

Neljä esseetä

Hevonen opettajana

AINO UNKILA



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

✕ TAIDEYLIOPISTO

2016

OPINNÄYTETYÖ

TEATTERIOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA

Neljä esseetä

Hevonen opettajana

AINO UNKILA

TIIVISTELMÄ

Päiväys:

TEKIJÄ Aino Kaarina Unkila		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Teatteriopettajan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Neljä esseetä – Hevonen opettajana		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 54s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI <i>Omalli vastuulla</i> Ohjaus: Hanna Kivioja & Aino Unkila (ent.Eskelinen). Esiintyjät: Eerika Arposalo. Taina Ilmarinen, Pauliina Manninen, Lotta Wichmann. Valosuunnittelu: Nanni Vapaavuori. Äänisuunnittelu: Tuuli Kyttälä. Ensi-ilta: 9.2.2015, Teatterikorkeakoulu, Studio 2. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä x Ei	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä x Ei
<p>Taiteellis-pedagogisen opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa tutkin oman taidetekijyyteni nostamia kysymyksiä suhteessa opettamiseen ja siihen, mistä tämä prosessi on lähtenyt liikkeelle ja miten se näyttäytyi opinnäytteeni käytännön osiossa.</p> <p>Keskeisenä kysymyksenä on itse taide toimintana. Miten se tapahtuu ja millä mekanismeilla? Miten sitä voi opettaa ja mitä pitäisi käsittää, jotta sitä voisi opettaa? Opinnäytteen käytännötyössä pyrin luomaan opetusta, jolla tutkin sisäisen rakenteen luomista ja sisäistä impulssia – käsitteitä, jotka koen omassa tekijyydessäni merkittävimmiksi työvälineiksi. Osana tätä tutkintaa oli tilallinen työskentely sekä videokamera.</p> <p>Kirjallinen osio muodostuu johdannosta sekä neljästä esseestä. Esseet ovat täynnä peilimäisiä pintoja ja ajatuksia, joiden välinen suhde on se, mitä koetan tavoittaa.</p> <p><i>Johdannossa</i> käyn läpi kevyesti opinnäytteeni käytännötyön, tämän kirjallisen osan lähtökohdat, oman suhteeni näihin, muutamia peruskäsitteitä (mm. posthumanismi ja Pitkänen-Walterin avainkäsitteitä opetuksesta) sekä avaan itse kirjoittamisen prosessista nousseita olennaisia näkökulmia ja ohjeita lukemiseen.</p> <p><i>Hevonen</i> esseessä puran itselleni merkittävää kokemusta hevosesta esitys taiteenopettajana peilaten sitä Pitkänen-Walterin käsitykseen kuvataiteessa tapahtuvan työhuoneopetuksen rakenteeseen ja käsitteisiin sekä posthumanismiin. Nämä kolme näkökulmaa pyrkii valottamaan vaikeasti tavoiteltavaa tapahtumaa: sisäisen kokemuksen ja maailmasuhteen välistä jännitettä.</p> <p><i>Tila</i> esse käsittelee neljää oppiani tilasta esitystaiteessa ja näiden suhdetta opinnäytteeni käytännötyön tilan käyttöön ja valintoihin siinä. Esittelen manipuloivan tilan, rinnakkaisen tilan, konkreettisen tilan ja synergisesti toimivan tilan. Pohdin myös kokemustani teatterisalista ja sitä, miten se vaikutti tilan käyttööni tai siitä ymmärtämiseen ja siten siitä opettamiseen.</p> <p><i>Video</i> esseessä avaan Barbara Probstin (valokuvataiteilija) avulla videokameraan liittyviä käsitteitäni (katse ja kuvakulma) ja niiden suhdetta opinnäytteeseni.</p> <p>Hevonen, tila ja video esseet käsittelevät lopulta samaa kuin viimeinen (<i>heikko narratio</i>) esse. Jokainen esse koettaa omasta näkökulmastaan käsin ymmärtää, miten voi luoda tilan, jossa sisäinen tarina, sisäinen impulssi voisi olla mahdollinen jokaisella teokseen liittyvällä tekijällä (katsoja mukaan lukien). Koetan hahmottaa, mitä itse asiassa tarkoitan, sisäisellä impulssilla ja miten se on tai ei ole tapahtunut. Mikä sitä tuki? Mikä tuhosi sen? Vastauksia ei ole.</p>			
ASIASANAT		PERFORMANSSITAIDE, KOKEMUS, TILA, POSTHUMANISMI, VIDEO, HEVONEN	
Tähän asiasanat, jotka voit hakea täältä: http://finto.fi/ysa/fi/ . Lisäksi voi lisätä omia avain sanoja kuvaamaan työsi sisältöä.			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	11
HEVONEN	20
TILA	29
VIDEO	37
HEIKKO NARRATIO	43
LÄHTEET	53

