



opetuksella on erityinen asemansa nyky-yhteiskunnassa. Tämän aseman puitteissa ”uusliberalismin” kaltaiset termit tuntuvat iskusanoilta, joille on vain vähän käyttöä. Tässä kirjassa näihin näkökulmiin keskitytään lopulta hyvin vähän, mutta meidän on silti tarkasteltava taloudellisia uudelleenkalibrointeja, kuten koulutuksesta ja kulttuurista leikkaamista, jotta voimme paremmin ymmärtää, miksi asiat ovat nykyisin niin kuin ovat.

LAPS-ohjelman lisäksi esitystaiteen alalle syntyi 2000-luvun vaihteessa joitakin festivaaleja ja verkostoja, kuten Kuopion ANTI-festivaali ja Todellisuuden tutkimuskeskus Helsingissä. Vuonna 2001 suomalaisen performanssitaitteen pioneeri Roi Vaara järjesti maailman suurimman performanssitaitteen tapahtuman, EXIT-festivaalin, johon osallistui 300 taiteilijaa. Kaapelitehtaalla oli jo aloittanut Pekka, Irma ja Lauri Luhdan joitakin kuukausia aiemmin perustama Lä-bas-tila, joka on todennäköisesti Suomen vanhin yhä toiminnassa oleva performanssitaitteeseen keskittyvä tapahtumapaikka. Koko 2000-luvun alun ajan useimmissa Suomen kaupungeissa järjestettiin vastaavia festivaaleja ja tapahtumia. Kenttä oli eloisa mutta epä-määräinen, ja asioita tehtiin tee-se-itse-mentaliteetilla. Tapahtumat olivat heikosti rahoitettuja, eikä tuottajia tai kuraattoreita juurikaan ollut, ja taiteilijat tekivät kaiken itse. Performanssitaitteen kenttää ja sen muutoksia vuodesta 2001 tähän päivään saakka esittelevät valokuvaaja Antti Ahosen kuvitukset tähän teokseen.

Performanssi- ja esitystaide on nykyisin erittäin elinvoimainen. Se saa paremmin rahoitusta, ja vakinaisia esityspaikkojakin, esimerkiksi Mad House ja New Performance Turku, on tarjolla. Monet toimijat ovat kuitenkin vetäytyneet alalta, kadonneet piireistä kokonaan tai muuttaneet tapaansa olla esillä. Kysymykset, joita huonotapaiset, uhmakkaat yleisöt ja esiintyjät esittivät 2000-luvun alussa, ovat edelleen ajankohtaisia, mutta niitä saatetaan nyt esittää rauhallisemmin ja sovinnaisemmin. Jotkin uudet ideat ja ajankohtaiset kysymykset ovat nousseet keskeiseen asemaan, niin kuin pitääkin. Tällaisia ovat esimerkiksi inklusiivisempien ja ei-binääristen toimintatapojen, instituutioiden ja rakenteiden etsintä. Rahoituksen on purevasti huomautettu laitostaneen performanssitaitteen ja tehneen siitä merkityksetöntä: paremmin laaditut suunnitelmat, koreografiat ja dramatisoinnit, mutta mitä tekemistä niillä on performanssitaitteen kanssa? Kenttää on esitelty ja arvioitu julkaisuissa ja näyttelyissä, mikä toisinaan vaikuttaa yritykseltä ujuttaa mukaan vähän kaanon, historiaa tai jatkuvuutta. Tämä kirja tai siihen liittyvä Huokoinen ele / The posture of impermanence / En obeständig gest -näyttely Vantaan taidemuseo Artsissa (12.11.2021–23.1.2022) ei pyri esittämään yleiskatsausta. Kirjan esseet edustavat valittuja teemoja ja esittelevät joitakin Live Art and Performance Studies -maisteriohjelman historiaan ja toimintaan liittyviä näkökulmia, mutta tarkoituksena ei ole esitellä niitä kaikkia. Niistä syntyisi jo täysin toisenlainen tutkimus ja julkaisu. *Activating Dissonance - Kohti epäsuhtaisuuden kirjoja* on rajallinen katsaus aiheisiin, jotka vaikuttavat tällä hetkellä ajankohtaisilta mutta saattavat olla vanhentuneita jo huomenna.

Kirjoitan tätä esipuhetta Live Art and Performance Studies -ohjelman professorina, ja tätä kirjoittaessani seitsemän sosiaalisilta ja kulttuurisilta taustoiltaan erilaista opiskelijaa, joilla kaikilla on omat näkemyksensä taiteellisista työskentelytavoista, ovat aloittamassa kaksivuotisia maisteriopintojaan LAPS-ohjelmassa. Kyseessä on vuonna 2001 perustetun koulutusohjelman 11. vuosikerta. Ohjelman professorina toimi vuoteen 2013 Annette Arlander ja vuoteen 2018 Ray Langenbach. Vuonna 2001 Helsinki oli kaikin tavoin hyvin erilainen kaupunki. Nykyisin se vaikuttaa olevan inklusiivisempi, sallivampi, avomielisempi ja taloudellisesti elinkelpoisempi. Tämän verran olen samaa mieltä kaupungin brändityöryhmän kanssa, mutta en paljon enempiä. Olen huolissani siitä, mihin koulutamme taiteilijoita, kun heillä on hyvin rajalliset mahdollisuudet harjoittaa valitsemaansa taidemuotoa. Tulevatko taiteilijat aina olemaan köyhiä, hyväuskoisia hölmöjä, jotka lankeavat erilaisien instituutioiden, organisaatioiden, festivaalijärjestäjien ja hyvin aikein liikkeellä olevien tietäjien heille virittämiin ansoihin? Millaisia tulevaisuudennäkymiä ja vaihtoehtoja taiteilijoilla, myös minulla, on, ja millaisia sopimuksia todellisuuden kanssa voimme luoda? Tuleeko taiteilijana toimiminen olemaan enenevässä määrin riippuvainen säätiöiden rahoituksesta?

Konteksti, jossa taiteilijat valmistuvat nykypäivänä ja tulevina vuosikymmeninä, on täysin erilainen kuin se, johon heidän opettajansa, mentorinsa, lehtorinsa ja professorinsa ovat valmistuneet. Pedagogiikan ja työn eetos ovat erilaisia, mikä aiheuttaa väistämättä ristiriitoja – emmehän voi odottaa opettajan tietävän, mitä tämän päivän nuori taiteilija saattaisi tarvita. Opettajat tai professorit, jotka useimmiten itse toimivat tai ainakin ovat toimineet taiteilijoina, voivat osoittaa opiskelijoilleen vain viitteellistä suuntaa. Alan kaanon saattaa myös rajoittaa heitä ja tuottaa nuoria taiteilijoita tukahduttavia rakenteita. Asetelmaan liittyy kuitenkin ongelma: on helppoa sortua ikäsyryntään, joka perustuu käsitykseen, että vain nuoret ja kykenevät voivat nähdä nykyisyyden todellisen tilan, ja heivata vanhukset kyydistä. Samalla on kuitenkin olemassa vaara, että uusi sukupolvi toistaa aiemman sukupolven virheet. Niinpä kaikkiin näkökulmiin pitäisi suhtautua vain osittain soveltuvin. Useimpia konteksteja ja kokemuksia ei voi vaihtaa tai mukauttaa kontekstista tai ajanjaksosta toiseen. Vanhentuneita rakenteita voi olla mahdoton havaita, mutta juuri hämartyneiden kaanoneiden ja epämääräisten tulevaisuuksien välillä taiteellinen toiminta voi kukoistaa.

Taiteilijan paikka ja konteksti löytyvät usein taloudellisten ja sosiaalisten vyöhykkeiden risteämiskohdista, joissa erilaiset muuttujat ja tuntemattomat tekijät tuottavat taiteilijuuden ja elinkeinon ylläpitämiseen liittyvää epävakautta. Ankarimmillaankin niitä ohjaa talous. Useimmilla meistä ei ole juurikaan vaikutusvaltaa olosuhteisiin ja rajoitteisiin, jotka määrittelevät vaihtoehtojamme ja sitä, miten meidän on mahdollista elämämme järjestää. Lienee itsestään selvää, että yksin toimivalle tilanne voi olla kammottava. Apurahoja ja tukia on tarjolla vain vähän, ja jos ne ovat ainoa taiteellisen toiminnan mahdollistaja, kuva todellisuudesta vääristyy

2 Katso: www.reunionnetwork.org.

voimakkaasti eikä taiteellista toimintaa välttämättä pysty jatkamaan. Nykyisten sosiaalisuuden johdannaisten, esimerkiksi sosiaalisen median, kontekstissa toiminnan pääasiallinen mahdollistaja ei ole tunnettuus vaan huolenpito ja yhteisöllisyys. Pääosaa ei pidä antaa tuotantoajattelulle vaan jatkuvuudelle. Kestävä taiteellinen toiminta tähtää pitkäaikaisiin henkilösuhteisiin, joissa taiteilija toimii kriittisenä tarkkailijana ja tietyn yhteisön tai ympäristön sitoutuneena jäsenenä – näin kuvaavat Aiwen Yin ja Mi You pyrkimyksiään haastaa yhä pirstaloituneempaa samanaikaisuuden vaatimusta, joka nykyisin määrittää taiteellista toimintaa ja meitä ympäröivää yhteiskuntaa.² Jos taidekoulutuksen tähtäin on tuottavuudessa – oli se aineetonta tai aineellista – valmis-tuvat nuoret taiteilijat pystyvät hädin tuskin elättämään itsensä. Tämä pätee erityisesti taloudellisen epävarmuuden riivaamassa asemassa oleviin performanssitäiteilijoihin ja tutkijoihin, jotka joutuvat todistelemaan taloudellista merkitystään ympäröivien talouselämän rakenteiden edustajille. Tällainen ponnistelu on järjetöntä; performanssitäiteelle on tarjolla vain vähän esitystilaisuuksia, ja useimmiten nekin ovat maksuttomia marginaalitapahtumia tai erittäin kilpailtuja festivaaleja tai biennaaleja, joilla esityksiä on tarjolla enemmän kuin on tarpeen. Todellisuudessa tällainen ei ole edes taiteilijan etujen mukaista, mutta jos rahoitusta tulee vain apurahojen muodossa, taiteilijan on esitettävä olevansa tuottelias ja todistettava olevansa *tuottoisa sijoituskohde*.

Palvelutalous on kovasti alleviivannut hoivatyöntekijöiden tarvetta ikääntyvässä yhteiskunnassa. Samaan tapaan finansialisaatio on korostanut sellaisten aineettomien ominaisuuksien kuin maineen, lojaaliuden ja luotettavuuden merkitystä arvon luomiselle ja uskottavuuden kartuttamiselle. Näitä ominaisuuksia on lähes yhtä mahdotonta mitata täsmällisesti kuin on arvioida etukäteen ensi vuoden satoon vaikuttavia sääolosuhteita. Silti on mahdollista solmia tietynlaisia sopimuksia, ikään kuin futuureja, jotka ovat olleet olemassa yli kolmen vuosituhatvuoden ajan. Nykypäivän hajautetuilla rahamarkkinoilla hyödykkeet eivät ole pääasia. Taidemaailmalle tämä merkitsee siirtymistä esineistä aineettomuuteen, kuten esimerkiksi performanssitäiteeseen, mikä näkyy selvästi erilaisilla festivaaleilla ja biennaaleissa. Arvoa luodaan hajautetuilla markkinoilla erilaisten vakuuksien ja niiden keskinäisten suhteiden kautta. Näitä vakuuksia voivat olla esimerkiksi tuuli, sade tai merenkäynti mutta myös maine tai luottamus, riskin- tai paineensietokyky ja kovin epämääräinen ”työllistymiskelpoisuus”.

Kaikella tällä on merkitystä, koska edellä mainitun tyyppisestä logiikasta on tullut arkipäivää viimeisen runsaan kahdenkymmenen vuoden aikana. Se määrittää suhtautumistamme työhön, elämään, ihmissuhteisiin ja ympäröivään maailmaan. Minua ei juurikaan lohduta miettiä vaihtoehtoja kapitalismille, kun olemme siinä niin syvällä. Yhä useammin ajattelemme ja toimimme sijoituslogiikan mukaisesti, arvioimme ja välttelemme riskiä. Saatan olla väärässä, mutta yhtä vaikea on todistaa päinvastaista eli sitä, ettei finansialisaatio tai omaisuuskeskeisyys (assetization) olisi vaikuttanut siihen, miten teemme elämäämme, uraamme, perheeseemme tai seuraavaan lomaamme liittyviä päätök-

siä. Uskaltaisiko joku esimerkiksi lentää New Yorkiin lomalle ja kertoa siitä julkisesti sosiaalisessa mediassa? Kenties uskaltaa, mutta ainakin tiedostaen, että se saattaa vaikuttaa maineeseen tietyissä edistyksellisissä taidepiireissä. New Yorkin -matkasta saattaa koitua eräänlainen velka, joka on kuittattava tavalla tai toisella. Tämän hetken ja 2000-luvun alun yhteiskunnallisten ja taloudellisten kontekstien välillä vallitsee merkittävä ero: 1990-luvulla valmistuneet taiteilijat lähestyivät asiaa erilaisella logiikalla, joka – uskallanpa väittää – perustuu teolliseen ja hyödykeperustaiseen kapitalismiin. Lojaaliutta, mainetta ja luotettavuutta on vaikea mitata, mutta se ei tarkoita, että niitä ei mitattaisi. Mittaus tapahtuu sosiaalisessa mediassa. Kyse ei ole vain läpinäkyvyydestä, vaan sijoituslogiikasta ja sosiaalisesta lisäarvosta, joka on taiteilijoiden keskinäisen solidaarisuuden perusta, josta tulee taidemaailman bruttaalin kilpailuhenkisyyden voimavara.

Voisi sanoa, että näiden muutosten myötä ajatus itseohjautuvasta taiteilijuudesta on hiipunut olemattomiin. Jokainen meistä on kietoutunut yhteiskunnan rakenteisiin, mutta on silti usein hyvin yksinäinen, ja vaikka yksilö päättäisi katkaista kaikki siteensä länsimaiseen yhteiskuntaan, vetäytyä planeetan kaukaisimpaan kolkkaan ja hylätä kaikki yhteiskunnallis-poliittiset tai materialistiset pyrkimyksensä, yhteiskunta jatkaisi olemassaoloaan. Emme ole ikinä yksin. Näissä puitteissa maisteriohjelman opiskelijat ja taiteilijat joutuvat arvioimaan finansialisaation vaikutuksia taiteilijuuteensa ja koko elämäänsä – mitä vaihtoehtoja ja tulevaisuudennäkymiä heillä on, millaisia riskejä niihin sisältyy – sekä punnitsemaan aineetonta varallisuuttaan: lojaaliutta, mieltymyksiä, muistia, tunnekapasiteettia ja omaa erikoislaatuaan. Tämä näkyy erityisesti festivaaleilla, korkeakouluissa ja vastaavissa instituutioissa mutta myös muissa yhteyksissä. Joka tapauksessa taiteilija on väistämättä muuttunut sijoituskohteeksi. Se ei ilmennyt niinkään sanallisesti kuin projekteihin liittyvässä epävakaudessa sekä teoissa ja päätöksissä, jotka vaikuttavat taiteilijan portfolion kokoamiseen ja ylläpitämiseen sekä riskienhallintaan. Taloustieteilijät Kean Birch ja Fabian Muniesa (2020) kutsuvat tätä prosessia rahataloudelliseksi kolonisaatioksi (colonization by finance), eräänlaiseksi *endokolonialismiksi*. Kukaan ei ole sitä määrännyt noudatettavaksi, mutta me tiedämme silti, miten toimia, ja saatamme olla jopa ylpeitä näistä uusista taidoistamme. Yliopistoihin kohdistuu painetta noudattaa tätä logiikkaa, ja niistä tulee koulutuskeskukseksi, joissa taideopiskelijoita opetetaan muuttamaan omat ominaispiirteensä varallisuudeksi, joka määrittää heidän menestymisensä yhteistoiminnallisissa prosesseissa. Heidät ehdollistetaan sijoituskohteiksi.

Luotettavuus on ainakin yhtä vanha ilmiö kuin muutkin kapitalistiset rakenteet. Se kuuluu yhteen uskottavuuden ja maineen kanssa. Nykypäivän taiteilijoilla on vaikeuksia henkisen omaisuutensa hallinnoinnin kanssa samalla kun heiltä odotetaan tiedon ja sisältöjen tuottamista tutkimuksen kautta. Vuoden 2001 olosuhteisiin nähden omistajuudesta on siirrytty sopimiseen, mikä rinnastuu hyödykkeistä yhteistyöhön siirtymiseen. Kuitenkin kaikki aineettomat

ominaispiirteet ovat inhimillisiä ja inhimillisen yhteistyön ja yhteiskunnan rakenteiden rakennuspalikoita. Meidän on luotettava, otettava riskejä ja jätettävä alan epävakaus huomiotta niin että voimme elää ja toimia yhdessä. Tärkeintä on siirtä yksittäisten pelaajien ominaisuuksien kilpailuttamisesti kohti näiden sosiaalisten toimintojen ja performatiivien ylläpitämiseen.

Taiteilijat ovat yleisesti ottaen herkkää porukkaa. He huomaavat asioita, ja joskus heidän tuntosarvensa reagoivat liiankin herkästi. Solidaarisuus ja huolenpito ovat alati esillä, ja sosiaalisen ylijäämän arvosta on selkeä yhteisymmärrys. Samoin, ainakin intuitiivisesti, on olemassa ymmärrys taiteen tekemisen futuurisopimuksellisesta arvosta, joka perustuu ominaispiirteisiin, mielikuviiin ja tunteisiin. Ne ovat taiteilijan työn olennaisia osia, ja ne on nähtävä likviditeetin väistämättöminä osatekijöinä. Kuitenkin taiteilijoita, näyttelijöitä, muusikkoja, kirjailijoita ja esiintyjiä on perinteisesti pidetty outoina lintuina, kummina tyyppinä, hienostelijoina tai epäilyttävinä teeskentelijöinä. Heidät on vain harvoin otettu vakavasti ja silloinkin vain jonkinlaisina yhteisön somistajina ja yksittäistapauksina. Yleisesti ottaen taiteilijoita ei ole pidetty samaan tapaan hyödyllisinä yhteisön jäseninä kuin vaikkapa pankkivirkailijoita tai aivokirurgeja. Silti varsinkin nykyään taiteilijuuteen liittyy valtavan voimakasta sosiaalista lisäarvoa, jolle on tarvetta yhteiskunnan rakenteissa mutta jonka merkitys ei ole estetiikassa. Taiteellinen toiminta voi muuttaa sosiaalisten suhteiden, tilojen ja talousalueiden rakenteita harvinaisilla tavoilla, vaikkakin taiteilija usein valmistumisensa jälkeen joutuukin keskittymään lähinnä etsimään sopivaa asemaa työmarkkinoilta tai esittelemään osaamistaan apurahalautakunnille. Mitä muuta sitten voisi olla tehtävissä? Miten muuten itseohjautuva ja toimiva taiteilija voisi toimia yhteisön olennaisena osana?

Jätän nämä kysymykset lukijan pohdittavaksi. Tässä kirjassa on mahdollista tuoda esiin vain joitakin ratkaisuehdotuksia ja analyyskejä siitä, mitä on tähän mennessä tehty tai mitä voisi olla tarpeen miettiä tulevaisuuden varalle. Nämä kysymykset liittyvät olennaisesti kysymykseen, mitä kulttuuri on tai miksi kapitalismi on edelleen voimissaan. Esitystaiteen maisteriohjelmassa käsitellään myös näitä työn, tulevaisuuden ja yhteiskunnallisen sopimisen kysymyksiä ja tavoitteita; siellä myös luodaan ja testataan prototyyppejä. Tässä yhteydessä meidän pitäisi ajatella uudelleen yhteiskunnan toimintojen jatkuvuuden ja talouden, suoritus- ja toimintakyvyn, tiedon ja tuotannon monet erilaiset näkökohdat. Juuri näiden polttavien kysymysten parissa nykytaiteilijat usein työskentelevät, vaikkakaan eivät ehkä kovin monisanaisesti. Koska esitystaide on ainutlaatuinen yhdistelmä aineellista ja aineetonta, tunnetta ja tiedollista, aikaansaannokset ovat usein hurjia ja ällistyttäviä. Miksi se pitäisi hiljentää kyynisillä tulkinnoilla?

Jos on niin, että taiteilijat ehdollistetaan ikään kuin sijoituskohteina luomaan teosportfolioita, joihin sisältyy aineetonta varallisuutta, tarvitaan kriittistä asennetta, joka puolestaan antaa lisävoimaa siihen vastaamiseen. Tämä on läsnä oleva kehollinen vaade, ei mikään abstrakti tulevaisuuden asetelma. Pedagogiikalle tästä seuraa vaatimus

tutkia, miten rahataloudelliset olosuhteet paikantuvat ja vaikuttavat, ja sitten selvittää, miten näistä olosuhteista seurannut kolonisaatio puretaan. Tämä voi vaikuttaa turhalta sanoilla leikittelyltä, mutta näen sen yhtenä nykyisen taiteilijakoulutuksen – myös LAPS-ohjelman – kiinnostavimmista tehtävistä.

Artikkelissaan ”LAPS 20 vuotta – Matka myötätunnosta konfliktiin ja yhteiseloön ja kuunteluun” taidekuraattori ja tutkija Anna Jensen esittelee Suomen ensimmäisen ja edelleen ainoan esitystaiteen maisteriohjelman historiaa. Alumnien, nykyisten opiskelijoiden ja professoreiden haastatteluiden ja arkistotutkimuksen avulla Jensen erittelee monia diskursseja, visioita ja tavoitteita, joita ohjelmalla on ollut tai jotka ovat edelleen ajankohtaisia. Artikkelissaan ”Esitystaiteilija esittää – tekojen taidetta vai tekotaidetta?” tohtoriopintojaan suorittava LAPS-alumni, taiteilija Nora Rinne keskittyy LAPS-ohjelman teoriaan ja käytäntöön. Mikä tämän omalaatuisen koulutusohjelman asema on ollut Helsinkiä ja Suomessa? Rinne kysyy, mikä vakavuuden rooli on performanssitaiteessa, ja voiko esitys epäonnistua? Taiteilija, tutkija ja LAPS-ohjelman professori Tero Nauha kysyy ”Miksi performanssi?”. Performanssin toteutumisesta tietyissä konteksteissa ei ole koskaan helppoa antaa tyhjentävää selitystä muuten kuin että siihen sisältyy joitakin muuttumattomia osatekijöitä, kuten kehoja tilassa tietyn pituisena ajanjaksona. Tällaisena määritelmä ei ole häävi, mutta kun nykyperformanssitaide nyt kyseenalaistaa omia kaksijakoisuuksiaan, hegemonioitaan ja standardejaan, on tullut välttämättömäksi kyseenalaistaa myös performanssin konventioita aina ja jatkuvasti. Vantaan taidemuseo Artsin kuraattori Christine Langinauer kysyy esseessään ”Performanssi taidemuseossa – poimintoja risteävien polkujen varrelta” minkälaisia haasteita ja mahdollisuuksia performanssi on tuonut tullessaan taidemuseoon? Miten aikaan ja usein hetkeen sidotut teokset ovat ottaneet paikkansa hyvin toisenlaiseen aikakäsitykseen ja perinteisiin nojaavissa instituutioissa? Miten olemukseltaan katoavia, harvoin jälkiä jättäviä performanssiteoksia voi tallettaa osaksi kulttuuri- ja taideperintöä säilyttämistä vastustavasta luonteestaan huolimatta? Artikkelissaan ”vierasta vastassa” tohtoriopintojaan suorittava LAPS-alumni, taiteilija Harriet Rabe von Froreich kysyy, miten paikkansa ekologisen kriisin runtelemassa maailmassa voi lunastaa performanssitaiteen kautta käyttäen mm. Fluxus esityspartituuri-tekniikoita. Miten lähestyä aineen ja inhimillisen vyyhtiä tai suoran huomion kohteena olemista esitystaiteilijana? Performanssitaide voi tarjota kokeellisen areenan, jolla on mahdollista tarkentaa fokusta, kohdata tuntematon tai vieras ja harjoittaa yhteiseloä.

LAPS-maisteriohjelma täyttää tänä vuonna 20 vuotta. Ohjelma toimii läheisessä yhteistyössä Teatterikorkeakoulun ja Taideyliopiston maisteriohjelmien kanssa sekä muiden nykytaiteen ja koulutuksen toimijoiden kanssa Suomessa ja kansainvälisesti. LAPS-ohjelma olisi melko merkityksetön ilman upeita opiskelijoita, opettajia, luennoitsijoita ja ohjaajia: aktiivisia taiteen kentän ja tutkimuksen toimijoita. Haluamme välittää kiitokset niille ihmisille, jotka ovat vaikuttaneet ESTAITE- ja LAPS-ohjelmiin niiden mat-

kalla yhä eteenpäin. Haluamme kiittää Teatterikorkeakoulun tuotantotiimiä, näyttämöä, rekvisiittaa, puvustusta sekä äänen ja valon tukea. Ilman heidän apuaan, kekseliäisyyttään ja joustavuuttaan monet LAPS-ohjelman opinnäytteet, LAPSODY-festivaalit tai projektit eivät olisi valmistuneet. Lämpimät kiitokset Teatterikorkeakoulun professoreille, lehtoreille ja opettajille, yhteistyökumppaneillemme Kuva- taideakatemiassa ja Sibelius-Akatemiassa, dekaaneille ja Taideyliopiston rehtoraatille.

Lähes viisikymmentä taiteen maisteria on valmistunut ESTAITe- ja LAPS-ohjelmista viimeisten 20 vuoden aikana. Heillä on merkittävä vaikutus suomalaisen ja kansainvälisen nykyaiteen kentällä. Ilman heidän intohimoaan ja kiinnostustaan kehittää esitys- ja performanssitaidetta ja tutkimusta LAPS-ohjelmalla olisi nyt paljon vähemmän annettavaa. Tämän kirjan kautta haluamme osoittaa kiitollisuutemme ja suosionosoituksemme heille ja tuleville performanssitaitelijoille.

Erityiset kiitokset LAPS-ohjelman suunnittelijoille Anna Nybondakselle, Jaakko Hannulalle, Maija Eevalle, Emilia Forssille ja Siiri-Maija Heinolle. Kirjan käännöksistä ja kieltenhuollosta suuret kiitokset Elävä Kieli Oy:lle. Haluamme kiittää LAPS-ohjelman professoreita Annette Arlanderia ja Ray Langenbachia heidän tuestaan tämän kirjan toteutuksessa. Lopuksi haluan välittää henkilökohtaiset kiitokseni Anna Jensenille, Nora Rinteelle, Harriet Rabe von Froreichille, Christine Langinauerille, Antti Ahoselle ja Jaakko Pietiläiseille, heidän suurenmoiselle panokselleen tämän kirjan toteutuksessa.

Lähteet

- Derman, Emanuel. 2004. *My life as a quant: reflections on physics and finance*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Moulier Boutang, Yann. 2011. *Cognitive Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Birch, Kean & Fabian Muniesa (toim.). 2020. *Assetization: Turning Things into Assets in Technoscientific Capitalism*. Cambridge: The MIT Press.

think about the financial recalibrations, like cuts in education and culture, to gain better comprehension of why things look as they do today.

