary chance in the fight for the oppressed past²⁸.

Kenties taiteen (yksi) tehtävä on tarjota tällainen *ontologinen paussi*, kuin uloshengityksen jälkeinen tyhjän tila, missä tekemme eivät enää redusoidu representaatioiksi vaan taide voikin avata todellisuutta, lisätä ymmärrystämme maailmasta – ei pelkästään palautua jo tuntemiemme struktuurien sisään. Tämä vaatii kineettisen logoksen kuuntelua, ruumislähtöistä ajattelua, ymmärrystä siitä kuinka maailma avautuu virittyneisyydessä, dialogisuudessa ja ehdottomasti suhteessa ilmiöiden kenttään – ei erillisenä muttei myöskään olemuksellisena yhtenäisyytenä. (Tämä on rajojen elämää ylläpitävä paradoksi).

Voisimmeko siis ajatella, että tässä paradigmojen välitilassa – tässä huojuvassa muodostumisen ja hajoamisen maailmassa – *intentio (aikomus, pyrkimys)* olisi taidemuoto?

Jos intentiota ajattelee eräänlaisena ilmiöiden välisenä puoleensavetävyytenä, voimana, jonka kautta maailma järjestää itseään ja jonka kautta me taiteilijoina, tunnustellen, hakien, kineettistä logosta käyttäen, voimme luoda uusia reittejä ilmiöiden verkostossa, tapahtumien kentässä. Margaret J. Wheatley sanoo:

”Life requires that we change. It cannot explore new possibilities otherwise.”²⁹

²⁸ Walter Benjamin, 1968. *Illuminations*. 263-264

²⁹ Margaret J. Wheatley & Myron Kellner-Rogers, 1996. *A Simpler Way*. 33.

Intentio on suhteessa aistisuuteen, tämä tunnustelu vaatii ruumiin läsnäoloa, se vaatii virittyneisyyttä asioiden välisyydelle mahdollistaen uudenlaista estetiikkaa – estetiikkaa joka perustuu riippuvuussuhteille ja osallistuvuudelle, ja siten jo lähtökohtaisesti sisältää itseensä ajatuksen etiikasta. Intentio suuntautuu aina kohti jotakin, sen avulla me pystymme navigoimaan muuttuvaa suhdettamme maailmaan ja sen ilmiöihin.

”An emergent world asks us to stand in a different place. We can no longer stand at the end of something we visualize in detail and plan backwards from that future. Instead we must stand at the beginning, clear with our intent, with a willingness to be involved in discovery. The world asks that we focus less on how we can coerce something to make it conform to our designs and focus more on how we can engage with one another, how we can enter into the experience and then notice what comes forth. It asks that we participate more than plan.”³⁰

Tässä keinuvassa, muutoksen alaisena olevassa maailmassa, taide voi olla navigaatioväline, jonka kautta me voimme luoda uusia reittejä kohti jotain uutta. Kyse ei ole enää siitä, voimmeko säilyttää sitä, jonka sisällä tunnemme olomme turvalliseksi ja vakaaksi, vaan voimmeko altistua, antautua sille mikä edessämme ajoittain välähtelee, uuden paradigman synnyttämiselle?

³⁰ Ibid.

Esitysekologia taiteellisena praksiksena; The Game of Desire ja sen monet variaatiot

Kolmas taiteellinen työni *The Game of Desire* (GoD, 2007) oli osallistava esitystapahtuma, jolla halusin tutkia esiintyjän ja yleisön muuttuvia rooleja, sekä toimijuuden ja identiteetin kysymyksiä. Esityksellä halusin ehdottaa erilaisia osallistamisen tasoja sekä nostaa esiin kysymyksen katsojapositionista ja sen uudelleenmuodostumisesta. Osa näistä ajatuksista oli noussut esiin jo *P.S its not like that its just like so* esitysprosessin aikana, mutta GoD-esityksessä etsin niille vielä selkeämpiä ilmenemismuotoja. Alla oli erityisesti kysymys havainnoinnin muutoksesta suhteessa evoluutioon ja siihen muutokseen mitä maailma meiltä tässä ajassa vaatii. Olin nähnyt esityksestä ensimmäisen ”version” unessa jo syksyllä 2005, pari viikkoa ennen esitykseni *The Places for Rest & The Places for Wilderness*– ensi-iltaa, mutta ensimmäisen kokeilun esityksestä uskalsin tehdä vasta Esitystaiteen festivaalille toukokuussa 2007 nimellä *Articulating change*. Tein esityksestä versioita mm. ArtContact-tapahtumaan (*Game of Desire, partial view*; Helsinki, 11/08) ja Yksin sateessa?-festivaalille (*GoD#4 Joensuu, 11/08*).

GoD teki ehdotuksia myös *esityksen liikkuvista rajoista*, kysyen mm. mistä esitys alkaa, milloin se loppuu ja missä esitys tapahtuu. TeaKin esityksissä yleisöä oli ohjeistettu pukeutumaan kokonaan mustaan, punaiseen tai valkoiseen asuun, tehden näin yleisöstä myös yhden esityksen visuaalisen elementin. Näin pukeutumalla esitys (ja esiintyminen) saattoivat alkaa jo kotona, purkaen sen ensimmäisen määreen joka erottaa yleisön ja esiintyjän toisistaan. Yleisön saapuessa koululle ja ennen sisäänpääsyä studioon, heitä pyydetään kirjoittamaan lapulle jokin henkilökohtainen toive tai halu. Tämän lapun he kietovat mustaan silkkiin, ja sitovat osaksi oven edessä riippuvaa mustaa pukua.

Yleisö johdatetaan pimeään tilaan mahdollisimman tiiviinä rykelmänä. Ovi sulkeutuu heidän takanaan. Tilassa on pimeää ja hiljaista kolmen minuutin ajan, tänä aikana esiintyjä (jonka silmät ovat jo tottuneet pimeään) kävelee yleisön joukossa rapiseva sanomalehdistä tehty puku päällään. Joskus hän

pysähtyy jonkun katsojan viereen, joskus kulkee niin läheltä jotta sanomalehtipuvun liepeet koskettavat katsojaa.

(esitysmuistiinpanot, TeaK 10/07)

Esityksen taustalla olivat itseäni pitkään askarruttaneet kysymykset esitysekologiasta; yleisön, tilan ja tapahtuman yhteenkietoutuneista suhteista. Minua kiinnosti miten ekologiset määreet voivat näyttäytyä osana esitystä ja miten esitys voisi kasvattaa ekologista lukutaitoa. Halusin myös tutkia esityksessä ajatusta muutoksesta ja hengissä selviytymisen mahdollisuudesta. Mikä tässä ajassa on oleellista, kun ihmisen halut ja maapallon rajalliset realiteetit ovat törmäyskurssilla? Voiko taiteilijan (eräs) tehtävä tässä ajassa olla vaihtoehtojen esiin uneksiminen, luovuuden ja evoluution välisen suhteen etsiminen – ja voimmeko panna liikkeelle, ei ainoastaan ajatuksia, vaan myös yleisön sekä tilan missä esitys tapahtuu. Voiko se, että katsoja ruumiillistaa esitystapahtuman liikkumalla tilassa mahdollistaa sen, että hänen aistillinen havainnointinsa herää jollakin uudella tavalla?

Yleisön johdattaminen pimeään tilaan on mahdollisesti ensimmäinen ontologinen paussi suhteessa tiettyihin esitystraditioihin. Odotuksena saattaa olla mahdollisuus istahtaa alas ja ottaa mukava, tarkkaileva etäisyys esitykseen. Ajatus on tällöin, että esitys tapahtuu katsojan ulkopuolella. Teatterikoulun yhdessä esityksessä yleisössä oli mukana lukiolaisryhmä (taideopettajansa johdatuksella), joka jälkeensä kertoi tuoneensa mukanaan karkkia, jota he olettivat voivansa syödä esityksen aikana, ikäänkuin leffassa. Tässä tapauksessa oletusten ja todellisuuden kohtaaminen ei kuitenkaan saanut katsojia sulkeutumaan pois tilanteelta, vaan he kykenivät mukautumaan muuntuviin katsojajäsitioihin alkuhämmennyksen jälkeen. Esityksen päätyttyä he pystyivät itsekkin nauramaan omille oletuksilleen siitä mikä esitys on ja mitä siinä tapahtuu.

Mutta astuessaan pimeyteen (ja vahtimestarin sulkiessa oven heidän takanaan) ensimmäinen asia jonka katsoja kohtaa on mahdollisesti vain oma itse ja ne tavat joilla käsittelemme tuntematonta edessämme. Joku naurahtaa hermostuneesti. Askeleet ovat varovaisia ja tunnustelevia. Joku ryhmästä lähtee tutkimaan tilaa pidemmälle, pimeän edessä alistumattomana, päättäväisenä. Kolmen minuutin ajan ei ole muuta kuin pimeys, johon silmät vähitellen tottuvat – ja ne äänet joita yleisöstä

ja esiintyjästä lähtee. Hengitys ja vaatteiden äänet, katsojien kuiskaukset tai naurahdukset. Kenkien ääni puisella lattialla. Esiintyjän paperisen puvun kahina kun hän liikkuu yhä lähempänä katsojia.

Kolmen minuutin jälkeen tilassa kuuluu morsekoodina esityksen nimi; The Game of Desire.

Siniset, seinille heijastetut valopalkit, kuin ikkunat, kohoavat hitaasti. Ajoituksena valojen kohoamiselle olemme laskeneet sen suurpiirteisen pituuden, joka kestää silmien tottuessa pimeään.

Valojen mukana ja morsetuksen lomasta kuuluu tilaan suunniteltu musiikki, joka koostuu studion omista äänistä (askeleet, ovenpaukahdukset, puvun äänet) sekä tyttäreni Lilkan äänestä, kun hän laskee englanniksi yhdestä neljääntoista.

Valot jatkavat kohoamistaan, mukaan nousee sinisävyisten palkkien lisäksi himmeästi hohtavat hehkulamput. Valot paljastavat vähitellen tilan, jossa on takaseinään kiinnitetty iso screeni, lattiassa n. 3m x 10m alueella liitukirjoitusta, jonka toiselle reunalle on asetettu pesuvati täynnä lämmintä vettä ja toiselle reunalle katosta riippuva punainen puku sekä sen alle asetetut punaiset kengät.

Valojen noustessa ja musiikin soidessa esiintyjä jatkaa kulkemista tilassa. Lähietäisyydellä, kosketusetäisyydellä, silmiin katsoen. Kiirehtimättä. Musiikin päättyessä valot ovat kohonneet kirkkaiksi, yleisö on poikkeuksetta asettunut jonkinlaiseen puolikaareen, kasvot kohti tilan keskustaa.