JOHDANTO

"Deleuze väittää arvojen olevan sisäisiä, eli immanentteja; Hyvän elämän eläminen tarkoittaa omien kykyjensä ilmaisemista täysille, oman potentiaalinsa ääri rajoille menemistä, eikä sillä ole mitään tekemistä epäempiirisillä, transsendenteilla kriteereillä arvioimisen kanssa. Moderni yhteiskunta latistaa eron ja vieraannuttaa ihmiset heidän kyvyistään. Myöntääksemme todellisuuden, joka on erojen ja muutosten virtaus, meidän täytyy kaataa vakiintuneet identiteetit nurin ja tulla kaikeksi. Siksi, miksi voimme tulla - vaikka emme voikaan etukäteen tietää mitä se on. Siten Deleuzen käytännöllisen filosofian huipentuma on luovuus. 'Ehkä salaisuus on tässä: tuoda olevalle eikä tuomaroida. Jos on niin vastenmielistä tehdä arvostelma, se ei johdu siitä, että kaikki on yhtä arvokasta, vaan päinvastaisesti se, millä on arvoa, voidaan luoda tai tehdä huomatuksi vain hylkäämällä arvosteleva..'" Deleuze: miten taidekriitikko voisi käsittää tulemassa olevan teoksen?

"Miten teen sitä? Miten arvioin sitä? Mihin rinnastan sitä? Omat konventioni. Ne, joille olen sokea. Tapani käsittää ja käsitteellistää."

(työpäiväkirja)



Omalla vastuulla, teak 2014, esiintyjä 1. Lotta Wichman

Opinnäytteeni käytännön osa oli teos ”Omalla vastuulla” vuonna 2014 teatterikorkeakoulun valkoisessa salissa. Teoksessa katsojia kuljetettiin puutarhatuoleilla, kuin vaunuilla Linnanmäellä esityksen ajan. Työskentelin yhdessä tasa-väkisessä yhteistyössä Hanna Kiviojan kanssa, joka oli toinen ohjaajista. Jaoimme esityksen melko pieteetillä ajallisesti puoliksi, jolloin molemmat vastasivat itse esityksestä saman verran. Lisäksi painotimme vastuualueita siten, että Kivioja tanssijana vastasi kehollisesta ilmaisusta ja minä tilankäytöstä ja videoista. Käytännössä kuitenkin toimintamme oli hyvin valuvaa ja toisiimme luottavaa. Esiintyjinä meillä oli tanssijoita, ääninainen ja valonainen.

Prosessissa pyrimme sallimaan myös Kiviojan ja minun oppimisen. Emme tietäneet, millaisen teoksen tekisimme, mutta meillä oli selkeitä, omasta taiteellisesta työskentelystä nousseita kysymyksiä, joita halusimme lähestyä. Näistä voimakkain oli kysymys sisäisestä impulssista ja sen luomasta

esiintymisenlaadusta. Itseäni kiinnosti myös tila, video ja performanssi esittämisen tapana.

Käytännön osio selvensi kyllä niitä alueita, jotka koskettavat minua tekijänä. Mutta niiden ymmärtäminen suhteessa toisiin ihmisiin on laajempi ja vaikeampi kenttä kuin olin kuvitellut. Mitä merkitsee se, että jokin koskettaa minua taiteessa? Mitä se on suhteessa toisiin ihmisiin, maailmaan, taiteeseen, historiaan, toisten tilanteisiin, mistä se tulee, miten sitä voi kehittää? Olen tässä kirjallisessa työssäni koettanut itselleni selvittää näitä sisältöjä ja erityisesti olen koettanut avata itselleni sitä maailmaa, minne käytännöntyö minut väkivaltaisesti tönäisi.

Käytännönosion valmistumisen jälkeen törmäsin itselleni uuteen käsitteeseen posthumanismi, jonka lyhyt ja rautalankainen ajatus on siirtyminen pois ihmiskeskeisestä maailmankuvasta ja filosofiasta. En vielä hallitse tätä ismiä, en käsitä sitä, mutta se kutsuu minua. Haluan oppia siitä. Lyhykäisyydessään käsitän sen filosofiana ja maailmankuvana, jossa ihminen ei enää ole ainoa tiedontuottaja, mitta tai keskiö. Koen, että opinnäytteeni käytännönosio (ja kysymykset, joita koetan hahmottaa nyt sen jälkeen) saa jotain, näkökulmaa tai valoa, posthumanismista.

Performanssi on suhteiden paljastumista. Ymmärrän, että posthumanismi pyrkii hahmottamaan asioiden välisten suhteiden kautta tietoa siitä, mitä emme tiedä – muiden maailma. Maailman maailma. Eläinten, geologian, teknologian maailma. Purkaessani tätä ajatusta, sen hiljaisuutta minulle taiteilijana ja pedagogina, toimi oppaanani taideyliopiston dosentti, hevonen, Toivottu poika.

Performanssi esittämisen tapana rajaantui opinnäytteeni käytännöntyössä siihen, mitä itse olen käsittänyt omasta esittämisestäni performansseissa. Miten ja millä arvioin sitä? Missä olen kehittynyt ja miten sitä voisi viedä opetuksiksi? Miten käsitteellistän sitä? Tajusin, etten koskaan ole joutunut vastaamaan siihen, mitä esiintyjän tulisi mielestäni osata. Omien taiteellisten kriteereiden avaamisen ja opettamisen pakottamana jouduin uudelleen harkitsemaan suhdettani esiintyjään ja siihen, millä sitä opetetaan.