In the early 2000s few other festivals or venues for this were created in Finland, aside from LAPS, the ANTI Festival in Kuopio, and the Reality Research Centre in Helsinki. The Finnish grand master of performance art, Roi Vaara, organized the biggest performance art festival in the world in 2001: EXIT, with 300 artists. The Là-Bas venue had started in the Cable Factory, organized by Pekka, Irma, and Lauri Luhta some months earlier, which is most probably the oldest venue focused on performance art that is still functioning in Finland. There were festivals and events in most Finnish cities throughout the early 2000s. There was a vibrant but obscure scene with a DIY mentality. These events were often poorly funded, without producers or curators, but artists doing it for themselves. The illustrations for this book, *Activating dissonance: 20 Years of Live Art Education in Finland* by photographer Antti Ahonen, present this scene and the changes in it from 2001 until today.

Performance art and live art are very much alive today. It is better funded, with secured venues like Mad House and New Performance Turku. But many agents have receded, disappeared, or changed their appearance. The questions that were asked amongst the misbehaving and discordant crowds and performers of the early 2000s are still relevant, but maybe announced in a cooler and more academic manner. Some new ideas and urgent questions have rightly taken centre stage, such as the quest for more inclusive and nonbinary practices, institutions, and structures. Some scathingly say that funding has etiolated the core of performance art into an institutionalized field of no importance: better designed, choreographed, and dramatized, but what's that got to do with it? The scene has been presented and reviewed in exhibitions and publications, which seem occasionally an attempt to wiggle in some canon, history, or linearity. This book, or the exhibition it accompanies, "Huokoinen ele / The posture of impermanence / En obeständig gest" in the Vantaa Art Museum Artsi (12.11.2021–23.01.2022), does not have such aims to present a general purview. The essays in this book represent only particular themes, introducing aspects of history and practices of the LAPS programme, but the aim is not to present them all. That would be another kind of research and publication altogether. *Activating dissonance* provides a limited view, orienting towards a few points that seem relevant now but as we all know, may be outdated already tomorrow.

I am writing this foreword from the position of Professor in Live Art and Performance Studies. While I am writing, the group of seven students from various social and cultural backgrounds and views on artistic practice begin their two-year MA studies in LAPS. It will be the eleventh cohort of students in the programme that begun in 2001, with Annette Arlander as their professor until 2013, and Ray Langenbach until 2018. Helsinki in 2001 was an altogether different town on all terms, and today it seems more

inclusive, tolerant, openminded, and economically viable. This is how much I can agree with the brand management of the city, but not much further. I am concerned to educate artists who have very limited possibilities to practice their chosen art form. Are artists always going to be poor, less informed, and duped by institutions, organizations, festivals, or savants with good intentions? What are the futures or options for artists, also for me? What contracts with reality can we make? Will maintaining practice increasingly depend on funding from foundations?

Is the context in which artists graduate today and in the following decades altogether different from the one their teachers, mentors, lecturers, and professors experienced? There is a difference in pedagogy and work ethos, and therefore a necessary discrepancy, because we cannot expect that a teacher would know what a young artist may need today. A teacher or professor who in most cases is, or at least was, an artist themselves can provide only some approximation or orientation. They may also implement canon and stifling structures for the young artist. But there is a kink, since it is easy to fall for type of ageism according to which only the young and able can perceive the true state of today, to heave the old aboard, but be in danger of repeating the same mistakes. Therefore, all perspectives should be considered and viewed as only partially transferable. Most contexts and experiences are not rendered or adaptable from one context to another, from one duration to another. At the same time, very old structures may still be performative, yet imperceptible today. I am convinced that it is in these terrains of murky canons and indistinct futures that artistic practices thrive.

The locality and context for the artist and their practice is often found in the niche intersection between various economic and social zones, with variables and unknowns producing precarious conditions for the maintenance of practice and general livelihood. It is economically driven even in the most brutal harshness. Like anyone else, we may have little effect on these conditions and the limitations defining and determining our options and lives. Needless to say, if you are alone, the context may be gruesome. Grants and subsidies are scarce, and if this is the sole foundation for supporting your work, the image of reality is vastly distorted, and you may not be able to maintain an artistic practice. Paradoxically in the contemporary context of social derivatives such as social media, recognition is not the main ingredient for maintaining a good practice. It is care and good community. The emphasis needs to be clearly on maintenance instead of productivity. A good practice also focuses on long-term interpersonal relationships, where an artist is a critical observer and a committed participant in specific social sphere or locality, as Aiwen Yin and Mi You explain their endeavours to challenge the increasingly atomized contemporaneity defining artistic practice and the surrounding society.² But if the focus in art education is on production – whether it is immaterial or material – it will push graduating and young artists only to the brink of survivalism. This is especially true for people in economi-

² See more the website www.reunionnetwork.org

cally precarious positions, including performance artists or researchers, who need to make an extra effort to convince the surrounding economic structures of their economic significance. This effort is absurd, because there are only so many places where performance art can be presented, often in the no-pay off-off scene or highly competitive and superfluous festivals or biennales. The reality for an artist is that such pursuits are not even in their interests, but if their funding depends on grants, they must present productivity—and in terms of finance, prove their “invest-ability.”

As much as the service economy has emphasized the need for care labour in an ageing society, financialization has emphasized the intangible attributes of reputation, loyalty, or trustworthiness for creating value and credit. These attributes are nearly impossible to measure accurately, like the weather conditions affecting next year’s harvest, yet it is still possible to make certain types of contracts, for futures which have existed for over three millennia. Today, in the decentralized market of finance, commodities are not the issue; for the artworld this signifies the turn from objects to immaterial art, like performance, as is clear in festivals and biennales today. The value is created through the bundled attributes of securities and their relations in the decentralized markets. These attributes can be wind, rain, or seafaring but also reputation or trust, capacity to risk or manage stress, or the obscure attribute of “employability.”

All this matters because this logic has been embedded in commonplace over the last two decades. It comes to determine how we approach work, life, relationships, and the world around us. For me, it helps a little to think about alternatives for capitalism, when we are so deep in it. Increasingly often we think and perform based on an investment logic: considering and hedging risk. I might be wrong, but it is as difficult to prove the contrary, that financialization or assetization have not affected how we make decisions on life, career, family, or our next holiday. For instance, would you dare to fly to New York for holidays and publicly state that on social media? You may do so, but at least you are aware that it may affect your reputation in certain progressive art circles. It would become like a debt that you have to pay one way or another. There is a crucial difference to the social and economic contexts to early 2000s here. The artists who graduated in the 1990s approach it with different logic, still based, I dare to say, on industrial and commodity-based capitalism. If loyalty, reputation, and trustworthiness are difficult to measure, it does not mean that they are not measured. This is what social media does. It is not only a question of visibility but follows the logic of investors, where the social surplus, which is the basis for solidarity between artists, becomes the source for the brutal competitiveness of the art world.

I can say that the idea of an autonomous artist has faded in accordance with these changes. Each and every one is deeply entangled with society – yet, often deeply lonely. Conversely, if someone decides to cut ties to Western society altogether and commit to living in some remote nook of this planet with no socio-political or material-dis-

cursive connections, society remains. We are never alone. On these terms the MA students and artists must assess the implications of financialization for their practice and life in general: what are my options, futures, and risk? What is my evaluation and speculation of intangible assets including reputation, loyalty, taste, memory, affective capacity, and my singularity? This is clearer in, but not limited to, the context of institutions like a festivals or academies. Nevertheless, the investee function of an artist has become a necessity. It does not appear to us in so many words but is present in our actions and decisions for managing a portfolio, risk, or the volatility of projects. The economists Kean Birch and Fabian Muniesa (2020) call this process colonization by finance, which is a kind of *endocolonialism*. No one is imposing it, but we *already* know what to do, and may even feel proud of such new skills. Universities are facing the pressure to follow this logic and become hubs educating students and artists for self-assetization, where attributes are turned to assets that determine their success in collective and processual practices. They are conditioned as investees.

Trustworthiness is older than capitalism. It goes hand in hand with credit and reputation. Artists today struggle with their intellectual property and requests for knowledge production in research and content. The change in conditions since 2001 has explicitly been from regimes of ownership to regimes of contract. It directly connotes with the changes from commodities to collaborative practices. But all intangible attributes are human and are building blocks of human interaction and social structures. We need to trust, risk, and keep volatility at bay, so we can live and practice together. The key is the move from competing on attributes of singular players against each other towards the maintenance of these activities and performatives.

Artists, broadly speaking, are sensitive folk. They notice things and sometimes are affectively even too alert. Solidarity and care is ever present to them, and they have a clear understanding of the value of social surplus. At least intuitively, they understand the value of future contracts based on trait, attributes, notions, and affects. All this is a necessary part of the work, in other words, it needs to be seen as part of liquidity. But, today and in the past, artists, actors, musicians, writers, or performers have been regarded as oddballs, weirdos, dandies, punks, or poseurs. Rarely have they been taken seriously, but only as beautifiers of society in one-to-one contracts. Generally, artists are not seen as efficient servants of the greater good, at least compared with bank tellers, or neurosurgeons. Yet, especially today, there is something tremendously powerful in the social surplus value amongst artists, which is needed in social structures, but is not aesthetic. Artistic practice may structurally transform social relations, space, and economic zones in ways that have seldom been seen. For instance, after graduation an artist is mostly focused on finding a suitable position on the labour market or presenting their expertise to grant committees. How else could this be? How else could autonomous and integrated artists function in their locality as an essential part of the society?

I leave this question to the reader. This book may provide only some propositions to answer it, alongside analysis of what has been done, or what might be useful to think about for the future. These questions touch the very base of what culture is, or why capitalism still thrives. The classroom of LAPS students is where they deal with the complex issues of labour, futures, and social contracts; it is a site where orientations and prototypes are forged and trialled. Here, we should rethink the vivid and multifaceted aspects of maintenance and economy, performance and circulation, knowledge and production. Often, but not in so many words, these burning questions are what artists work with today. And since performance art is a practice of unique entanglement between material and immaterial, affective and cognitive, the outcomes are often wild and stupefying. Why silence them with cynical translations?

If it is so that artists are conditioned to create an investee portfolio with intangible assets, then a critical “pose” is needed to provide leverage for counter-performativity. This is an immanent and corporeal demand, not an abstract future position. The pedagogical proposition is to activate an inquiry into how financial conditions are localized and incorporated, and then, how to decolonize these conditions. This may seem a superfluous play on words, but I believe it is one of the most interesting tasks of artists’ education today.

In the article “LAPS in 20 Years: a journey from compassion to conflict, co-existing, and listening,” curator and researcher Anna Jensen considers the history of the first, and still the only, MA programme in performance art in Finland. Through interviews with alumni, present students, and professors, combined with archive research, Jensen discussed the manifold discourses, vision, and goals that have passed or are valid today. In the article “Live art: art generated or degenerated?” doctoral candidate, LAPS alumna, and artist Nora Rinne focuses on both theory and practice in LAPS. What has the locality of Helsinki and Finland done for this peculiar programme? Rinne asks what the role of seriousness is in performance art; can a performance fail? Artist, researcher, and professor of the LAPS programme Tero Nauha asks “Why performance?” It is never easy to give a clear statement about how performance takes place in specific contexts, but there are certain invariants, such as bodies in space for a specific duration of time. This may not seem much of a definition, but since today performance art is enquiring intensively into its own binaries, hegemonies, and standards, it has become necessary to question any conventions for performance, again – and again. In the article “Performance in an art museum: excerpts from intersecting paths” Christine Langinauer, the curator of Vantaa Art Museum Artsi asks what challenges and opportunities have performances created as they have arrived in art museums and how can performance works – that are impermanent in essence and rarely leave traces – be preserved as part of cultural heritage when their nature resists preserving? The article “meeting the alien halfway” by doctoral candidate, LAPS alumna, and artist Harriet Rabe

von Froreich asks how, in the world of ecological crisis, it may be possible to find a place for being through performance art, using (Fluxus) score writing. She considers how to approach the entanglement of matter and humans or direct attention through focused practice in performance. Performance art can provide a field of experimentation to sharpen the focus, to meet the unfamiliar or alien, and rehearse co-existence.

The Live Art and Performance Studies (LAPS) master’s programme turns twenty this year. The programme continues to work in close cooperation with other master’s programmes at the Theatre Academy and the University of the Arts Helsinki, as well as with other initiatives in the field of contemporary art and education in Finland and internationally. The LAPS programme would be rather insignificant without the marvellous students, teachers, lecturers, and mentors that are often live and performance artists or researchers. I would like to acknowledge the people who have provided for the original ESTAITE and later LAPS programme, moving it forwards. I would also like to thank the Theatre Academy’s production team, stage, props, costume, and support for light and sound. Without their help, ingenuity, and flexibility, so many LAPS theses, LAPSODY festivals, and projects would not have been completed. Warm thanks to the professors and lecturers of the Theatre Academy’s programmes, our partners at the Academy of Fine Arts and the Sibelius Academy, the deans and rectorate of the University of the Arts Helsinki.

Nearly fifty Masters of Arts have graduated from the ESTAITE and LAPS programme in the past twenty years. Their influence on Finnish and international contemporary art is significant. Without their passion and interest in developing forms of performing and performance art and research, the LAPS programme would have very little to offer. Through this book, I want to show gratitude and applause to them and for the future performance artists.

Special thanks go to the programme planners Anna Nybondas, Jaakko Hannula, Maija Eeva, Emilia Forss, and Siiri-Maija Heino. Our thanks also go to the efficient translators and language consultants at Elävä Kieli Oy. I would like to acknowledge professors Annette Arlander and Ray Langenbach for their kind support in making this book. Finally, I would like to thank Anna Jensen, Nora Rinne, Harriet Rabe von Froreich, Christine Langinauer, Antti Ahonen and Jaakko Pietiläinen for their generous contribution to the successful completion of this book.

References

- Derman, Emanuel. 2004. *My life as a quant: reflections on physics and finance*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Moulner Boutang, Yann. 2011. *Cognitive Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Birch, Kean & Fabian Muniesa (eds.). 2020. *Assetization: Turning Things into Assets in Technoscientific Capitalism*. Cambridge: The MIT Press.

students who often are somehow interested in structures and changing them, and open for each cohort of students to find their focus and own ways of working together. During these 20 years the programme has had three professors: Annette Arlander from 2001 to 2013, Ray Langenbach from 2013 to 2017, and Tero Nauha, who started in 2018. All the professors have had an impact on the programme and its focus: Arlander created it and moved it from performance art and theory to LAPS, Langenbach was part of the shift to internationalize the programme, and Nauha is steering it towards the future.

Not only the programme but also the field and its comprehension has changed in the past 20 years: performance art has spread from margins, clubs, and small festivals to institutions, museums, biennials, and galleries. Professionalization has influenced the working culture and the way the artists identify themselves. Discourses around performance art have changed: in the programme they change every second year, when a new group of students come and have their own ideas and questions, but these questions also reflect how contemporary discussions have shifted from ecology to economy, from oppressed individual bodies to marginalized groups and diversity, and from violence and suffering to care and compassion. Some of the issues are more tightly related to the curriculum, but all of them reflect contemporary discourses and questions.

Any of these shifts, student cohorts, professors, or theoretical questions could expand to an individual article. This is only a short review of the past 20 years and the aim was to spotlight the polyphonic and collaborative nature of the programme. It is based on the syllabus, calls, and other information over the years, theses, *Episodi* publications, project documentations, and most importantly, interviews and discussions with all the three professors: Annette Arlander, Ray Langenbach, and Tero Nauha, and past and present students: Anna Cadia, Essi Kausalainen, H Ouramo, Jamie MacDonald, Karolina Kucia, Katriina Kettunen, Leena Kela, Suvadeep Das, and Suvi Tuominen. I am grateful for all the conversations we had that were truly meaningful, regarding not only the article but also the situation we are living in: the pandemic that has halted everything, greatly affected the arts as a whole, and probably been the biggest change to occur in performance art during the past two decades.

The beginning and early years

In the early 2000s, in Helsinki and in Finland, the arts were quite different from now but rapidly changing: becoming more urban, more international, more open. Recognized art was mostly happening in galleries, theatres, and other institutional settings. When performance art started to take root in Finland, it was not an institutionalized art form, but neither was it completely underground. Groups took performances, events, and happenings to where people already were: to clubs and festivals. Later the tradition was continued in raves and queer clubs. Today the tradition has spread to new circus, immersive theatre, as well as perfor-

mance and contemporary site-specific art events that take their public to new environments and surroundings from suburbs to forests, while making art accessible for new publics, raising questions about who is it for and in what conditions.

In the beginning, the programme was meant to be a two-year experiment, "a kind of centre of excellence," as Arlander now recalls it. The aim of the programme, according to the first curriculum, was to educate

artists who would work in the intersection of art and sciences, would specialize in developing and researching performing arts and were capable of creating original performances. After graduation, these artists can participate in theoretical discourses in practical and creative manner. They can link their practice and thinking into the tradition of performance art and be part of international discussions. Individual and research-based approaches are emphasized in studies while creating a tradition of developing and mastering concepts of performance theory.

To shift the programme more towards performance art was a political choice, a way of securing the future and the funding for it, but also something that arose from need: Arlander describes how "it happened as a result of the realization: how performances were made, how the students were going to do them, that they needed to be done by themselves. Performances are done by performance artists."

The goals of the programme were: A) Getting to know the tradition (history and theory of performance arts and fields close to it); B) Analytical and critical competences (research and analysis methods); C) Synthetic and creative competencies (creating performances, writing); D) future orientation (understanding questions and alternative solutions). The study plan for 2003–2005 had already developed from this starting point: "ESTAITE is a meeting point for artists from different fields and different educations, who want to expand their own orientation or find new perspectives on their practice and contemporary art." The programme offered competencies to those who wanted to work in the intersection of different fields of art and science and to specialize in developing performing arts, who could create original performances. Since then, the programme has developed and changed throughout the years, while establishing its position as first for performance art and theory, then for live art and performance studies.

When the third cohort started, the programme had an established structure, but it was articulated differently: the expressions used reflected the interdisciplinary tendencies, and the stated aim was to develop independent and future-oriented artists who knew the tradition and were capable of using the skills of their field to create unique and contemporary performance art and theory. The idea was to build bridges between critical thinking and candid experimentality and to provide an interesting and fruitful relationship between practice and theory.

Learning as transforming: the students

What has not changed radically over the years is the diverse and multidisciplinary group of students. They have entered the programme on multiple paths. For some it has been a self-evident choice; for others, the programme was more of a coincidence, or even “guidance,” something that they didn’t realize they were looking for but turned out to be exactly what they needed. LAPS has been a place for deepening one’s professional skills, broadening perspectives, and finding new paths. It has given tools, sometimes so plentifully that it has taken years after graduation to learn how to use them. In an uncertain field and working situations the programme gave validation that what students are and were doing is performance art and they can call themselves performance artists, even if what they do is not immediately recognized as such. This has been especially relevant for those who might have felt that they were working “outside of the outside,” as Jamie MacDonald, a doctoral candidate at The Performing Arts Research Centre TUTKE, a stand-up comedian, and producer of queer events, puts it: “When I came to performance art I felt on the outside, but I always feel outside, even from the outside, I live there.” He also sees that this is a difference between the first generation of students and the students who are starting now:

Most of us went into the programme to expand on something or to take ourselves into a little bit of a different direction but we already had a base form that was not necessarily performance art. And this is different from the students now, who are performance artists and want to study performance art.

Rebelling against the tradition and criticality towards the genre or how it is practiced has in some cases been the motivation to apply. Leena Kela, a former student who is now a performance artist and artistic director of the New Performance Turku Festival, a director of the Saari Residence and a doctoral candidate at the University of the Arts Helsinki, told me how during her studies her identity as a performance artist and her conception of the field were strengthened:

I wanted to change the way performance events were organized and performance artists were curated. I decided that I am a performance curator and that is what I have done since. The way performance art was curated was not originating from the artists. I wanted to prune unfair practices. The structure was changed to support the artist to be able to create the best possible works. Structures in performance art are related to the under-resourced practices and maybe lack of professionalism in producing and curating [...] structures need to be recreated all the time, and then one can think in what kind of practices one would want to work themselves.

Like on most of the MA programmes, new students are expected to know the basics of the field they are studying. However, it is not so simple to define these basics in an interdisciplinary programme aiming to bring together people with diverse praxis. Some have their roots in theory and some in practice, and especially at first, not all students identified as performance artists but rather with different fields: light art, dance, media, or theory. At the early stages Arlander’s idea was that the students would learn from each other, but this proved an optimistic aspiration: the basics needed to be taught, whether in theory or practice. She learned that sharing and learning from others was about group dynamics: not all groups have been willing, or able, to share their knowledge or practices, nor is this always best for the practice. Arlander said that she believed people doing what they want would create good things, but what the students wanted was role models and examples to follow. Nauha, too, referred to how performance art as a genre is largely built on this method of learning from others, repeated gestures, mimicking, and “being initiated,” which can be a weakness of the field and create repetition.

The ambitious, maybe even challenging, programme contained multiple productions aiming to prepare the students for the different roles and skills required from the contemporary artist today: writing, curating, producing, performing, planning, collaborating, and so on. In practice, this meant writing *Episodi*, a publication collecting essays and art criticism, organizing LAPSODY, a festival, participating in an international performance event, as well as preparing a performance and writing a thesis.

For some, the amount of theory, or even the amount of everything, was overwhelming and became conceivable only later; for others it was overwhelming but simultaneously rewarding and they wanted to execute it without compromises. For many with research-oriented practice, performance and theory are elementally inseparable. As Suvi Tuominen, artist, archaeologist, performer, and current LAPS student, summarized:

performance art is an entanglement of concepts and corporality [...] artistic research feels, at its best, non-linear. You can play with shapes, forms, positions, postures, and contexts. Contextualizing, however, requires patience and sensitivity toward ethical aspects of the research at hand.

LAPS has mostly attracted students who are interested in theory and have a university background or research-oriented practice, even if they cannot name this orientation before entering the programme. For others, the amount of reading might have been a surprise, and even frustrating, stressing the split between performance happening in the margins and the more academic branch. Performance artist Suvadeep Das, for example, stated that he “honestly wasn’t expecting so much theory, expecting 50/50, turned out to be 80/20,” and the “scene in Finland on the academic level is mainstream and nepotistic.” This gap between the academic field and the underground

performance scene continues to pose a challenge for the programme: how can we invite students from outside the academy and universities? Since internationalization, there has been a good number of international students, but very few applicants with a BA from Finland, even from the Theatre Academy.¹ This issue was noted already in the 2006 evaluation report, but it still seems to be a question with no clear answer.

Responding as transforming: shifts and changes

The world and the art scene have changed a lot during the 20 years of LAPS, but as Arlander points out, the world is always changing, and during her life there have been massive changes from television to the answering machine (that she names as a revolutionary invention for a performer waiting for invitations). Furthermore, the world changed completely every second year with new students: according to her, it was like “rebooting the world every second year, everything turned around. Every time has their crises.”

The constant turmoil of change penetrates everything: from social discourses to the definition of art, theoretical thinking, education, and practice. Discourses shift both in theory and in practice, which are inseparable. According to Arlander, “the most conservative problems and issues did not need to be discussed in the LAPS programme.” When the debate about what is contemporary theatre was heated in Finland, Arlander was strict about promoting the programme as specialized in performance art. Nauha’s examples of the critical receptions and changing discourses vary from non-theoretical, “extra-curricular” as he calls it, questions ranging from the lack of non-binary toilets to the male-dominant reading list. Matters of inclusion take many forms and are all needed to create safer spaces for art education – a phenomenon arousing irritation in those who feel they need to reconsider their privileges or who are only starting to understand their privileged positions, but arousing hope in others. Tuominen comprehends this as a process of separation from the modernist artist identity and progress towards a new idea of an artist, who is not only responsible for themselves but also for others: “being an artist is not only about me as an individual, but about me making space and possibilities for other subjects, creating new openings, and being responsible for the privileges I have.”

This highlights one of the major issues during the past two decades: how art is understood and what it means to be an artist. Instead of a lonely (white, male) genius creating immortal pieces, art is comprehended as a process, a context-specific practice, work engaged in a profession among others, that does not explain eternal suffering and poverty. Artwork is a process in active relationship with the world around it; it is important to understand its place in historical continuation and discontinuation, as Nauha says, meaning history as a non-linear and genealogical entity:

An artwork is not a product of an autonomous singular subject, an object this subject cares about, neither does the

1 One obvious reason is the lack of BA education in performance or live art at the Theatre Academy.

programme guide students into becoming this artist merely aiming at producing masterpieces. Everyone needs to define their own practices, discourses, and the forms they take, and this cannot be done alone but it always happens in the context of society, history, traditions, and fellow actors.

This relational nature of the work may mean that, in opposition to the traditional conception of art as ageless and eternal, over time the work becomes irrelevant, as Nauha states. This does not mean that we should not consider what art or artwork is: we must consider what it is so that at some point this can be reconsidered.

Arlander, too, underlines the contextual nature of art and performance: at the core of the programme and her teaching was

capacity to contextualize and articulate one’s practice. Performance is a possibility to create art as you want to, art as you like to. Instead of believing those saying that “this is not a proper performance” you go, and you do, and you change the field, instead of listening to the orthodox expectations.

Her students praise her ability to encourage everyone to move in their own direction, instead of having a specific idea or format into which practices should fit. And even if the programme was heavy, “dense,” and “challenging,” as former students describe it, they value Arlander for opening doors to artistic research and thinking. Anna Cadia told me:

Only years after graduation one realizes the amount of knowledge and resources given during the studies and remembers the most interesting lectures and understanding the number of books read. I have in a very concrete way understood how fantastic the curriculum was, and at the same time it was impossible because of the amount of work [...] Annette’s enormous amount of passion and will and wish to share this incredible world with us [...] was very rewarding but also very exhausting.

How the artist’s identity is understood is related to the question of the individual or collective nature of practice, a theme constantly revisited, especially in the context of performance art that can be positioned in the intersection of individually produced visual arts and collective theatre. Both Arlander and Nauha talk about this in the context of LAPS, Arlander pointing out how the performance programme and the individual nature of performing was seen as “extreme hubris” inside an academy where the whole tradition of theatre was based on communal working methods. She explains how “individuality was criticized. The theatre is collective and communal, and the idea of someone doing something alone is strange, the hubris of it was considered alienating, and actions were not seen to have a meaning.” Traditionally, theatre is always a result of a group effort, while performance artists often work alone. This situation places demands on education: the students need to learn to do everything themselves, using their bodies as

a tool and widening their competence from performing to critique, curating, and producing.

Nauha considers the risks of trying to be universal, trying to speak on behalf of “us” instead of “I” when it is the individual I who performs. Instead of this universal “we” he sees possibilities in autotheory in the context of artistic research and performance art: how the theory and philosophy are embedded in the personal experience, how this fusion is often sparked by the claim that someone does not “understand philosophy” and creates performances, forms, and practices where things are thought through ideologies.

During the interviews, different ideas emerged about performance art and teaching as a site of a conflict, about antagonistic and agonistic place versus the idea of safety, softness, and learning and reasoning together. Artist and teacher H Ouramo, a former student, articulated her perception on the theme as follows: “The question of me having the power to create conflicts in someone else’s artistic work is not the position I want to occupy. I want to support. I want to ask.”