(esitysmuistiinpanot, TeaK 10/07)

Täydellinen pimeys siirtymäriittinä ulkotilan ja esitystilan välillä oli mahdollista ainoastaan Teatterikoulun esityksissä. Muissa esityksissä jouduin ajattelemaan siirtymän tilallisesti:

Pakkahuone, Joensuu: Kaksi tilaa – pienempi ja isompi, jossa kaksi pylvästä keskellä. Isomman tilan puulattia vuorataan valkoisella pahvilla liidulla piirtämistä varten, mutta se vaikuttaa valaistuksen tasoon sen verran, ettei haluamani pimeys ole mahdollista. Miten ottaa varauuskäytävä-merkit osaksi valaistussuunnitelmaa? Päätän ottaa myös pienemmän tilan käyttöni – koska se on mahdollista, ja koska kuvittelen saavani sen pimeämmäksi kuin isomman tilan. Pitkittynyt pimeä alku on toiminut eräänlaisena siirtymäriittinä³¹ esitykseen – kohtana, jossa yleisön jäsen/osanottaja voi mahdollisesti kohdata omat odotuksensa esityksestä ja ”pudota” visuaalisesta havainnoinnista ruumiillisempaan kokemukseen. Kun en näe, joudun tunnustelemaan tietäni – kuuntelemaan ympäröivää tilaa toisella tavalla. Pakkahuoneella käy ilmi miten suhteellista pimeys-käsitys on – koska minulle oli kerrottu että tilan saa pimeäksi – ja tämä epäsuhta sai minut hakemaan ratkaisua siirtymäriittiin tilallisesti.

Päätän, että esityksen aluksi yleisö päästetään sisälle pieneen tilaan – jossa ensimmäinen kohtaaminen voi tapahtua. En oikeastaan ole yhtään varma miten haluan aloittaa, mutta asetan itseni lähelle sisäänkäyntiä, hieman oven sivulle – jotta ainakin hetken saattaisi olla epäselvää missä minä olen, koska en ole selkeästi ottanut esiintyjän positiotani tilan keskeltä. Ratkaisu siitä miten esitys alkaa, liikkeellisesti, tapahtuu samassa hetkessä kun tarkastelen kuinka yleisö alkaa hitaasti, hieman epäröidenkin, astua yksi kerrallaan sisään tilaan. Suurimmalta osin yleisön jäsenet tarkastavat missä minä olen ja asettavat itsensä suhteessa minuun – toisinsanoen, haluten varmistaa esiintyjän optimaalisen näkyvyyden. Lähdän tähän mukaan ottamalla impulsseja yleisön liikkeestä – vaihtaen paikkaa tai siirtyen lähemmäksi. Tämä aiheuttaa muutaman (itselleni) hauskan tilanteen, jossa siirtyessäni lähemmäksi jotakuta, hän siirtyy kauemmaksi. Siirtyessäni taas lähemmäksi, sama loittoneminen tapahtuu uudestaan – ja vielä uudestaan.

³¹ Siirtymäriitti sanana ei ollut esiintynyt edes mielessäni ennen Pakkahuoneen esitystä. Kuitenkin juuri tämä esitys toi itselleni esille sen, että GoD-esitys on jonkinlainen yhteisöllinen rituaali - ja siitä syystä siirtymäriitti terminä sopii osaksi tätä samaa rituaali-kontekstia.

Kun kaikki yleisöstä ovat saapuneet tilaan, ja ovi on suljettu heidän perässään, ovat he asettautuneet jokseenkin oletetusti tilan seinustoille. Itse olen seurannut viimeistä sisääntulijaa tilan reunalle, eikä hän käsittäkseni huomaa kuinka asetun hänen viereensä. Jonkin aikaa me kaikki katsomme tilaa välissämme – huoneessa on varauloskäytävä-merkkien valaisema hämärä.

(Pakkahuone, Joensuu 11/08)

Kun yleisö on astunut sisään, avautuneena esityksen tarjoamalle mahdollisuudelle, asetun itse kuuntelemaan niitä tapoja miten yleisö astuu sisään esitystilanteeseen. Yritän hahmottaa heitä sekä kokonaisuutena, ryhmänä että yksilöinä (koen tämän pedagogisena taitona, joka tapahtuu myös opetustilanteessa.) Näin joudun itsekin suhteuttamaan itseni yleisöön, tilaan ja esittämääni materiaaliin aina uudestaan. Kohtaaminen on tapahtuma joka ei ole toistettavissa – ja koska itseäni kiinnostaa kuuntelevan, kiasmaattisen suhteen avaaminen yleisöön, en voi myöskään asettua esiintyjäpositioon hierarkkisen ajattelun tai voimaposition kautta, joka sulkisi minut tältä huokoisuuden potentiaalilta. GoD teoksena – ja tämä selveni minulle vasta monen esityskokemuksen myötä – perustuu dialogisuudelle. Esitys tapahtuu välillämme ja se miten kuuntelen yleisöäni vaikuttaa siihen, miten he kuuntelevat minua. Tämä herkistymisen tila tapahtuu kohtaamisessa eräänä mahdollisuutena. Se tapahtuu virittymisenä yleisön ruumiille ja niissä tapahtuville jännityksille, kuunnellen ruumiin painoa askeleissa, katseissa ja vartalon asennoissa.

Sitten hitaasti, aloitan liikkumisen, hyvin lähellä ihmisiä – hakien katsekontaktin jokaisen ihmisen kanssa. Päätän tulla hyvin lähelle (itseasiassa lähemmäksikin pääsisi – seuraavaksi haluan niin lähelle, että tunnen heidän hengityksensä, ja he minun.) Astun heidän kenkiensä yli, jalkani haparoivat tietä, samalla kun pidän yllä katseyhteyttä. Jotkut silmät epäröivät, vetäytyvät – toiset tulevat vastaan, jotkut katseet luen jopa hieman pelokkaiksi. Se hämmentää minua kun kirjoitan siitä nyt – en koe olevani uhkaava vaikka olenkin lähellä, tarkoitukseni on nähdä silmilläni, kohdata katseen laatu vaatimatta siltä mitään muuta.

Välillä joudun pysähtymään jonkun eteen, etten lukitsisi näkemistäni vain yhdenlaiseksi – koen, että tempojen muutoksessa on itselleni se kohta, josta voin itse oppia jotain, niin ettei omakaan katseeni automatisoidu.

Sopimani musiikillinen siirtymä³² lähtee sattumalta käyntiin juuri kun olen kulkenut jokaisen ihmisen luo. Hämmästyttävän täydellinen ajoitus, sillä valo/äänimies oli toisessa huoneessa ja täysin tietämätön siitä mitä pienessä tilassa tapahtui.

Kun musiikki alkaa lähden kulkemaan nopeammin katsojien selkäpuolelta, tilaan, jonka jokainen heistä oli sulkenut ja suojannut – kun he alkavat ennakoimaan tätä liikettä ja siirtymään pois seinän vierestä antaakseen minulle tilaa, siirryn pujottelemaan heidän välitse. Työnnän itseäni heidän väleistään, edestään ja välillä takaansa. Pyrin pois siitä tilanteesta, jossa yleisö antaa minulle tilaa tai yrittää ennakoita (hallita?) tulevaa. Näen tällaisen käyttäytymisen automaation kaltaisena ketjureaktiona, jonkinlaisena sisäsyntyisenä refleksinä siitä, miten esitystä tulisi katsoa – tai miten esityksessä toimitaan. Vaikken itse väitä tietäväni vastausta tähän, enkä välttämättä etsi katsojilleni tiettyä tapaa katsoa esityksiäni – näen toimintani ehdotuksen kaltaisena tapahtumana, johon ei ole oikeita tai vääriä tapoja vastata. Mutta on vaihtoehtoja. Ja mahdollisuuksia. Ehdottomasti.

Siirtymä pienestä huoneesta isoon nivoutuu musiikin avulla, kaiuttimet ovat kytketty niin, että musiikki siirtyy pienestä huoneesta isoon – ja minä astun ovesta kynnyksen yli, koskettaen lähellä seisovan ihmisen kättä kuin kutsuen hänet mukaani. Hitaasti joukko siirtyy isompaan tilaan. Tätä siirtymää tuen vielä pyytämällä yleisöä astumaan peremmälle ja selittämällä, että aion jatkaa puhumista englanniksi (yleisön joukossa on muutamia englantia puhuvia osallistujia, muutoin olisin saattanut tehdä esityksen pelkästään suomeksi.)

(esitysmuistiinpanot Pakkahuone, Joensuu 11/08)

³² Massive Attack: Two rocks and a cup of water



2.

Esityksen keskiössä oli nk. *spektogrammi harjoitus*, sarja erilaisia kysymyksiä jotka järjestelevät yleisöä uusiin, jatkuvasti muuttuviin ryhmiin. Olin tutustunut harjoitukseen somaattisten liiketerapian opintojeni aikana noin kymmenen vuotta aiemmin eräänlaisena ryhmän tutustumisleikkinä, mutta vasta unessani käsitin sen esitykselliset mahdollisuudet.

The Spectogram is an activity that is useful for involving everyone in debate around a topical (and ideally controversial) question. It uses a physical space for mapping ideological and philosophical opinions around issues in a dynamic and interactive way.³³

Esiintyjä sanoo: As you notice I haven't put seats down for you – instead I thought we could figure out our places right here and now. How we are going to do it, is, that I have a set of questions for you – and if you answer yes to that question, we can make little groups and in that way find you a place. Ok?

So, let's start with an easy one; If you consider yourself an artist, could you please come and make a group over here. Yes, good, you can make the group a little tighter. Just like that. Great.

(esitysmuistiinpanot TeaK 10/2007)

Esitys todentui siis vain yleisön avulla ja jokainen esitys muuntui uudelleenlaiseksi kysymysteni ja niihin annettujen ”vastausten” johdosta. Kysymyksen asetettuani yleisön jäsenet asettuivat pieneen ryhmään, joiden ympärille piirsin liidulla rajat.

Aloitan siitä tavanomaisesta; ”Jos koet olevasi taiteilija, ole hyvä ja ryhmäydy tähän.” Piirrän mustalla hiilellä reunat ryhmän ympärille, johon itsekin asetun. Musta hiili ei tartu hyvin paperin vahamaiseen pintaan, ja

³³ wikipedia, 30.9.2008

esityksen aikana joudun kostuttamaan sitä suullani saadakseni edes jonkunlaisen jäljen näkyviin – harmillista, sillä visuaalinen efekti monista yhteenliittyneistä kehistä, jää tällä kertaa heikoksi.

(Pakkahuone, Joensuu 11/2008)

Esiintyjä asettaa ryhmän siten, että he seisovat tilan keskiössä kasvot kohti muuta yleisöä, sen jälkeen hän piirtää ryhmän ympärille liidulla rajat. Esiintyjä asettuu myös itse osaksi ryhmää.

Esiintyjä jatkaa: "Great. Now, if you get paid a monthly salary, would you come and make a group over here, please."

Tämä toinen ryhmä on poikkeuksetta pienempi kuin edellinen ja aiheuttaa usein pieniä naurahduksia tai lisäkysymyksiä, kuten; "Does it count if you are paid a salary for this month only?" Esiintyjä ei asetu osaksi ryhmää, vaan piirtää rajat heidän ympärilleen.