Puran myös suhdettani tilaan ja videokameraan. Mitä ajatuksia ne sisältävät ja miten näen ne?



Opintojeni aikana olen teatterikorkeakoulussa joutunut miettimään omaa perustettani taiteen opettajani, mitä opetan ja miksi opetan siten kuin opetan. Polku on lähtenyt liikkeelle perusharjoittelustani, jossa opetukseni pohjasi sen opettamiseen, mikä minua eniten kiinnosti - tila ja esityksen suhde siihen.

Syventävässä harjoittelussani ohjaava opettajani Tuomas Laitinen sanoi minulle, että performanssi paljastaa konventioita, suhteita asioiden välillä. Tutkin silloin, miten taidemuoto voi muodostaa opettamisen ja mitä se tarkoittaa itselleni opettajana. Performanssi ei ole sidottu taidemuotoon, mutta kun sen vie taidemuotoon, se paljastaa sen konventiot ja suhteet. Öljyvärin ja kankaan suhteet, maalin ja maalintuottajan, kankaan ja huoneen ja ihmisen, maalaamisen konventioiden suhteen tilanteeseen ja yleisön suhteen siihen, mitä tapahtuu ja mitä on tapahtunut aiemmin ja mitä tulee tapahtumaan. Paikan sisältämät konventiot, tarinat.

Ajattelin silloin ja ajattelen niin yhä, että minun tulee opettaa nimenomaan suhteita asioiden välillä, miettiä suhteita asioiden välillä. Millaiset ovat minun ja ryhmäläisteni väliset konventiot ja miten niiden kanssa voi työskennellä, tulla niistä tietoiseksi ja työstää niitä? Miten tulla tietoiseksi oman taiteen, oman tekemisen konventioista ja työskennellä sieltä käsin jonnekkin?

Näen, että taidemuoto itsessään toimii taiteenopetuksen rakenteen sisältönä. Syventävänharjoitteluni jälkeen koin, että taidemuotoisen opetusrakenteen rinnalle opettajan tulee käsittää oman taidetekijyytensä määreet ja rajat, jotta hän voi välttää opetuksen päätymistä pinnalliseksi tai liian teoreettiseksi. Mikä on opettajan kehonsisäinen kokemus siitä, miksi ja miten asiat tehdään? Lisäksi toivon, että oman taidetekijyyden käsitteellistäminen ja sen ristivalaiseminen taidemuodolla rakenteena vähentää tilanteita, joissa dialogi opettajan ja opiskelijan välillä jää egon tasolle, eikä pysty tapahtumaan tutkimisena, hahmotuksen luomisena ja mahdollisuutena löytää muutos. Tästä syystä olen tehnyt tämän kirjallisen oppinnytteen kuten olen sen tehnyt.

Hahmottaakseni sitä, mistä keinoista käsin voin mahdollistaa toisille tilan toimintaan, mitä taiteen tekemiseen liittyy.

Paikkasidonnainen performanssi perustuu mielestäni, omasta kokemuksestani siihen, että herkistyy tilan ja itsen välisellä suhteelle. Tutkii sitä, tutkii sen tuottamia impulsseja ja muutoksia. Kun opetan, lähtökohtani, oma taiteilijuuteni suhteet ja konventiot ovat keskellä opetustilannetta.

"Taidepedagogiikan kannalta on olennaista ymmärtää taiteellisen työskentelyn lähestymistapaa. Voisiko kuvataidepedagogiikka siis perustua kuvataiteellisen lähestymistavan rakentamiseen? Tällöin taidepedagogin tulisi ensisijaisesti ymmärtää, ohjata ja tukea oppilastaan yksilökohtaisen taiteellisen lähestymistavan luomisessa, säätelyssä ja virittyneisyyden ylläpitämisessä." (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 111)

Huomasin, että on vaikeampi käsittää omia konventioitaan tekijänä kuin omia toiveitaan teoksesta ohjaajana. On vaikea soveltaa sitä, mikä on sanattomana työtapana itsen sisällä, omana herkistymisen tapana omille impulsseilleen.



Pitkänen-Walter sanoo, että teoksen lukemisen asemesta sitä on osattava elää (tulevan tuntumassa 104s). Koettaessani käsittää tietoa, itsenäistä ja henkilökohtaista tietoa mitä minulla taiteesta on ja sanoittaa sitä, on minusta välillä se tuntunut kuin ei näkisi metsää puilta - jokainen oksa osuu toiseensa ja on vaikea sanoa mihin puuhun ne kuuluvat. Kirjoittaminen on ollut prosessi ja olen koettanut jättää tämän prosessin läsnäolevaksi tähän tekstiin – jotta sitä voisi elää.

Tämä kirjallinen osio koostuu toisistaan irrallisista esseistä, tai kokoelmista. Ne käsittelevät minulle heränneitä teemoja ja kysymyksiä siitä, millä koetan käsittää itseni kautta taiteen opettamisen sisältöä. Teksti sisältää tietoa, mitä en ole voinut määrittää kulkematta kohti taiteellista tietämistä, suhdetta

tuntemattomaan. Tekstin tiedontaso on hyvin arkisen henkilökohtainen, sanoitan omaa kokemuksellista ymmärrystäni ja prosessia siihen.