A big turn was when the programme evolved from the pilot programme ESTAITTE via performance art to its international version, LAPS. In a global world, the art world is almost inevitably cosmopolitan, but the reason for the programme to become officially international was practical: in a small country like Finland, it was difficult to find enough motivated students with suitable backgrounds and education. An international programme provides possibilities for networking over national borders, something that the Uniarts student Fjolla Hoxha stressed in an interview:

My studies have covered a lot of what being an artist is. The LAPS programme’s description really matches its content. It offers students to develop themselves in three ways. Firstly, students can do a lot of applied artistic practice. I didn’t expect that we would have so much practice, but I’m glad that we did. I’ve done more than a dozen demos. The other aspect is theory: the programme gives a lot of room to do artistic research. The third aspect is networking.²

Essay as performance: Episodi

Writing about performance is an equally important activity as creating performances, in terms of generating discourse and developing the field. Increasingly it is a task for artists themselves today, when critiques and publications devoted to performance art are rare. To encourage students to write essays on the work of prominent artists of previous generations, to write reviews of the work of their colleagues as well as to reflect on their own work has been the goal of the MA degree programme in Live Art and Performance Studies from the very start, as befits a programme devoted to combining theory and practice. (Arlander 2014, 7)

The publication *Episodi* is good documentation of the different changes the programme has gone through. Between the first and second issue, a lot had happened, not

2 <https://uniarts.fi/en/articles/interviews/live-art-and-performance-student-if-youre-a-self-driven-artist-this-programme-is-for-you/>

only in the programme but also in the performance field in Finland. The first “episode” entitled “Towards Performance Art” (2003) was in Finnish, and the second was a bilingual collection of texts under the title “Essays on Live Art and Performance Art” (2009). In her text, “On performance art and performance art,” Annette Arlander asked what had happened since the first edition and answered that the first students had graduated from the MA programme, the four-year course “Crossing Borders in Performing Arts” in Turku Arts Academy had educated performance artists that were active in the field, books had been written and published, new event organizers had emerged, and the field had developed and professionalized. Comparing the situation to the time of the first edition, Arlander (2009, 20) wrote: “Today we are not on our way towards performance art; rather we are working in the midst of an active blossoming of performance art and Live Art.”

Episodi has transformed during the years of its existence and the tenure of different professors. *Episodi* 6 (2019) was distributed by the Society for Artistic Research platform, Research Catalogue (RC). As Nauha writes in his editor’s introduction to this edition, it

uses this platform to present artistic work as research where expositions including various media and essays are transformed into an argument. It is believed that in this ways RC can provide a suitable structure to develop the relationship between documentation, articles, and exposition.

Instead of essays and criticism, *Episodi* presented a variety of ways to approach and mediate performance, and therefore study the way we can discuss and share research and performances.

Event as research: the LAPSODY festival

LAPSODY2013 brings together creative and critical individuals who are challenging the traditions of live art and performance art, who are ‘fishing in some-one else’s pond’, who are working in interdisciplinary and multidisciplinary ways outside of their ‘natural’ habitat or out of their comfort zone, to present and discuss contemporary notions of live art and performance.” (LAPSODY Brochure, 2013)

In the beginning, the programme aimed to give students competence in all possible areas of the profession. Therefore, in addition to publishing *Episodi* and participating in an international event, the students organized their own festival, LAPSODY, where they also performed. Artist and researcher Karolina Kucia talked about the festival as the most vivid memory of her studies:

At that time LAPSODY was happening as a combination of a festival and conference. After a day of presentations, papers, and discussions there would be full afternoon and evening programme of artworks. It was all happening during the autumn holidays so the Theatre Academy building was

practically empty. There was nobody else, no other students or teachers. Each of us got to deliver a presentation and do a performance. The memory is a bit blurry, but I do remember how exciting and exhausting everything was. It was quite much to curate, organize, host, deliver the paper, and perform, so it comes back as an amalgam of images, emotions, people, tasks, and events.

Kucia names the festival as a place for networking, meeting former students, and getting to know them and their practices.

In *Episodi 4* Arlander (2014, 7–8) explains the importance of the approach:

Organising festivals and conferences is another important tool for combining artistic experimentation with intellectual curiosity and scholarly exchange. The idea that each group of students produces a festival and conference as well as a publication of texts has been part of the degree requirements of the programme from early on.

The festival had different forms and explored different themes, but the main idea was to create a platform for experimenting, coming together, thinking together, and discussing the field, to create networks that would persist in the future. The 2011 call for participation stated these different starting points:

We have been exploring and questioning issues of perception, embodiment, transformation and encounters. We are interested in cycles of popularity, acceptance and norms in performance, academia, everyday life and art. We would like to invite you to share your ideas and contributions with us on those or related themes. We are also interested in forming professional networks and discussing possibilities of sustaining a Live Art practice in the globalised world today. (LAPSODY flyer)

LAPSODY must have been a great learning experience and introduced students to the diversity of different phases in organizing an event, as well as to colleagues and former LAPS students. But it was also a challenge, and the 2017 evaluation report asked if the amount of work the festival required from the students correlated with the given credits. Instead of expecting the students to learn the possibly exhausting task of doing everything themselves, Nauha has invested in teaching them how to create networks and find the right people and platforms to work with.

LAPSODY is an interesting concept but like many other performance gatherings, the essence is hard to reach afterwards and through documentation. What really happened as whole cannot really be mediated through calls, posters, short video clips, and images. This demonstrates how complex an issue documenting performance art is: transiency, the site- and time-specific nature of a performance is a challenge. Documentation is always a tricky question, but it becomes especially interesting in the

context of event-based art. It has altered a lot during the past 20 years: not only how it is done, but also what is done with it, and how it is perceived. The amount of visual material encountered in our daily lives has increased enormously. Almost everyone has access to technical equipment that can produce decent quality videos and images whenever and wherever, to the degree that how art is encountered is influenced by these images: often the exhibitions and events visited have already been experienced on Instagram or other social media, and the experience is thus mediated even if it is in happening in situ. The increased number of performance art related exhibitions and works sold to museums are also related to the question of how performance art is being documented, mediated, and stored.

The current COVID-19 pandemic has altered how we consider performance and documentation: while at some point performance art was only accepted as such if it happened in a live situation, “a performance to the camera was not even a performance,” Arlander articulates that what “live” is has now altered when everything is online and mediated:

While visual arts have become more performative, performance has become more diverse and open. On the other hand, this is what it has always been, a bit like poetry, always someone’s voice, not made only for me as an audience, but always that singular being expressing something.

Performance as global, local, international, and political

Art is never a purely local practice. Ideas, ideologies, styles, methods, and artists have always travelled. For LAPS, becoming an international MA programme was a condition of survival. Performance in Finland is a small field, and to maintain and increase the diversity and quality of applicants, Esitystaiteen koulutusohjelma became Live Art and Performance Studies. At the beginning of the process, teaching happened partly in English and partly in Finnish, but later the programme became entirely English-speaking. Ray Langenbach’s professorship contributed greatly to the internationalization of the programme. His way of teaching contained lots of festival and conference trips abroad, and international visitors affirmed the process. Langenbach’s career, global network, and established position attracted international students and had a strong impact on this change.

When the programme was launched, questions considered relevant and political today, like inclusion, power, or race, were not discussed with the same intensity, even if feminism was embedded in the teaching. Maybe, and this is a serious maybe, it is because the genre of performance art was enough of a political concern: what was studied and practiced, and what was its place in the academy and the field of contemporary art? How should it be called and what concepts used? What language should be spoken when the field was discussed?

3 Documents of the professor selection process, 18.11.2002

The language question is about more than just speaking. It was a question of LAPS being able to establish itself and create its own identity and about being open to international students who would make it possible to create an ambitious programme, as the pool of performance artists in Finland is so small. It was not self-evident that a programme for performance art could continue: "criticality was leaking from the walls" as Arlander puts it and continues: "It was challenging to create a performance art programme under the roof of the Theatre Academy, but without the Theatre Academy, the programme would have never happened."

Accepting more international students is a challenge, as it means the programme should be able to give these future professionals the skills, networks, and knowledge about how to make living in Finland in case they want to stay here. Society has not been able to address this too well, and economic uncertainty can affect artists' willingness to stay in Finland after graduating. It is not only a question of taking the students through the programme, but also of integrating them into the local field, helping them find their own niches. H Ouramo considered the question in the context of local and rooted and global practices:

What is our mutual aim? – understanding this need for rootedness would be important for the programme. Global networks are important in the global world but to enter the global field requires rooted practices. Two years means that there is not an endless amount of time to create networks and interests and practices: collaboration and collectivity might get left floating in the air.

Teaching as sharing: the professors

Questions of local and international identity, and politics are present when professors are chosen. Annette Arlander was invited to create the programme because she had recently completed her doctorate and was trusted to have the required skills to build a new interdisciplinary programme that would meet the needs of the emerging field. By that time, Arlander says that she had very little experience in teaching, but the experts (Juhani Pallasmaa and Kari Heiskanen) who gave statements about her eligibility for the professorship, were convinced by her teaching skills, her thinking, and her skills in "utilizing the diversity in the creative apparatus in her artistic practice."³ Overall, she was believed to be the exactly right person to plan and outline an innovative, new programme. Her way of teaching was demanding, but there was a lot of space for different kinds of approaches; there was no right or wrong. For Arlander, "performance is an analytical tool, a way of contemplating world phenomena as a performance," and for each artist this process of contemplation takes different forms: "Everyone needs to find their way of making art, of making performances, find their own practice."

Ray Langenbach, who started in 2013 and was responsible for consolidating the internationalization of the programme through his extensive expertise and networks,



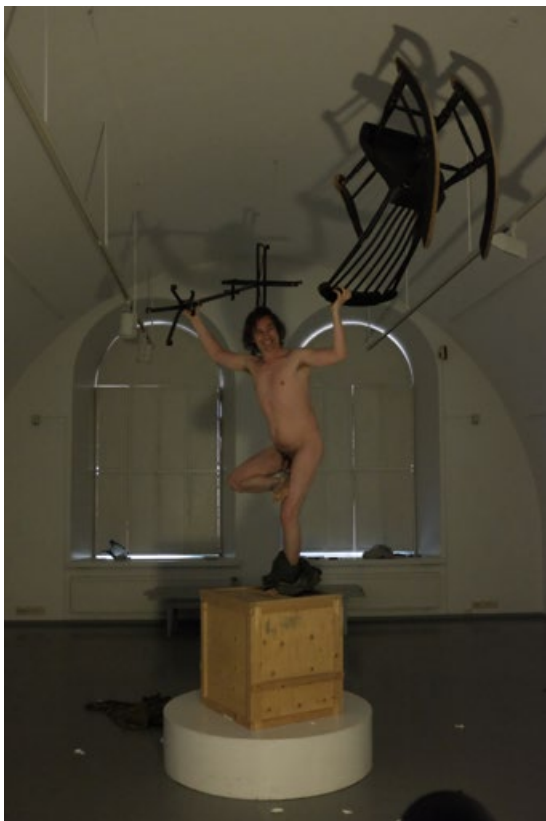
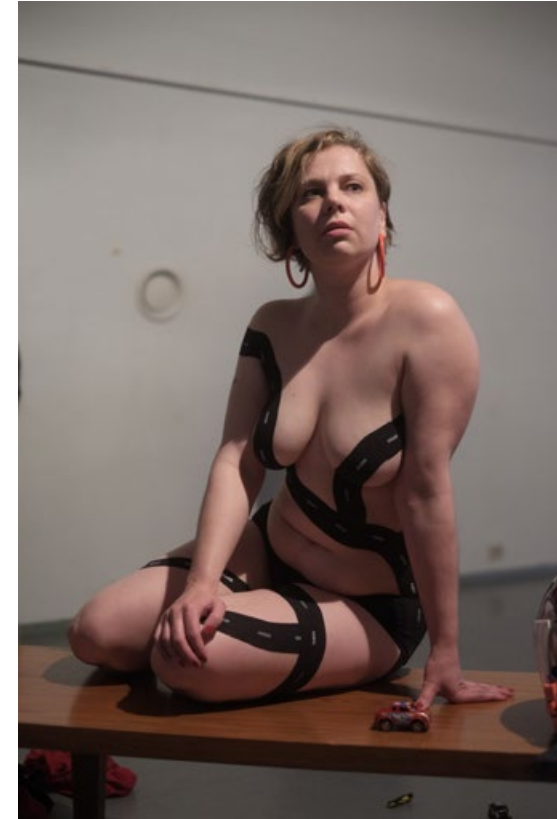
















considers performance more as inseparable entity from the canon and the institutions, whether it is supporting them or working against them. His main interests are in discursive performance, performance as propaganda, and the question of how institutions think. In his article *Indefensible Acts* he describes this position:

Performance art often operates between state bureaucratic apparatuses and civil society, between public and private space, in a discursive gap it shares with other politic-cultural hybrids, such as appropriated speech, détournement, parody, tactical mimicry, re-constituted social rituals. (Langenbach 2013, 10)

When Langenbach started he saw a "desperate need for new blood and money in the Helsinki performance art scene." Instead of concentrating on reading and theory with the same intensity as Arlander had, Langenbach wanted to introduce the students to the international performance art scene. With him, the students were able to travel to festivals and events from Palestine to Venice, from Cyprus to Thailand. Senses of risk, threat, or even danger can always be seen as part of performance art, but in LAPS they were most present during Langenbach's time. For him a classroom was not a teaching space, but performance territory, and performance was not about quality or pleasing. He aimed to invoke a shift in individuals from student to performer, and crisis was one of his methods of teaching. Space and situation were important parts of the performance that "happens before the people arrive to the place," as Langenbach says; "how you create the first moments" makes all the difference. Katriina Kettunen, an interdisciplinary artist and journalist who studied with Langenbach and graduated in 2020, summarizes her feelings:

I still don't know much about life after school, it has lasted such a short time. I felt privileged to get all the knowledge and meet people and go on trips. I did not want to miss out on anything, even if it was intense. If I think about where I started, I have completely different skills and insights now, now I can call myself an artist.

Tero Nauha, the current professor, started in 2018 but had previously been involved with the programme for many years as a teacher. Nauha started as performance artist in the 1990s and after graduating from Lahti Art Institute he studied in the Art Academy of Poznań in Poland and did a two-year residency in the Rijksacademie Amsterdam. While he has been part of shaping performance art in Finland, instead of looking to the past, he is very much steering the programme towards the future, to build a syllabus of performance art as contemporary art, in a communicative and collective manner. The programme is still intense, but becoming more doable and better embedded in the teaching of the Theatre Academy, also at BA level. One of the steps towards this was to let go of the space in Suvilahti (a cultural centre in a former power station, where professor

Langenbach had created a practicing space for LAPS students) and start working in the same building as the other students. Nauha told me that from the beginning he

wanted to reflect what is happening in the field, and what are the important questions: ecology, the future of performance, post-human, agency of the performer – the political and the social aspects of performance art.

All three professors have had different ideas and approaches that have reflected the changes in the field. All have been enthusiastic in sharing their expertise, even excessively, but while exhaustion and burnout have become more and more common throughout society, the arts have become more considerate, one might even say, gentle. This has affected how LAPS is being guided. While it used to be a convention in art education everywhere to prepare the students for the demanding field by familiarizing them with tiredness, and suffering was introduced as part of the business, today this has been questioned. Nauha articulated this change by asking “what does one learn from being exhausted? There is no pedagogical reasoning for exhausting students.” It is good to learn different skills, to find out what one wants to do, and to be able to make things happen, but it is even better get to know people with who you can collaborate and share the workload.

From initiation to academic education:
underground and institutional

In the second edition of *Episodi* (2009, 21), Arlander discussed one of the peculiarities of performance art: it is “an international field and subculture,” a unique blend: “Performance studies has developed from a combination of anthropology and theatre studies and expanded to be a part of cultural studies to concern all performative and action like aspects of culture.”

This introduction to studying performance art, however, can be interpreted as somewhat academic compared to the actual performance scene in Finland in the early 2000s. Performance was still an underground phenomenon and there was resistance to academic performance education and artists, as Leena Kela described:

Traditionally performance is discovered from the fascinating marginals and undergrounds (also non-metaphorically) and coming from the academics may make it overly articulated and dry, dead. Simultaneously the field has been longing for visibility and recognition.

The strange twist in performance arts is that even if it happens underground and in the margins, the tradition can be highly conventional: to become a performance artist means being initiated into the group, repeating gestures and acts the previous performance artists had repeated and mimicked. “Am I forced to throw yogurt all over myself every time I perform” asks Anna Cadia, artist and PhD

student. Yet she also expresses her concern about what will happen when performance art becomes too popular: “When performance art becomes trendy and the talk of the town, where does it position anymore? When Lady Gaga is posting about hanging out with Abramovich, what comes next?” Essi Kausalainen, too, discussed the inclusion and exclusion, conventions and orthodoxies in the field: “when I stepped out of the festival hubris it felt like that world was extremely conservative.”

This initiation and belonging to a family of performance artists is also related to the question of professionalism in a society: how being an artist is considered as a lifestyle or a profession. Karolina Kucia touched on the theme:

Even after the 1970s, performance was something you didn’t learn at school. The genre has emerged, the festivals were established, yet performance art was not an occupation or a discipline, but one of the media to be used by people who had different kinds of placements in the art field. It was more like the urgency to use a form instead of being a performance artist, so there was, and there still is, a lot of resistance towards the academic pedagogy of performance art or to the approach of performance studies.

Today more and more performances are presented in a gallery and museum context and in large-scale exhibitions. Performance has become an art form that is not only visible, but has a market: artworks can be commissioned or sold to institutions. The LAPS programme has been both a response to this shift and a force making it happen.

Doing as suggesting: between
professionalism and non-knowledge

Suvi Tuominen describes art as a “practice that does something in society. In openness, this doing can have multiple forms. Art has an intention, but it might not be yet known what this intention is.” This not yet knowing is an important question regarding the LAPS programme and contemporary or research-based art in general: how to validate and justify something that is perhaps still being articulated, and how to teach this. This means that the curriculum and the practices learned often provide more suggestions and questions than answers.

This form of knowing that emerges from being aware of the tradition and the discourses around it, but that also suggests something new, penetrated the interviews. The discussions were often entangled with the attempt to articulate something that is still occurring. As she explained, Anna Cadia comprehends performance as a way of being able to show and share things that you maybe cannot tell:

I think of my practice so that every performance is a suggestion of something, maybe not of what art could be, but a suggestion of how things could be, or how things could be perceived or presented. Performance art is unique in the

way it can present ways of existing that could not exist in any other way. Discourse about identities or the relationship between human and nature or nature and culture, we are at a deep and fragile point in these discussions, and this means that the arguments are not clear for us, more like creatures/things/beings, that are there: I can't say what they are, but I can show them. I can define a utopian space or topos whose terms are not rationally producible. From the perspective of a performance, what is relevant is the moment of sharing and being present: that the sharing needs to happen in an embodied environment.

This non-articulated nature is part of the enchantment. What will happen remains a surprise until it becomes shared. Leena Kela processes this element of surprise in relation to the position between knowledge and non-knowledge: "When the artwork comes to being we are all in awe and all surprised – the curator, audience, and public – but it is constantly balancing between knowing and not-knowing."

Collaboration as practice: under the same roof

Predictability and non-predictability distinguish performance art from classical theatre. The Theatre Academy has traditionally been a place for the latter, and is more prepared to support plays with unsurprising and formularized needs. For LAPS, being placed under the roof of the Theatre Academy has its pros and cons. Especially for those who have already worked in the field, the resources may have felt incomprehensible: "being amid wealth and production power," as Suvi Tuominen says, "the truth is that the reality after the studies will be totally different." She explained that there has been a stereotype of the LAPS students as a group "sometimes seen in the corridors but who would then withdraw to the basement to have a hundred-hour-long discussion" but that Nauha has started to dismantle this image. Essi Kausalainen, an artist who had already worked in performance art before entering the school, said that she had realized only at the end of her studies that she could benefit from the opportunities it provided in scenography, production, and so on. Sometimes the fixed structure of production has also been a problem when everything needs to be negotiated beforehand or the existing resources do not correspond to the needs of the performer. Katriina Kettunen, in turn, gave an example of a time when she needed a mincer for a performance. The school had several, but none of them was functioning as they were only for staging purposes.

The Theatre Academy is a large institution with its own rules. For some, it was the place where everything happened. For many this space is also the strongest memory of their studies: the spaces used for teaching, theory, practices, or LAPSODY festivals and the rush, running up and down the stairs, in and out. As Kausalainen told me:

I remember the space of the Theatre Academy. I remember the inner density: being in a large bright space with a thick

pile of paper: the thickness of the pile of papers and the vastness of the space, and this disproportion.

However, not everyone wanted to work inside the Academy, as Suvadeep Das explained:

I preferred the public space because performance art becomes theatre when it happens in a black box. It should be felt. Public space and place make it possible to test the vulnerability of the audience and the performer. Performance becomes more honest when it happens outside.

Ray Langenbach did not find it easy to fit his ideas, methods, and teaching into the programme that had only had one professor before. Annette Arlander, "the founding mother" as he calls her, had almost single-handedly made the programme what it was, and maybe still is. One of the major changes Langenbach made was to rent a space in Suvilahti that LAPS students could use around the clock without the institutional bureaucracy of a university: no booking systems and no risk of causing alarms. It gave more freedom, but it also isolated the already alienated students from their mother institution. The initiative also demonstrated how difficult it is to be critical towards the institution from under the same roof.

Arlander and Nauha mention the importance of the act of grouping, not only with one's immediate peers but also with other students and professionals in performance art and related areas. International collaborations, study trips to performance festivals and events abroad, and collaborations, shared courses, and projects with other universities and programmes have been an important part of the LAPS programme. The Finnish Academy of Fine Arts, particularly the Time and Space programme there, has been an important partner throughout the years. Today the idea is not so much to teach the students to do everything themselves but to help them network and find the people who they want to work with in future. Instead of teaching artists to produce and curate they can be guided to find the producers and curators who support their projects and thinking.

Impact inside and outside the Theatre Academy

The programme has been part of a shift where performance art has become widely recognized, the local performance scene has merged to the global, and it has gained international attention. In the 2006 evaluation report, one of the interviewed students noted how performance art in Finland is still unstructured. LAPS has been structuring the field and increasing its professionalization. In the same report the international importance of the programme was praised, as well as the contemporariness of the experimental, interdisciplinary, in-between practice. Even then, many hoped that the programme would become international.

During the interviews in spring 2021 it seemed like many of the possibly problematic issues mentioned in the 2006 report have, at least to some degree, been solved.

The workload is lighter, the number of students is more stable and there is more time for developing one's individual practice, and the programme has realized many of the hopes verbalized in the past. It has produced practising artists with clear professional identities, good local and international networks, and peer support, as well as made performance art more visible and understandable for larger audiences. The programme has also succeeded in connecting performance art to the art scene around it. LAPS has built bridges between institutions and agencies and produced artists with research skills and interests – several graduates have continued to doctoral studies. Many of the current and former students are working together, applying for grants together, and seem to have good and open communication channels. Mutual respect and a sense of communality were visible during the interviews, when the former students and professors were constantly referring to each other and the ideas and opinions of others.

Inside the Theatre Academy the impact of the programme and the shifts in how performance art is valued can be thought of as lesser than outside it. The programme and its graduates are respected professionals elsewhere on the performance scene, but in the Academy, LAPS still seems to be a distant island with rather little contact with the other programmes. In the 2006 report one of the students even ascribed the programme with "the role of a freak," and they felt that the other departments had very little, or no, awareness of the E-programme even existing, and hoped that the relationship would become clearer. It was felt that the programme did not have a role inside the Theatre Academy, even if it was seen as an important part of making it more open and international. One of the reasons can be the tight schedule or the theatre tradition where performance art still is often incomprehensible. The collaborations that have happened within the school have, however, been pleasant.

The future: towards predictable unpredictability

Even if the field has been changing rapidly over the past 20 years, it is nothing compared to the full halt that happened because of the COVID-19 pandemic. Everyone has been forced to face fundamental questions considering performance art and how it is done – in a lockdown, how can one practice a profession that exists as shared experiences, encounters, and embodied acts? Performance art is inherently interactive: it is embodied, spatial, temporal, and dependent on sharing. Of course, this sharing can take many different forms, but as Ray Langenbach put it, during this strange time

(interaction) is absolutely fundamental, human communication has always been wet, we share each other's spit, we breathe in the other, we can't gain what has been lost in human communication. Everyone wants to be licked.

Now we maybe can't be licked but we can be touched and interact in other ways. Performance has, once again,

proven its flexibility. New forms are emerging, small acts and gestures, intimate online readings, events on different platforms, and reduced productions happening on social media.

But thinking about the future of performance art there is more than just the pandemic to be considered. If and when performance art becomes increasingly immersed in contemporary art, how can it retain its particularity? Leena Kela stressed the importance of the festivals:

the field is small, always curious about its surroundings and searching for new practitioners. I have been claiming performance as mainstream for years. Does it still need its separate platforms, or does this mean hanging on to the idea of margins, even if this is not a reality anymore? Large audiences who do not even fit into the spaces where events happen. This is not marginal anymore. These festivals and events do have a function, a bit like basic research, they collect practitioners together where they impact on each other, and this develops the field: it is necessary to provide places where performance can observe itself.

In art, surprises are inevitable. In learning processes, however, they can be exhausting and take the energy out of essence. Nauha aims to develop the programme to a direction where there is more certainty and awareness of the expectations regarding the structure of the studies, in comparison to the unpredictable nature of the profession, with its short cycles of projects and grant seasons.

Nauha would want to think about teaching performance not so much as initiation or learning the canon, nor as institutional critique or form, but as a style, and a conscious one: "and I am thinking if performance studies could also be a place for teaching the style of making art (and writing) and thinking." This consciousness can also be seen in the style of teaching and guiding the programme at the moment: it is now 20 years old, with an established form and identity, and can be led forward with subtle compassion. The programme is still experimental, but it is no longer an experiment. It is a considered training programme in an organized field, yet both the programme, and performance art as a genre, are still able to maintain their subversive potential.

You come into the world. You are given a name. You grow into that name. You learn how to write. You learn all the letters. You write them down. What colour do they resonate with? Are you anywhere in those lines?

This was the call to the seventh LAPSODY festival written by group of students,⁴ and a suitable ending for the article. To write about something that came into the world, changed the world and the beings involved, was given a name, and then another one, and about the growing is merely an act of trying to collect small fragments, choose words that resonate with these fragments, and form them into lines. It is giving form to the process of giving forms and

4 Harold Hejazi, Katriina Kettunen, Yuan Mor'O Ocampo, Daniela Pascual Esparza, Olga Spyropoulou, Nicolina Stylianou. See <https://LAPSODY.facebook.com/events/743488172651176/>

thinking about suitable forms, gestures, styles, and acts.
And, like a performance, is always about sharing, something
that happens between the performer and the spectator. A
text is a form of documentation that takes its final shape
when it is shared with the reader.