(esitysmuistiinpanot TeaK, 10/2007)

Tässä esityksessä erityisesti huomaan, että ihmisten siirtelyssä ja kysymyksissä on oltava tietty rytmi, jota pidän yllä. Riippuen omasta energiatasostani onnistun tässä joskus paremmin ja joskus huonommin – edellisyön humalainen riitely hotellihuoneeni viereisessä huoneessa sai minut ehkä ymmärtämään stagnaatiota parisuhteessa, jota edesauttaa toista syyttelevä kielenkäyttö, mutta oma virkeyteni oli kompromisoitu. Koska rytmin tulee kiihtyä, päädyin Pakkahuoneen esityksessä toistamaan samoja kysymyksiä useampaan kertaan. Näin tietyt kysymykset saivat kenties turhaakin painoarvoa (tässä tapauksessa; do you have a plan? – toisaalta sama kysymys ilmentää myös sen, etten itse tällähetkellä koeomaavani minkäänlaista suunnitelmaa, ja esityssuunnitelmanikin on suurimmaksi osaksi hetkessä improvisoitu.)

(Pakkahuone, Joensuu 11/2008)



Kysymykset jatkuvat:

Come and join this group if you applied for a grant in the last six months and did not get one.

Instead, let's make a group here if you applied for a grant and got it.

Join this group if you have no idea how to pay the next months rent.

Esiintyjä liikuttaa yleisöä tilassa, piirtäen liidulla rajoja ryhmien ympärille, jotka vähitellen piirtyvät toistensa päälle. Kysymykset muuttuvat paljastavammiksi ja henkilökohtaisemmiksi:

Come here if you've ever killed anyone.

If you've ever saved someone's life.

If you can't sleep at night – for any reason – the street's too noisy, the neighbours are fighting, the light's too bright.. If you just can't sleep.

Now if you ever dream of flying, lets make a group here.

If you think you can actually fly.

If you hear voices in your head.

If you think you should be on medication.

If you love someone.

If you hate someone.

If someone you've love has betrayed you.

..And you still want them back.

Kysymykset nopeutuvat ja vähitellen suurin osa yleisöstä ei enää pysy mukana muutamaa henkilöä lukuunottamatta. Esiintyjä jatkaa vauhdilla, juoksee tilassa, yleisön lomassa, yhä kysyen kysymyksiä, yhä piirtäen liidulla lattiaan. Mukaan nousee musiikki, joka jälleen kerran koostuu tilan äänistä, hengityksestä, puvun repeämisestä ja kysymyksistä, jotka esiintyjä on vasta sanonut ääneen. Esiintyjän sanomalehtipaperi puku jatkaa repeytymistään, palasia siitä kenties tippuu tilaan. Noin viiden minuutin jälkeen esiintyjä päätyy makaamaan lattialle, liitutekstin päälle, hänen hengityksensä on äänekkästä, rauhoittuen hitaasti, valot ovat himmentyneet. Yleisö seisoo ympäri tilaa, osa yhä ryhmittyneenä, osa ryhmistä pois astuneena.

(esitysmuistiinpanot TeaK, 10/2007)

Teatterikoulun Studio 2:ssa tehty esitys jakaantui kolmeen osaan; spektogrammiin, peli/rituaaliin ja juhliin, joissa kaikissa sekä esiintyjän että yleisön toimijuusaste muuntui tai kokonaan vaihtui. Yleisöstä tuli osa esityksen materiaalia, jopa pukeutumiskoodinsa kautta. Mutta toistaessani esityksiä, se mikä itselleni jäi tärkeäksi, oli nimenomaan spektogrammin tutkiminen. Joissain esityksissä, kuten 7.11.2008 esitetystä versiossa *Game of Desire, partial view* (ArtContact, Helsinki) keskityin vain spektogrammiin ajallisten rajoitusten takia. GoD#4 (Yksin Sateessa? Joensuu) taas tutki alun siirtymärituaalia ja spektogrammia kääntyen lopussa kohti jotain uudenlaista siirtymää, jota en vielä osannut tulkita.

Miten paljon esiintyminen onkaan sitä, että esittäessäni teosta eri konteksteissa, ja antaen teoksen hengittää, ympäristöä, esityskontekstia ja ihmisiä jotka tilan täyttävät, sekä olla suhteessa myös omaan muuttuvaan ajatteluuni ja emotionaaliseen maailmaani – esitys itsessään alkaa paljastua, hitaasti, kuin sipulia kuorien. Kerros kerrokselta. Se on joka kerta sekä sama, että aivan eri esitys.

Samoin kuin 07.11.08 ArtContactissa itselleni viimeiset kysymykset ovat, "are you still lost in the wilderness?" "or have you seen the promised land?" – valotilanne on lähtenyt aiemmasta pyynnöstäni muuttumaan siinä vaiheessa kun kysymyksiäni ja liikkeen rytmi lähtee kiihtymään. Tilassa on

*muutama spottivalo, joista toisen alle asetun, puraisen palan hiiltä jonka suussani jauhan mustaksi tahnaksi. Tässä aktissa on itselleni jotain vielä käsittämätöntä, jotain jonka haluan tehdä, ja joka ilmiselvästi on muodostumassa esityksen seuraavaksi käännekohtaksi. Sitä se tavallaan on nytkin, aiempi tempo, jota olen pitänyt yllä, putoaa – siirrymme ajallisesti johonkin toiseen rytmiin, siihen kuinka nuolen ja maalaan mustalla hiilitahnalla kasvoni ja käsivarteni mustiksi samalla kun kuljen yleisön joukossa, lähelle ihmisiä. Myöhemmin joku kuvailee tätä hetkeä ”**liikutuksen tilaksi**” – joku yleisöstä nostaa maahan pudonneen hiilen palan ja ojentaa sitä minulle. Tartun hänen käteensä.*

(Pakkahuone, Joensuu 11/2008)

Mitä jos en esittäjänä itsekään tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu? Näin käy varmasti useammin kuin uskallan myöntääkkään. Kysymys on aina improvisaatiosta, olemisen tavasta jossa kuuntelen hetkessä nousevia tuntemuksia ja annan tekojeni ponnistaa niistä väleistä, siitä uloshengityksen ja sisäänhengityksen väliin jäävästä tilasta, jolloin voin valita uudestaan, toisin.

Jossain vaiheessa samaan aikaan valo/äänimies oli aiemmasta pyynnöstäni laittanut soimaan viimeisen kappaleen³⁴. Tarkoituksena oli että olisin poistunut tilasta ja jättänyt kappaleen soimaan pimeään tilaan:

*”I do believe, in all the things you say,
What comes is better than what came before,
And you better come to me
Better run to me
Better come.”*

Mutta niinkuin improvisaatiossa yleensä – tai osallistavassa taiteessa, ajoitukset eivät välttämättä seuraa aiemmin sovittuja struktuureja. Kappale soi ja loppui ennenkuin tilanne yleisön kanssa oli löytänyt päätöksensä. Luulen että alkuperäinen suunnitelma olisi päättänyt esityksen selkeämmin

³⁴ Cat Power: I Found a Reason

– nyt poistuttuani yleisö jäi seisomaan tilaan ja odottamaan mitä tapahtuisi seuraavaksi (ei välttämättä kuitenkaan paha merkki.)

Palautteiden ja esityksen jälkeisen yleisökeskustelun perusteella kuulin sen, minkä olin itsekin alkanut tunnistaa esityksessä. Yleisö lähtee tulemaan minua kohti, joku sanoi nostaneensa hihansa ylös toivoen että maalaisin heidätkin, joku sanoi miettineensä voisivatko he koskettaa minua, tai puhaltaa iholleni. Joku sanoi heistä tuntuneen, että nyt esitys voisi alkaa. Yleisössä oli syntynyt jonkinlainen valmiustila. Toisaalta olen iloinen jos esitys on saavuttanut edes sen mahdollisuuden. Moni koki tulleensa liikutetuksi, sekä fyysisesti, että emotionaalisesti. Tila oli hyvin avoin ja kirkas, ihmiset jäivät tilaan vielä esityksen jälkeen, osallistuen esityksen jälkeiseen keskusteluun. Festivaalin järjestäjän mielestä tämä ilmensi jonkinlaista kosketetuksi tulemisen tilaa, josta ei voi astua pois saman tien. Se vaatii pysähtymistä.

(Pakkahuone, Joensuu 11/2008)

Teatterikoulun esitykset alkoivat spektogrammilla, mutta eivät niinkään vielä osanneet jäädä kuuntelemaan siitä nousevia mahdollisuuksia, kuten myöhemmät esitykset. TeaKin esityksiä pohjusti ajatus toimijuuden muuttuvista määreistä – ja kenties oma kokeilun halu joka sai minut kuljettamaan yleisöä useamman osallistavan tilanteen läpi.

Spectogrammia seuraa The Explosions in the Sky'n "Have you passed through this Night", joka alkaa seuraavanlaisella tekstikatkelmalla, amerikan keskilämmen aksentilla:

This great evil - where's it come from?

How'd it steal into the world?

What seed, what root did it grow from?

Who's doing this?

Who's killing us, robbing us of life and light, mocking us with the sight of what we mighta known?

Does our ruin benefit the earth, aid the grass to grow and the sun to shine?

*Is this darkness in you, too?
Have you passed through this night?*

Samalla takaseinän screenille, sen vasempaan alareunaan, ilmestyy kuva pilvistä joihin heijastuu lentokoneen varjo. Materiaali on kuvattu pienlentokoneen ikkunasta matkalla Uudesta-Meksikosta Coloradoon, pilvien yläpuolelta, jonka alla poimuilevat Kalliovuoret. Osa fimistä on hidastettu, osa nopeutettu. Kuva siirtyy auton sisältä kuvattuun materiaaliin, tyhjään tiehen jossain Kalifornian takamailla, varoitusmerkkeihin, yksinäiseen puhelimeen tienvarressa hätätilanteiden varalta. Ja sitten Comfort Inn motellissa, Denverissä kuvattuihin stillkuviiin, joissa peilien kautta heijastuu osia kehosta, esiintyjän poiskääntynyt selkä, salaman välähdyksellä piilotetut kasvot.

Video päättyy hidastettuun ja toistettuun kuvaan, joka katsoo ylhäällä tuulessa heiluvien puitten latvoihin Santa Fe'ssä. Ne ovat tuokiokuvia, joissa käydään läpi tilallisia koordinaatteja katseen kautta; alas, eteen, sivuille, taakse, ylös. Ruumis on niissä heijastumana, poissaolevana, irrallisena – koordinaateissaankin paikallistumattomana, liikkeessäänkin liikkumattomana.

Samalla kun yleisön katse on kohdistuneena liikkuvaan kuvaan, nousee esiintyjä hitaasti istumaan. Hän repii puvun pois päältään, heittää sen nurkkaan ja astuu alastomana pesuvatiin. Hänen ihonsa on mahdollisesti tuhraantunut sanomalehden musteesta. Esiintyjä pesee hitaasti kasvonsa ja kehonsa, kuivaa itseään vadin vierelle asetettuun pyyhkeeseen ja kävelee märin jalkapohjin hitaasti tilan poikki, yli liidulla kirjoitetun tekstin. Tilan toisella laidalla roikkuu punainen puku, jonka hän laittaa päälleen. Hän sitoo avoimet hiuksensa kiinni, laittaa jalkaansa punaiset korkokengät ja samalla kun taustalla räiskyvä rockmusiikki kiipeää loppukliimaksiinsa, hän hakee yleisön joukosta kymmenen ihmistä, ja asettaa heidät riviin seisomaan, sen linjan päälle, jota hän äsken alastomana käveli - ja antaa jokaiselle heistä meksikolaisen Lotteria-pelilaudan sekä joitain muovisia pelimerkkejä.