Lähteinä minulla on tässä tekstissä paljon teoksia, jotka käsittelevät tilaa, posthumanismia tai taiteen tekemistä, minulla on asioita jotka koen merkittäviksi näkökulmiksi suhteessa omaan taiteelliseen ajatteluuni. Lisäksi en ole ollut lähdekriittinen suhteessa lähteen tieteellisyyteen, tällä en tarkoita, ettenkö olisi tutkinut lähteitäni tai ottanut selvää niiden perusteista, vaan sitä, että kriteerini ovat olleet asian sisällössä pääasiallisesti. Lähteet ovat suuremmassa suhteessa asian erivalottamiseen kuin olemassa olevaan tieteelliseen keskusteluun. Vaikka luin saksankielisiä artikkeleita mm. puiden salatusta elämästä, siteeraan tekstissä Iltalehteä, sillä se on sisällöltään sama, lyhyt ja erittäin selkeä. Liitin lähdeluetteloon joihinkin, mielestäni merkittäviin aiheisiin muutamia linkkejä, jotta jos asia kiinnostaa, voi helposti löytää tietoa yli tämän kirjallisen osion viittausten.

Kirjoitusprosessi on kaikkineen ollut hyvin intuitiivinen ja en ole aina tiennyt, miksi jokin on niin oleellista kuin miltä se tuntuu olevan. Ja toisinaan se ei olekaan ollut. Intuitiivinen ajattelu on hidasta, juuri tästä syystä. Ajatuksia pitää hoitaa, jotta voisi nähdä ovatko ne sen arvoisia, hoitamatta sitä ei saa tietää.

Esseet poikkeavat toisistaan. Useissa niissä on ongelmana asioiden lomittuminen ja heijastelevaisuus. Olen koettanut rajata tekstit erillisiksi ja jaottelemaan risteäviä ja toisiaan mielestäni paljastavia ajatuksia mm. sinisillä palloilla esseiden sisällä.

En tiedä, voiko omasta taiteestaan ja sen suhteesta maailmaan, opetukseen tai mihinkään kirjoittaa, ilman että tekstiin itsessään alkaa rakentua teosmainen suhde. En tietoisesti mennyt tätä kohden, päinvastoin koetin päämäärätietoisesti pyrkiä kohti mahdollisimman suurta selkeyttä ja ymmärrettävyyttä, mutta on ilmeistä, ettei se täysin onnistunut. Jos tämä teksti olisi teos, olisi se kuin nurkistaan alati purkautuva neliö, koetus hahmottaa jotain, mikä melkein on nähtävissä, mutta tuntuu aina purkautuvan pois.



Muutama muiden käsite lyhyesti ja viitteellisesti:

Posthumanismi:

”Posthumanismi on klassisen sekulaarin ja rationaalisen renessanssin humanismin perinteestä nouseva aatejärjestelmä, joka pyrkii päivittämään alkuperäisen humanistisen ideologian vastaamaan paremmin 2000-luvulla tieteen tuntemaa todellisuuskäsitystä.

Posthumanismin erottaa klassisesta humanismista kaksi asiaa. Humanistisen filosofian ihmisen korostamisesta on luovuttu, ja ihminen palautetaan muiden luontokappaleiden sekaan. Ihmisellä ei ole rajatonta oikeutta tuhota luontoa ja käyttää sitä omaksi hyväkseen, eikä eettisesti voida päätellä a priori ihmisen olevan täysin erilaisen moraalin määräämä. Klassiseen humanismiin verrattuna on luovuttu myös järjen kaikkivoipaisuudesta, joka oli klassisen humanismin määrittelevimpiä piirteitä. Vahvasta rationaalisuuden perinteestä pidetään toki kiinni, mutta ihmismielen kyky ymmärtää kaikkeutta, yhteiskuntaa tai edes itseään on kuitenkin vain rajallinen ja järjenkin rajat pitää tuntea.”
Wikipedia

Konstanssisuus ja intersubjektiivisesti jaettu tila:

Sain nämä käsitteet Pitkänen-Walterin kirjoittamasta artikkelista kirjaan Tulevan tuntumassa. Konstanssisuus liittyy kykyymme ja tapaamme tehdä havaintoja maailmasta ja ajatukseen siitä, että kuvataiteessa pyritään katsomaan ns. uudesti, havaitsemaan vaikka ennakko-oletuksia – jolloin havaittavasta saattaa nähdä jotain, mitä siihen ei ole liitetty aiemmin. Murtaa käsitys, murtaa ajattelu havaitsemalla tarkasti.

Intersubjektiivisesti jaettu tila liittyi Pitkänen-Walterin käsitteistöön opettajan ja oppilaan työhuonetyöskentelystä kuvataiteen opetuksessa.

Pikänen-Walter avaa kiinnostavalla ja itselleni uudella tavalla opettaja ja oppilassuhdetta, sen hierarkiaa ja tarkoitusta, suhdetta niin oppilaan ja opettajan taiteilijuuteen. Oma taustani on kuvataiteessa ja ehkä sen takia

Pitkänen-Walterin ajattelu ja käsitteet opetuksen sisällöstä resonoivat minussa.