Interviews

- Annette Arlander 2.3.2021, Zoom
- Tero Nauha 23.3.2021, 29.3.2021, 21.4.2021, Theatre Academy
- Essi Kausalainen 31.3.2021, Zoom
- Anna Cadia 8.4.2021, Zoom
- Leena Kela 9.4.2021, Zoom
- Karolina Kucia 23.4.2021, Zoom
- Katriina Kettunen 23.4.2021, Zoom
- Suvi Tuominen 28.4.2021, Zoom
- Jamie MacDonald 28.4.2021, Zoom
- Suvadeep Das 10.5.2021, Zoom
- H Ouramo 11.5.2021, Zoom
- Ray Langenbach 17.5.2021, Zoom
- Roundtable interview with Annette Arlander,
Ray Langenbach, and Tero Nauha 11.5.2021, Zoom

References

- Arlander, Annette (ed.) 2003. *Episodi 1: Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä [Towards Performance Art – experiences, thoughts, views]*. Helsinki: Theatre Academy.
- Arlander, Annette (ed.) 2009. *Episodi 2: Essays on Live Art and Performance Art*. Helsinki: Theatre Academy.
- Arlander, Annette (ed.) 2011. *Episodi 3: Converging Perspectives. Writings on Performance Art*. Helsinki: Theatre Academy.
- Arlander, Annette (ed.) 2014. *Episodi 4: This And That – Essays On Live Art And Performance Studies*. Helsinki: University of the Arts Helsinki.
- Nauha, Tero (ed). 2019. Episodi 6: Signatures (2019). The Research Catalogue. <https://LAPSODY.researchcatalogue.net/view/638018/638019>
- Roms, Heike. 2017. LAPS Evaluation Report.
- Westerinen, Justiina. 2007. *Teatterikorkeakoulun muistioita 8: Esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelman arviointiraportti 2006*. Helsinki: Theatre Academy Helsinki.
- LAPS online archives 2001–2021.

pidettiin yhä todellisuudesta vieraantuneena, vaikka murros oli tapahtumassa. Intellektuelli on ollut epäilyttävä hahmo sekä kansanteatteriperinteessä (teeskentelijä, kirjaviisas, todellisuudesta vieraantunut) että Jouko Turkan luotsaamalla linjalla (sosiaalisten kerrosten tukkima, epäautenttinen, ruumiiltaan löysä ja ääneltään kireä). Esitysteoria oli yliopistoon ja kirjaviisauteen viittaava termi, jota vieroksuttiin – olihan Teatterikorkeakoulun ylpeys juuri tekijyys. Eroa tiedeyliopistoihin haluttiin mieluummin korostaa kuin kuroa umpeen. Yliopistossa puhuttiin ja teoretisoitiin taiteesta kehot jäykkänä, TeaKissa tehtiin *biisejä*¹ lihakset lämpimänä. Esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelma toi teorian nimeensä ja haiskahti pahasti lukulaseilta, alaviitteiltä ja sivistyssanoilta. Nielin itsekin mielelläni puheessani koulutusohjelman nimen loppuosan. En osannut nähdä sana-yhdistelmän arvoa ja sitä, kuinka se olisi pitänyt kajauttaa ilmoille rohkeasti kaikkineen juuri siinä ajassa ja paikassa, vaan halusin painottaa, että mekin teemme ja hikoilemme. Jälkeenpäin kuulin, että kannoimme kurssikavereideni kanssa koulun muiden opiskelijoiden joukossa nimitystä ”Annetten fiksuliiga”.

Teatteri on usein nähty taiteena, jonka tulisi auela katsojilleen heti ja vaivattomasti, temmata mukaansa. Sen paikka on ollut toimia yhteisöllisesti niin, että se ei sulje ketään katsojaa piirinsä ulkopuolelle. Vahva ja elävä kansanteatteriperinteemme on vahvistanut ajatusta, että teatterin äärelle tulee olla suora ja mutkaton pääsy, niin konkreettisesti kuin kuvainnollisestikin. Valtion tukemille taidelaitoksille asetettu vaatimus palvella mahdollisimman laajasti senhetkisiä veronmaksajia on koskettanut erityisesti teattereita. Niiden tuotantohan on katoavaista, ja sen ainoa kaikupohja on löydyttävä omasta ajasta ja esityshetkestä. Maalaukselle voi antaa toisen mahdollisuuden, kun se myöhemmin museon kokoelmista kaivetaan nähtäväksi: joko nyt katsojille avautuisi tämä aikanaan torjutuksi tullut työ? Teatteriesityksellä ei ole toista mahdollisuutta, toisena aikana, ja usein tämä on tarkoittanut, että teatteriteosten halutaan olevan laajasti vastaanotettavissa esityshetkellään. *Laajasti* on kääntynyt tarkoittamaan suhteellisen helposti omaksuttavaa, välittömästi avautuvaa, houkuttelevaa. On ollut epäselvää, saako teatteri edes olla taidetta samalla tapaa kuin vaikkapa modernin taiteen museon kuvataideteokset. Saako se vaatia katsojaltaan ponnistelua, sietämistä, valmiutta, suuntautumista kohti? Vai pitääkö sen temmata vastahakoinenkin mukaansa ja tarjota ”samastumispintaa jokaiselle”, ”elämyksiä moneen makuun”, ”nauruterapiaa” ja ”hengähdystaukoa arjesta”?²

Esitys- ja performanssitäiteellä on vahvat juurensa esittävien taiteiden lisäksi kuvataiteissa, ja tätä kautta tarkasteltuna on helpompi hyväksyä katsojaan kohdistetut toisenlaiset odotukset ja vaatimuksetkin, sillä kuvataideteoksille harvoin asetetaan samankaltaisia helpon vastaanotettavuuden ja vastaan panemattoman mukaansatempaavuuden vaatimuksia kuin teatterille. Julkisia veistoksia tällaiset toiveet saattavat koskea, ja silloin voidaan joutua tekemään kompromisseja yleisten odotusten ja taiteilijan näkemysten välillä – kuten Sibeliuksen muotokuvapää kää-

1 Biisi oli 90-luvulla ja vielä 2000-luvun alussa Teatterikorkeakoulussa ja sen ulkopuolella käytetty yleisnimitys teatterin ja esitystaiteen esityksille. En tiedä, puhuuko kukaan enää esitysten kohdalla ”biiseistä”.

2 Lainaukset ovat nopean internet-haun tulos siitä, mitä eri teatterit lupaavat tarjota yleisölleen. On ehkä huomioitava, että tätä kirjoittaessani kesäteatteri-kausi on vilkkaimmillaan.

pänä Eila Hiltusen Sibeliuksen monumentin kyljessä – mutta kuvataiteelle sallitaan se, että sen äärellä tuntee itsensä ja ajan painon, ei unohdu ja ajautuu vietäväksi.

Filosofi Alva Noën mukaan olemme organisoituja olentoja ja elämämme on monin tavoin järjestettyä ja tottumusten täyttämää. Taide organisoii uudelleen, tekee asiat omituisiksi, kyseenalaistaa oletukset ja luonnollistetut järjestykset. Taiteen tarjoama reitti ei aina kuitenkaan ole kiehtova tai viihdyttävä, vaan se voi Noën mukaan olla kuolettavan tylsä. Altistua taiteeseen ”omituistavalle” vaikutukselle ja järjestyäkseen uudelleen on taiteen äärellä useinkin kuljettava tylsyyden kautta. (Noë 2019).

Noëa myötäillen voidaan siis sanoa, ettei ole taideteoksen heikkoutta tai huonoutta, että taiteen kokija joutuu työskentelemään sen parissa saadakseen siitä mitään irti. Vastaanoton tilanne on aktiivinen, eikä kaikki taiteessa avaudu tai antaudu hetkessä. Taide auttaa näkemään toisin, uudelleen, muuttamaan totuttua ja tuttua havaitsemisen tapaa, eikä tämä useinkaan ole itsestään ja tuosta vain tapahtuva prosessi. Tylsyyden läpi kulkeminen voi olla yksi taiteen parissa tehtävä työ, eikä tylsyyden kokemus taiteen äärellä tarkoita, että työ tai esitys olisi itsessään tylsä. Se ei myöskään tarkoita, että tylsyyttä kokeva vastaanottaja olisi huono vastaanottaja, joka ei osaa nauttia taiteesta tai nähdä teoksen ihmeellisyyttä. Voi vain olla, että tie teoksen äärelle kulkee tylsyyden kokemuksen kautta, että oikotietä ei ole, joskaan ei varmaa palkintoakaan. Taide vaatii vastaanottajaltaan usein jonkinlaista vaivannäköä, aikaa, erityisen huomion kohdistamista, eikä se lupaa, etteikö tuo vaiva voisi myös valua hukkaan. Mutta on mahdollista, että vaivan nähtyämme havaitsemme toisin, ajattelemme tai teemme uudella tavalla.

Se että esitystaide jo sanana väittää olevansa taidetta, on siis ollut jo sinällään merkityksellistä Teatterikorkeakoulun ja teatterin kontekstissa. Kun tekoa, tilannetta tai tapahtumaa tarjotaan taiteeksi, mukaan astuu suhteita, joita teossa, tilanteessa tai tapahtumassa ei muuten välttämättä olisi. Esitystaide esittää vastaanotolle taiteen asettaman haasteen. Vastaanottajaa ei välttämättä viihdytetä, koukuta, imaista mukaan, mutta hänen oletetaan haluavan olla ja toimia taiteen mahdollisuuden äärellä, vaikkei joka hetki olisikaan hauskaa. Katsojalle osallistumisen ei tarvitse tarkoittaa osallistumista osallistavan esityksen hengessä, vaan katsojuus tai todistajuus voi riittää. Aktiivisuus on halussa olla esityksen äärellä, havainnoida sitä, kulkea sen kanssa, antautua sen ehdotukselle, jaksaa mahdollinen tylsyys, kipeys, nolous tai haavoittuvuus hylkäämättä esitystä (ja esiintyjää) kesken matkan.

Esitys- ja performanssitäiteessä esiintyjä on usein myös konseptin suunnittelija, niin sanottu signeeraava taiteilija. Siinä missä vaikkapa Pirkko Saision *Homo*-teoksen ruumiit Kansallisteatterin näyttämöllä ovat toisia kuin nimi teoksen edessä – he ovat näyttelijöitä, joita Saisio on ohjannut – signeeraava esitystaiteilija on usein itse se eteemme asettuva ruumis. Meidän – esiintyjän ja katsojan – välillä me ei ikään kuin ole ketään, kukaan ei välitä tätä ruumista eteemme, vaan hän tulee ja kohdistaa tekonsa minulle

katsojana suoraan. Tässä kauhua herättävässä läsnäolossa lienee myös osa esitystaiteen viehätystä. Taiteilija on esityksensä, ja kun hän on paikalla, taide ja taiteilija tuntuvat sulautuvan yhteen. Kokemus katsojan vastuusta suhteessa esiintyjään kasvaa. Juuri minä todistan sinun taidettasi juuri nyt, tässä. Sen lisäksi, että katsojalta saatetaan vaatia työtä ja tylsyyden läpi menemistä, hänellä on käsissään haavoituva, silmiin katsova toinen. Ei ihme, että joku saattaa kääntyä kannoillaan galleriahuoneen ovella, kun kohtaa siellä esitystään tekevän performanssitaiteilijan rooleista riisutun, kutsuvan katseen.

Teatterin suunnalta katsottuna esitystaide näyttää usein vähentämiseltä. Riisutaan rooleja, tekijärooleja ja näyteltyjä rooleja, pudotetaan neljännet seinät ja esiriput, poistetaan lavasteet, valot ja tehosteet, puretaan lava ja katsomo, aloitetaan tyhjästä huoneesta ja päätetään, mitä sinne tällä kertaa tuodaan (vaikka sitten lopulta päädyttäisiinkin kaaokseen, tavarapaljouteen, roolikimaraan ja medioihin). Myös kuvataiteen puolella esitystaide on voitu nähdä kaupallisuuden suhteen vähentämisenä ja esinekeisyydestä luopumisena. Taiteilija Chris Burden piti omalla kohdallaan siirtymää veistotaiteesta performanssitaitteen minimalistisempaan: Burdenille veistotaiteessa taidelajina oli erityistä se, että siinä teosta tuli katsoa eri puolilta, ei vain yhdestä pisteestä, ja näin se pakotti katsojan aktiivisuuteen. Veistos oli siis pohjimmiltaan teko, toimintaa. Hän oivalsi, että teko tai tekeminen itsessään voisi olla taidetta, ettei olisi välttämätöntä tehdä taideobjekteja. Näin veistotaiteesta jäi jäljelle vain taiteilijan oma keho, sen suorittama teko taiteena, ja Burden siirtyi performanssitaitteen alueelle. Objektin eliminointi teki taiteesta hänelle minimalistisempaa. (Burden McKenna 1992 mukaan; Burden Dewey & Marrinan 2017 mukaan). Arlander on todennut, että ”esitystaide on taidetta, joka käyttää välineenään esitystä tai toimintaa” (Arlander 2009, 9). Esitystaiteessa palataan esiintymisen ja esittämisen kysymiseen.

Tästä riisutusta tilanteesta syntyy helposti se harhakäsitys, että performanssissa pääsemme jonkinlaisen välittömän, puhtaan läsnäolon äärelle. Puhdasta ja välitöntä läsnäoloa ei kuitenkaan kannata lähteä juhlimaan esitys- tai performanssitaitteen ominaisuutena, kokemuksena, jonka nämä esitykset voisivat meille lippua vastaan tai vaivanpalkaksi antaa. Ensinnäkin suuri osa esitystaiteesta on jo jollakin tapaa medioitua: se tuodaan videon, valokuvan tai vaikkapa ääninauhan muodossa yleisönsä eteen. Performanssipuritanismi on väistynyt, ja kaikki keinot ovat esitystaiteen käytössä. Toiseksi ”elävän” taidetapahtuman dokumentoinnit usein valloittavat ajan kuluessa tapahtumalta taideteoksen paikan. Kolmanneksi galleriahuoneesta löytyvä taiteilijakaan ei osaa vastata haaveeseemme puhtaasta tässäolosta. Ei ole puhdasta taidetta, joka olisi vain materiaalin sellaisenaan, itsessään täysi, itseriittävä, viittaamaton. Eikä taiteessa ole puhdasta läsnäoloa, välitöntä ”preesensiä”. Kuten filosofi Jacques Rancière kirjoittaa: ”Ei ole taidetta ilman silmiä, jotka näkevät sen taiteena” (Rancière 2007, 72, oma suomennokseni). Jo jonkin esittäminen taiteena vaatii viittauksia, mennyttä ja tulevaa, kirjoitusta. Taiteen

tässäolo on aina myös menneessä ja tulevassa oloa. Performanssitaiteilija Marina Abramovićin nerokkaasti nimeytyssä teoksessa *The Artist Is Present* (2010, MoMA) yleisön jäsenet jonottivat tunteja saadakseen istua hetken taiteilijaa vastapäätä asetetulla tuolilla, taiteilijan katseen kohteina ja katseensa taiteilijaan kohdistuen. He jonottavat ollakseen hetken läsnä läsnäolon mestarin kanssa. Voisivatko he silloin todeta ”I am here”, minä olen tässä, sinun kanssasi, me olemme tässä. Tai edes ”I was there”, minä olin siellä, minä koin sen esityksen, minä omistin sen hetken, minä olin paikalla? Kaipuumme medioimattomaan läsnäoloon on suuri, ja jos performanssitaiteilijalta jotakin odotetaan, niin läsnäoloa. Mutta läsnäolon mestarin silmistä paistaa katsojan oma kysymys ja sama epävarmuus: Olenko? Koenko?

Yhtenä malliesimerkkinä performanssitaitteen pyrkimyksestä autenttisuuteen ja esittämisen hetkeen sitoutumiseen voidaan pitää Burdenin esitystä *Shoot* (1971), jossa taiteilija oli järjestänyt ystävänsä ampumaan häntä kiväärillä käsivarteen. Pienen yleisön edessä Burden asettui gallerian seinustalle, ystävä otti paikkansa noin neljän ja puolen metrin etäisyydeltä ja ampui. Luoti läpäisi Burdenin käsivarren. Burden kertoi haastattelussa, että hänelle veistos, taideteos, oli se lyhyt väläys, kun luoti matkasi aseesta hänen käsivartensa läpäisten sen (Burden Dewey & Marrinan 2016 mukaan). Eikö tässä nyt ole tapahtuma, hetki, joka tapahtuu tässä ja nyt? Tämä ei ole taide-esine, ei toistettava esitys. Eikö tässä ole itsenäistä autenttisuutta? Eikö tämä jos joku ollut tapahtuessaan preesensiä ja presenssiä, tässä hetkessä tapahtuvaa läsnäoloa? Ei oikeastaan. Kehystyäkseen taiteeksi tuo teos tarvitsee taiteen instituutiot, gallerian, taidekirjoituksen, haastattelut, käsityksemme taiteesta. Se tarvitsee viittauksensa taiteeseen ja taiteen ulkopuolelle. Se tarvitsee ehkä katsojansa galleriatilassa, mutta vielä välttämättömämmin se tarvitsee meidät, jotka katsomme teosta ajallisen etäisyyden päästä. Tämä tekstikin elättelee tuota teosta, puhalttaa elämää siihen.³ Ei näitä ohikiitävään hetkeen sidottuja esityksiä tehty vain tuota ohikiitävään hetkeä varten, eivät ne tapahtuneet *nyt* ilman sidosta menneeseen ja lakanneet sitten tapahtumasta. Burden oli hyvin tietoinen tästä, kuten ote myöhemmästä tv-haastattelustakin osoittaa (Burden Dewey & Marrinan 2016 mukaan, oma suomennokseni):

Haastattelija: Kannattiko se [*Shoot*] tehdä?

Burden: Kyllä. Se oli hyvä teos.

Haastattelija: Mutta kuka sitä osaisi arvostaa?

Burden: No, sinä... Sen takia olen täällä. Olen täällä sen taideteoksen takia.

Myöhemmin Burden teki teoksen nimeltä *Show the Hole* (1980), jossa hän näytti ampumahaavan arpea yleisölle. Aikatasot risteävät, tehdään päällekirjoituksia ja samalla haaveillaan alkuperäisestä.

Taideteoreetikko ja -historioitsija Amelia Jonesin mukaan juuri *Artist is Present* -performanssin kaltaiset itsen esittämiset ja toisaalta menneiden performanssitaitteen teosten uudelleentoteutukset, kuten Abramovićin teossarja

3 Siksi on aiheellista miettiä, mistä ja keistä kirjoitan: Onko mielekästä puhalttaa lämpöä ja eloa tähän maskulistiseen, kristusmyyttiä halailevaan perinteeseen, rapsuttaa auki vanhoja haavoja kerta toisensa jälkeen? Kysyin sitä itseltäni, useampaan kertaan, ja vastasin sitten myöntävästi. Kyllä on, se kuuluu tähän, haluan kirjoittaa myös siitä.

Seven Easy Pieces (2005), osoittavat, ”ettei voi olla epäilyksettä ’totuudellista’ tai ’autenttista’ muotoa elävän taiteen tapahtumasta edes toteuttamisensa hetkellä”. ”[K]äy kivuliaan selväksi”, Jones toteaa, ”ettei alkuperäistä tapahtumaa ole – tai että se oli, mutta se ei koskaan ollut ’läsnä’”. (Jones 2011, 19, oma suomennokseni) Esityksen totuus ei sijaitse esitysten alkuperäisten esittäjien mielessä/ruumiissa, josta sitä usein etsitään: heillä ei ole antaa sitä meille, hekään eivät voi kiinnittää sitä ajassa ja tilassa.

Paluu puhtaaseen alkuun, nollapisteseen, ensimmäiseen lähtöön, ja sieltä luominen ei ole ollut vain performanssitaitelijoiden haave, vaan se on ollut yksi kaikkien taiteen tekijöiden haaveista vuosisatoja ja liittyy tiiviisti taiteen modernismiin. Teatteritaiteessa Jerzy Grotowskin näyttelijän tuli kulkea *via negativaa* ja teatterin tuli olla köyhää, kaikesta ei-välttämättömästä riisuttua. Vain teatterin mediumin paljas selkäranka sai jäädä töröttämään pystyyn näyttämönä vastuksista vapautuneelle näyttelijälle. (Grotowski 1989 [1965], 7–21). Kazimir Malevitš maalasi mustan neliön valkoiselle pohjalle toteuttaakseen puhtaan maalauksen sellaisenaan, ilman viittausta maalauksen ulkopuoliseen todellisuuteen. Maalauksen tuli olla tarkoitus ja päämäärä itsessään, ja puhdas, elävä maalaustaide oli löydettävissä, jos hylättiin esineiden kulttuuri, viittaaminen, maalauksen ulkopuolisen maailman kopioiminen. Maalauksen totuuden tuli olla maalattu pinta. (Malevich 2003 [1915/1916]). Alusta aloittaminen on tunnistettava haave.

Toisin kuin vaikkapa Grotowskin teatteri viritettyine, akrobaattisine näyttelijäkehoineen, performanssi- tai esitystaide on riisunut itsensä myös taidon vaateesta; se ei tunnu nojaavan mihinkään erityistaitoon. ”Taidoton esittää itseään”, otsikoin aikanaan esseeni esitystaiteen ja kehoitaiteen tekijäsubjektista, joka ei ole taitosubjekti. Esitystaiteen ruumis ei häpeä taidottomuuttaan, vaan esiintyy, tule esille ja näkyville, kutsuu yleisöä paikalle, nimeää tekonsa taiteeksi.⁴ Selkeästi tunnistettavasta erityistaidosta irrottautuminen näkyi toisaalta monilla muillakin taiteen aloilla 1900-luvulla, samaan aikaan kun esitystaiteen nykyiset muodot saivat alkunsa. Mitä veistotaitoa osoittaa Marcel Duchampin nimiin luettu *Fountain* (1917), pseudonyymillä signeerattu tehdasvalmisteinen pisoaari? Mihin piirustus- ja maalaustaiteen tai sommittelun taidokkuus tarkalleen paikantuvat Jackson Pollockin tai Helen Frankenthalerin toimintamaalauksessa? Millaista musiikillista osaamista sisältyy John Cagen teokseen *4’33”*, jossa nuottien kohdalle on merkitty vain ”tacet” eli hiljainen? Lapsenikin osaisi, sanotaan, ja taidealan toimijat kirjoittavat kirjoja selittäääkseen, miksi lapsesi ei osaisi. Moni on jo koettanut huutaa, ettei keisarilla ole vaatteita, mutta huutoihin on kyllästytty nopeammin kuin Cagen tarjoamaan hiljaisuuteen. Taiteessa ei ole otettu pensseliä tai näytelmää kauniiseen käteen ja palattu kopioimaan menneitä mestareita. Mutta muista taiteenlajeista tuntuu kuitenkin löytyvän jokin niin kutsuttu perustaito, jota voidaan alkuun yhdessä tunnollisesti opiskella, vaikka taiteilija päätyisikin lopulta tehdasvalmisteseen, roiskeeseen, valuttamiseen tai hiljaisuuteen. Performanssitäiteestä tällaista taitoa on vaikea osoittaa.

- 4 Ks. Rinne 2009, 26–44. Minusta tuntuu, että teen aina samaa esitystä, vaikka hetkittäin luulen aloittavani uuden. Kirjoitanko myös aina samaa tekstiä?

Miten sitten voi opettaa taiteen alaa, joka ei alkujaankaan perustu mihinkään tiettyyn taitoon tai kykyyn? Kuinka aloitetaan opiskelu, kun ei voida nimetä sitä perustaitoa, joka ”nyt ainakin pitää osata” ennen kuin voi kutsua itseään esitystaiteilijaksi? Mikä on esitystaiteen opetuksen ja opettajan rooli lajissa, jossa esitykset ja tekijät eivät tahdo tunnustaa epäonnistumista millään yleisellä mittarilla, mutta ottavat silti itsensä ja paikkansa taiteen kentällä ilmeisen vakavasti? Tätä pohtii mm. Teatterikorkeakoulun Live Art and Performance Studies -koulutusohjelman nykyinen professori Tero Nauha esseessään *”Performance art can’t be taught”*, jossa Nauha on otsikkonsa lausuman kanssa eri mieltä. Nauha huomauttaa, ettei esitystaide ole esoteerinen praktiikka tai lahko. Esitystaide on taiteenala jossa esiintyy käytäntöjä, kaanoneja, normeja. Sen praksis ei ole helposti sanallistettavissa, mutta sama pätee moneen muuhunkin taidelajiin, joita silti opetetaan. Oppimisprosesseja voidaan käynnistää, vaikka ne eivät seuraisi mitään koherenttia, yleistä karttaa, jonka mukaan edetä, tiettyä taitoa, joka kaikkien tulee oppia. Esitys on toiminnassa ja vastaanotossa. Nauhan mukaan esitystaiteilija yhdistää toimintaa yleiseen älyyn (*general intellect*) ja politiikkaan, Hannah Arendtin *vita activaan*. Taipumus tehdä jotakin näyttäytyä esitystaiteilijan ainoana taitona (Nauha 2017, 61–69).

Taiteiden opetus ei ole kadonnut minnekään taiteen alan taidottomien suuntausten myötä. Päinvastoin: ammattikoulumaisesta mestari–kisälliopetuksesta on vain siirrytty korkeakoulumaisempaan opetukseen, ja taiteen jatkokoulutus on voimistunut koko ajan. Itsekin valmistelen taiteellisen tutkimuksen tohtorintutkintoani parasta aikaa ja opetan samalla tuntiopettajana Teatterikorkeakoulun kandi- ja maisteriopiskelijoita. Olen tosissani asiani kanssa, otan alamme vakavasti ja koen tehtäväni opettajana tärkeäksi. Koen sekä opettavani että oppivani taiteen ajattelua, taiteella ja taiteeksi havainnointia, esityksen, esityksellä ja esitykseksi ajattelua, yleisön ajattelua. Opiskelemme yhdessä havainnoimaan toisin toiminnan ja tekemisen kautta. Etsimme keinoja kysyä asioita *esityksellä* – ei ydintä kohti menemällä, sitä paljastaen, vaan haaroittuen, yhteyksiä ja moneuksia ylläpitäen ja sietäen.

Myös erilaisten taiteessa tarvittavien taitojen harjaanuttaminen on mielestäni kiehtovaa. Se on usein työlästä ja turhauttavaa, mutta yhtä kaikki kiehtovaa, ajattelua vastaavuuksisesti avaavaa ja välillä välttämätöntä. Jokaisen taiteilijan on kuitenkin itse löydettävä ne taidot, joita esityksensä tekemiseen tarvitsee, ja harjoiteltava niitä tarpeen mukaan. Oppilaani eivät välttämättä tarvitse lainkaan samoja taitoja kuin minä esityksiäni varten tarvitsen ja joita itsenäisesti harjoittelen tai harjoitan, kuten lasten puheen imitointi tai näköisnukkejen teko perheenjäsenistäni. Taideopiskelija voi tarvita esitykseensä taidon sytyttää tulitikku yhdellä kädellä tai kävellä nuoralla tai lausua Edith Södergranin tuotantoa ulkomuistista, mutta ei ole mitään järkeä opettaa koko vuosikurssille näitä taitoja.

Keskeneräisyyttä ja prosessin jatkuvuutta on opeteltava sietämään. Kaikissa tarvitsemissään taidoissa esitystaiteilija ei kehity mestariksi, mutta hän hankkii riittävät taidot

kuhunkin esitykseen. Kun esimerkiksi opettelini tekemään näköisnukkeja, jotka esittivät esityksessä vanhempiani, miestäni ja siskontyttöäni, ei hankkimani taito ollut nukentekijän taitohuippua lähelläkään, mutta se riitti esitykseen, toteuttamaan sen tehtävän ja paikan, joka nukeilla oli esitykseni kokonaisuudessa. Se että olin havainnoinut nukkejen esittämiä henkilöitä riittävällä tarkkuudella voidakseni tehdä nuket ja että olin käyttänyt nukkejen tekoon huomattavasti aikaa, oli keskeistä, eikä joku taitavampi nukentekijä olisi voinut niitä puolestani tehdä. Joskus riittävät taidot voivat olla todella huippuluokkaa, aina eivät. Harrastelijamaiset taidot saavat joskus kuvittelemaan, että taideteos olisi sen seurauksena harrastelijamainen, mutta tällaista yhtäläisyysmerkkiä ei voida piirtää: taide ei asusta yksittäisen taidon hiomisessa huippuunsa.