Musiikki loppuu, valotilanne muuttuu, koko tila valaistaan sinisin ja punaisin palkein – takaseinän screenin oikeaan yläkulmaan ilmestyy teksti: ”The Game of Desire”

(Esitysmuistiinpanot, TeaK 10/2007)

Olin GoD-esitystä varten kehittänyt kolme esiintyjän olomuotoa tai eräänlaista roolihahmoa. Esityksen ensimmäisessä osassa, spektogrammissa, tapaamme fasilitaattorin. Fasilitaattorin tehtävänä on yleisesti keskustelun mahdollistaminen ryhmän jäsenten välillä, ilman omaa voimakkaasti kantaaottavaa positiota. Fasilitaattori on eräänlainen henkinen ”kättilö”, joka ohjaa prosessia, mutta joka ei sitoudu lopputulokseen sinänsä³⁵. Esityksen kakkososan roolihahmo on juontaja; räikeään punaiseen paperimekkoon pukeutunut ja etelävaltio-tyyppisellä aksentilla puhuva *game show host*. Yleisön ja esiintyjän välille rakentuu etäisyys, se jota esiintyjä fasilitaattorina pyrki aiemmassa osiossa purkamaan. Tässä osiossa tarkoituksellisen karrikoitu hahmo asettelee yleisön jäseniä toisiaan vasten, rakentaen pelitilanteen, jossa osa yleisöstä joutuu pelin osallistujiksi ja osa pelin todistajiksi. Tämä valinta on kiinni suhteellisen mielivaltaisesti esiintyjän päätöksestä.

Yleisö on tässä vaiheessa eriytynyt selkeästi katsomaan kymmentä rivissä seisovaa ihmistä. Esiintyjä astuu heidän välillä avautuvaan tilaan ja sanoo, amerikan eteläosien aksenttia jäljitellen;

”Ladies and Gentlemen! I want to wish you warmly welcome to this Game of Desire! (taputuksia)

As you can see, tonight we have ten brave participants (taputuksia) who, as yet, have no idea what they’ve gotten themselves into!

Right, now this is the Mexican Lotteria game, it is quite simple – what we have here is a board (näyttää yleisölle ja osanottajille) and behind you is a screen upon which different images of cards will appear, if you have one of those cards appear on your own board, you can place one of the game pieces

³⁵ wikipedia.org (15.10.2009)

onto it. What you are looking to get, is four cards in line, from up to down, side to side or diagonally. Yes? Now this is like bingo, very simple.

Right.. Now, the other great news is that we have a price! Now the price is a surprise price! (Esiintyjä/juontaja heiluttaa punaista kirjekuorta kädessään). You may be asking, what's the point of playing a game if you don't know what the price is! Well, I tell you. That's exactly the point! Now, you don't know what you are going to get at Christmas and you still celebrate the damn thing! So, this is like Christmas!

Let's begin. Let's have the first card!

El Musico! Great, we started again with an artist. Now if you have El Musico on your board, do place that plastic circle on it, please. Mm-hmm.

Esiintyjä/juontaja kuljettaa peliä eteenpäin kertomalla pieniä tarinoita tai laulamalla lauluja, jotka liittyvät korteissa esiintyviin teemoihin.

Pelin voittokortiksi on fiksattu "El Corazon" (Sydän), joka päättää pelin ja yleisö ja muut osallistujat antavat aplodit voittajalle. Esiintyjä/juontaja ojentaa hänelle kirjekuoren, sanoen; This is just between you and me, ok? Kuori sisältää seuraavanlaisen kirjeen:

"Hei! Olet tullut valituksi taiteellisen työryhmän yhdeksi jäseneksi.

Työryhmän tarkoituksena on valmistaa (ainakin) yksi taiteellinen teko jossain julkisessa paikassa, seuraavan kolmen kuukauden aikana. Jos et pysty ottamaan tehtävää vastaan, ole hyvä ja anna tämä kutsu eteenpäin jollekin valitsemallesi henkilölle. Kiitos. (yhteystiedot alla)"



4.

Tämä viimeinen osallistava aspekti esityksestä jäi valitettavan vaisuksi. Osa valituiksi tulleista ihmisistä joko unohti ottaa minuun yhteyttä tai muuten vain katosi, ja tämän esityksellisen jatkumon valmistaminen pitkittyi ikävästi. Viimein otin yhteyttä kolmeen ”voittajaan” ja pyysin heitä lahjoittamaan minulle jonkun (mieli)kuvan, sanan tai ajatuksen, joita voisin käyttää seuraavassa soolotyössäni. Vaikka ajatus mielivaltaisesti valitusta taiteellisesta työryhmästä on kiinnostava, on se myös hankala, jollei osin mahdotonkin toteuttaa. Tämä ”kevytversio” mahdollisti kuitenkin edes jonkinlaisen jatkumon esityksen suhteen.

Esiintyjä/juontaja kerää pelilaudat ja merkit pois osallistujilta, ottaa punaisen liidun ja vetää sillä viivan lattiaan, seinästä seinään, pyytäen yleisöä asettumaan riviin kasvot screeniä kohti. Hän asettuu itse ryhmän keskivaiheille, ja jatkaa (ilman aksenttia):

”Ok. So, I’ve been thinking a lot about desire when working on this piece. How desire is linked to creativity and creativity is linked to survival – and how desire is linked to survival as well. All interconnected aspects of our being. Now I wanted to take up that great advice from the Queen of Hearts and practice believing something impossible for a moment. Now, are you ready? First, I just want you to feel yourselves standing right where you are, perhaps feeling your own breath, your own self. Your feet on the floor. ----- Now, I want you to pay attention, notice the person who stands next to you, for most of us, both of those people on our sides. Can you feel them? Can you feel yourself with them? --- Now, this is the impossible part. Can we feel that we are here, all together? This line of 30some people? Now could we, as a group, take a step forward, starting with our right foot – then the left one – now the right foot again, stepping forward.. Where are we going? Who’s we? Are we together?

(esitysmuistiinpanot TeaK, 10/2007)

Ryhmä kulkee eteenpäin ja heidän takanaan iso spottivalo heijastaa ihmisten varjot heidän edessään olevalle screenille. Ryhmä kävelee, hitaasti, kenties hieman haparoivin askelin – ja hiljaisuudessa – kohti takaseinää kunnes he ovat screenin luona. Esiintyjä kääntyy ympäri ja yleisö seuraa hänen esimerkkiään. Ryhmän edessä avautuu tila, jossa ovat näkyvissä esityksen jäljet – osittain pyyhkiytyneet liitujen rajaviivat ja teksti, sanomalehden palasia. Esiintyjä lähtee kävelemään kohti ovea, kääntyy nopeasti kumartamaan ja jatkaa ulos tilasta.

Musiikki lähtee soimaan, valotilanne vaihtuu.

(esitysmuistiinpanot, TeaK 10/2007)

Kakkososan lopussa tapahtuu juontaja-roolin tippuminen ja paluu keskustelempaan tilanteeseen, joka on itselleni tuttu mm. opetustilanteista. Ryhmä on pelin kautta hajonnut yksilöiksi, joista joku on valikoitunut ”voittajaksi”. Tarkoitus on kysyä jos tästä tilanteesta on enää mahdollista rakentaa kokemus yhteisöstä/ryhmästä uudestaan. Ehdotukseni ”yhdessä kävelemisestä” otetaan vastaan eri tavoin, se oli myös itselleni aina esityksessä hieman hauras kohta, koska olen pyytänyt yleisöä esityksen aikana muuntamaan positiotaan niin useasti, että mahdollisesti jokaisella ei enää motivaatio riitä. Tästä rikkoontuneesta lähtökohdasta käsin on mielenkiintoista etsiä miten ja jos yhteys, joka ei perustu konseksukselle, toteutuu. Onko se mahdollista? Varjot screenillä näyttävät meidät yhtenä joukkona, mutta joukko on kaikkea muuta kuin homogeeninen, asia, joka on paljastunut jo alun kysymysten kautta. Kakkososa loppuu kun käänän yleisön kohti tilaa, jossa paljastuvat esityksen jättämät jäljet. Tässä kääntymisessä paljastuu myös tila, jossa katsoja/osallistuja voi hengähtää, ottaa kuvainnollisestikin tilaa itsensä ja tapahtuman välille.

Hetken kuluttua esiintyjä/juhlien emäntä palaa tilaan, mustassa puvussa, johon on sidottu yleisön toiveita ja haluja. Hänellä on käsissään kuohuviinipulloja, joita hän tarjoaa yleisön avattavaksi. Hän lausuu kiitossanat yleisölle, kertoo kantavansa heidän toiveitaan yllään – ja

kohottaa yhteisen maljan; haluille, luovuudelle ja hengissä selviytymiselle. Hän kertoo, että yleisö voi jäädä tilaan seurustelemaan keskenään – ja jakaa onnenkesejä, joihin on piilotettu ohjeita ja mietelauseita keskustelun avaamiseksi. Tilassa on myös dj (Anna Cadia), joka luo juhlatunnelmaa soittamalla hyvää musiikkia.

Esiintyjä/illan emäntä seurustelee vieraidensa/yleisön kanssa ja humaltuu kuohuviinistä joka kerta hyvin helposti.

(esitysmuistiinpanot, TeaK 10/2007)

Kolmas ja viimeinen osa esityksestä Game of Desire ovat juhlat. Se on täysin vapaasti muotoutuva tapahtuma, jota edesautetaan musiikilla, kuohuviinillä ja pukukoodiin soveltuvalla musta-puna-valkoisella ruualla. Esiintyjästä tulee juhlien emäntä, joka veistoksellisessa mustassa paperipuvussaan kantaa yleisön salaisuuksia mukanaan. Niitä ei esiintyjän toimesta koskaan avata tai lueta. Esityksen kolmas osa mahdollistaa eräänlaisen sulattelu-tilan, integraation sille mitä esityksessä on käyty läpi. Onnenkeseihin piilotettujen esityksellisten ohjeiden kautta yleisöllä on mahdollisuus halutessaan kokea esityksen yhä jatkuvan. Esiintyjä itse kulkee yleisön joukossa keskustellen ja kiitoksia vaihtaen. Onnenkeseistä löytyy mm. seuraavanlaisia ajatuksia³⁶:

Kuvaile jokin elämäsi alue, jossa olet löytänyt 10 000 erilaista tapaa, jotka eivät toimi.

Nothing determines who we will become so much as the things we choose to ignore. (Sandor McNab)

If you're not part of the gruelling solution, you are probably part of the insiduously comfortable problem.

The best political, social and spiritual work we can do is to withdraw the projection of our shadow onto others.

(Carl Jung)

³⁶ Inspiraationa toimi astrologi Rob Breznyn kirja *Pronoia is the antidote for paranoia*



6.



Game of Desire-esitystapahtuma oli kokeilu siitä, miten voin liikuttaa yleisöä esityksen sisällä (vrt. staattinen yleisö) ja mitä tämä liikuttaminen saattaa heissä kussakin esiin. Esitys kehittyi jokaisen esityskerran myötä ja erityisesti variaatioittensa kautta alkoi paljastaa uusia mahdollisuuksia itsestään. Se oli esityksellisesti myös aikaansa kontekstoitunut, spektogrammin kysymykset kun usein liittyivät sen hetkiseen elämäntilanteeseen (joten kysymykset toimivat paljastuksina ja tunnustuksina) ja osin myös sen hetkisiin yhteiskunnallisiin tapahtumiin tai uutisiin.