Koppi, Unkila&Alastalo 2012, vielä-projekti, Kotka

Minä eksyn teokseen. Se on minulle teko, jonka jälkeen vasta pystyn tajuamaan, miksi ja mitä se on. Tämä intiimiys tekemisessä on itselleni merkittävää ja liki elinehto – eli ensimmäinen ja merkittävin suhde kaikkeen taiteelliseen työhön mitä teen. Pedagogina mietin, miten sallia se ja mikä on sen suhde opetukseen, opetettavaan taiteeseen, yhteiskuntaan ja minuun itseeni? Kuinka paljon minun täytyy tietää?

"Missä taidepedagogiikka, taideteko ja taiteellinentutkimus, tarkoitustaan lukuunottamatta, erityvät käytännössä? Onko niiden erilläänpitäminen hyödyllistä?" (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 98)



Viiden päivän päästä jätän tämän kirjoituksen pois. Prosessi on tuonut minut näiden kysymysten kautta tilanteeseen, jossa haluaisin aloittaa kirjoittamisen alusta. Annan uudet kysymykseni sinulle lukija, jotta ne eivät jäisi vain ilmaan roikkumaan lopussa, vaan saattaisivat saada ympärilleen jotain. Ne heräsivät minulle tämän kautta.

Miten taidemuoto käytännössä tarkalleen sijoittuu opettamisen rakenteeseen ja valintoihin ja mitä se tarkoittaa laajemmin?

Mikä on esittämisen merkitys tässä maailmassa?

Mitä on esityksen pedagogiikka, onko se yhteiskuntapedagogiikkaa?

Mikä on opetuksen politiikka?

HEVONEN

"Posthumanismin kulttuuriteoreettisten määritelmien yhtenä peruspiirteenä on toiminut ihmisen kategorian suhteellistaminen, joka on tyypillisimmillään tapahtunut ihmisen kytkemisellä johonkin muuhun, ei-inhimilliseen olemassaolon muotoon. Näkemyksiä ovat ohjanneet erityisesti uuden teknologian esiintuomat mahdollisuudet keinotekoisien ja luonnollisen uudenaikaisiin yhteenliittymiin. Muun muassa informaatioteknologian kehityskulut ovat vahvistaneet mielikuvia siitä, että ihmiset eivät ole kenties koskaan olleet täydellisesti erotettavissa eläimistä, koneista tai muista ei-inhimillisistä olemassaolon alueista. Tältä pohjalta posthumanismin kulttuuriteoreettisista jäsennyksistä on korostettu muuan muassa ihmisen, teknologian ja luonnon erottamattomia yhteenliittymiä ja -sulatumia. Ei-inhimillisen alue on tällä tavoin linkitetty osaksi ihmistoimintaa: rationaalista ihmistoimijaa ei enää pidetä kaiken toiminnan alkuperänä ja ainoana mahdollisena toimijuuden muotona vaan ihmisajattelun ja -toiminnan katsotaan aina tapahtuvan inhimillisten ja ei-inhimillisten osallisten yhteistyönä."
(Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 36-37)



Toivottu poika.

Ratsastin ensimmäisen kerran. Kokemus oli yllättävä. Hevonen oli valtava ja istuin sen selässä, yhteys meidän välillämme oli niin voimakas, että hän kulki ja kääntyi katseeni mukaan. Tulin hyvin tietoiseksi tilasta, jossa olin, kontaktista jossa olin, itsestäni ja impulsseistani. Siinä oli jotain tuttua. Hevonen ja minä jaoimme toisiltamme täysin irrallisina kommunikaatiota tasolla, joka oli täysin hierarkkinen ja täysin tasa-arvoinen samanaikaisesti. Hänen kontaktinsa minuun oli yhtä suuri kuin minun kontaktini minuun. Ja jotenkin, minä olin kontaktissa itseeni minua ympäröivän tilan kautta. Yhtäkkiä ymmärsin, miksi tilanne tuntui tutulta, minussa tuntui samalta kuin silloin kun tein teosta, jonka koen onnistuneen. Hevonen vei minut samaan tilaan.

Sen jälkeen osallistuin Pietari Kylmälän ja Eero Yli-Vakkurin esiintyjä ja hevonen -kurssille syksyllä 2014. Olin kaksi viikkoa hevosten kanssa ja taideyliopiston dosentti Toivottu Poika toimi opettajanani kurssin ajan. Söin hänen kanssaan. Makasin hänen selässään, tunsin valtavat keuhkot ja sydämen. Siivosin tallin. Kommunikoin hänen kanssaan. Hevonen on hyvin erilainen kuin ihminen. Sille minä olen saalistaja. Minulle hän on vieras ja voimakas. Hevonen aistii herkkyydellä ja tarkkuudella, jota en täysin käsitä, mutta jonka tunnen hänen läheisyydessään selkeästi. Hevosen vieraus tuntuu samalle kuin teoksen vieraus kun se alkaa tulla lähelle.