Opetuksessa voimme yhdessä etsiä keinoja tunnistaa tarvittavat taidot ja oppia olemaan sulkematta asioita ulkopuolelle osaamattomuuden pelossa. Voimme kasvattaa uskallusta käyttää järjestelmällisesti aikaa johonkin näennäisen järjestöomään ja pitää mukana sellaista, mistä olisi kaiken järjen mukaan pitänyt luopua. Taiteilijan ja taideopiskelijan omalle vastuulle jää taitojen harjaannuttaminen, mutta se ei tarkoita, etteikö opetusta ja opiskelijayhteisöä tarvittaisi. Yhdessä antaumuksella opiskelu terävöittää ajattelua ja auttaa tunnistamaan ja hahmottamaan tekemisen kontekstia.

Taideteokset, -teot ja -esitykset eivät toimi yksin, kehyksiinsä rajautuneina, vaan ne osallistuvat olemassa olevaan, liikkuvaan, muuntuvaan ja jatkuvasti uudelleen määrittävään taiteen alueeseen ja taiteena ympäröivään todellisuuteen laajemmin. Ne ovat ehdotuksia taiteeksi maailmassa. Taideteokset ovat vastavuoroisia: ne syntyvät vastavuoroisesta suhteesta ja tarvitsevat tätä suhdetta. Kuten Amelia Jones kirjoittaa, kaikkien taidemuotojen joukossa juuri keho-, performanssi- ja elävän taiteen teokset aktivoivat ”kaikkein aggressiivisimmin” tämän vastavuoroisuuden, joka on mukana kaikessa taiteen tekemisessä ja vastaanottamisessa. Vastavuoroisena elävä taide avaa meidät hetkellisesti vaihdolle. (Jones 2012, 20–22.)

Esitystaide osoittaa sen, mikä kaikessa taiteessa on todellisuutta mutta usein huomaamattomammin: teos leviää käsiin, kehystensä ulkopuolelle, sen hallinta epäonnistuu. Ei ole täydellistä hiljaisuutta tai puhdasta pintaa alustaksi teokselle, ei pitävää rajaa teoksen ja maailman välillä. Halut, muistot, välisyydet, mennyt ja tuleva sekoittuvat siihen, minkä koetamme rajata tähän ja nyt. Vajavaisuutemme paistaa esitystaiteilijan ruumiista, ja joskus sitä on vaikea katsoa. Yhteisessä yrityksessämme olemme kuitenkin yhdessä, halussamme on toivoa, havaitsemisen ja uudelleen organisoitumisen mahdollisuus. Ehkä esitystaiteilija ei ole niinkään immuuni kritiikille tai opeille kuin valmis ottamaan vastaan senkin mahdollisuuden, ettei esitys katsojineen ole hänen hallinnassaan, ettei se ole paikka vain hänen intentionilleen ja haluilleen, ettei se lopulta asusta hänessä. Ei ole laukoa eikä oikeaa vastausta. Esitys on yhtä riippuvainen vastaanottajastaan kuin taiteilijastaan, ja tämä riippuvuus on vasta alkua esityksen epäitsenäisyyden tiellä.

There are times when I catch myself believing that there is such a thing as something, which is separate from something else.

(Gregory Bateson)

Viitteet:

- Arlander, Annette. 2009. ”Performanssista ja esitystaiteesta”. Teoksessa *Episodi 2: Esseitä performanssista ja esitystaiteesta*, toim. Annette Arlander, 7–25. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä”. *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen, 86–100. Helsinki: Like.
- Dewey, Richard & Timothy Marrinan. 2017. *Burden*. Elokuva. Screenprint Pictures.
- Grotowski, Jerzy. 1989 [1965]. *Hän ei ollut kokonainen*. Suomenkoski Matti Puukko. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Jones, Amelia. 2011. ”The Artist is Present: Artistic Re-enactments and Impossibility of Presence”. *The Drama Review*, Spring 2011, Vol. 55, No. 1, 16–45.
- Jones, Amelia. 2012. ”The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History”. Teoksessa *Perform, Repeat, Record*. Bristol, toim. Amelia Jones & Adrian Heathfield, 11–25. Chicago: Intellect.
- Malevich, Kasimir. 2003 [1915]. ”From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting”. Teoksessa *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, toim. Charles Harrison & Paul Wood, 173–183. Malden: Blackwell Publishing.
- McKenna, Kristine. 1992. ”Unmasking Chris Burden: His Art Has Always Challenged the Rules; For a While, So Did His Antics. Now, L.A.’s Notorious Bad-Boy Artist Has Settled Down. Or Has He?”. *Los Angeles Times*, 29.11.1992.
- Nauha, Tero. 2017. ”Performance art can’t be taught”. Teoksessa *Performance Artist’s Workbook: On teaching and learning performance art – essays and exercises*, toim. Pilvi Porkola, 61–79. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Noë, Alva. 2019. *Omituisia työkaluja: Taide ja ihmisluonto*. Tampere: Niin & Näin.
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of the Image*. Käänt. Gregory Elliot. Lontoo: Verso.
- Rinne, Nora. 2009. ”Taidoton esittää itseään – Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena”. Teoksessa *Episodi 2: Esseitä performanssista ja esitystaiteesta*, toim. Annette Arlander, 26–52. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

manssien aiheuttama muutos tai lii kahdus voi olla pienieleinen ehdotus, mutta se voi myös olla kohtuuton haaste, jopa käsky, joka vaatii huomion suuntaamista sinne, minne se tavallisesti ei ulotu. Miten asioita kysytään, muutosta ehdotetaan, asennolla vaaditaan ja tyyllillä vaikutetaan. Edes performanssin katoavaisuudella ei ole niin tavatonta merkitystä. Peggy Phelan määritteli performanssin tavaksi olla hyödyketuotantoa vastaan (Phelan 1993, 146). Käsittelemäni aikakausi on kuitenkin hyvin toisenlainen kuin Phelanin kirjoittaessa artikkeliaan 1990-luvulla, sillä olemme kokeineet yhteiskunnallisen muutoksen, kun olemme siirtyneet teollistumisen aikakaudesta aineettoman tuotannon ja finanssitalouden globaaliin maailmaan. Emme elä hyödykkeiden tuotannon (esim. taideteos) ja niiden kuluttamisen aikakautta, koska merkittävä osa tuotannosta, taloudesta ja merkityksistä on aineetonta. Merkitykset syntyvät rajallisisa tapahtumissa, performansseissa, kuten 1990-luvullakin, mutta arvo ei ole sitoutunut esineisiin tai teoksiin, kuten fetisseihin, vaan arvon muodostus tapahtuu ihmisten välillä, puheessa, ajattelussa, lupauksissa, luottamuksessa ja jopa maineessa. Performanssi on paradoksaalista, kuten finanssitalouskin, sillä kyse on toisaalta konkreettisen materiaalisista asioista, esineistä ja olennoista, mutta toisaalta arvo perustuukin niiden välisiin suhteisiin, jotka ovat muuntuvia. Performanssitaide on myös taidetta, joka tarkastelee näitä liikkeessä olevia suhteita.

Aloitin kirjoitukseni tyyllillisesti tavanomaisesti hakemalla pontta ajattelulle sanojen etymologiasta. Viittasin sanan alkuperään ja sen taustaan, aivan kuin sitä kautta paljastuisi jotain olennaista performanssin luonteesta. Tälläisellä ajattelulla on hyvin vähän tekemistä performanssitaitteen kanssa, sillä performanssitaide ei mielestäni perustele olemassaoloaan tosiasiallisten lähtökohtien tai universaalien käsitteiden kautta. Toiminta on muualla. Performanssitaide on paremminkin *autoteoriaa* – toimintaa, sanoja, eleitä, liikkeitä, asentoja, suhteita – jossa ajatteleva yksilö kirjoittaa ruumiillaan, koetusta elämästään, usein vähemmistön tai väärinkohdellun kokemuksesta (Fournier 2021). Sanoilla ja käsitteillä on performanssissa hyvin toisenlainen merkitys kuin sanakirjassa, se on selvää. Performanssi on toimintaa ja ajattelua määritteiden rajalla, useimmiten niiden ulkopuolella mutta silti todellisesti maailmassa koetun ruumiin, esineiden ja materiaalien kautta.

Miten?

En kirjoita esitystutkimuksesta vaan esitys- ja performanssitaitteesta. Pyrin välttämään liiallista akateemisuutta, sillä kirjoitukseni tarkoitus ei ole niinkään väittää jotain performanssista vaan sanoa jotain siitä, miten sitä voidaan ajatella, lähestyä, katsoa tai tehdä. Kehotan näkemään performanssitaitteen ja sen moninaiset asennot ja tyyli t aina sen kautta, mikä on niiden suhde johonkin toiseen tai suunta jostakin toisesta. Kyse on leikistä, mutta myös vakaasta aikeesta aiheuttaa muutos, murros tai kumous. Performanssitai de voi olla samanaikaisesti kuolemanvakavaa sekä tyyli tontä, groteskia sekä meditatiivista; vailla suuntaa ja silti

täsmällisesti jotakin tuntematonta luotaava ele, tapahtuma tai toimenpide.

En myöskään kirjoita LAPS-ohjelman professorina ja esittelen sen uutta opetussuunnitelmaa, niin kuin tämän kirjan suunnittelun alkuvaiheissa oli aikeenani. Kirjoitan siitä tuntemastani prosessista, jota voidaan sanoa taiteelliseksi prosessiksi, mutta jonka voi ainakin jossain määrin tunnistaa kuka tahansa, joka joskus on joutunut ajattelemaan ja mahdollisesti myös toimimaan niin sanotusti ”laatiko ulkopuolella”. Sillä sellaista taiteellinen ajattelu ja työskentely on, vaikkakaan mistään romanttisesta ja vapaasta liikkeestä ei olekaan kyse.

On oltava jokin tila, jossa harjoitella, ajatella, työstää, harkita ja kokeilla. Katsella videoita, elokuvia tai dokumentteja, kuunnella podcasteja, musiikkia tai haastatteluja, kirjoittaa muistiinpanoja, blogipostauksia tai sähköposteja. Laitetaan mustavalkovalokuvia kansioihin ja digikuvia pilveen, taitellaan ja poistetaan kehyksistä, revitään ja silputaan. Tuhkakupit on tyhjennettävä, kombucha-pullot vietävä lasinkeräykseen, pahvit pahvipaavoon, matot tuuletettava ikkunasta tai sisäpihalla, pyyhittävä kerros pölyä kirjahyllyn ylähyllyltä ja roskat sen alta. On muutettava, siirryttävä, tehtävä tilaa tai valloitettava nurkka; on harkittava alan vaihtoa, lopetettava ja aloitettava uudestaan, toisella tavoin, muuntaen tai lopultakin unohdettava. Tuolit taitellaan, kirjat pinotaan, paperit kasataan, kädet pestään ja vaatteet vaihdetaan. Aloitetaan, jotta voitaisiin kokeilla; pidetään tauko, jotta ymmärrettäisiin, mitä tapahtui; toistetaan, koska ei muuten muisteta; hylätään, koska on rajoja ja aina lainataan, varastetaan, kopioidaan, huijataan ja teeskennellään, koska on taide. Ikkunat on pesty, lattiat lakaistu, videoprojektorit aseteltu, niin kuin diaprojektorit tai piirtoheittimet, kytketty läppärit, kuten mediaplayerit, VHS-nauhurit tai DVD-soittimet, ja kiinnitetty näyttöihin, televisioihin, kuvaputkiin, jotta voisi näyttää tai soittaa, tarkistaa äänen tasot ja kuvan laatu: onko kovalla?, eikö kuulu?, kummin päin?, väärin päin?, miksi vain toisesta? Esityksen jälkeen tai näyttelyn jälkeen, vartin päästä, illalla, huomenaamulla, viikonloppuna, ensi viikolla tai kolmen viikon päästä sammutetaan valot, puretaan näyttämö, kasataan piuhat, pakataan kamat kasseihin tai esineistö laukkuihin, palautetaan laitteet kaverille, siskolle tai vuokraamolle, kunnes taas ajetaan vuokra-autoa, pakua tai laatikkopyörää, joissa roudataan työhuoneelle, kotiin, varastoon, koululle tai vanhempien kellariin. Ikkunat on suljettu. Verhot rullattu alas. Ovet paiskattu kiinni. Avaimet palautettu.

Taiteilijalle tärkein asia tai esine ei ole portfolio tai tyylikäs verkkosivu vaan ovi. Oven voi avata silloin kun siihen on tarvetta ja sen sulkemalla voi päättää, kenet päästää käymään työhuoneellaan ja milloin. Ehkä taiteilijalla ei ole työhuonetta tai se on vain väliaikainen, mutta tärkeintä on se, että hälyisessä kahvilassa ei tehdä tai suunnitella taidetta, ei myöskään avokonttorissa. Sitäkin tapahtuu ja hälyiset tilat ovat osa prosessia, mutta aina tulee se väistämätön hetki, kun on suljettava ovi. Joko niin, että työryhmä saa harjoitella muiden katseilta suojassa, tai niin, että yksinäinen taiteilija saa olla hetken omien ajatustensa kanssa tai

kokeilla *yhtä juttua*. Mistään ei tule mitään, jollei taiteilija saa joskus sulkea ovea ja päättää, kenen kanssa haluaa keskustella, tavata tai neuvotella ja milloin se tapahtuu.

Se mitä oven takana tapahtuu, ei useimmiten ole häikäisevää tai säkenöivää, vaan keskittynyttä kokeilua. Innovaatiot eivät ole mullistavia järjestyksiä, vaan pieniä muutoksia, siirtoja, vähennyksiä tai muunnoksia. Oman kokemuksen mukaan ja useassa yhteistyöprojektissa mukana olleena se muistuttaa monella tavalla – käytännössä ja metaforisesti – sitä, miten Cornelis van Yk kuvailee laivanrakennusta vuonna 1697 julkaistussa kirjassaan *De Nederlandsche Scheepsbouw-konst*:

[S]eison, joskus istun, ryömin, joskus makaan maassa. Kannan raskasta puutaakkaa hartioillani, sitten nostan tavaroita kainaloon, tai eteeni. Ja taas hiivaan, sovitan, vedän, kiskon, kiipeän, kapuan, valan, leikkaan, hakkaan mutteria, vääntelen, revin tai käytän voimaa mitä moninaisimmin tavoin yhden työpäivän aikana. Niin että vaatteeni ovat nivelten kohdalta repeytyneet, ja pitkän harjoittelun vuoksi kehostani on tullut läpikotaisin kumea. (Van Yk Brandonin kirjassa 2017, 201, oma suomennokseni.)

En tarkoita tällä viittauksella sitä, että taiteilijan työ olisi pelkästään fyysistä, vaan sitä, kuinka asioiden ajattelemisen ja kehittäminen on jotain sellaista, jossa työvaatteet repeävät; työtä ei voi tehdä ilman todellisia tai vertauskuvallisia mustelmia ja naarmuja, minkä vuoksi on taas voitava sulkea ovi, mietittävä ja pohdittava: entä nyt, eikö olisi voinut ja kuinkas kävikään?

Kun katsot iltapäivälehden tai *Avotakan* kuvaa taiteilijasta (harvoin, mutta näin joskus voi tapahtua), näet tyylikkäästi pukeutuneen ja charmantin olennon esittelemässä uusimpia teoksiaan kahdensadan neliön kartanossaan. Serafit ja kerubit vierailevat, usein samanaikaisesti, vuorineuvosten ja jääkiekkokaukaloista ponnistavien start-up-yrittäjien kanssa. Puhutaan Sienan valosta tai traumaattisista lapsuuden kokemuksista ja kolmannen avioeron jälkeen tapahtuneesta henkisestä heräämisestä. Jos taas tapaat taiteilijan medioituneen kuvaston ulkopuolella, on huone vaihtunut betonilattiaiseksi varastoksi, jossa luonnonvalo on vieraillut viime vuosituhanella, silloin kun maalitahrat ja pöly eivät vielä peittäneet ikkunoita (ei, hanasta ei tosiaankaan kannata juoda!). Tilassa on kymmeniä tietokoneita, printtejä, julisteita, kirjoja, lehtiä, helikopterin lapa ja moottoripyörä sekä tohina, joka kuitenkin innostaa sellaisella tavalla, että tiedät heti kuuluvasi samalle viivalle hänen kanssaan, kuulut joukkoon, voisit olla osa työryhmää, sillä nyt ei keskustella ylevän vaikeista asioista vaan nykyisemmästä tilasta eli siitä, mikä koskettaa meitä kaikkia. Siitä on kyse. Vaikka nämä kaksi kuvausta ovat fiktiota, perustuvat ne todellisiin tapahtumiin.

Työpöydällä kamera tai lyijykynä ja lehtiö, työn alla ihmisten suhteet ei-inhimilliseen elämään, rodullistettu nykyisyys sekä uusien tulevaisuuksien muodostaminen, liikkuvien kehojen suhde rakennettuun ympäristöön tai binaarisen näyttämön palasiksi purkaminen. Hyllyllä henkilökohtainen

arkisto, kuva-albumit, esineitä ja viitteitä, englanninkielistä kirjallisuutta, äänilevyjä, lautasia, nuudelipaketteja ja kuppeja. Tavanomaista ja erityistä, järjestelmällistä ja sattumanvaraista. Mistä on sellaiset taiteilijat tehty, joiden nimi ei ole herra Sutinen tai rouva Sointula?

Miten esityksiä tehdään? Usein niitä edeltää ajattelu, joka pohjautuu erityisiin kokemuksiin tai toisteisiin tapahtumiin. Brasilialainen kirjailija Clarice Lispector kuvaili, kuinka hän kirjoittaa omalla kielellään kuin olisi omalle kielelleen vieras. Tunnistan tämän läheisenä taiteelliselle prosessille. Vaikka asiat, kokemukset ja tapahtumat ovat omiani, niiden käyttäminen esitysten ja performanssien materiaalina on kuin olisi tekemisissä vieraan aineen kanssa ja tavallaan epäpätevä esittämään mitään niiden perusteella. Kyse ei ole huonosta itsetunnosta, vaan siitä, miten performanssi on aina vieraannuttava ja pienimuotoinen siirto, jonka kautta kokemukset muuttuvat eräänlaisiksi asennoiksi tai tyylyttelyiksi. Tämä ”materiaali” käy läpi muutoksia kehossa, sitä muuntaen, saaden erilaisia asentoja, jotka hyväksyn tai hylkään. Päilylen, löytyisikö kirjahyllystäni valmista vastausta kysymyksiini, joita en osaa kunnolla sanoittaa. Saatan palata ajatuksiini katsoessani toisen tekijän esitystä, kuunnellessani musiikkia tai katsellessani elokuvaa. Saatan löytää sen myös aivan sattumalta, odottamatta. Tämä ei kuitenkaan riitä. Kyse ei ole sanoittamisesta tai kuvailusta. Materiaalin on toistuttava kehossa liikkeiden kautta, suhteessa esineisiin tai eläviin olentoihin, sitä on kokeiltava tilassa. Joskus en saa unta ja minun on sijoitettava erikoisen ajatusten yhdistelmä jonnekin muistin säiliöön, jotta se palautuisi mieleeni aamulla. Useimmiten nämä ovat yhtä hyödyttömiä kuin humalassa muistiin kirjoitettu oivallus, mutta olennaista on muistin tekniikoiden käyttö.

Nämä kaikki ovat esityksen ja performanssin ajattelua. Mikään siitä ei ole turhaa, eikä prosessia voi kovastikaan helpottaa. Sillä on rytminsä, intervallit ja asennot. Niitä on siedettävä, vaikka tulos olisikin maanantaikappale.

Tällaista erityisosaamista ja sietokykyä taiteilijoilla on paljon. Se voi saada omalaatuisia muotoja ja eriskummallisia asentoja, jotka voivat vaikuttaa huvittavilta. Mutta toisaalta, kun asiat, ajatukset, oliot ja materiaalit ovat riittävän kauan etsineet muotoaan tai sopivaa asentoa, niin silloin teosta tai performanssia seuraava katsoja voi saada huimaavan ihastuneen kokemuksen. Performanssissa on erityistä se, että mitään fyysistä ei kovinkaan usein jää jäljelle.

Performanssitaide ei ole kuitenkaan tiistaiaamujen harmautta suurempaa elämysteollisuutta, eikä se kaipaa yhteiskunnan arvostusta. En kirjoita tätä kirjoitustani apurahalautakunnille tai valtion virkamiehille vaan toiselle performanssitaiteilijalle tai aiheesta kiinnostuneelle lukijalle. Kirjoitan siitä hetkestä, kun iskee lamaannus, apurahahylsyt turruttavat ja maailmasta katosi mielekkyys jo keskiviikkona, kahdennenkymmenennenviidennen zoom-tapaamisen jälkeen. Muutokset ja kokemukset kertyvät kehoon kuin hiki vaatteisiin, joiden kautta on löydettävä asento, kuinka olla tänään maailmassa. Taiteen kautta ajattelemisen, jota kutsun performanssiajatteluksi, on jotain erityistä siksi, että se saa aikaan asentoja ruumiissa, luo suhteen toiseen, mutta

sitä ei voi sanallistaa tai kääntää väitöskirjan muotoon (olen yrittänyt).

Performanssitaide on asentoja ja tyylejä, joihin vain pitkän linjan amatöörit kykenevät. Se on pysyvästi epäta-
vanomaista tai epästandardia ajattelua, vaikka sitä varten on jopa professuuri Suomen ainoassa taideyliopistossa. Performanssitaide ja sen moninaisia metodeja ja asen-
toja voidaan opettaa, ja siksi – kaiken selvyiden vuoksi – on tärkeätä muistaa, että performanssitaide ei ole holtitonta sekoilua juhannusillassa. Se on *biomytografia*, kuten Audre Lorde kirjoittaa, vähemmistöistä ja syrjittyjen kokemuksista kasvavaa haltuunottoa, omaelämäkerrallisen materiaalin kollaasia, performatiivien muuntamista ja erityisen asennon maailmalle esittämistä (Fournier 2021, 41). Sen paikan ja ajan ottamista, joka myös minulle – ja sinulle – kuuluu. Per-
formanssitaide rakentaa ja ylläpitää muistin bestiaaria.

Edesmennyt performanssitaiteilija Carolee Schnee-
mann kirjoitti vuonna 1973 epäonnistuneesta *mansplaining*-ko-
emuksestaan, joka toimi sytykkeenä hänen ehkä tunne-
tuimmalle teokselleen *Interior Scroll* (1975):

TAPASIN ONNELLISEN MIEHEN. STRUKTURALISTISEN
ELOKUVANTEKIJÄN. – – HÄN SANOI, KUINKA HE PITÄVÄT
MINUSTA. OLET HURMAAVA. MUTTA ÄLÄ PYYDÄ MEITÄ
KATSOMAAN. SINUN ELOKUVIASI. EMME ME VOI. ON
TIETYNLAISIA ELOKUVIA. JOITA EMME VOI KATSOA: HEN-
KILÖKOHTAISTA SEKOILUA. TUNTEIDEN SITKOISUUTTA.
KÄSIN KOSKETELTAVAA HERKKYYTTÄ. PÄIVÄKIRJAMAI-
TA VIETTELYÄ. MAALAUKSELLISTA SOTKUA. TIIVISTY-
NYTTÄ OLEMUSTA. ALKEELLISTA TEKNIKKAA. – – EI, HÄN
SANOI, PIDÄMME SINUA VAARALLISENA. (Schneemann,
1973–76, oma suomennokseni.)

Vuodet eivät ole poistaneet Schneemannin ajattelun merkitystä. Performanssitaiteilija – rodullistettu, sukupuol-
litettu, luokkavihainen – on amatööri, jonka taiteellinen ajattelu määrittellään sekavaksi, ryönäiseksi ja toisaalta puuduttavan tylsäksi, henkilökohtaisten ahdistusten kanssa onanoinniksi. Pyörittelin vuosia nimikkeitä ”performans-
sitaiteilija”, ”esitystaiteilija”, ”taiteilija” tai ”mediataiteilija” omassa ansioluettelossani, koska koin pysyvää alemmuutta siitä, mitä tein. Olin tavallaan sisäistänyt syytökset, jotka Schneemann esityksessään luki, vetäessään ulos emätti-
mestään paperirullaa, johon sanat oli kirjoitettu.

Lispectorin sanoja mukaillen performanssitaiteilija voi olla omalle taiteelleen vieras ja muukalainen. Ajattelem-
me, kirjoitamme ja teemme performansseja, koska silloin meillä on sija maailmassa. Performanssissani voin hengittää toisten kanssa tai viettää vuoden ulkona suurkaupungis-
sa, mutta performanssina noilla teoilla on jokin erityinen paikka maailmassa. Se on liike, joka suuntaa sinun, katsojan ja kokijan, huomion yleisemmin siihen kysymykseen, miten olet maailmassa ja miten voit olla maailmassa. Kuten perfor-
manssissa myös arkisessa ja toisteisessa elämässämme ei oleellista useinkaan ole se, mitä teemme, koska olemme samoja asioita niin kauan, ettemme enää sitä tunnista, vaan kyse on siitä, miten sen teemme.

Chantal Akermanin elokuvassa *D’Est* (2004) on useita minuitteja kestävä otos, jossa kamera panoroi bussipysä-
killä odottavia ihmisiä. Ollaan jossain päin Venäjää, on talvi. Ihmiset kommentoivat ja katsovat suoraan kameraa kohti. Edetessään epätasaisella alustalla elokuvakamera täri-
see ja pomppii, liike ei ole sulavaa. Kasvot ja vaatteet ovat tavanomaisia, mutta meidän näkökulmastamme jo hieman nostalgisia. Tämä kohtaaminen palautuu mieleeni yhä uudestaan ja uudestaan. Voisin sanoa sitä maagiseksi, vaikka mistään ylevästä ei olekaan kyse. Ihmiset ilmestyvät näkökenttään ja hetken päästä katoavat. Heitä ei esitellä mitenkään. Seuraavassa kohtauksessa vastaava kamera-ajo, oletetta-
vasti saman tai vastaavan kaupungin aseman sisätiloista: nuokkuvia ihmisiä ja keskustelevia seurueita, pakaaseja ja nyssäköitä, tuoleja ja kellertävänä hohtavia lamppeja. Ivone Margulies kirjoittaa, kuinka Akermanin elokuvissa on kyse eräänlaisesta *ellipsistä* (...), siitä kaikesta, mikä useimmiten poistetaan, editoidaan tai lyhennetään standardin eloku-
va-ajattelun mukaisesti. Me tunnistamme tämän, osaamme ajatella sen mukaisesti, että yhden leikkauksen kesto on 3–5 sekuntia. Akermanin elokuvissa usein kaipaamme lähikuvaa päähenkilöstä, jota ei koskaan tule. Esimerkkinä Margu-
lies mainitsee kohtauksen Akermanin elokuvasta *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), jossa päähenkilö on menossa kylpyyn. Akerman kuvaa koko operaation, veden laskemisineen ja ammeen kuurauksineen jättämättä mitään pois (Margulies 1996, 4). Usein perfor-
manssitaiteessa kyse on vastaavanlaisesta ellipsistä, siitä, jonka perinteinen dramaturgi mielellään leikkaisi ja jättäisi esittämättä, koska *miten tuollainen voisi ketään kiinnostaa?*

Milloin?

Ehdotan ajatusleikkiä. Ajattele näkemäsi performans-
siesitykset tai muut epätavanomaiset teokset pilkahduksina tulevaisuudesta. Et näe selkeitä näkymiä, vaan ehkäpä vain pelkkiä tuntemuksia tai asentoja tulevaisuuksista, jotka eivät koskaan saa merkittävän tulevaisuuden ansaittua asemaa. Emme katsele tai arvostele performanssia hen-
kilökohtaisen taustan kautta, vaan jonain sellaisena, joka ei voisikaan olla selkeätä, hienostuneesti kuvitteluamme ohjailevaa, vaan tulevaisuudet esiintyvät lyhyinä hetkinä tai nykäisyinä.