Marraskuussa 2008 tehdyissä esityksissä käsittelin epäsuorasti mm. Yhdysvaltojen presidentin vaaleja ja Barack Obaman voittoa. (Are you still lost in the wilderness? ...Or have you seen the promised land?) Ja valkoisen liidun sijasta käytin mustaa hiiltä, jonka pureksin tahnaksi ja kielelläni ”maalasin” itseni mustaksi.

Esitystä tehdessäni koin, että on kysymyksiä joiden äärellä me kaikki olemme, tietoisesti tai tiedostamatta. Toiveenani oli, että esitys voisi edes hetkittäin vetää meidät ulos lokeroituneesta eksistenssistämme ja saattaa meitä näiden kysymysten äärelle ja sitä kautta luoda kokemusta yhteisöstä. Antaa tuntemuksen siitä, että olemme osa jotakin itseämme laajempaa ja saada meidät kokemaan, että havainnoillamme ja niistä ponnistavilla teoilla on vaikutus ympäröivään todellisuuteen. Jos teatteri katsomisen paikkana on edistänyt staattista, tiettyjen aistillisten rajoitusten sisällä toimivaa yleisöpositiota, voimme me osallistavan esitystaiteen avulla ehdottaa toisenlaisia toiminnan mahdollisuuksia ja tapoja yleisölle myös teatteritilojen sisällä. Katsomisen muuntuminen näkemiseksi on yhdenlainen somaattinen ilmentymä; passiivisen vastaanottamisen herääminen aktiiviseksi toiminnaksi. Näkemisen kautta tulemme yhdessä-luoviksi tapahtuman kanssa. Nähdäksemme on meidän asetettava alttiiksi kosketetuksi tulemisen mahdollisuudelle ilman, että voimme piiloutua katsomisen taakse, kriittisen välimatkan päähän. Tämä välimatka tarjoaa meille harhakuivan hallinnasta ja saa meidät uskomaan että elämä tai taide tai ihmissuhteet jne. tarjoaisivat meille selkeitä lopputuloksia ja varmoja ratkaisumalleja. Psykiatri ja sosiaalityöntekijä Terrance O'Connor kirjoittaa esseessään *Therapy for a Dying Planet* (1995) kuinka kontrolli, torjuntareaktiot ja projektiot, eli ne asiat, jotka sabotoivat intiimejä ihmissuhteitamme, ovat juuri niitä tapamalleja, jotka vaarantavat myös maapallomme tulevaisuuden.

”The planet is dying because we are satisfied with our limited relationships in which control, denial and abuse are tolerated. The status quo is that we have these petty relationships with each other, between nations, with ourselves and the natural world. Why should we bother? Because healthy relationships are not an esoteric goal. It is a matter of our very survival and the survival of most of the life upon this earth. [...] To change these patterns is to change not just our social lives but our relationship to the planet.”³⁷

Se mikä saa meidät kokemaan yksinäisyyttä ja valittamaan elämämme tarkoituksettomuutta ja tyhjyyttä on usein pakkomieliteinen eristäytyminen maailman liikkeestä ympärillämme. Se, että tulemme maailman koskettamaksi ja liikuttamaksi, on (yksi) taiteen tehtävä. Ja tähän tehtävänantoon liittyy erityisesti tarve osallistavalle taiteelle, sellaiselle, jossa yleisö asetetaan tehtävän, ei valmiiden vastausten äärelle. Psykoterapeutti Viktor Frankl on todennut kuinka merkitysten löytäminen on todellisuuteen kätkeytyneiden mahdollisuuksien havainnoimista ja kuinka tällä merkityksellisyyden kokemuksella on selkeä yhteys kykyymme sekä selviytyä, että kehittyä elämän pyöryksessä³⁸. Taiteen (ja elämän) tehtävä on liikuttaa meitä, koskettaa meitä, muokata meitä niin, ettemme pysähdy vain tiettyjen mallien, tapojen ja ratkaisujen äärelle. Kosketettavana olemisen mahdollistaa visuaalisen paradigman hajoamisen, korostaen (ihmisten) välisyyttä, subjektin ja objektin välisten rajojen sulamista³⁹. Kosketuksen äärellä mahdollistuu ontologinen paussi niissä tietämisen tavoissa, jotka yhä hahmottavat meitä erillisinä ja suljettuina objekteina.

Game of Desire oli esityksenä myös harjoitus sille kuinka voimme oppia näkemään relaatioita; asioiden, ihmisten ja tilan välisiä suhteita, jotka ovat jatkuvasti muuttuvassa, hengittävässä suhteessa toisiinsa. Jokainen tilassa hengittävä keho, on osa siinä rakentuvaa organismia, osa hetkellistä yhteisöä, joka tiivistyy ja linkittyy yllätysten kautta – ja joka ulos tilasta purkautuessaan silti hengittää samaa tilaa. Esimerkiksi kvanttifysiikassa alkeishiukkaset tulevat esiin relaatioittensa kautta, eivät niistä erillisinä. Vaikka ne nimeämisen kautta saavatkin oman ”erillisen” olomuotonsa, ovat alkeishiukkaset olemassa nimenomaan vain välitiloina

³⁷ Terrance O’Connor, 1995. *Therapy for a Dying Planet*. 151.

³⁸ Ibid.

³⁹ Sally Banes & Andre Lepecki, 2007. *The Senses in Performance*. 14.

vuorovaikutusten verkossa⁴⁰. Tällainen relaatioiden ymmärtäminen on Fritjof Capran mukaan erityisen tärkeää, koska relaatioita ei voi punnita tai mitata erillisinä asioina, niitä voi vain kartoittaa. Esseessään ”Ecology and Community” Capra sanoo, että relaatioita kartoittaessamme opimme, kuinka tietyt rakennelmat, konfiguraatiot, toistuvat uudelleen ja uudelleen, muodostaen malleja. Relaatioita tarkastelemalla opimme huomioimaan malleja. Capran mukaan mallit ymmärretään parhaiten visualisoimalla, johon tehtävään taas taide soveltuu äärimmäisen hyvin.

”We can make this a central feature of ecoliteracy: the visualization and study of pattern through the arts.”⁴¹

Rakentaessamme ekologista eetosta esitystaiteessa, on meidän opittava ymmärtämään minkälaisia ovat ne mallit, joita luomme esille taiteen kautta. Mallit paljastavat aina niissä tiivistyvän ajattelun ja sen potentiaalin joiden kautta mallit voivat muuntua suhteessa ympäristöönsä. Taide on siten pyrkimystä työstää esiin uusia muotoja ja kokeellisia malleja, joissa uudenlaiset relaatiot voivat mahdollistua. Taiteilija-toimijana tuon esiin asioiden mahdollisia uusia järjestyksiä, ei hallinnan, vaan leikin ja kokeilun kautta. Tämä on tärkeää. Tähän vuorovaikutus-leikkiin osallistuu myös katsoja-kokija omien malliensa ja kontekstiensa avulla, jotka lisäävät mallin tai tapahtuman moniulotteisuutta. Kontekstoinnin kautta kokemuksemme saavat lisää syvyyttä eivätkä pyri redusoitumaan enää yhdenlaiseksi vastaukseksi tai totuudeksi tapahtumasta.

⁴⁰ Margaret Wheatley, 2006. Leadership and the New Science. 34.

⁴¹ www.ecoliteracy.org/essays/ecology-and-community, 12.5.2008

For fragmentation is now very widespread, not only throughout society, but also in each individual; and this is leading to a kind of general confusion of the mind, which creates an endless series of problems and inteferes with our clarity of perception so seriously as to prevent us from solve most of them... The notion that all these fragments are separately existent is evidently an illusion, and this illusion cannot do no other than lead to endless conflict and confusion.

David Bohm⁴²

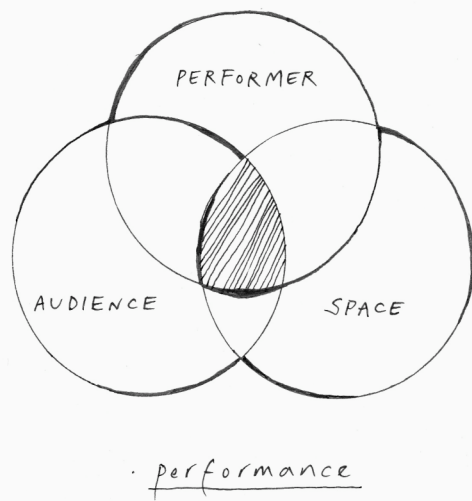
⁴² Margaret Wheatley, 2006. Leadership and the New Science. 26.

Yhtenäisyydestä – provokatiivisia perusteluja holistiselle dramaturgialle:

- 1) Mimesis – yhtenäinen maailma, tai kokemus siitä, vaatii vastaavan, yhtenäisen kuvaustavan. ts. Jos jatkamme fragmenttidramaturgian loogiikan viljelyä, on yhtenäisyyden kokemisen mahdollisuus yhä vaikeampaa.
- 2) Fragmenttiajattelu on elitismiä!
- 3) Yhtenäisyys ei ole este improvisaation tunnulle tai välittömyyden tavoittelulle. Voiko yhtenäisyys olla holistista hahmottamista atomistisen hahmottamisen sijaan?
- 4) Fragmenttiajattelun patologia; heijastelee kyvyttömyyttä syvälliseen ajatteluun, lauseiden tai ajatusten loppuunsaattamiseen, jossa vastuu merkityksistä jätetään vastaanottajalle. Fragmenttiajattelusta on muodostunut heikko alibi autistiselle ”leikkaa ja liimaa” – kulttuurillemme.
- 5) Mikä on radikaalia? Tarvitsemmeko – ja missä määrin? – fragmenttidramaturgian vieraannuttamiseen ja etäännyttämiseen pyrkivää logiikkaa?
- 6) Fragmenttiajattelu on muodostanut kuvan tulevaisuudesta kauhuelokuvien kaltaiseksi. Ilmaston lämpeneminen, terrori-iskut, melanooma. Sen välittämä ihmiskuva on maailmasta erillinen ja irrallinen, paikaton.