"Kuvataidetta määritellään toisin tai tuoreesti näkemiseksi, uuden näkökulman näyttämiseksi. Tällöin voidaan tarkoittaa näkemisen konstanssiuden (vakiosuuden) ylittämistä. Näkemisen konstanssisuudella viitataan ajattelumme ja havaintojemme käsitteelliseen sidonnaisuuteen. Olemme oppineet, että ruoho on vihreää ja laatikko on suorakaide. Jos katsomme laatikkoa vaikkapa sen alakulmasta sivusta, se ei näytä suorakaiteelta laisinkaan." (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 99)

Se ei vaikuttanut vieraudelta tai läsnäololta, vaan enemmänkin motivaatiota. Se tuntui erittäin toimintakeskeiseltä ja aktiiviselta hengittämiseltä, joka antautuu vastaamaan tilan ja ympäristön tuottamille impulsseille hyvin itsenäisesti ja rehellisesti.

Tila, jossa itse esiinnyn, on minulle äärimmäisen henkilökohtainen ja samantekevä. En arvostele tai edes koe kertovani itsestäni. Saatan käyttää itseäni raa'allakin tavalla esineen omaisesti ja samalla arvostaa rehellistä ja paljasta reagointia. Tämä on esiintyjälle minussa haaste. Samaan aikaan riittää, että seison paikallani sellaisena kuin olen, mutta samalla minulta odotetaan paljautta, jota ihmiset eivät arkisesti näytä, paljautta, jota ei voi esittää. Kun onnistuin tässä, oli sisälläni tietynlainen olotila, tietty olemisen taso. Usein tuntui, että siihen pääsi jotenkin yleisien tekijöiden summana ja että siihen pääseminen oli enemmän kiinni (teos-)ajatuksen suhteesta tilaan kuin esiintymisenkyvyistä.

Hevosen kanssa minusta tuntui samalta. Aktiiviselta hengitykseltä. Ja hevosen läsnäolo tuotti vastaavan suhteen ilman teoksen läsnäoloa. Miksi? Ja, voiko sitä harjoitella hevosen kanssa? Olisiko sitä mahdollista opettaa? Onko siinä lopulta muita lainalaisuuksia kuin taiteellinen onnistuminen? Hevosen kanssa on hyvä ajatella, sitä ei voi tehdä sanallisesti. Hevonen pakotti minua havainnoimaan kehollista ajattelua ja keskittymään siihen. Miten ja miksi keskittymiseni ja tilasuhteeni muuttui? Mitä minussa itseasiassa tapahtuu, jos analysoin onnistuneita teoksiani?

Onnistuneissa teoksissa toimin tavalla, jota en voi itse kyseenalaistaa jälkepäin. Kontakti tekemiseen oli niin suuri, että se suojausi minut itseltäni. Teot joita tein, tuntuivat imevän selkeästi ja niiden kestot, laadut ja sisällöt olivat ikään kuin itseni ulkopuolella, minulle jäin vain tekeminen. Voiko kontaktiin pääsemistä harjoitella? Onko kyse kontaktista?

"Taiteellisessa työssä olennaisempaa kuin reflektointi on asioihin uppoaminen" (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 104)

Hevonen pakotti minut ylittämään oman kehollisen ja tilallisen havaintoni, ylittämään näiden konstanssiuden. Se muutti kokemustani esiintymisestä, paljastamalla esittämisen kokemuksesta näkökulman, joka poikkesi aiemmasta tiedostani. Se millä esitän, ei välttämättä liitykkään siihen mitä esitän. Se voikin olla miten, pelkästään miten. Jos jokainen rooli tai hahmo ei

olekaan mitään muuta kuin tietynlainen kontakti tekoon, omaan kehooni juuri nyt?



”Tässä on videoviite, jossa taitelija Marion Laval-Jeantet (Kapelica) mm. pistää itseensä hevosen verta, pyrkimyksessään samaistua hevoseen (2011). Linkin minulle merkittävin kohta on se, jossa taitelija kuljettaa hevosta tilassa jaloissaan lisänivelet, jotka muuttavat hänen jalkansa liki hevosen jalkoja.”

<https://www.youtube.com/watch?v=Bxna4ohB9xw>

”Videoviite luentoon: From Cyborgs to Companion Species (2011), Donna Haraway. Videoluennolla Haraway esittelee miten laji määritellään ja minkälaista tietoa kumppanuus eläimen (erityisesti koiran) kanssa voi tuottaa.”

<https://www.youtube.com/watch?v=Q9gis7-Jads>



Hevonen esitti minulle kysymyksiä. Tajusin hänen kanssaan joutuvani aina ylittämään jonkin rajan. Toistaessani hänen luokseen tuleminen saatoin koettaa uudelleen ja uudelleen tiedostaa, mitä minussa tapahtui. Ensin luulin, että hevosen vierauden ja pelottavuuden takia pääsin tähän motivaatioon, sillä rajoja, joita ylitin, oli niin paljon. Pelko, läheisyys, kommunikaatio. Ajatus tuntui ensin oikealta, sillä esiintyjänä joudun myös ylittämään useita sisäisiä rajojani, häpeästä näyttämisenhaluun.