Tulevaisuus ei ole utopia tai fiktio, vaan tulevaisuus fiktoidaan tähän hetkeen niin, että näemme tapahtumia tulevaisuuksista, joita on edeltänyt meille tuntematon, nykyhetken jälkeen tapahtunut asia. Emme voi tietää siitä mitään. Nuo tulevaisuudet näyttäytyvät kummallisina, outoina ja saavuttamattomina, sillä emme tiedä, mikä on tuollaiseen tulevaisuuteen johtanut. Tulevaisuudet eivät ole meidän, vaan joidenkin toisten ihmisten ja heidän välisten suhteidensa tulevaisuutta.

Katsot nykyhetkessä tapahtuvaa performanssia, joka on nykyisyydelle vieras, mutta niin kuin pieni siirto tai muutos. Performanssi on usein jollain tavoin vaivaannut-
tava tapahtuma – kuten se liian aikaisin juhliin saapunut sukulainen, joka ei ymmärrä lähteä ihmisten aikaan, vaan jää

auttamaan jälkien siivoamisessa, vie roskat ja tiskaa, vaikka on tiskikonekin.

Myös performanssin tekijälle tekemisen ja ajattelun lähtökohta voi olla vieras tai vaivaannuttava tapahtuma. Se on toistunut vuodesta toiseen jokaisessa esityksessä eräänlaisena tyylinä tai tapana. Performanssitaiteilija Marina Abramović kirjoittaa elämäkerrassaan, kuinka hänen kommunistipartisaani äitinsä oli pakkomielteinen järjestyksen palvoja. Äiti saattoi herättää tyttärensä keskellä yötä tarkistaakseen, ettei tämä ollut nukkuessaan saanut lakanoita sotkuun. Nämä kivuliaat ja toisteisen neuroottiset tapahtumat toistuvat yhä Abramovićin elämässä ja esityksissä. Hän kirjoittaa, kuinka edelleen hänen nukkuessaan vieraissa paikoissa, kuten hotellihuoneissa, näyttää vuodeaamalla siltä, kuin kukaan ei olisi siinä nukkunut.

Vaikka olen alleviivannut performanssin kesken-eräisyyttä ja prosessimaisuutta, on tapahtumassa kyse erityisestä ja harkitusta tekemisestä. Paradoksaalisesti kaoottisiakin esityksiä edeltää jonkinlainen päätös. Performanssilla on aina jokin katsoja tai kanssaosallistuja – jopa siinä määrin, että ajatellessamme emme ole koskaan yksin. Joskus huone on liiankin täynnä vieraita. Vaikka elokuvan-tekijän sotkuisuus tai moitteettomasti paikallaan olevat lakanat eivät näytä mitään tekijän ajattelusta, voivat ne olla täynnä ajatusta, jonka tekijä esityksessään haluaa meille välittää. Sen lisäksi on esityksiä ja teoksia, joita emme enää voi katsoa sillä tavoin kuin ne tehtiin ja tekohtekellä katsottiin. Tästä esimerkkinä on #metoo- ja Black Lives Matter -liikkeiden merkitys. Tulevaisuuksien fiktioimisessa ja fabuloinnissa on käänteisesti kyse myös tästä. Kuten Deleuze kirjoittaa, on fabulointi toimintaa, joka tehdään tulevaisuuden ihmisiä varten, niitä katsojia ja osallistujia varten, jotka eivät vielä ole olemassa ja joita emme edes tunnista ihmisiksi (Deleuze 2004, 113).

Performanssi esittää ja käy kehollisesti läpi konventiota ja sitä, mikä määrittyy oudoksi. Haluamme ehkä aseman, josta katsoa maailmaa, joka hetkeksi pysähtyisi paikalleen meidän ihailtavaksemme. Performanssi ei kuitenkaan ole asema vaan asento tai suhde maailmassa, jonka olemassaoloa emme aluksi edes havaitse, mutta sitten jokin tapahtuma saa meidät näkemään sen kiinteän ja paikoilleen juurtuneen sijaan liikkeessä olevana, sotkuisena ja kieleltään vieraana.

Jotkut haluavat nähdä ja kokea performanssin välittömästi, kuin maalauksen museon seinällä tai elokuvan valkokankaalla. Toisille taas valokuva tai videotaltiointi esityksestä on tärkeämpi ja merkityksellisempi. He haluavat mahdollisuuden palata teokseen yhä uudelleen. Performanssitaiteen historia alkaa nykymuodossaan toisen maailmansodan jälkeisestä ajasta, 1950-luvulta. Tuo historian kaanon sisältää suuren määrän mustavalkoisia valokuvia ja kertomuksia siitä, mitä on tapahtunut ja missä viitekehityksessä. Taltioinnilla tai dokumentaatiolla on merkittävä rooli performanssitaiteen historiassa, ehkä jopa merkittävämpi kuin katoavilla esityksillä. Emme voi palata galleriaan ja kokea uudelleen Joseph Beuysin teosta, jossa hän pitää sylissään kuollutta jänistä. Esityksen ”Kuinka selittää taidetta

kuolleele jänikselle” elokuvataltiointi löytyy kuitenkin digitoituna YouTubesta, samoin siitä otetut valokuvat. Valokuvat ja filminpätkät eivät kuitenkaan ole tuo esitys.

Voimme saavuttaa merkittävän aseman nykytaiteen kentällä, jopa sellaisen, joka säilyttää arvonsa pitkälle tulevaisuuteen, kuolemammekin jälkeen. Voi olla, että taiteilijan teoksia, luonnoksia, päiväkirjamerkintöjä, haastatteluja ja aikalaiskertomuksia kerätään vahvistamaan tuota asemaa. Voi käydä hyvin myös niin, että yllättävä yhteiskunnallinen ja sosiaalinen muutos romahduttaa kaiken ja taiteilijan perintö syöstään asemastaan, jolloin hän päätyy pelkäksi kuriositeetiksi kansallisarkistoon. Mielestäni tekijän asento tai tyyli ajatella ja toimia vääntyy huonosti aseman pidikkeeksi. Toisteiset tavat, ehkä flirttailu eivät ilmene tekijän ikonimaisessa asemassa.

Vaikka tämä vaikuttaa turhanpäiväiseltä, arkiselta ja tavanomaiselta, on juuri näiden asentojen ilmeneminen mielestäni oleellista performanssitaiteelle. Tämän kaiken valokuva ja elokuva editoi ja leikkaa tai jäsentää. Se katkoo, hioo tai höylää pois pienet asennon vaihdot, läheisyyden erotettavan lämmön ja esityksessä koettavan erityisen samankaltaisuuden, joka ei perustu standardeihin vaan eräänlaiseen jaettuun omintakeisuuteen.

Performanssitaiteen monisisällöllä historialla on kiinteät suhteet ala- ja vaihtoehtokulttuureihin. Talouden vaihtokutukset ja sosiaaliset lähtökohdat usein yhdistävät, mutta yhteydet ovat myös käsitteellisiä ja syvällisempiä. Losangelesilaisen *Poseur*-vaateliikkeen ja -muotilehden perustaja Jim O'Connor kirjoittaa vuonna 1979, kuinka poseeraus – esittäminen, tyyllittely, teeskentely – luettiin punkista kirjoitettavien toimittajien mukaan toiminnaksi, joka ei oikeastaan kuulu radikaalin punk-liikkeen piiriin. O'Connor toteaa:

[Toimittajien] mielestä nuo tietyllä tavalla pukeutuvat ja poseeraavat tyypit ymmärsivät punkin idean täysin väärin. Heidän tarkkailijan näkökulmastaan katsottuna kiinnostus vaatteita ja ulkonäköä kohtaan oli vain pinnallista humpuukia. Minusta kuitenkin tuntui itsestään selvältä, että nuo ”poseeraajat” olivat sukulaissielujani, sillä he tiesivät yhtä hyvin kuin minäkin, että asia oli täysin päinvastoin! Yksi punkin tärkeimmistä jutuista oli juuri se, kuinka hauskaa on pukeutua näyttävästi ja poseerata – – katsella ja tulla nähdyksi. (Torchinovich 2019, 212–214, oma suomennokseni.)

Performanssitaide on poseerajien hengenheimolainen, sillä kuten punk myös performanssitaide on lähtöisin vaihtoehtoliikkeiden, vähemmistöjen ja rodullistettujen marginaalisoidusta toiminnasta; 1960- ja 70-lukujen suurkaupungeista osana radikaalia *näkyvyyden* politisointia. Vaikka performanssitaiteella on omat tähtensä ja etabloitunut asemansa nykytaiteen kentällä, on se edelleen poseeraajien aluetta, jossa alkuperäisellä ja uniikilla on hyvin vähän tekemistä sen kanssa, mikä performanssissa on merkittävää. Poseeratun asennon kautta nousee esiin ajattelun radikaali, konventiot haastava toiminta. Näkyvyys on poseerauksen sijamuoto, jossa poseeraus pitää sisällään selkiytymätöntä toimintaa.

Aseman saavuttamiseksi on oltava riittävä määrä ideoita, on luovuttava ja pyrittävä tekemään oikeita päätöksiä. Poseeratut asennot – esittäminen, performanssitaidetta ja performanssiajattelu – luovat väistämättä epävarmuutta, epätavanomaisuutta ja jopa tietynlaista kotikutoisuutta. Kun esiintyjä viimein on saanut kasaan tarvittavat välineet ja elementit, on performanssi esitettävä katsojien ja osallistujien kanssa. Tämä on erityinen tapahtuma, joka tuntuu samanaikaisesti kiivaalta liikehinnältä ja ajattelun tiivistämiseltä, seesteisen rauhan ohikiitävältä hetkeltä ja kivuliaan kömpelöltä. Nämä eivät ole mitään itseisarvoja, vaan ne ovat aina läsnä siksi, että kyse on tiivistymästä, jonka tekijä on päättänyt jakaa. Tuo tiivistymä on poseerattu asento, toisinajattelun tyyli ja tulevaisuuksien osallistuminen nykyhetkeen.

Performanssin tapahtuma, sen sisältämät välisyydet ja erityinen ”ajatteluvoima” ovat aina suhteessa toiseen; ne ovat aina osittaisia, jäännöksellisiä ja loputtomasti kesken. Voidaan ajatella, että performansseja tehdään, jotta tuo keskeneräisyys ei koskaan loppuisi – ei niin, että saavutettaisiin lopullinen täyttymys. Voidaan myös ajatella, että jotkin performanssit ovat romanttista keskeneräisyyksien rakastamista, kuten ikuinen rintamamiestaloremontti. Miten vain, tuo esitys tapahtuu jossain tilassa, tiettyyn aikaan, jossa tietyt asiat, olennot, ajatukset, ideologiat, instituutiot ja taloudet ovat paikalla. Kyse ei siis ole hetteisestä valtamereellisyyden ylläpitämisestä lillumisesta. Jotain tapahtuu, kunnes se loppuu, eikä se enää toistu.

Valtamereellisyys on läsnä keskenkutoisuutena, sameuutena ja hälynä. Performanssitaidteen ajattelu on väistämättä riittämätöntä ja synkooppista. Se on toimintaa ja ajattelua, joka etuoikeitetuista asemista käsin usein siirretään syrjään, koska siitä ei ota selvää, ääntämys on epätarkkaa tai käsitteiden erittely riittämätöntä. Ketä sellainen nyt kiinnostaisi. Tällaisessa asemoinnissa kyse on pyrkimyksestä kääntää performanssi ja performanssiajattelu jollekin toiselle, esimerkiksi filosofisen ajattelun kielelle.

Antropologi Martin Holbraad kirjoittaa toiset hiljentävästä ajattelusta niin, että toisenlainen ja meidän mielettämme epätarkka ajattelu on sellaista, jossa sen muodot, suunnat tai suhteet eivät tule vakavasti otetuiksi (Holbraad 2007, 204). Päätämme *etukäteen* oletettujen käsitteiden väliset suhteet, niin kuin ne meille näyttäytyvät. Kuvittelemme tietävämmme, mistä toinen puhuu – olkoon sitten kyse filosofin ja performanssitaitelijan, opettajan ja maisteriopiskelijan, aamuvanhain työhuoneita siivoavan pakolaistaustaisen siivoojan ja post-doc-tutkimusta tekevän sosiologin tai antropologin ja Etelä-Amerikan alkuperäisasukkaan välisestä keskustelusta. Tiedämme hyvin paljon jo *etukäteen* esimerkiksi esiintyjän ja katsojan välisestä katsekontaktista, sillä emme voisi elää ilman näitä oletuksia. Kutsumme niitä yleisiksi ja universaaleiksi käsitteiksi. Meillä on väistämättä olemassa oletettujen käsitteiden suhteet, jotka ymmärrämme yleisinä, ja siksi ajattelemme vieraan oletetut käsitteet omiamme vastaaviksi. Miten voisimmekaan keskustella, ellemmme ottaisi joitain käsitteiden välisiä suhteita annettuihin ja yleisesti hyväksytyihin?

Holbraad on tutkinut kuubalaisia ifá-selvännäkijöitä ja heidän ennustamiseen käyttämäänsä *aché*-jauhoa tai -pulveria. *Aché* on Orula-hengen suosionosoitus, jota ifá-selvännäkijä säilyttää omassa syljessään. Se on olemassa valkeassa jauhossa, jota selvännäkijä levittää ennustus-pöydälleen. Jauho sisältää selvännäkijöiden kyvyn ennustaa, joten *aché* on sekä voima (*power*) että jauhe (*powder*); *aché* on sekä käsite että esine samanaikaisesti, se on *esine-käsite* (Holbraad 2007, 204). Selvännäkijä ilman *achéa* ei ole selvännäkijä, jauhe ilman voimaa ei ole *aché*, eikä voima ilman jauhetta ole *aché*. Silti voima ei ole mikään näistä yksinään. Minulle tuo maailma on vieras, ja niinpä näen vain jauhun, jonka voimaa en ymmärrä ja jonka haluan ajatella metafyyksisenä käsitteenä tai uskomuksena, jota se ei kuitenkaan ole. Hiljennän tällä tavoin ifá-selvännäkijöiden ajattelun minun ajatteluuni sopivaksi.

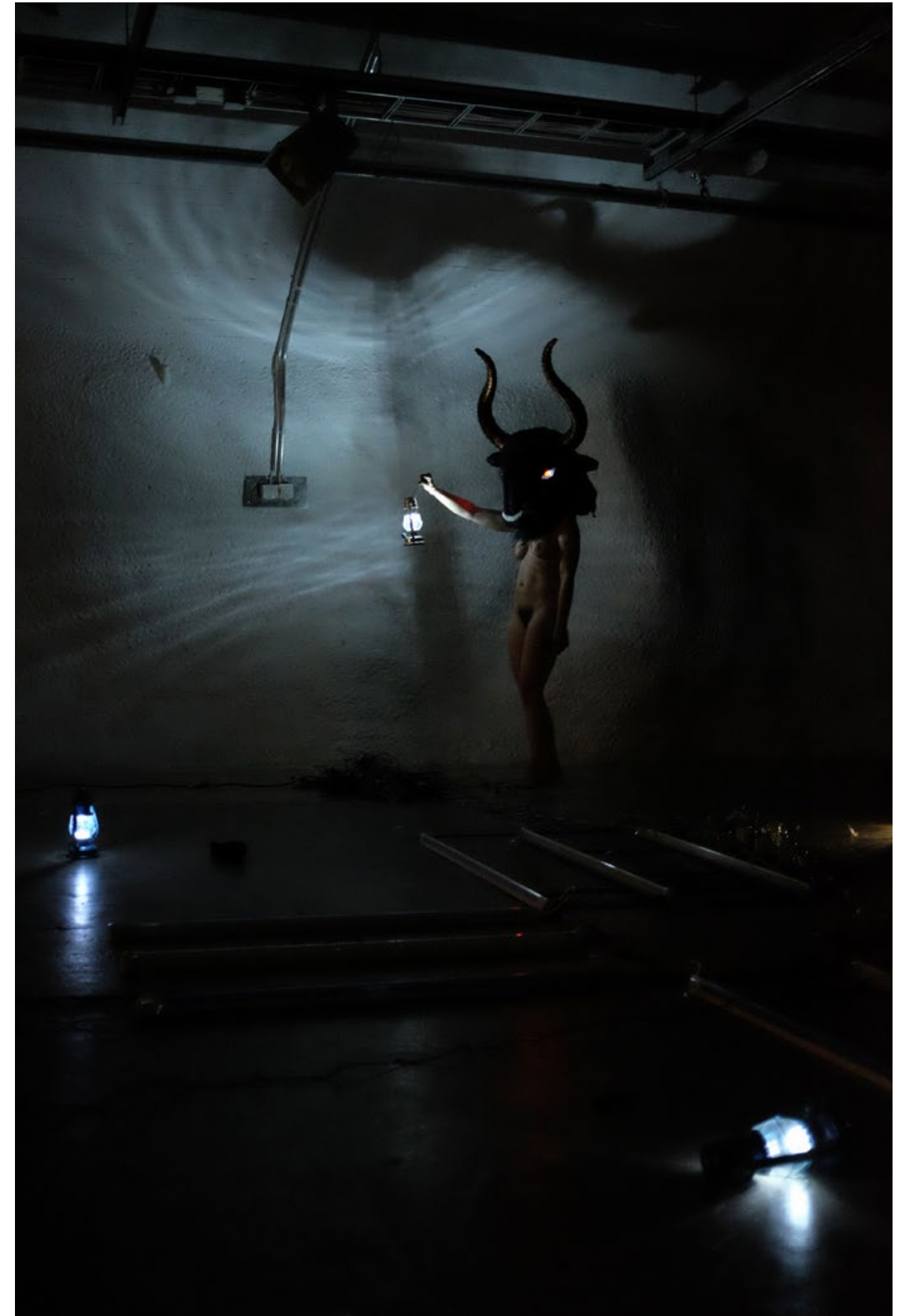
Holbraad huomauttaa, kuinka emme voi analysoida jauhun ja voiman, käsitteen ja esineen välistä suhdetta, sillä ne ovat samanaikaisia. Emme voi tietää, mikä jauheesta tekee voimakkaan ja miten todellinen suhde Orulaan muodostuu. Ifá-ennustuksen haluava ei *usko* ennustuksen voimaan, vaan hänelle se on erityistä tietoa (Holbraad 2012, 146). Emme voi tietää omien käsitteidemme kautta, *miten* esine-käsite toimii, ja siksi meidän on hyväksyttävä toisenlainen ajattelu vaikka emme sitä ymmärtäisikään. Puhuesamme toisesta maailmasta, toisesta ajattelusta puhumme paremminkin omastamme, sen rajoista. Vaikka performanssitaidetta onkin lähtöisin läntisen modernismin toiminnoista, ovat performanssitaidetta, sen opettaminen ja seuraaminen tällaista sekä-että-toimintaa.

Ifá-oraakkelin maailmassa Orula-henget eivät liiku, vaan liike itsessään on osa niitä ja Orulan olemus on liikkeessä, se on esineiden ja käsitteiden välistä liikettä (Holbraad 2012, 146). Orula ei luo suhdetta jauheeseen, vaan Orulan suhde on jauheessa itsessään. Tämä on tila, ja oikeastaan esitys, jossa selvännäkijän sormien liike ennustus-pöydällä muuttaa esityksen tilaa.

Performanssitaidetta on epätarkkaa liikettä. Sillä on voimaa, jonka usein tunnistamme epämääräisyytenä, sotkuna ja pelottavanakin tapahtumana. Performanssitaidetta voi muuttaa ympäröivää maailmaa, meidän tulevaisuuttamme.

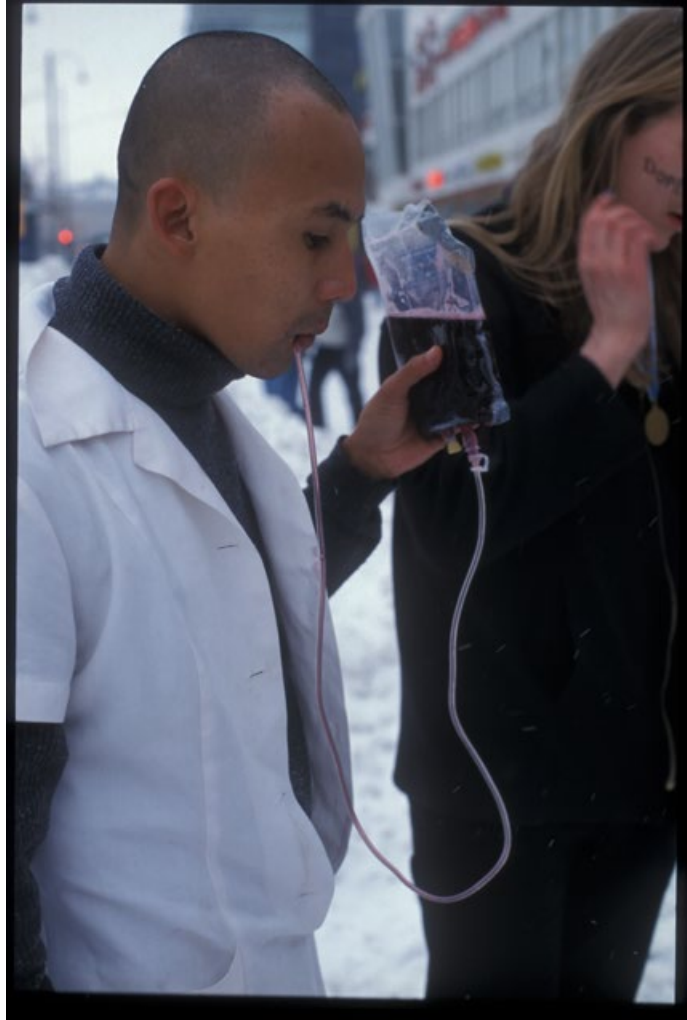
Viitteet

- Brandon, Pepijn. 2017. *War, Capital, and the Dutch State (1588–1795)*. Leiden: Brill.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Difference and Repetition*. Käännös Paul Patton. London: Continuum.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge: The MIT Press.
- Granata, Francesca. 2017. *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. London: I.B. Tauris.
- Holbraad, Martin and Morten Axel Pedersen. 2017. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holbraad, Martin. 2007. "The Power of Powder: Multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or *mana*, again)." Teoksessa *Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically*. Toim. Amiria Henare, Martin Holbraad ja Sari Wastell. London: Routledge, 189–225.
- Holbraad, Martin. 2012. *Truth in motion: the recursive anthropology of Cuban divination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Schneemann, Carolee. 1973–1976. *Kitch's Last Meal*, Super-8 elokuva.
- Torchinovich, Matteo. 2019. *Punkouture: Fashioning a revolt 1976–1986*. Hamburg: Gingko press.



















Kansainvälisesti performanssi hyväksyttiin omaksi taiteellisen ilmaisun välineekseen 1970-luvulla. Tuolloin käsitetaide², joka asetti ideat aineellisten materiaalien edelle, eli kukoistuskauttansa ja performanssista muodostui tapa ilmaista ja toteuttaa näitä ideoita. Performanssi-termiä on sen jälkeen käytetty takautuvasti sellaisiin taidemuotoihin kuin happening ja kehotaide (Erkkilä 1999, 33). Performanssi onkin historiallisesti sopinut hyvin avantgarde-liikkeiden toimintaan.

Läpi 1900-luvun performanssi oli vahvasti kytköksissä erilaisiin taiteen ja yhteiskunnan murroksiin. Uranuurtajina toimivat 1900-luvun alun futuristit venäläisen avantgardistien ja dadaistien tullessa lujaa perässä. Toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltoihin virtasi avantgarde-taiteilijoita, ja vuoteen 1945 mennessä performanssi oli jo saavuttanut jalansijaa omana taidemuotonaan USA:ssa (Kokko ja Takala 1985, 2–12).

1950- ja 1960-luvuilla minimalismi muutti olennaisesti kohteen ja sen katsojan, taiteen ja taiteen paikan välistä suhdetta siirtämällä merkityksen taideobjektista sen kanssa tai kautta tapahtuneeseen elämykseen (Hantelmann 2014). Uusavantgarden taiteilijoiden käsissä performanssi valjastettiin 1960- ja 70-luvuilla esittämään institutionaalista kritiikkiä ja kyseenalaistamaan taiteen konventionaalisia arvoja ja esteettisyyttä. Fluxus, käsitetaide, maa- ja ympäristötaide sekä happeningit painottivat sisältöjä formaalisten ominaisuuksien sijaan, tekivät teoksista prosesseja ja vaativat yleisöltä uudenlaista osallistumista teoksen toteutumiseen (Sakari 1999, 11–12). Teokset sijoittuivat ja tapahtuivat instituutioiden ulkopuolella ja kapinoivat niitä vastaan (Hantelmann 2010, 12–13).

Suomi oli 60-luvulla happening-taiteen etupäässä Henrik Otto Donnerin ja Keith Deweyn yhteistyönä syntyneiden teosten ansiosta. Vuonna 1963 Helsingin keskustassa esitettiin *Street Peace*, seuraavana vuonna Jyväskylässä *Summer Scene* ja Helsingissä koko Ateneumiin levittäytynyt *Limppiece* (Erkkilä 1999, 34).

Vaikka performanssi oli 70-luvulla kansainvälisesti menestys, se pysyi Suomessa marginaalissa läpi koko vuosikymmenen. Kuvaavasti performansseja pidettiin lähinnä yksityistiloissa ja kaukana taiteen keskuksista. Vuonna 1973 perustettu Record Singers³ esiintyi usein yksityiskodeissa ”kamarinäytelmillään”, ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskola teki yhdessä Erkki ja Papu Pirtolan kanssa ”metsäteatteriksi” kutsumiaan esityksiä luonnon keskellä (Erkkilä 1999, 34).

”Uudet” ja ”kokeelliset” taidemuodot eli performanssi, video ja tilataide saivat hyväksytyt aseman Suomessa 1980-luvulla. Sama vuosikymmen toi tullessaan näkyvyyttä myös naisille ja muille aikaisemmin marginaalissa olleille taiteilijoille. Erilaiset kokeilut yhdistää taiteen eri alueita saavuttivat ainakin taidepiirin yleisen hyväksynnän, ja performanssi konkretisoi kaikkein eniten rajojen rikkomista (Kivirinta & Rossi 1991: 18, 133, 137).

Tunnusomaista performanssitaitteen alkutaipaleelle 1980-luvulla Suomessa oli ryhmässä toimiminen. Jopa siinä määrin, että performanssitaide yhdistettiin pitkään sen kahteen näkyvimpään ryhmään: Jack Helen Brutin⁴ ja

- 2 Esimerkiksi Marja Sakari on käsitellyt käsitetaidetta Suomessa väitöskirjassaan Käsitetaiteen etiikkaa; Suomalaisen käsitetaiteen Postmodernia ja fenomenologista tulkintaa.
- 3 Record Singersiin kuuluivat Outi Heiskanen, Mirja Airas, Pekka Nevalainen ja Hannu Väisänen.
- 4 Ryhmän kokoonpano vaihteli; keskeisiä tekijöitä olivat Risto Heikinheimo, Satu Kiljunen ja Ari Kotkavirta. Jack Helen Brutin esiintyminen tapahtui vuonna 1981.

Homo \$ -ryhmään⁵. Jo vuonna 1982 Jack Helen Brut esitti *Valokopio*-performanssin Helsingin kaupungin taidemuseossa, vaikka performanssit muuten keskittyivät kokeellisiin gallerioihin, kauppakeskuksiin, klubeille, julkiseen tilaan ja festivaaleille (Kivirinta & Rossi 1991: 137, passim).