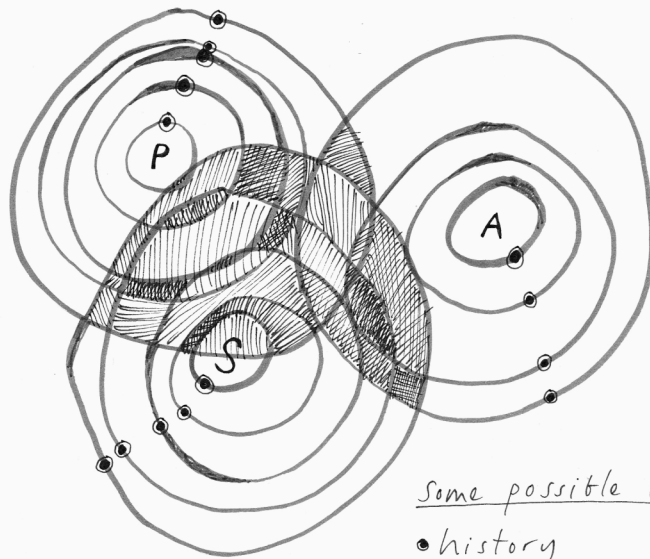
- 7) Situationaalisuus. Yhtenäisyysdramaturgian kautta voimme suhteuttaa itsemme maailmaan ja siten todellistua ajallisena ja paikallisena olentona, ts. ruumiillisena ja tässä kokevana.
- 8) Fragmenttidramaturgiassa eroilla ei välttämättä ole mitään eroa, “radikaalit” aktiot muuttuvat speaktaakkeleiksi ja kulttuurisesta maaperästä on tullut nestemäistä. Taide on marginalisoitu ja sen kommunikaatiivinen voima vettynyt. Voiko holistisuuteen pyrkiminen palauttaa maan jalkojemme alle?
- 9) Taideteoksen ja todellisuuden välinen raja on hämärtynyt olemattomiin ja “todellisuus” on imaissut taiteen itseensä. Kuten sanottua; eroilla ei ole enää mitään eroa – ellemme kykene rajaamaan tätä kysymystä uudelleen.
- 10) Profaanista henkiseen. Voiko holistiseen pyrkivä taide tuottaa henkisiä/eettisiä arvoja arkipäiväisyyden sijaan?

Kirjoittamani yhtenäisyyden manifesti ilmestyi Teatterikorkeakoulu lehdessä 2/07



Performer · Audience · Space

OVERLAPPING CIRCLES
CREATE AN ALIVE FIELD OF POSSIBILITIES



Some possible layers:

- history
- movements (of any kind)
- emotions / weather
- visual elements
- sounds (of any kind)
- smells
- social / political / economical / racial
- add your own

Space. Performer. Audience.

Where the elements overlap,
a thickening occurs.

This is where the performance
takes place.

That is the holy trinity,
producing the fourth,
which cannot exist alone.

Improvisaatio ja somaattiset menetelmät esitystaiteellisina välineinä:

Mitä kautta voin esiintyjänä lähestyä esitystä ja yleisöä, jos toiveenani on mahdollistaa ruumiillinen ja reflektiivinen suhde heidän kanssaan? Minkälaisia voivat olla ne esitystekniikat, joiden kautta yhteys ympäristööni säilyy huokoisena ja hengittävänä? Miten läheisyys ja kosketus voivat esityksellistyä? Miten esiintyjän autonomian ja erityisyyden sijasta esitys voi tarjota mahdollisuuksia esiintyjän ja yleisön yhteenliittymiselle ja –kiinnittymiselle?

Lähtökohtaisesti tämän huokoisuuden on tapahduttava jo minussa itsessäni, omassa suhtautumisessa ruumiiseen ja siitä kumpuavaan materiaaliin. Omassa työssäni kehitän tätä huokoisuutta sekä somaattisten liikemenetelmien että improvisaation kautta. Menetelminä näistä kumpikaan ei ole kontrollin tekniikka, vaan altistumiseen perustuva, aistisuutta alleviivaava, ruumiillista älykkyyttä vaativa (ja kehittävä) olemisen tapa. Jos tieteellisiä tutkimusmetodeita on kritisoitu sillä, miten hierarkkisenä ja päämäärähakuisena kontrollin tekniikkana tutkimuksesta saatavat tulokset ovat lineaarisessa suhteessa tutkimuskysymykseen. $A \rightarrow B \rightarrow C$. Ne eivät siis välttämättä synnytä uutta tietoa tai riko aiempia ennakkokäsityksiä – vaan saattavat jopa vahvistaa näitä. Tämän hierarkkisen suhteen voi katsoa jo lähtökohdiltaan olevan ”väkivaltainen”.

Improvisaatio ja somaattiset menetelmät itsessään pyytävät meitä pysymään dialogisessa, kuuntelevassa suhteessa itsemme ja toisen kanssa. Rajapintamme ovat hengittäviä, uutta luovia ja kompleksisuutta kunnioittavia – eivätkä nämä tekniikat perustu redusoinnille, ennalta-arvattavuudelle tai yksinkertaistamiselle.

Kartesiolainen ruumiin ja mielen repeymä joka yhä elää jossain tieteen ja koulutuksen katvealueilla, ja siten yhteiskunnallisen ruumiimme tajuntaan vaikuttaen, näyttäytyy halussamme rakentaa varmoja ja pysyviä ratkaisuja sille, mikä destabilisoi, järkyttää meitä. Muodot, olivat ne sitten ihmissuhteita, omaan ruumiiseen liittyviä mielikuvia tai vaikka ajattelumalleja, halutaan nähdä pysyvinä, stabiileina ja kuolemattomina. Prosessissa oleminen, muodonmuutos, taas vaatii aktiivista, intiimiä suhdetta sekä itseen että toiseen. Ollessamme aktiivisia, *liikkuvia*, muutoksen mahdollisuus on siten kokoajan läsnä. Sensori-motorinen jatkumo, aistisessa ja liikkeellisessä suhteessa pitäytyminen, mahdollistaa oppimisen, uusiutumisen ja kasvun atributeitit.

Seuraavassa haluan tutustuttaa lukijan lyhyesti kahteen menetelmään, joiden kautta oma esiintyjyyteni ja taiteellinen ajatteluni on kehittynyt. Toinen näistä on Ruth Zaporahin kehittämä Action Theater-improvisaatiometodi ja toinen erityisesti Laban/Bartenieff Liikeanalyysiin perustuva somaattinen työskentely. Kumpaankin näistä menetelmistä tutustuin opiskellessani Kaliforniassa vuosina 1999-2003.

Läsnäolon improvisaatio – Ruth Zaporah ja Action Theater-metodi

(Tämä teksti perustuu muistiinpanoilleni, joita kirjoitin opiskellessani Zaporahin yksityisoppilaana Santa Fe:ssä, Yhdysvalloissa syyskuussa 2007)

Muistan kuinka näin Ruth Zaporahin ensimmäisen kerran, en kuitenkaan lavalla esiintymässä, vaan sattumalta kahvilassa, istumassa pöydän ääressä ystävänsä kanssa. Minä kyllä tunnistin hänet, mutta vielä enemmän minua veti puoleensa hänen kehollinen elävyytensä ja vastaanottavuutensa. Hänen silmänsä näyttivät kiinnostuneilta siitä mitä hänen ympärillään oli ja hänen kätensä liikkeet olivat yksityiskohtaisia, artikuloiden tarkasti hänen puhettaan. Hänen ympärillään oli aura, eräänlainen vetovoiman kenttä, joka veti huomioni puoleensa, ja tämä asetti hänet erilleen niistä monista muista kehoista, jotka istuivat kahvilan pöytien ääressä tuona aurinkoisena toukokuun päivänä vuosia sitten.

Jotain samankaltaista vetovoimaa on myös hänen kehittämässään fyysisessä improvisaatiossa, Action Theater-metodissa. Kun näen kokeneen improvisoijan esiintymässä, on kuin tarkkailisin jotain käsinkosketeltavaa paljastumisen tapahtumaa edessäni. Kuin joku kuorisi tätä hetkeä esiin seuraamalla ruumiinsa antamia vihjeitä, kohti odottamatonta. Tämä vaatii valtavaa taitoa; maailmankaikkeus, monimuotoisuutta täynnä, ei avaa salaisuuksiaan helposti. Se on työtä, joka kestää monta elämää, sanoo Zaporah. Ja minä uskon sen, sillä olen viettänyt tunteja hänen seurassaan, paloittellen, viipaloiden ja pysähdellen, tutkien oman havainnointini taipumuksia hetki hetkeltä. Saatan päästä jopa kuuden sekunnin päähän, ennenkuin hänen äänensä pysäyttää minut, ja pyytää minua aloittamaan uudestaan. Ja hetkittäin minä pääsen liukumaan ajatteluni karikoiden lomasta, melkein kuin vahingossa. Ruumiini täyttyy tuntemuksilla, kuvilla, äänillä ja tarinoilla – tuntuu siltä kuin lentäisin. Ja usein, samalla hetkellä kun huomaan lentäväni,

ajatukseni ryntäävät sisään ja mieleni epäröi. Ja minä tipun. Kykenemättömänä toistamaan tätä lentämisen tuntemusta tai edes ymmärtämään kuinka se tapahtui, liian hämmentyneenä kaikkien niiden reittien ja mahdollisuuksien edessä – ja yhä liian kietoutuneena mieleni yksinkertaiseen löpöttelyyn, sen mielen joka jatkuvasti suunnittelee, kyseenalaistaa, pelkää ja tuomitsee – tehden mitä tahansa pysyäkseen siinä mitä ja miten se tietää, turvassa, muuttumattomana. Ja juuri tässä on itse harjoitus. Venyttää lentämisen hetkiä pidemmälle ja hengittää niiden sisällä. Kontakti-improvisaation opettaja Nancy Stark-Smith on kuvaillut improvisaation praksista seuraavasti:

”Holding the moment open a few seconds longer, widens the gap where the old behavior/idea/movement/thought/feeling would have gone.”⁴³

Tuntematon on usein vain muutaman asteen päässä siitä, mitä jo tiedämme. Näin ollen improvisaation harjoittaminen ei tee meistä yhtäkkiä toisenlaisia tai jotain muuta kuin mitä jo olemme. Se paremminkin mahdollistaa egomme päästämään irti siitä kouristuksenomaisesta otteesta, jolla se on kiinnittynyt johonkin *ideaan* siitä keitä tai millaisia meidän pitäisi olla. Harjoituksen kautta opimme löytämään uusia mahdollisuuksia, vaihtoehtoja ja tapoja olemisellemme. Opimme vastaamaan elämän tapahtumiseen lukuisilla tavoilla. Havainnoinnin termejä käyttäkseni opimme tekemään eroa toiminnan ja reaktion välille, luomme uusia mahdollisuuksia tottumuksesta toistettujen vanhentuneiden tapamallien sijaan.

I stand in Ruth’s yurt, my back towards her, my gaze reaching out the dusty window out into the mountains far in the horizon. The heat has packed itself in the room, the wood is soft and cool under my feet. I feel Ruth’s eyes on me. She talks to me about finding my animal, the empowered position where I am willing to feel the kinesthetic response of my body, and following that lead, staying with it. ”It does not reside in the make-sense level”, she says; ”You are still trying to know.” She wants me to notice more closely what I already do and not just go on automatic, losing the life in my actions and thus the possibilities for other choices than the utterly safe and familiar. The animal metaphor strikes a sounding chord, since I know in my flesh what she

⁴³ Miranda Tuffnell & Chris Crickmay, 2001. Body, Space, Image, Notes towards Improvisation and Performance. 88.