”Opiskelijan ja ohjaajan toisistaan poikkeavan taiteellisen kielen artikulointi on kuitenkin toisentason kysymys. Intersubjektiivisesti jaetun tilan kokemus ei sisänsä yleensä tuo tyydytystä tai vastauksia ohjaajan oman taiteellisenkielen artikulointiin. Sitä vastoin ohjaaja voi intersubjektiivisesta tilasta käsin hienovireisesti kontekstualisoida ja

tehdä ehdotuksia opiskelijan taiteellisen kielen eteenpäin artikuloimiseksi, kuitenkin aistimuksellisen, "laajakaistaisen" vuorovaikutuksen piiristä käsin." (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 110)

Hevonen antautuu ihmiselle, se jopa haluaa antautua. Se ei etsi pelkoa, valtaa tai alistusta, se haluaa antautua. Hevonen puhuu toisella tavalla kuin ihminen, sen puheen lihallisuus, reaktiivisuus, pakotti minut tietoisemmaksi omasta tilastani. Hevonen kontekstualisoi minun kehoni. Sen reagointi oli peruuttamatonta ja armotonta - jos ajatukseni katkesi, hevonen tiesi sen liki nopeammin kuin itse huomasin harhailuni. Tietoisuus itsestä, itsen suhteesta tilaan ja tähän keskittyminen oli aistillinen ja anteeksiantamaton koulutus, jota hevonen tuotti. Kokemuksen sisältämä tieto paljastui minulle hitaasti.

Kurssin toiseksi viimeisenä päivänä olin jo hiukan tottunut hevosten maailmaan. Kavion nostaminen maasta ei enää tuntunut mahdottomuudelta, vaan tarvittavalta palvelukselta. Tajusin kaksi asiaa: jos hän antautuu, minä palvelen - sillä raja, jonka me molemmat ylitämme aina, on kunnioitus.

Hevonen seuraa ja tottelee kunnioituksesta ja vain kunnioituksen kautta voi tätä tottelua pyytää. Tämä kunnioitus kulkee minussa sisälläni selkeytenä ja astumisena siihen mitä teen ja siihen missä olen. Se on aktiivinen tiedostus ympäristööni ja sen sääntöihin. Tehtävää ei suoriteta, sitä kunnioitetaan.

Pitkänen-Walterin käsittelemä intersubjektiivinen tila hevosen kanssa ei ollut hienovarainen, mutta se perustui jaettuun kokemukseen, minun kykyyni reflektoida differaktiivisesti¹ ja hevosen kykyyn lihallistaa reflektio. Ajatus kunnioituksesta on holistinen ja laaja, mutta se ei ole nöyrä. Se on jaettu vain itsekunnioituksen kautta. Opettajalle minussa tämä ajatus on merkittävä, sillä se pakottaa havaitsemaan puitteita ja rajoja, joissa toiminta on. Ja se pakottaa arvioimaan puitteita ja rajoja, joissa toiminta on. Toivottu poika oli jatkuvassa

¹ "Lukemalla diffraktiivisesti etsitään sellaisia eroja, joilla 'on väliä', jotka tuovat mukanaan muutoksen. Käytäntönä diffraktiivinen lukeminen nojaa affirmatiiviseen politiikkaan, uusia näkemyksiä avaavaan ja luovaan toimintatapaan, ei niinkään kritiikkiin. Sen tavoitteena on tuottaa asioita, joiden kanssa on hyvä ajatella. Kun posthumanistinen ajattelu etsii vaihtoehtoisia, ei-essentiaalisia ja ei-hierarkisia tapoja ymmärtää eri olioiden ominaisuuksia ja keskinäisiä suhteita nimenomaan arvioimalla uudelleen ihmisyyttä ja ihmisen paikkaa, diffraktinen lukeminen on yksi tapa ajatella posthumanistisesti." (Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 131-132)

reaktiivisessa suhteessa siihen, missä ja miten asiat tapahtuvat. Miten opetus on suhteessa taidemuotoon, josta se tulee? Miten opetus on suhteessa opettajan taiteelliseen käsitykseen? Miten opetus on suhteessa laitokseen tai tilaan, jossa se tapahtuu? Miten opetus on suhteessa mediaan, jota se käyttää? Miten opetus suhtautuu näistä muodostuviin reaktioihin ja millä perusteella?



"Postinhimilliset ruumiit syntyvät aikana, jolloin ruumiit, ruumiin diskurssit ja diskurssin ruumiit kietoutuvat toisiinsa ja estävät kaikki helpot erottelut 'näyttelijän ja näyttämön, lähettäjän ja vastaanottajan, kanavan, koodin, viestin ja kontekstin välillä'. (Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 18)

Jos taiteen keskiössä ei ole ihminen. En minä, opettaja. Ei katsoja. Ei tekijä ja hänen prosessinsa. Jos keskiössä ei ole edes vain nämä kaikki kolme. Jos keskiössä on myös teos. Myös tila. Myös tekniikka. Myös ympäristö, jossa tila on. Myös muut, meille tuntemattomat asiat kuten hyönteiset, jotka elävät tilassa. Ja kaikkien näiden tarinat.