Performance-termi otettiin Suomessa yleiseen käyttöön Jack Helen Brut -ryhmän myötä, ja vähitellen käsite liitettiin myös muihin esiintyjäryhmiin (Kivirinta & Rossi 1991: 138).⁶ Performanssi-sana suomalaisittain vakiintui käyttöön vasta myöhemmin. 1980-luvulla myös taideinstituutiot tekivät töitä performanssitaitteen eteen: Ateneumin laajalti kiinnostusta herättänyt ARS 83 -näyttely sisälsi omat performance- ja video-osuudet ja esitteli teoksia performanssin uranuurtajilta, kuten Marina Abramovićilta ja Ulayilta sekä Vito Acconcilta. Vuonna 1984 Teatterikorkeakoulu järjesti ”initiaatioviikon”, jonka aikana Lauri Nykopp ja Asko Mäkelä tutustuttivat ilmiöistä kiinnostuneita aiheeseen. Taidehallin suureen *Performance 85* -tapahtumaan osallistui parikymmentä ryhmää ja esiintyjää. Myös Helsingin kaupungin taidemuseo tarjosi erilaisia esiintymismahdollisuuksia läpi 80-luvun, ja Jack Helen Brut sai jopa valtionpalkinnon vuonna 1985. Silti performanssia pidettiin edelleen avantgardeen kuuluvana, eikä se saavuttanut vielä suurta yleisöä (Kivirinta & Rossi 1991: 145, 151–152).

Seuraava vuosikymmen näki uuden performanssitaitelijasukupolven tulemisen, ja 1990-luvun puolestavälistä eteenpäin performanssitaidetta käsittelevä kirjallisuus lisääntyi räjähdysmäisesti. Performanssitaide sai nosta myös MUU ry:n silloisen toiminnanjohtajan Tapio Mäkelän 90-luvun alkupuolella aloittamasta kansainvälisestä Amorph!-performanssifestivaalista. Taidemuodon institutionalisoituminen oli kovaa vauhtia käynnissä, ja performanssitaide sai Suomessakin jalansijaa esimerkiksi Kuvataideakatemiassa ja Teatterikorkeakoulussa sekä jo lakkautetuissa Lahden Taideinstituutissa ja Tampereen Ammattikorkeakoulussa (Erkkilä 1999, 42; 2008, 18). Taideinstituutioiden osalta 1990-luvulla herättiin keräämään edellisten vuosikymmenten eri tavoin dokumentoituja performansseja, kuten 60- ja 70-luvun videokameralle tehtyjä performansseja (Kivinen 2021). Kuvataiteen keskusarkistossa⁷ työskenteli vuosina 1991–1999 kolme tutkijaa kolmen niin kutsutun katoavan taiteen tallennusprojektin parissa: Marja Sakari käsitetaiteen tallennusprojektissa, Helena Erkkilä performanssitaitteen tallennusprojektissa ja Hanna Johansson maa- ja ympäristötaiteen tallennusprojektissa. Kaikki kolme tutkijaa tekivät kunkin tallennusprojektin aiheesta myös väitöskirjan (Vihanta 1999, 7).

Vuosina 1994–95 käynnissä olleen performanssitaitteen tallennusprojektin tavoitteena oli kerätä suomalaisen performanssitaitteen perustiedosto. Projektissa Erkkilä keräsi dokumenttimateriaalia suomalaisesta performanssitaitteesta vuosilta 1970–95. Materiaali sisältää muun muassa videoita, valokuvia, käsikirjoituksia, videoille siirrettyjä filmejä, muistikirjoja, dioja ja lehtileikkeitä. Lisäksi Erkkilä teki taiteilijahaastatteluja. Vaikka performanssien dokumentointi ei 70- ja 80-luvuilla ollut järjestelmällistä, materiaalia oli paljon. Esimerkiksi yli 60 esitystä tehnyt Homo \$ -ryhmä

- 5 Muita ryhmiä olivat muun muassa Ryhmä Ö, Helmut Pantzar, Turppi ja Auki-ryhmä. Homo \$:n jäseniä olivat muun muassa Pieta Koskenniemi, Annette Arlander, Cris af Enehjelm, Elina Hurme, Timo Toikka, Micke Renlund, Ragni Grönblom, Anja Salmela, Ulla Koivisto, Kirsi Monni, Tiina Helisten, Taru Blomstedt, Kimmo Otsamo, Kimmo Takala ja Erja Dammert. Homo \$ esiintyi ensimmäisen kerran vuonna 1980 (Erkkilä 1999, 39).
- 6 Markku Valkonen kirjoitti Helsingin Sanomissa vuonna 1982 Jack Helen Brutista ja yhdisti tekstissään performance-termin ryhmään (Erkkilä 1999, 37).
- 7 Kuvataiteen keskusarkisto vastaa nykyisin Suomen Kansallisgallerian arkisto- ja kirjastotoiminnasta.

tallensi esityksiään ahkerasti videolle ja filmille (Erkkilä 1999, 192–193; Kivirinta & Rossi 1991, 142.)

Huolimatta siitä, että performanssi oli ristiriidassa monien museoiden pitkäaikaisten käytäntöjen kanssa, instituutiot alkoivat vuosituhaten vaihteessa pikkuhiljaa kerätä taideteoksia, kuten performanssiteoksia, tavanomaisten teoshankintojensa ulkopuolelta.

Varsinaisen läpimurtonsa museoissa performanssi on saavuttanut 2000-luvulla, kun esimerkiksi Tate Modern Lontoossa nimitti ensimmäistä kertaa performanssitai- teelle oman kuraattorin vuonna 2008, kolme vuotta sen jälkeen, kun museo oli hankkinut kokoelmiinsa ensimmäi- sen performanssiteoksen, Roman Ondakin *Good Feeling in Good Times* (2003). Vuonna 2012 Tate avasi maailman ensimmäisen erityisesti esittäviin taiteisiin, installaatioon ja elokuvamediaan keskittyvän Tanks-museogallerian. MoMA puolestaan nimesi vuonna 2009 uudelleen mediaosastonsa niin, että myös performanssi sisältyi nimeen – Department of Media and Performance (Lawson 2019, 3). Turussa Aboa Vetus & Ars Nova esitteli suomalaisen performanssitai- teen historiaa *Tässä ja nyt – Performanssitai- de Suomessa* -näyttelyssä vuonna 2013, ja Vantaan taidemuseo muuttui Vantaan taidemuseo Artsiksi vuonna 2016, jolloin se julkisti erikoistuvansa muun toiminnan ohella graffitiin, katutaitee- seen ja performanssiin.

Performanssi museossa

Länsimaisen perinteen mukainen historiallinen museo on hierarkkinen ja auktoritatiivinen, näennäisesti objek- tiiviseen historiaan ja kaanoniin nojautuva instituutio. 1800-luvun klassinen museo tarjosi kokoelmiensa kautta kävijöilleen historiallista syvyyttä, loistoa ja mahdollisuuden erottautua ja kohottautua massasta. Taidemuseoiden pitkä ja jäykkä historia on toisaalta taakka, toisaalta mahdolli- suus. Se voi olla kaiken muun allensa murskaava voima, joka yhdessä jähmeän byrokratian kanssa estää kaikenlaisen kumouksellisen toiminnan. Samalla tämänkaltainen histo- ria tarjoaa kuitenkin vahvan perustan uuden luomiselle ja muutoksen aikaansaamiselle. Varsinkin performanssitaitteen institutionalisointiin kuuluu työsken- tely museon vakiin- tuneita rakenteita vastaan alkaen pienistä hallinnollisista käytännöistä ja ulottuen koskemaan tietokannan luokitte- lua, infrastruktuuria ja museon aukioloaikoja (Gielen 2013, 19).

Museoiden yllä kuvailtu funktio on 1970-luvulta lähtien hiljalleen rapautunut. Taidesosiologi ja kulttuuripolitiikan tutkija Pascal Gielenin mukaan yhä kiihtyvällä aikataululla vaihtuvat näyttelyt ja erilaisten biennaalien esiinnousu ovat luoneet eräänlaisen rakenteellisen muistimenetyksen taiteen kentällä (Gielen 2013, 19). Toisaalta museo on aina ollut paikka, joka muuttuu ja muuttaa itseään yhteiskunnan sosioekonomisten järjestelmien muutosten mukana. Näyt- tely, suunniteltu aikoinaan kehittämään ja luomaan suhteita esineisiin, tarjoaa nyt esteettisen kokemuksen, joka ei enää liity esineisiin vaan monesti enemmän kokijaan itseensä. Elämyksen korostaminen taiteessa korreloi länsimaisessa

yhteiskunnassa tapahtuneen muutoksen kanssa, jonka myötä ”elämyksestä” on tullut sosiaalisen, taloudellisen ja kulttuurisen toiminnan painopiste (Hantelmann 2014).

Jatkuva elämyksien metsästäminen sekä osallistu- mislähtöisen viihteen ja sosiaalisen median nousu ovat tuoneet performanssitai- teelle yhä enemmän tunnustusta ja tilaa museoissa. Verrattuna erilaisiin teknologian avulla välitettyihin elämyksiin live-esityksessä on aivan erilaista syvyyttä ja herkkyyttä. Osaltaan tämä viittaa edellä esitet- tyyn: esineiden katselemisen sijaan monet kävijät haluavat päästä osallistumaan. Sisällyttämällä entistä enemmän per- formanssia ohjelmistoonsa museot pyrkivät myös houkutte- lemaan uutta ja aiempaa nuorempaa yleisöä.

Performanssitaitteen institutionalisointi ja historiointi on 1990-luvun lopulta lähtien synnyttänyt ikoneiksi muo- dostuneiden historiallisten performanssiteosten uudel- leen näyttämisen, toisintamisen ja elävöittämisen aallon. Historiallisten performanssiteosten uudelleen esittämisen pioneeriprojektina instituutiokontekstissa voidaan pitää Marina Abramovićin vuoden 2005 *Seven Easy Pieces* -näyt- telyä, jossa Abramović esitti Guggenheimin taidemuseossa muiden performanssitai- teilijoiden teoksia 60- ja 70-luvuilta. Historiallisen reduktionismin takia arvostelun kohteeksi joutunut projekti toimi museokontekstissa urauurtavana, sillä se antoi arvokasta tietoa siitä, miten tämänkaltaisia tapahtumia voi museossa käsitellä, ja tutustutti meidät uudenlaiseen ajallisuuteen (Jones 2012, 17; Houdrouge 2015, 10). Performanssitai- de on institutionalisoinnin myötä muuttunut 60- ja 70-lukujen kehoon pohjautuvasta aktivis- titoiminnasta hybridimediaksi ja diskursiiviseksi toiminnak- si, joka tunnistaa potentiaalin tällä loputtoman elämysten etsimisen, spektaakkelikulttuurinnälän ja lisääntymistalou- den aikakautena (Clausen, 2014, 172).

Museot ovat viimeisten vuosikymmenien aikana lisän- neet tapahtumien määrää yleisöohjelmassaan: tarjolla on ollut yhä enemmän luentoja, seminaareja ja performansseja. Tällä toiminnalla on osittain pyritty vastaamaan vaatimuk- siin kasvattaa ja laajentaa yleisöpohjaa julkisen rahoituksen turvaamiseksi, ja osittain pyritty pysymään mukana elämys- talouden oravanpyörässä myymällä ja tarjoamalla elämyksiä ”kulttuurin kuluttajille” (Schwarzbart 2014).

Performanssi ja museot ovat aina toimineet eriastei- sessä vuorovaikutuksessa toisiinsa. Museoiden esitellessä performanssia sen eri muodoissa ne ovat mukana tuot- tamassa käsityksiä siitä, mitä performanssi on. Samalla performanssi on jatkuvasti haastanut museoita löytämään uusia tapoja toimia. Taten performanssikuraattori (Curator of Contemporary Art and Performance) Catherine Woodin mukaan taiteilijat ovatkin aina museoita edellä tehdessään teoksia museokontekstiin (Houdrouge 2015, 13).

Tätä kirjoittaessani museot käyvät maailmanlaajuisesti läpi tähänastisen olemassaolonsa suurinta kriisiä. Korona- pandemia on iskenyt rajusti taide- ja kulttuurialaan, lopetta- nut tapahtumat ja sulkenut museot. Museo- ja taidekentän toiminta on muuttunut ja muuttuu yhä pandemian takia. Tätä pohdin lisää osiossa Performanssi ja taidemuseo tule- vaisuudessa.

Performanssi näyttelyssä

Tärkeänä komponenttina sekä performanssitäiteessä että näyttelytoiminnassa on tila–aikaulottuvuus. Näyttely on moninainen kokonaisuus, jossa ”tila” ja ”aika” toimivat merkittävänä tekijöinä ja viitekehyksinä (Fletcher 2011, 13–14).

Museot ja näyttelykuraattorit ovat enenevässä määrin kiinnostuneita performanssitäiteen esittämisestä ja performanssiteosten integroimisesta kokoelmiinsa, ja yksi syy siihen ovat taidelajin mahdollisuudet haastaa näyttelyn perinteiset tila–aikakäsitykset. Kokoelmiin kuuluvan historiallisen performanssin esittäminen näyttelyssä, uusien performanssiteosten tilaaminen ja dokumentointimateriaalin laaja valikoima ovat tuoneet mukanaan monia uusia kysymyksiä. Miten performanssitäide kehittyy ja ottaa huomioon live-esityksen asettamat odotukset ja vastaanoton näyttelyn puitteissa? Tai miten esimerkiksi tietyn performanssiteoksen esittäminen näyttelykontekstissa vaikuttaa sen aikaisempiin ja tuleviin esittämisiin?

Uudempi performanssitutkimus on halunnut suunnata painopistettä ontologisista kysymyksistä historialliseen analyysiin ja taiteen vastaanottoon. Tämä on nostanut esille kysymyksiä siitä, miten näyttely ja sen tapa esittää teos vaikuttavat siihen, miten näyttelykävijä sen kokee. Miksi näyttää tämä performanssiteos nyt? Miksi näyttää se esimerkiksi juuri valokuvanäyttelyssä? Miksi live-esityksenä eikä dokumentaation kautta? Kaikki tämä vaikuttaa siihen, miten ja mitä koemme ”teoksena”.

Live-esityksellä ja dokumentilla on luonnollisesti erilainen suhde yleisöön. Esityksessä yleisö on eri tavalla mukana teoksen toteutuksessa, ja elämys on monesti kokonaisvaltaisempi. Näyttelyssä performanssi taas on usein läsnä vain esineiden tai dokumentaation kautta. Monet kuuluisimmista historiallisista performanssiteoksista tunnetaankin ainoastaan tallenteina, ja ne voi kohdata vain niiden jättämien erilaisten jälkien kautta.

Varsinkin live-esityksissä avautuva mahdollisuus vuorovaikutukseen on tehnyt performanssitäiteestä luontevan toimintaväylän taiteilijoille, jotka ovat museokontekstissa olleet syrjässä ja joiden historiaa, kokemuksia, esittämisen tapoja ja näkökulmia ei ole huomioitu. Performanssi on 1960-luvulta lähtien ollut naisille, rodullistetuille ja queer-taiteilijoille sekä monille muille taidemaailman keskiön ulkopuolelle jätetyille tapa tehdä taidetta ja samalla kyseenalaistaa perinteisiä taideinstituutioita. Nykyään museot ja näyttelykuraattorit ovat kuitenkin heränneet yhteiskunnan moninaisuuteen ja pyrkivät inklusioon. Taideinstituutiot pyrkivät nyt eroon raskaasta ja usein yksiulotteisesti yhteiskuntaa heijastaneesta historiastaan. Performanssi on tästäkin syystä yhä enemmän löytänyt paikkansa näyttelyohjelmista.

Näyttelyihin kuratoidut performanssiesitykset muuttavat myös yleisön käyttäytymistä ja olemista näyttelyssä. Näyttelykävijät ovat usein tottuneet liikkumaan näyttelytilassa oman mielensä mukaisesti ja omaan tahtiinsa. Performanssiesitys saattaa vaatia kävijältä hyvin erityyppistä

huomiota ja aikajännettä sekä rajoittaa tai muuttaa totuttua liikkumismalleja. Tämä asetelma luo haasteita erilaisten ajallisuuksien kommunikoinnille – joko suoraan tai välillisesti – ja kontekstualisoinnille näyttelyssä, jotta kävijä ei koe jäävänsä jostain paitsi ja jotta hän voi havainnoida esimerkiksi hitaasti eteneviä tai pitkäkestoisia esityksiä.

Pitkäkestoiset (long-duration) performanssit ilmestyivät taiteen kentälle 60-, 70- ja 80-luvuilla keho- ja käsitetaiteilijoiden kautta. 70-luvun lopulle tultaessa ajan säätely ja yhä kiihtyvä ajallinen tempo olivat jo kiinteästi osa länsimaista yhteiskuntaa ja kulttuuria. Myöhäiskapitalismin logiikan mukaisesti aika itsessään on hyödyke, jota on hyödynnettävä mahdollisimman paljon. Tämä oli ilmeistä jo 60- ja 70-lukujen taiteilijoille, joille sääntelemättömien ajallisuuksien etsiminen ja käyttö (esimerkiksi improvisaation keinoin) oli tapa taistella tätä logiikkaa vastaan (Heathfield 2014, 136–140).

Performanssitäiteen yksi erityispiirre on sen tapahtumakeskeisyys. Pitkäkestoiset performanssit toimivat tämän vastakohtana; pitkään kestävä esitys ei välttämättä erotu arjesta, eikä siitä näin tule arjen yläpuolelle vievää kokemusta. Näin performanssitäiteilijät voivat luoda ajallista hämmennystä – menneisyyden, nykyisyyden, tulevaisuuden välillä – ja auttaa oivaltamaan ja jopa kyseenalaistamaan aikakäsityksen kulttuurisen rakenteen. Näyttelyissä pitkäkestoiset teokset saattavat edellyttää hyvin erilaisten, kenties instituution omien aikakäsitysten kanssa ristiriidassa olevien aikakäsitysten omaksumista (Heathfield 2014, 142–143, 148).

Museoiden ja näyttelyiden rakenne perustuu edelleen enimmäkseen maalauksiin ja esineisiin. Teosrekisterit, teosten käsittelyyn liittyvät ohjeistukset, näyttelyiden aikataulut ja markkinointi on suunniteltu pitkälti sellaisten asioiden ympärille, jotka eivät ole aktioita tai tapahtumia vaan joita liikutellaan museosta ja näyttelystä toiseen. Performanssitäide on laajentanut myös kuraattorin työkenttää, sillä monen performanssiteoksen esittäminen vaatii esimerkiksi erilaista budjetti- ja hallinnollista ajattelua, kuten vaikkapa esiintyjien palkkaamista, museoiden aukioloaikojen muuttamista, tekniikan ja tilojen päivytystä.

Performanssi kokoelmissa

Perinteisesti taideteoksen hankkimisen edellytyksenä on pidetty sen olemassaoloa riippumatta teoksen tekijästä. Tämä ”puute” sulki pitkään performanssitäiteen kokoelmien ulkopuolelle. Hankalasta alkutaipaleesta huolimatta taiteilijat ja taidemuseoiden kokoelmien asiantuntijat pyrkivät nykyään löytämään hyviä käytäntöjä ja tapoja performanssitäiteen säilyttämiselle, kokoelmiin liittämiseksi ja uudelleen esittämiseksi.

Aikojen saatossa performanssitäidettä on kerätty hyvin monessa eri muodossa. Nykyisin performanssiteoksia liitetään kokoelmiin lähinnä kahdella tapaa. Perinteisempi käytäntö on keskittynyt tiettyssä paikassa ja ajassa tapahtuneen esityksen dokumentteihin, kuten esineisiin, valokuviiin, käsikirjoituksiin ja muihin jälkiin. Valokuvat ja videot ovat-

kin edelleen yleisin tapa kerätä esittävää taidetta. Monet konservaattorit ja kuraattorit ovat nostaneet esille myös sosiaalisen median ja sieltä löytyvien, kävijöiden tallentamien videoiden ja muun materiaalin mahdollisen keräämisen arkistokäyttöön sekä yleisön kokemusten tallentamisen esimerkiksi haastattelujen muodossa (Westerman 2018, 19; Houdrouge 2015, 19).

Tuoreempi tapa liittää performanssiteoksia kokoelmiin vaatii museolta uudenlaista uurastusta; sen tavoitteena on tallentaa alkuperäinen esityskokemus, jotta sen voisi toistaa. Päämääränä on taltioida performanssiteos esimerkiksi kirjoitettujen tai joissakin tapauksissa suullisten ohjeiden tai partituurin avulla, jotta teos voidaan aktivoida uudelleen (Calonje 2015, 21; Wood 2015, 125). Tino Seghal mainitaan usein tämänkaltaisten performanssikonseptien eräänlaisena polunraivaajana (Houdrouge 2015, 12). 2000-luvun alusta lähtien hän on järjestelmällisesti laatinut konseptiteoksia, jotka välitetään eteenpäin vain suullisesti taiteilijalta instituution edustajille sekä instituution sisällä.

Konseptiteokset siirtävät huomion museon kokoelmajärjestelmästä sen inhimilliseen infrastruktuuriin; ne edellyttävät aiempaa enemmän resursseja työntekijöiltä, kuten tapahtumien järjestämistä sekä esiintyjien palkkaamista. Tämänkaltaisten teosten tallentaminen vaatii myös byrokraattista notkeutta, sillä esiin astuu uusia vaatimuksia esimerkiksi esittämisen, tekijänoikeuksien, konservoinnin ja teoksen elinkaaren suhteen, ja ne tulee kirjata mahdollisimman tarkasti jo hankintavaiheessa (Houdrouge 2015, 7–19).

Kokoelmatyötä hankaloittaa performanssiteen suhde dokumentaatioon. Museoiden hankinnat ovat pääosin koostuneet performanssien dokumentaatiosta, historiallisten kertaluonteisten tapahtumien jäänteistä. Haasteena voi esimerkiksi olla häilyvä ja epäselvä raja lähinnä kuraattoreille ja tutkijoille tarkoitetun arkistodokumentaation ja mahdollisesti näyttelyyn kelpaavan, yleisölle uudestaan esitettävän dokumentaation välillä (Houdrouge 2015, 22).

Taidekokoelmissa jo olemassa olevien performanssiteosten tarkastelemista vaikeuttaa niiden eri aikakausina vaihdellut luettelointi ja asiasanoitus. Suomessa esimerkiksi monet taidemuseot luokittelevat kokoelmateoksensa Valtion taidemuseon kehittämisyksikkö Kehyksen julkaisemaa taideteosten luettelointiohjetta käyttäen. Luettelointiohjeessa ei ole pääluokkaa performanssi, joten performanssiteokset ja niiden dokumentaatiot voivat olla luetteloituina muun muassa pääluokkien mediataide, installaatio, veistos tai valokuva alle.

Performanssitaltiointien kuvailuun liittyvien kokoelmanhallintajärjestelmien puutteiden takia esimerkiksi Porin taidemuseo onkin käynnistänyt jo vuonna 2013 T.E.H.D.A.S. ry:n kanssa projektin, jonka tavoitteena on parantaa yhdistyksen arkiston luettelointia ja sen säilyvyyttä. Tämän tuloksena syntyi D-ark, jonka kehittämistä on sittemmin jatkettu yhdessä performanssiteen kentän kanssa (Saisto 2021).⁸ Kiasma on puolestaan luonut teostamenttipohjan mediataiteen käyttöön, ja toiveena on edistää samankaltaisen dokumentin laatimista nimenomaan performanssiteen konseptiteoksia varten (Kivinen 2021).

8 <http://www.tehdasry.fi/dark/>

Performanssi ja taidemuseo tulevaisuudessa

Tätä tekstiä kirjoittaessani maailma taistelee yhä saadakseen koronapandemian kuriin. Tällä hetkellä kukaan ei osaa sanoa, minkälaisia haasteita ja muutoksia sekä lyhyellä että pitkällä aikavälillä museo- ja taidekentällä on edessään tai kuinka pitkään jo tehdyt toimenpiteet kestävät ja miten ne tulevat vaikuttamaan, kun tilanne tasaantuu. Pandemian lisäksi museoiden tulevaisuussuunnitelmiin kuuluu myös ilmastokriisin ottaminen yhä paremmin huomioon koko toiminnassaan.

Todennäköistä on, että tapahtumakeskeisyyttä ja kuraattoreiden, kuriirien ja taiteilijoiden tiheää matkustamista paikasta ja tapahtumasta toiseen pyritään ja joudutaan vähentämään. Erilaiset virtuaalialustat ovat pandemian myötä tulleet osaksi museoiden arkea, mitä ilmeisimmin jäädäkseen. Vaikka nämä kaikki seikat ovat vaikuttaneet taide- ja kulttuurialan toimintaan, varsinkin performanssiin⁹, juuri performanssi on luonteeltaan niin notkea, että uskon sen paitsi selviävän tästä myös olevan tärkeä osa ja eteenpäin vievä voima museoiden sopeutuessa uuteen tilanteeseen.

Monet live-esitykset ovat joko jääneet tekemättä tai muuttaneet virtuaalialustoille. Alati muuttuva ja kehittyvä teknologia, kuten erilaiset virtuaalialustat, on kuitenkin kulkenut jo pitkään rinnakkain performanssiteen kanssa, ja taiteilijat ovat aina osanneet nähdä ja hyödyntää sen mahdollisuuksia. Konseptiteokset eivät monesti enää perustu taiteilijan itsensä läsnäoloon, vaan teoksia voidaan toteuttaa ilman että taiteilijan tarvitsee matkustaa paikan päälle. Live-esitykset ovat varmasti jatkossakin merkittävässä roolissa performanssiteessa, mutta ehkä yleisö ei enää matkusta kaukaa esitystä varten tai osallistu tapahtumiin yhtä sankoin joukoin. Performanssi on ollut patistamassa hyvin staattisena pysyneen museokonseptin muovaamista jo kauan, ja luulen, että uusissa olosuhteissa piilee jälleen uusia mahdollisuuksia. Aika näyttää.

Totta tosin on, että muutos ei varmaan tule olemaan helppoa, suuret murrokset harvoin ovat. Uuden synnyttäminen ja vanhoista tottumuksista luopuminen on usein tuskallista. Pandemian aiheuttama taloudellinen ahdinko on ajanut monet instituutiot, taiteilijat ja muut alan toimijat nurkkaan, ehkä jopa kentältä ulos kokonaan. Jo valmiiksi marginaalissa ja heikossa yhteiskunnallisessa asemassa olleet ihmisryhmät ovat kärsineet pandemian aikana eniten. Tämän seurauksena taidekentälle jo kauan kaivattu sekä aiheisiin että tekijöihin liittyvä moninaisuus on kärsinyt takaiskun, juuri kun se ennen pandemiaa oli ylittänyt taidemuseoiden kynnyksen. Performanssi on ollut luonteva ilmaisu- ja toimintamuoto marginaalista ponnistaville taiteilijoille, mikä tekee sen tässäkin kontekstissa erityisen tärkeän.