*is talking about, even as my rational mind is completely lost by her urging. Yes, I am still desperately trying to know, while also sensing that it is the listening of the flesh which begins the process of allowing me to organize the world and it's realities anew. As we construct our world through our senses, and as certain pathways become habitualized and well trodden over time, **we begin to see what we expect to see.** Ultimately, what we perceive determines what we know – and what we think is real⁴⁴. Yet the plasticity of our perception offers hope for change. The process of recognizing and changing the filters of association and categorization through which incoming signals are screened, as in the practice of improvisation, can expand our perceptual conditioning and habits.⁴⁵*

(työpajamuistiinpanot 9/2007)

Zaporah kutsuu kehittämäänsä työskentelyä läsnäolon improvisaatioksi, alleviivaten ajatusta, että läsnäolo on aina prosessi, tapahtuma. Siinä ei ole mitään staattista jota voisimme tavoitella tai hallita, vaan se on maailmassa olemisen tapa, jatkuvassa muutoksessa niinkuin maailma itsekin. Läsnäolo asuttaa lihaamme ja ilmenee kykynä vastata tarkoituksenmukaisesti muuttuviin olosuhteisiin, ei aiemmin määriteltyjen oletusten tai odotusten kautta. Zaporah sanoo itse:

“If I had to say I teach one thing, it would be awareness. I used to think I was teaching performance skills. But [...] I’ve realized that the performance skills are really a vehicle through which we investigate how the mind works. We work on being spontaneous, on breaking through and cracking up the way we perceive our world.”

Yksi Zaporahin opetuksessaan käyttämä konsepti on *raami* (frame), jota hän kuvailee fyysisinä, psykologisina ja kertomuksellisina elementteinä, jotka yhdessä muodostavat hetkellisen tapahtuman⁴⁶. Neurotieteiden ja kognitiivisen psykologian tutkimusten avulla olemme ymmärtämässä kuinka sensorinen tietoisuus, emootiot ja kognitio luovat yhteisen kokonaisuuden, kuin maiseman, jonka ylle tietoisuutemme

⁴⁴ Andrea Olsen, 2002. *Body and Earth, An Experiential Guide*. 55.

⁴⁵ *ibid.* 56.

⁴⁶ Ruth Zaporah, 2006. *Action Theater, The Manual*, 6.

levittäytyy. *Raami* on siis eräänlainen maisema, täynnä tuntemuksia, tunteita ja tarinoita, joita me tutkimme improvisaatiolla. Kun aloitamme ja sitoudumme raamiin, joka voi olla mikä tahansa liikkeellä, äänellä, tekstillä tai näiden kombinaatioilla tuotettu tapahtuma, me astumme sisälle elävään kenttään, joka raamittamisen kautta kuljettaa tietoisuuttamme kohti suurempaa tarkkuutta⁴⁷. Liittymällä raamiin me liitymme jatkuvaan löytämisen ja luomisen prosessiin. Jonkin sellaisen avulla, jota parhaiten voi kuvailla sanalla leikki, me saamme selville mikä toimii, käytämme tilaisuuksia hyväksemme ja saatamme esiin uusia mahdollisuuksia. Sinnikkään harjoittelun ansiosta me tapaamme osia itsestämme, joita emme aiemmin olleet huomanneet, ja tietoisuutemme maisema elävöityy ja kasvattaa lisää yksityiskohtia. Tällaisen harjoittelun ansiosta me kehitämme taktiilia tietoisuutta.

Improvisaation kautta olemme jatkuvasti luovassa suhteessa ympäristömme kanssa. Asettumalla tähän luomisprosessiin opimme tietämään enemmän itsestämme ja siitä miten olemme yhteydessä maailmaan. Kehoterapeutti Deane Juhan kirjoittaa kuinka on kategorisesti mahdotonta passiivisesti vastaanottaa riittävää kokemusta todellisuudesta. Mikä tahansa käsitys, jota emme jatkuvasti käsittele uudestaan oman ponnistelumme ja tarkastelumme kautta, ei voi olla meille aktiivisesti totta, eikä siten voi myöskään pohjata oikeamielistä toimintaa⁴⁸. Taktiili tietoisuus perustaa siten kokemustamme yhteenkietoutuneesta suhteesta maailman kanssa. Tällainen suhde ei ole selviytymistäistelua kiinteiden sääntöjen ja peräänantamattomien olosuhteiden maailmassa⁴⁹, vaan paremminkin leikkisä suhde maailmaan, joka on kuin löytöretki. Tällainen asennemuutos on vahvaa lääkettä sille *kartesiolaiselle kulttuuriselle taudillemme*, joksi Maxine Sheets-Johnstone kutsuu railoa ruumiin ja mielen välillä, “ja joka yhä edelleen on se ainoa ruumis, jonka kulttuurimme tunnistaa”⁵⁰

⁴⁷ *ibid.* 21.

⁴⁸ Deane Juhan, 1987. *Job's Body, A Handbook for Bodywork*. 18.

⁴⁹ Margaret J. Wheatley & Myron Kellner-Rogers, 1996. *A Simpler Way*. 18.

⁵⁰ Linda Holler, 2002. *Erotic Morality, The Role of Touch in Moral Agency*. 79-80.

Towards the end of my solo-practice period with Ruth, I begin to have dreams of the animal. I have no visual sense of it, but it calls me both in my flesh and in the surrounding mountains far in the distance. The recurring dream is one where I offer my flesh for the animal to eat, yield in its presence and willfully bare myself for its teeth. There is no fear, nor any sense of defeat; it is a sensual act in the full meaning of the word. It is an offer that brings me back into my senses, that weaves my flesh back with the flesh of the world.

(työpajamuistiinpanot, 9/2007)

Somaattiset liikemenetelmät ja ekosomatiikka

Voisi kärjistetysti sanoa, että keholähtöinen improvisaatio on lähtökohdiltaan aina somaattista, ruumiin tuntemuksiin perustuvaa työskentelyä. Somaattiset liikemenetelmät, kuten improvisaation harjoittaminen, kehittävät taktiilia tietoisuutta ja ruumiillisen havainnoinnin elastisuutta. Kenttänä somatiikka on kehittynyt tanssin, filosofian ja lääketieteen risteyksissä jo viimeisen sadan vuoden aikana, ja alunalkaen vaikuttanut erityisesti itämaisista ruumiin harjoituksista ja ruumiskäsityksestä. Viime vuosisadan alkupuolen filosofinen murros, jossa länsimainen rationalistinen maailmankuva vaikutui eksistentialismista ja fenomenologiasta ja kokemuksellinen oppiminen asettui osaksi tieteellistä kulttuuria (mm. John Dewey, Maurice Merleau-Ponty), sekä Freudin, Jungin sekä Reichin urauurtava työ psykologian parissa ei voinut olla resonoimatta myös kulttuurisesti (mm. Delsartes, Laban, Dalcroze). Kesti kuitenkin lähemmäs puoli vuosisataa ennenkuin somaattinen kenttä tuli nimetyksi 1970-luvulla Thomas Hannan puolesta ja vähitellen eri liikemenetelmien (mm. Alexander, Feldenkrais, Gindler, Laban, Rolf, Todd, Trager ja heidän oppilaansa Bartenieff, Rosen, Selver, Speads ja Sweigard) väliset yhteydet alettiin huomioida⁵¹.

Somaattinen liiketerapeutti ja opettajani Martha Eddy kuvailee somaattisia menetelmiä näin:

*Somatic work is, by definition, a creative interplay. The goal of the somatic movement professional is to heighten both sensory and motor awareness to facilitate a student-client's own self-organization, self-healing, or self-knowing. Movement includes the subtler movements of the breath, the voice, the face, and the postural muscles, as well as any large movement task, event, or expression. Somatic lessons often use touch to amplify sensory experience through the skin, the body's largest organ, and therefore more quickly awaken awareness. Touch is a primary tool, however it is only a tool and is it not always used in every somatic movement session or class.*⁵²

Somaattisten liikemenetelmien kautta lisään tietoisuuttani omista toimintatavoistani

⁵¹ Martha Eddy, 2009. Brief History of Somatic Practices and Dance. 5-27

⁵² ibid.

maailmassa ja avaan mahdollisuuksia uusille kokemuksille ja toimintamalleille. Toisinsanoen somaattiset menetelmät kehittävät havaintoni ulottuvuuksia. Ruumiini tuntemusten kuuntelu eli sisäinen, sensorinen havainnointi rytmittyy suhteessa ulkoiseen, motoriseen havainnointiin. Opin tunnistelevaan tietäni maailmassa tämän rytmin avulla. Havainnoinnin tapahtuma on siis aina aktiivinen, sillä jokainen hetki avaa mahdollisuuden uudelleen arvioida miten tuntemukseni siivilöityvät tapojen, odotusten ja ennakkoluulojen lävitse, ja valita toisin. Havainnoinnin tapahtuma on siis aina valinta. Kaikki toimintamme perustuu aistireseptoreiden kautta tulevaan informaatioon, jonka havainnointimme prosessoi toiminnaksi, vastauksena sen hetkiseen tarpeeseen. Kun neuroverkkomme ovat asianmukaisesti vakiintuneet, ruumiin sääntelysystemit toimivat yhdessä kognition kanssa. Tämä neuroverkkojen vakiintuminen mahdollistaa, että kun näemme jotain kauhistuttavaa, emme ainoastaan ymmärrä sitä, vaan tunnemme sen myös lihassamme⁵³. Somaattisten liikemenetelmien kautta rakentuu myös eettinen suhteeni maailmaan, lihani kietoutuu yhteen maailman kudoksen kanssa ja mahdollistaa uusien toimintamallien syntymisen. Maailmani paljastuu liikkeen kautta. Tämä yhteenkietoutumisen tunnistaminen on ekosomaattinen määre, jota kautta emme enää voi erotella sisä- ja ulkopuolista todellisuutta toisistaan. Dikotomioiden rippeistä nousee esiin ruumiin ja mielen ekologia, radikaali keskinäisriippuvuus maailman kanssa.

Ekosomatiikka alueena sisällyttää ymmärryksen siitä kuinka suhde omaan ruumiiseemme heijastuu suhteenä ympäröivään maailmaan. Jos opin havainnoimaan niitä valintoja, joita ruumiin tasolla teen, voin sekä ymmärtää, että muuttaa niitä valintoja joita teen maailmassa. Ajatteluni näyttäytyy liikkeessäni. Ekosomatiikka on dynaamista kanssakäymistä maailman kanssa, se on tanssivaa ajattelua ja tapa kysyä omasta olemisesta maailmassa ruumiista käsin. Länsimaisen kulttuurin ja kapitalistisen voitontavoittelun edistämä mielletty erillisuus on se tauti, johon ekosomatiikka praksiksena pureutuu. Me avaudumme itsellemme samalla hetkellä kun me avaudumme maailman asioille ja tapahtumille – ymmärrys itsestä on aina ymmärrystä maailmasta.

⁵³ Linda Holler, 2002. *Erotic Morality*. 76.

Millaista voi olla se taide, joka sitoutuu katsomaan maailmaa somaattisista lähtökohdista? Ehdotukseni mukaan se on aina, jollain tasolla, osallistavaa. Se on tunnustelevaa tutkimista, relaatioiden ja mallien havainnointia. Se on iholta kumpuavaa läheisyyden estetiikkaa, joka pakenee silmän ylivaltaa.

The ecological crisis may be the result of a recent and collective perceptual disorder in our species, a unique form of myopia which it now forces us to correct.

*David Abram*⁵⁴

⁵⁴ Laura Sewall, 1995. *The Skill of Ecological Perception*. 202.

Lopuksi; lukijalle.

Viimeisen vuoden aikana olen tutkinut ekosomaattisia määreitä erityisesti pedagogisen työni kautta. Olen opettanut satoja oppilaita huomioimaan omaa hengitystään tai painonsa laatua, saanut heidät huomaamaan milloin he antautuvat painovoiman kannattelemaksi tai milloin he tietämättään sitä vastustavat. Olen tutkinut kuinka ajatuksemme ja uskomuksemme näyttäytyvät liikkeessä, kuinka ihomme avautuu tai sulkeutuu ulkopuoliselle stimulaatiolle ja miten voin valita kumpaa teen, tietoisesti. Olen tutkinut selkärangan suhteiden muutosten kautta muuntuva ajattelua ja lantionpohjan lihasten elastisuuden vaikutusta jalkojeni käyttöön. Olen tutkinut kuinka tila paljastuu liikkeellä ja kuinka joskus kulkiessani eteenpäin, kaikki minussa on yhä asennoituneena taaksepäin. Olen tutkinut kuinka kudosteni jännitykset vaikuttavat puheeni sointiin ja liikkeen virtaavuuteen värittäen kokemustani maailmasta. Olen tutkinut kuinka muuttaa niitä ajattelumalleja, jotka saavat minut sulkeutumaan avautumisen ja luottamisen sijasta. Olen tutkinut sitä kuinka sitoudun, uudestaan ja uudestaan ja uudestaan tälle maailman tarjoamalle tehtävälle.

Olen ymmärtänyt ottaneeni vastaan loppumattoman tehtävän.

Sellaisen, jonka Ruth Zaporah sanoi kestävän monta elämää.

Sellaisen, jonka pariin Anna Halprin minut yllytti hämmentävällä kysymyksellään.

Sellaisen, jota Yvonne Rainer ehdotti omassa työssään ja omalla tavallaan jo yli neljäkymmentä vuotta sitten.

Olen vähitellen oppimassa ja koko ajan opettelemassa, kuinka luottaa tähän ruumiini instrumenttiin ja sen antamiin viesteihin. Se on juuri niin haastavaa (ja ajoittain jopa mahdotonta) kuin miltä se kuulostaakin. Erityisesti jaksan hämmentyä siitä, kuinka ekosomaattinen ajattelu kääntyy taiteelliseksi praksikseksi ja millaista estetiikkaa se saattaa näkyville. Kosketus, osallistuvuus, hengitys, avautuminen ja hitaus nousevat avainsanoiksi kerta toisensa jälkeen. Niistä jokainen avaa oman tutkimuskenttensä. Tässä ajassa on oleellista pysähtyä kuuntelemaan ja tunnustelemaan, opeltava asettumaan kaiken selitettävissä ja tunnettavissa olemisen toiselle puolelle. Minun on uudestaan opittava tylsistymään ja ihmettelemään. Taide ei voi eikä saa ainoastaan viihdyttää, pitää yllä jotain mielen ja ruumiin vallitsevaa tilaa, sen on haastettava ja

hankaloitettava, sen on riisuttava ja ravisteltava, sen tulee hämmentää ja hidastaa meitä. Hidasta ruokaa. Hitaita esityksiä. Hidasta sulattelua sen äärellä joka vaatii aikaa.

Meidän tulee ymmärtää sitä miten kosketuksemme kommunikoi, miten me kosketamme maailmaa aisteillamme ja raajoillamme. Meidän on opittava se kuinka väkivaltaista kosketus saattaa olla, tai kuinka passiivista ja välinpitämätöntä. Miten vaikeata meidän on koskettaa. Ja tulla kosketetuiksi. Peittelemme itsemme suojaan, kerros kerrokselta.

Voiko ihosta tulla paikka?

Skin-specific performance?

Ja miten kosketuksen kautta avautuu välttämätön reitti esiintyjän ja yleisön välille. Jos ihosta tulee paikka, niin esitys on aina yleisö-kohtainen, *audience-specific*. Toisto on esityksellisesti täysin mahdotonta, esitys ilmenee aina uudenaikaisena paikasta, ihosta, yleisöstä riippuvaisena.

Esitys ei myöskään ilmene ilman yleisön osallistavaa aspektia. Esiintyjinä ja katsoja/kokijoina meidän tulee huomioida kuinka osallistumme jatkuvasti maailman luomiseen. Todellisuus muokkautuu valintojemme kautta. Kyse on vastaanottamisen vastuusta. Esitys tarjoaa lähtökohtaisesti toisen maailmasuhteen kuin vaikkapa televisio. Uskallanko päästää maailman itseeni? Uskallanko avautua maailmalle, antaa maailman avautua minuun? Maailmani ei todellistu, ei ruumiillistu kokemuksena, ellen heittäydy sen kosketettavaksi. Avaudu. Antaudu. Asetu. Minun on opittava kaiken liikkuvuuden keskellä myös asettumaan, koska muutoin liike menettää arvonsa, muuttuu pelkäksi taustakohinaksi.

Minun on opittava pysähtymään: nähdäkseni, kuullaakseni, koskettaakseni, tunnistaakseni. Ilman paussia minä ainoastaan reagoin, en reflektoi.

Ehkä se kaikki – kosketus, osallistuvuus, avautuminen ja hitaus – jollain tasolla näyttäytyvätkin jo siinä kuinka hengitän. Hengitys on aina jo maailmaan osallistumista, vuoropuhelu sisäisen ja ulkoisen maailman välillä. Hengitys on koskettamista ja irtipäästämistä (uloshengitys), odottamista, luottamista ja antautumista tuntemattomalle (uloshengityksen jälkeinen tauko) ja elämälle avautumista, maailman sisään kutsumista (sisäänhengitys). Hengityksessämme näyttäytyy suhteemme maailmaan.

Taiteellinen toimintani on siten ruumiillista harjoittamista, jota kautta haastan omia ajattelu- ja toimintamallejani. Liikkeessäni näyttäytyy sekä ajatteluni että epäröintini, ruumiini ei voi piilottaa pois sitä mistä olen tullut ja mitkä suunnat ovat minulle nyt mahdollisia. Minä en ole tyhjä taulu. En ole neutraali tekijä. En avoin astia. Olen koreografi Meg Stuartia lainatakseni ” a damaged good”. Olen monimuotoinen, monitahoinen, täynnä maailman jälkiä. Olen mustelmilla. Arpien rajaama. Kosketusten peittämä ja paljastama. Minä vuodan ja valun, hajoan ja hämmennyn. Puran ja purkaudun.

Ja harjoitan, yhdessä maailman kanssa:

Koskettamista.

Näkemistä.

Kuuntelemista.

Maistamista.

Haistamista.

Liikettä ja pysähdystä.

Kanssakäymistä.

Avautumista.

Paikallaan pysymistä.

Hengitystä.

Painon antamista.

Verkkautta.

Valon nopeutta.

Luottamista.

Rakkautta.

Odottamista.

Ei-tietämistä.

Uskaltamista.

Silmiin katsomista.

Lakkaamatta. Joka hetki uudestaan.

Lähteet:

Banes, Sally & Lepecki, André (2006) *The Senses in Performance*. London: Routledge

Benjamin, Walter. (1985) *Illuminations*. Tel Aviv: Schocken Publishing House

Bial, Henry ed. (2004) *Performance Studies Reader*. London: Routledge

Breznys, Rob. (2005) *Pronoia is the antidote for paranoia*. Berkeley: Frog Ltd

Capra, Fritjof. (1994) *Ecology and Community*. Berkeley: Center For Ecoliteracy

Eddy, Martha. (2009) *A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*. Journal of Dance and Somatic Practices Volume 1 Number 1, Intellect Ltd

Gomes, Mary E., Kanner, Allen D. & Roszak, Theodor. (1995) *Ecopsychology, Restoring the Earth, Healing the Mind*. San Francisco: Sierra Club Books

Halprin, Anna, ed. Rachel Kaplan. (1995) *Moving Toward Life, Five Decades of Transformational Dance*, Wesleyan University Press

Halprin, Anna. (2000) *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery*. Mendocino CA: LifeRhythm

Holler, Linda (2002) *Erotic Morality, The Role of Touch in Moral Agency*. New Jersey: Rutgers University Press

Juhan, Deane (1987) *Job's Body, A Handbook for Bodywork*. New York: Station Hill Press

Joseph, May (1999) *Nomadic Identities, The Performance and Citizenship*. University of Minnesota Press

Lacy, Suzanne, ed. (1995). *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*. Seattle WA: Bay Press

Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance*. London: Routledge

Macy, Laura. *Working Through Environmental Despair*. Kirjasta Ecopsychology, Restoring the Earth, Healing the Mind (1995). San Francisco: Sierra Club Books

Merleau-Ponty, Maurice. (1993) *Silmä ja Mieli*. Helsinki: Taide-kustantamo

Minsky, Marvin (1985). *Society of Mind*, New York: Simon and Schuster Paperbacks

O'Connor Terrance. *Therapy for a Dying Planet*. Kirjasta Ecopsychology, Restoring the Earth, Healing the Mind (1995). San Francisco: Sierra Club Books

Olsen, Andrea. (2003) *Body and Earth, An Experiential Guide*. Middlebury College Press/University Press of New England

Sewall, Laura. *The Skill of Ecological Perception*. Kirjasta Ecopsychology, Restoring the Earth, Healing the Mind (1995). San Francisco: Sierra Club Books

Strandberg, Jonna. *Trio A ja kaanonin synty*. Tanssi-lehti 2/2007.

Suhonen, Tiina, ed. (1991). *Hetken Vangit, Koreografiien ja tanssikriittikojen kirjoituksia*. Helsinki: VAPK-Kustannus

Tuffnell, Miranda & Crickmay, Chris. (2001) *Body, Space, Image. Notes toward Improvisation and Performance*. Dance Books

Wheatley, Margaret & Kellner-Rogers, Myron. (1996) *The Simpler Way*. San Francisco: Berret Koehler Publishers, Inc.

Wheatley, Margaret J. (2006) *Leadership and the New Science, Discovering Order in a Chaotic World*. San Francisco: Berret Koehler Publishers, Inc.

Zaporah, Ruth (1995) *Action Theater, The Improvisation of Presence*. Berkeley: North Atlantic Books

Zaporah, Ruth (2006) *The Manual, A Practice Book for the Experienced Improvisor*. (saatavana tekijältä, oma julkaisu)

Painamattomat lähteet:

Action Theater/Ruth Zaporah työpajamuistiinpanot (2007)

Dance as a Ritual/Anna Halprin työpajamuistiinpanot (2006)

Game of Desire (GoD) esitysmuistiinpanot (2007-08)

Performance Studies International #12, Lontoo konferenssimuistiinpanot (2006)

Trio A-rekonstruktio ja PS. esitysmuistiinpanot (2006-07)

Luennot:

Stephen Bottoms, Matthew Goulsh & Baz Kershaw, PSI#12, Lontoo 16.6.2006

Jussi Hirvi, Teatterikorkeakoulu 26.4.2008

Risto Ihamäki, Grassroots Conference, Kiasma, Helsinki 17.4.2008

Kirsi Monni, Teatterikorkeakoulu 2.3.2007

Musiikkikappaleet:

Cat Power (2006) *The Greatest*

Exploptions in the Sky (2001) *Those Who Tell the Truth Shall Die, Those Who Tell the Truth Shall Live Forever*

Massive Attack (2004) *Danny the Dog* (Soundtrack from the Motion Picture)