Performanssiteen erityisluonne on nykyään hyvin tiedostettu taidemuseokentällä, ja museot työskentelevät voidakseen yhä paremmin vastata sen luomiin uusiin vaatimuksiin liittyen muun muassa esittämiseen, säilyttämiseen, konservointiin ja uudelleen esittämiseen. Museot ovat entistä halukkaampia tuomaan performanssin sen eri muodoissa osaksi toimintaansa. Monimuotoisena, vuorovaikutteisena

9 Katso <https://www.apollo-magazine.com/pandemic-future-performance-art/> (Harrison 2020).

ja alati rajoja eri suuntaan venyttävänä performanssi mahdollistaa museoille uudenlaisia ajattelutapoja, keinoja oman historiallisen taakkansa työstämiseen ja väylän tuoda museoihin monenlaisia tarinoita, tekijöitä ja yleisöjä, jotka eivät aikaisemmin ole saaneet sieltä tilaa. Yhteinen tulevaisuus näyttää monista haasteista huolimatta valoisalta.

Viitteet:

- Calonje, Teresa. 2015. *Live Forever: Collecting Live Art*. London: Koenig Books.
- Carpenter, Elizabeth. 2014. "Introduction. On Performativity". <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/introduction/>. Viitattu 18.8.2021
- Clausen, Barbara. 2014. "Parallel Times Whether One's Own or That of Others On Curating Performance Art". Teoksessa *Cultures of the Curatorial: Timing. On the temporal Dimensions of Exhibiting*. Toim. Beatrice von Bismark, Frank Rike, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff ja Thomas Weski. Berlin: Sternberg Press, 171–186.
- Erkkilä, Helena. 1999. "Performanssitaiteen monimielinen ruumis". Teoksessa *Katoava taide*. Toim. Leevi Haapala. Hollola: Valtion taidemuseo, 32–57.
- Fletcher, Annie. 201. "Introduction. Paul O'Neill interviewed by Annie Fletcher". Teoksessa *Curating Subjects*. Toim. Paul O'Neill. London: Open Editions. 11–19.
- Gielen, Pascal (2013) *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz.
- Von Hantelman, Dorothea. 2010. *How to Do Things with Art – The Meaning of Art's Performativity*. Zürich: JRP|Ringier.
- Von Hantelmann, Dorothea. "The Experiential Turn". <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>. Viitattu 5.8.2021
- Harrison, Isobel. 2020. "What does the pandemic mean for the future of performance art?" <https://www.apollo-magazine.com/pandemic-future-performance-art>. Viitattu 30.6.2021
- Heathfield, Adrian. 2014. "Durational Aesthetics". Teoksessa *Cultures of the Curatorial: Timing. On the temporal Dimensions of Exhibiting*. Toim. Beatrice von Bismark, Frank Rike, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff ja Thomas Weski. Berlin: Sternberg Press, 135–149.
- Heikinheimo, Risto. 1985. "Sanoja kuvasta". Teoksessa *Taidehalli. Performance 85*. Toim. Satu Kiljunen, Juha-Pekka Hotinen ja Kimmo Takala. Hämeenlinna: Karisto, 18–21
- Houdrouge, Jennifer. 2015. *The Institutionalization of Performance Art in the 21st century: Museums, Biennials and Galleries*. Pro gradu -tutkielma (Master's Thesis). Sotheby's Institute of Art.
- Jones, Amelia. 2012. "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History". Teoksessa *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Toim. Amelia Jones ja Adrian Heathfield. Bristol: Intellect, 11–25.
- Jones, Amelia. 1997. "Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, 11–18.
- Kivrinta, Marja-Terttu ja Leena-Maija Rossi. 1991. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo: WSOY.
- Kokko, Irmeli ja Kimmo Takala. 1985. "Briccatirakamekame – eli pisteitä, linjoja ja viivoja erään taidemuodon kehityksestä". Teoksessa *Taidehalli. Performance 85*. Toim. Satu Kiljunen, Juha-Pekka Hotinen, ja Kimmo Takala. Hämeenlinna: Karisto, 2–13
- Lawson, Louise, Acatia Finbow ja Héliä Marçal. 2019. "Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate". *Journal of the Institute of Conservation*. Volume 42, No.2.
- Niemelä, Riikka. 2019. *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa*. Turku: Turun Yliopisto
- Pogrebin, Robin. 2021. "Once on the Fringe, Performance Art is Embraced". *NY Times* 26.10.2012
- Sakari, Marja. 1999. "Käsitetäiteen fenomenologia – välittömästä ja välitetystä havaitsemisesta". Teoksessa *Katoava taide*. Toim. Leevi Haapala. Hollola: Valtion taidemuseo, 10–31
- Westerman, Jonah. 2018. "Introduction: practical histories: how we do things with performance". Teoksessa *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic and Scholarly practices*. Toim. Gabriella Giannachi ja Jonah Westerman. New York: Routledge, 1–12.
- Westerman, Jonah. 2018. "Museum of Modern Art, New York. Stuart Comer, Chief Curator in the Department of Media and Performance Art; Michelle Elligott, Chief of Archives; and Ana Janevski, Associate Curator in the Department of Media and Performance Art, in conversation with Jonah Westerman, April 2015". Teoksessa *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic and Scholarly practices*. Toim. Gabriella Giannachi ja Jonah Westerman. New York: Routledge, 15–19
- Vihanta, Ulla. 1999. "Esipuhe". Teoksessa *Katoava taide*. Toim. Leevi Haapala. Hollola: Valtion taidemuseo. 7-8
- Wood, Catherine. 2014. "Conversations. Public/Private. Institutions for Time-based Art," Art Basel. Video, kesäkuu 19, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=rxUE8CCU8VM>. Viitattu 22.8.2021.
- Wood, Catherine. 2015. "In Advance of the Broken Arm: Collecting Live Art and the Museum's Changing Game". Teoksessa *Live Forever: Collecting Live Art*. Toim. Teresa Calonje. London: Koenig Books, 123–145.

Muut lähteet:

- Kivinen, Kati 2021: Tiedonanto puhelimitse 19.5.2021.
- Saisto, Anni 2021: Yksityinen sähköpostiviesti 3.6.2021.
- Schwarzbart, Judith 2014. Curating Performance on the Edge of the Art Museum. Konferenssialustus.
- <http://www.tehdasry.fi/dark/>. Viitattu 30.6.2021.

Since the 1990s, the concept of an “economy of attention” has been around and widely discussed. Instead of goods and services, our attention becomes the main commodity, challenged by the omnipresence and shattered character of social media, advertisements, and the general vast availability of multimedia aesthetic experiences. Or, as cultural theorist Yves Citton summarizes:

While the calculations of the classical economy of material goods are based on the scarcity of factors of production, the attention economy is based on the scarcity of the capacity for the reception of cultural goods. (Citton 2016, 2)

What we see, perceive, and pay attention to, is closely tied to what we become. We might call this an intra-action, as the becoming is mutual. Correspondingly, Citton calls attention itself an interaction (ibid., 22). The multitude of available worldviews shapes our own, and has a direct impact on how we feel, act, and respond. The task at hand, therefore, is as straightforward as it is challenging: understanding “to what extent – and above all how – I can redirect the attention that gives direction to what I become” (ibid., 19). There is nothing less at stake than reclaiming the agency in deciding what to make of all of this, quite literally. How to, then, we could ask, can we learn to distribute our attention with more agency, more awareness, more intention?

Whereas it might not be possible to increase the amount of available attention, we might become “attentive differently,” by understanding attention to be something “situated” (Haraway 1988) within its interdependencies, whether expressed on a collective or individual level. Writer Julia Bell proposed in a recent talk for the Berlin-based performance event series “Montag Modus” to start by scaling down:

Sometimes the best way to glimpse meaning is to start small. To pay attention to detail. And to give your deliberate attention to what is in front of you. To try and notice what happens. To make time. To choose. To look. (Bell 2021)

Exploring relations with anything that is not you needs space and practice. This is where performance art comes into play for me, which I find to be a deliberate practice and procedure, tentatively building relations and relationships. A key precondition is the act of conscious perception – of humans, nonhumans, matter, aliens, everything that may or may not be present. These relations might be only temporary, subtle, futile, nonfunctional, or weird, small, or absurd, but they set in motion a “set of questions and concerns” (Westerman 2016). Perhaps apart from asking how art relates to people and the wider social world, as Jonah Westerman proposes in the introductory quote, we could say that performance art offers the potential to explore and to witness how the world relates to the world (and vice versa).

Making time and choosing to look at small things may seem like a vain endeavour, a futile gesture, given the

catastrophic circumstances we live in: the world we inhabit is in crisis. As Timothy Morton and others have argued, the apparent human inability to relate and respond adequately to the climate crisis could be considered a problem of scale (Morton 2018), more precisely, an inability to relate to other-than-human scales. As I write this, parts of Greece, Italy, and Turkey are burning, as are Vancouver Island and parts of California. These are only the places that I have come across browsing the news in the last 48 hours. Images of smokescape, apocalyptic fireworlds that remind me of science fiction blockbusters, a blue-lit ferry evacuating hundreds of people from a burning world. In Norilsk, the northernmost city in Russia, houses sink into the ground because the usually frozen permafrost is melting. At this point in time, the planet’s glaciers are losing 267 gigatons of ice per year due to global warming. These dimensions are very difficult to grasp or to picture, which itself becomes part of the problem in this human instigated crisis. We simply do not seem to be able to relate to what Timothy Morton has termed “hyperobjects” (2013): entities of vast temporal, conceptual, and spatial dimensions, like climate crisis or mass extinction.

While inhabiting our own human materiality, it seems difficult to arrive at states of empathy or porosity towards other material conditions. For instance, the human perception of time is merely bound to perceiving change – movement in time, creating a “before” and an “after,” in other words, a narrative that can be perceived and told. What if ice or rock ‘urgency’ were simply escaping us, as we are bound to human lifespans, proportions, rhythms, and speed? Some phenomena, telltale signs of the planetary crisis, seem to always remain under the radar, despite numerous scientific findings, studies, and media alerts that could speak for themselves. In order to actually relate to the given information, what might be needed are subjective, bodily, in other words situated and specific, experiences, transposed into an accessible, perceptible realm. A forest fleeing towards the North is so slow that it would be almost imperceptible without a translating, mediating effort. It becomes alien, as it is beyond our sensory grasp. We need trans-lations: to move something from one place to another. To bring one thing (in-)to another. To make the alien visible, graspable, seize-able. To allow the strange to appear in another space, to offer visibility to something which might not be seen otherwise.

If I think of translation, more specifically, trans-lating in order to re-late, I imagine a kind of building process. Bricks, one might say, are being translated into a house. A vehicle of meaning, a vessel of sense, a ship: A translationship, able to traverse spaces, contexts, media. It seems like a magic trick: to turn something into something else. A drawing is a kind of translation. A performance can be, too. Some examples of my artistic practice that I think of as translational processes and that are directed at building relationships to nonhuman beings, are copying, re-enacting, naming, counting, or drawing. Relating and translating activities require an act of sensing and seizing the “other”

first, something towards which we can feel a connection, empathy. The very idea of environment, of others being around, me being surrounded, connects us to each other, especially, because the boundaries between us might not be as hermetic as we often like to think. Relating to others can take on different shapes, for example, listening, being affected, or caring.

A few years ago, the *Bund für Umwelt- und Naturschutz* in Germany, an NGO dedicated to the preservation of nature and protection of the environment, once again launched a call for citizens to count butterflies, as a means to collect data on their decline. I decided to participate, and counted butterflies during a very hot July and August. It is a practice that became a strong habit and has stayed with me: Whenever I see a, say, peacock butterfly, I notice it, and then automatically add “+1” in my head which, to me, translates to “I saw you,” and “I care.” I have never made this a piece of performance art, but it is something I perform publicly, as have many other citizen scientists, and if there happens to be someone walking next to me, I will certainly inform them about the current number of butterflies on my mind.

There are countless practices of caring, often connected to speculative thinking about alternative, perhaps less harmful ways for humans to be in the world. In their article *Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times* (2020, 2), anthropologists Hi’ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart and Tamara Kneese remark that “*care* refers to a relational set of discourses and practices between people, environments, and objects that approximate what philosophers like Adam Smith and David Hume identify as ‘empathy,’ ‘sympathy,’ or ‘fellow feeling.’” Interestingly, the term “empathy” is often linked to the semantic field of seeing, as in the expressions “to see oneself mirrored in the other,” “looking at others through their eyes,” or “to see things from the other’s perspective.” We can think of a whole string of apparatuses that are used to help bridge the gap between an inside and an outside, with matter becoming a transfer medium and vehicle. As performance artist Guillermo Gómez-Pena once infamously stated, researchers “have binoculars; we have radars,” referring to different modes of perceiving and producing, evoking acts of searching and sensing. Taking in part of the world around us is not passive. It is a complex practice involving perception, interaction, and engagement. Performance art amplifies these processes. It therefore offers itself as a possible field to invent and rehearse practices of world-integration, perhaps even draw attention to the different aspects of a complex problem, to create an “otherwise,” a speculative “what if” – simply through exploring what Emma Cocker (2010) termed “tentative conditions wherein something might happen.”

When I catch myself in the overwhelmed, fragmented state that I sometimes land in after having been exposed to the world, mediated through the many screens I engage with, I turn to the explorative and playful mode that performance art offers, in order to stop the paralysis and come into doing. Inspired by the Fluxus art movement in the 1960s, I draw on techniques of creating event scores, as

coined by George Brecht to describe short performance art scripts (Higgins 2002). These are short written instructions that provide a framework, a proposal for action, that can be used as a method or toolkit to work with perception and attention. This potential of becoming is complemented by something which I would call a specific quality of committing, brought about by the act of noting down the actions, manifesting them on paper or cardboard, before one moves.

Fluxus artists, rather than assembling spectacular artistic interventions, were interested in process before product as well as in accessibility – “to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals,” as stated in the Fluxus manifesto by George Maciunas (1963). In their short and often ephemeral actions, they explored modes of sensitivity and playful engagement with everyday life: the environment, its material, habits, sounds – independent of (economic) value, relevance, or (species related) proximity. Their works created a “diverse experiential framework, [...] characterized by the dissolution of boundaries dear to Western epistemology, including the traditional distinction between subject and object” (Higgins 2002, 12), and often commented on and reflected the political and social concerns of the day (Smith 1998). Oftentimes, humorous and absurd elements were incorporated as a strategy to reflect the absurdities of life “in order to make it liveable” (Brill 2010, 126). Numerous quasi-instructional scores are specifically concerned with what I would, in the spirit of this essay, call *meeting the alien*, or evoking nonhuman scales, textures, rhythms, and temporalities of matter. Attention gets allocated, focus becomes a part of the artistic material: witnessing things falling down (Bozzi 1966), waiting for a flower to lose a leaf (Kosugi 1963), regarding “two or three oranges for a long time” (Af Klintberg 1963) or taking “the sound of the stone aging” (Ono 1963). Oftentimes, the temporality of the scores is defined by nonhuman and entangled temporalities, for example, in the case of actions that last “until the tea is cooled to drinking temperature” (Friedman 1970), “as long as it takes the fire to burn through the raft to the water” (Knizak 1979) or until “the block of ice has melted” (Heflin, date unknown).

One of the things that I like most about working with event scores is their in-between state: between idea and action, between an intention and a realization, between hesitating and following through. Emma Cocker comments:

In many of the instructional practices [...] the idea of chance, situational difference, or the possibility of not being able to predetermine the results in advance seems critical. Here then, the instruction operates less as a command or mandate, as a prompt or trigger which creates the conditions for – or simply opens up the possibility of – behaving differently, without being dogmatic or prescriptive about how this is to be realized, actualized. (Cocker 2010)

This, to me, works perfectly as a contemporary strategy to create a mode of possibility, a space to engage and to resist the overwhelming ambiguity in an ever-com-

plex world, which can cause feelings of doom, exhaustion, and paralysis. Scores, here, figure as an invitation to act, a proposal, something not yet realized, perhaps never to be realized, but still already manifest as an idea. Bruce Altshuler eloquently articulates a similar observation:

An important aspect [...] is the tension between ideation and material realization, for while these pieces seem to be created by being imagined, as instructions for physical action they stake a further claim in the world. (Altshuler 1997)

Subtly moving into a realm of potentiality, shifting contexts and media, ideas get translated into scores and into actions. They can be shared with an audience, playing on the both performative and poetic potential of scores as language-based activations that can be performed, but also simply imagined. A future-oriented reading and remaking of Fluxus scores could thus entail the following questions: What could performative “practices toward empathy” look like? What matter and material would they engage with? How could they, as a form and expression of care, shape relationships to that which surrounds us? In other words, how could they help us relate?

This summer, I have been to three different places: Suomenlinna, Helsinki, Finland. Berlin, Germany, my home. And a small place in the North of Germany, which is famous for its apple trees. I experimented with different ways of building relationships, or rather, translationships to the sites I visited, using perception exercises, chance techniques, and storytelling to find the scores. The first step in my scorebuilding was rather deconstructive. I chopped up the typical structure of event scores into particles as follows:

imperative of verb + object + location + until + subject + verb

The task, then, was to find protagonists of the sites I was at, verbs and subjects and objects, locations, temporal attributes, durations, milestones to mark an ending or a new beginning. Sometimes I would pick those elements just by spending time outside and observing the environment, sometimes I would talk to residents and ask them for telltale signs of the seasons passing (that is how I learned that my father is very fond of large dragonflies).

I made a game with cardboard cards to summon random scores, shuffled them every morning, laid them out, and turned them over like an oracle telling me where to put my attention, what to focus on, where to stay – with the trouble, with the algae, with the mushrooms.

In Suomenlinna, I received these instructions:

read to an old birch tree until a mushroom appears.

read to spiderwebs until the algae cover the bay.

observe moss until a rock dissolves.

name an old birch tree until the snow arrives.

In Kreuzberg, a district of Berlin, the cards told me to

ignore the three-legged fox until the air gets thick with linden smell.

pose questions to the pigeons until the sun rises.

take polaroids of light grey lichen until the sun sets.

name fruit flies until the garbage gets collected.

And in the small place near Hamburg, I got

tell someone about the rapeseed field until the camellia drops all leaves.

wait for a blue dragonfly until the cock crows.

give shelter to the storks until the storks are back.

listen to the slugs until the mayfly dies.

Some of these scores I performed, some I did not. In fact, I never saw the three-legged fox again. This is yet another intriguing element of working with event scores, which Emma Cocker has found to be specifically strong in the iconic works of Yoko Ono. Cocker describes Ono's scores as “injunction(s) to perform the impossible,” in a “modality of wishing.” Wishing and hoping become practices within these tentative responses to what seems futile, difficult, complex, or in vain. The vague temporalities in my scores above – “until the mayfly dies” or “until a mushroom appears” – manifest a sense of impossibility, of chance, of rhythms, that one will not be able to fully grasp. Even to eventually *not* perform the scores – perhaps because I don't feel like it, or because I simply cannot – is a clear decision which requires a previous engagement, relating myself to my own temporality and materiality, to the task at hand, and to the score's protagonists. How can I listen to slugs? How can I name the fruit flies? How can I read to spiderwebs? And where is the audience to justify connecting these practices to performance art?

In the etymology of performance, one listed meaning of “to perform” is “to carry into effect,” and another “to make reality (like a dream coming true).” Performance art might indeed have ripple effects into the future if it brings about new modes, practices, and habits. It might thus be framed as a deliberate and conscious practice, which can be witnessed, but also simply called and invited to reality, either through adding written instructions or through commitment in another form. From the possible set of questions and concerns, questioning and exploring relationships between us and our environment, it is the question “what if?” that has the potential to invite space for change:

The nature of the instruction often operates in dual terms; its invitation attempts to rupture the logic of daily or familiar routine by affirming the possibility of an alternative mode of (less habitual) action. (Cocker 2010)

Dreaming of a future is perhaps best taken step by step, as a temporary configuration, a proposition (Cocker 2010). The futureness of scores might appear small and vague, as their level of realization and realizability flickers. But should the world we inhabit find itself in a state where hope, attention, care, or wish seem scarce and unattainable, we might still be able *to perform* hoping, caring, and wishing – while meeting the other, and the otherwise, halfway, with sometimes subtly touching antennae.

References

- Altshuler, Bruce. "Art by Instruction and the Pre-History of do it". http://projects.e-flux.com/do_it/notes/essay/e002_text.html. Accessed 23.08.2021.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bell, Julia. 2021. "Radical Attention—An Interactive Reading" *Ecology of Attention #4 stand out of our light, 26.02.2021. Montag Modus*. <https://www.ecology-attention.mmp Praxis.com/contributions/julia-bell/>, <https://vimeo.com/518969745>. Accessed 23.08.2021.
- Brill Dorothée. 2010. *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Citton, Yves. 2016. *The Ecology of Attention*. Oxford: Polity Press.
- Cocker, Emma. 2010. "R.S.V.P.: Choreographing Collectivity through Invitation and Response." *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, no. 21 (2010). <http://www.rhizomes.net/issue21/cocker/index.html> Accessed 23.08.2021.
- Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Hobart, Hi'iilei Julia Kawehipuaakahaopulani & Tamara Kneese: "Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times." *Social Text* (2020) 38 (1 (142)): 1–16.
- Morton, Timothy. 2018. *Being Ecological*. Cambridge: The MIT Press.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Westerman, Jonah. 2016. "The Dimensions of Performance." 2016. *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance>. Accessed 23.08.2021.

Cited Artworks

- Af Klintberg, Bengt: "Orange Event Number 16 (for Åke Hodel)" (1963). Published in *The Fluxus Performance Workbook*. Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn (2002), 58.
- Bozzi, Roberto: "A Piece for Chieko Shiomi" (1966). Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 21.
- Friedman, Ken: "Heat Transfer Event" (1970). Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 42.
- Heflin, Lee: "Ice Trick" (date unknown). Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 48.
- Knizak, Milan: "Raft" (1979). Published in Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 68
- Kosugi, Takehisa: "Malika 5" (Date unknown). Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 75
- Maciunas, George. "Fluxus Manifesto." *FESTUM FLUXORUM FLUXUS*. 1963
- Ono, Yoko: "Tape Piece I. Stone Piece" (1963). Published in *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Edited by Ken Friedman, Owen Smith and Lauren Sawchyn, 86
- Rabe, Harriet: "Summer Scores 2021," created for this essay.

Anna Jensen is a curator, researcher, writer, artist, and feminist based in Helsinki. Her research and thinking happens in site-specific and embodied practice with others, based on collectivity, friendships, joy, and deconstructing existing social structures, art, and politics. Jensen's projects and research aim to create ecologically and ethically sustainable practices while reconsidering notions of local and global, the curatorial, and canon. Jensen is presently finalizing her doctoral research at Aalto University. She is a founding and active member of the Porin kulttuurisäätiö and How to Life collectives and co-author of the book *Intervention in Urban Space*. Jensen received her MA in Visual Culture from Aalto University School of Arts, Design, and Architecture in 2013 and MA in Aesthetics from University of Helsinki, Faculty of Arts in 2017.

Christine Langinauer is a curator, writer, and researcher based in Helsinki, Finland. In the past years she has focused her practice on collective models of inquiry, feminist and norm-critical thinking, and situational knowledge. She is currently the exhibition curator at the Vantaa Art Museum Artsi. Previously she has worked as a planner at Culture for All, a service that promotes accessibility, diversity, and equal treatment in the arts and culture. Between 2016 and 2018 she was at the Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki, in charge of producing exhibitions and international collaborations such as the Second Research Pavilion for the Venice biennale 2017. During 2014–2015 she was acting Executive Director of the Pro Artibus Art Foundation, which runs two exhibition spaces (Sinne in Helsinki and Elverket in Tammisaari) and two artists' residencies, manages an art collection and extensive art publishing activity. From 2015 to 2017 Langinauer was part of Night Schoolers, a working group studying precarious working conditions in the arts and she was one of the editors of the book *Night Schoolers: Polyphonic texts and Toolkit* (2018). Langinauer holds an MA in Art Theory, Criticism and Management from the University of Helsinki and

the Aalto University School of Business and a postgraduate degree in curating from CuratorLab at Konstfack in Stockholm. She studied art history at the Sapienza University in Rome and philosophy at the Pantheon-Sorbonne University in Paris. Langinauer has published articles on contemporary art in several Finnish magazines such as *Ny Tid* and *Mustekala*, for which she has been part of the editorial board. In 2012–2014 she maintained and curated a non-profit experimental art space, *XL Art Space*, in the centre of Helsinki.

Tero Nauha is a professor in Live Art and Performance Studies at Uniarts Helsinki, and a performance artist. He was a postdoctoral fellow at the Academy of Finland funded postdoctoral research project, *How To Do Things With Performance*, and a postdoctoral fellow at the Helsinki Collegium for Advanced Studies in 2017. He defended his doctoral thesis at the Theatre Academy of the University of the Arts in Helsinki in January 2016. His primary research interest is in the relationships between economics, artistic research, performative practices, and writing. He is a member of the Performance Philosophy Network, Performance Studies International Association, and the International Federation for Theatre Research. In 2015, he published his first fiction novel, *Heresy & Provocation*, for Swedish publishing house Förlaget. His performance art projects have been presented at the Frankfurter Kunstverein, Theatrediscounter in Berlin, CSW Kronika in Bytom, Poland, and Performance Matters in London. He has actively collaborated with sound artists, performance artists, and in theatre in various contexts globally. In his artistic practice he focuses on the interstices between intangible forms and material cultures. Nauha's researches the complex narratives that tie together global financialization, its effect on the social sphere, and the cultural knowledge production that takes place in institutions.

Harriet Rabe von Foreich is a performance artist, researcher, and writer based in Berlin. Her work revolves around topics of ecology, empathy, and the nonhuman, exploring porous translations, fragile systems, and the collision of scales. Rabe von Foreich holds an MA (theatre and drama) in Live Art and Performance Studies (University of the Arts, Helsinki, 2017), an MA in Literature, Philosophy and Aesthetics (European University Viadrina, Frankfurt Oder 2015) and a BA in Theatre

Nora Rinne is a live art artist, actor, live art teacher, and a freelance writer. She is working towards her doctorate at the Performing Arts Research Centre TUTKE of the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki. In her performances, Rinne explores the manifestation of the child and childhood in art and the possibilities of intergenerational live art. Her artistic instruments include imitation and mimicry, as well as verbatim techniques. For many years, Rinne worked as a writer and editor for the journal *Esitys*, and she is currently on the editorial team of the *Ice Hole Live Art Journal* and the arts section of the journal *Voima*. Rinne graduated in theatre and drama from the Master's Programme in Performing Arts and Theory at the University of the Arts, Helsinki, in 2007.



Episodi julkaisuja 7 / Episodi publication series 7

Activating Dissonance: 20 Years of Live Art Education in Finland
 Kohti epäsuhtaisuuden kirjoja: 20 vuotta esitystaiteen opetusta Suomessa

Kirjoittajat / Writers

Anna Jensen
 Christine Langinauer
 Tero Nauha
 Harriet Rabe von Foreich
 Nora Rinne

Valokuvat / Photography

Antti Ahonen

Toimittanut / Editor

Tero Nauha

Julkaisija / Publisher

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Graafinen suunnittelu / Graphic Design

Jaakko Pietiläinen

Paino / Printed by

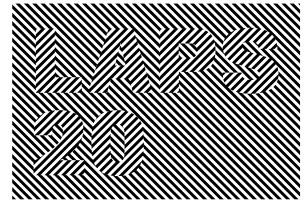
Tallinna Raamatutrükikoda, 2021

© University of the Arts Helsinki and writers
 © Taideyliopisto ja kirjoittajat

ISSN 1459-7349

ISBN 978-952-353-040-9 (painettu / printed)

ISBN 978-952-353-041-6 (pdf)



20 vuotta esitystaiteen
 korkeakoulutusta Suomessa.



taju.uniarts.fi

Tämän julkaisun avoin versio on julkaistu
 Taideyliopiston Taju julkaisuarkistossa.

The open access version of this publication is published in
 the University of the Arts Helsinki publication archive Taju