Jos ajattelen tätä, koetan nähdä maailmaa kaiken maailmana, jos koetan sijoittaa teosta tähän kaikkeen, minussa muuttuu jokin. Usein olen kokenut taideteoksen olevan jotenkin kiinteästi kiinni jossain. Ajassa, ihmisissä, kokemuksissa. Muutos tuntuu samalta kuin muutos minun suhteessani tilaan jos olen hevosen lähellä. On kuin teosta ei voisi ajoittaa. On kuin ajatus kaiken muun tietoisuuden erillisyydestä avartaisi kokemukseni ajasta.

*"Aika on se, mikä estää kaiken tapahtumasta saman aikaisesti."
(Helsingin Sanomien tiedeartikkeli, Chown, julkaistu ja luettu 9.12.2015)*

Helsingin Sanomien tiede-osion aikaa käsittelevässä artikkelissa (Aika on aivan muuta kuin meistä näyttää – jos valo kulkisi hitaammin, näkisimme yhä faaraot pyramideilla, julkaistu 9.12.2015) kysytään, miksi käsitämme ajan niin kuin käsitämme, jatkumona, kun se jo Einsteinin suhteellisuusteorian valossa

on jotain toisenlaista. Aika tarkoitti ennen palaamattomuutta. Hukkasin hevosen kautta teatterin merkittävimmän asian, joka ei ole katsoja, vaan aika.

”Saatamme ajatella elävämme maailmankaikkeudessa, jossa on kolme avaruudellista ulottuvuutta ja yksi ajallinen ulottuvuus. Itse asiassa me elämme maailmankaikkeudessa, jossa on neljä aika-avaruuden ulottuvuutta.

Kukin aika-avaruuden neljästä ulottuvuudesta on luonteeltaan avaruudellinen. Se tarkoittaa, että aika-avaruus on kartan luonteinen, toki neliulotteisen kartan, mutta kartan kuitenkin. Ja aivan kuten New York, Los Angeles ja Grand Canyon ovat sijaintipaikkoja maapallon kartalla, ovat alkuräjähdyks, Maan synty ja maailmankaikkeuden loppuminen paikkoja aika-avaruuden neliulotteisella kartalla.

Samaan joukkoon kuuluvat kaikki elämäsi tapahtumat. Tämä tarkoittaa Einsteinin mukaan sitä, että mennyt, nykyhetki ja tuleva ovat kaikki olemassa samanaikaisesti.” (Helsingin Sanomien tiedeartikkeli, Chown, julkaistu ja luettu 9.12.2015)

Ennen suhtauduin siihen ulkopuolisen havainnoijan asemasta, aika näyttäytyi asioiden kestollisina suhteina. Hevosen kanssa aika muuttuu. Hevonen on läsnä laajemmin kuin minä. The Guardianin terapiahevosia käsittelevän artikkelin mukaan, hevonen kuulee sydämeni lyönnit yli metrin päähän ja reagoi niihin. Se on suhde toiminnan intensiteettiin, se on kokemus. Aika meni ihon läpi ja sen kesto, huolimatta ulkoisesta kehosta, oli kokemuksen intensiteetti. Upottavat sekunnit näkyivät ulospäin, ne tuntuivat ulospäin. Niistä tulee lihallisia. Ajasta tulee kehollinen kokemus, se esityksellistyy.

”Jos kuvataiteen pyrkimys on jatkuvasti avata konstanssiuden rajaa, mitä ja miten kuvataidetta pitäisi opettaa? Ilmeisimmin pedagogikassakin tulisi kiinnittää huomiota konstanssiuden avaamisen keinoihin.” (Löytönen (toim.)/ Pitkänen-Walter, 2014, 101)

Performanssi taide, tilataide ja esitystaide ovat aikaan sidonnallisia taiteenmuotoja. Aika ja sen kanssa työskentely on yksi konstanssiuden raja tai

muoto, jota ne havaitsevat. Hevonen tuotti minulle tilan, jossa aika lihallistui ja sen havainnointi muuttui niin esityksen kuin oman maailmankuvani murtumisen kautta. Kesto ja sen suhteet eivät ole ainoat ajan määreet, intensiteetti ja lihallisuus kuuluvat siihen myös.

"Humanismin ympärillä käydyssä keskustelussa on usein viitattu Sigmund Freudin ajatukseen ihmistä modernilla ajalla kohdanneista kolmesta nöyryytyksestä tai traumaattisesta haavasta. Ensimmäinen näistä on kopernikaaninen ymmärrys siitä, ettei ihminen asuta maailmankaikkeuden keskipistettä vaan yhtä planeetoista, jotka kiertävät aurinkoa hieman syrjäisessä aurinkokunnassa. Toinen nöyryytys on Darwinin opetus, jonka mukaan ihmislaji ei ole valmiina luotu luomakunnan kruunu eikä luonnon päämäärä, vaan evoluution algoritmien kehimä eläin muiden joukossa. Kolmannen nöyryytyksen Freud katsoo välittävänsä itse, sillä alitajunnan keskisyyden hyväksytyämme emme voi pitää ihmistä edes itsensä keskipisteenä."
(Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 155)

"Ihminen pelkää mahdollisuuksiensa puolesta, ei halua epäillä kykyään vastata itsestään, kykyään tarjota vastaus toiselle ihmiselle mutta myös itselleen. Jos ihminen ei ole vastuussa vastauksestaan, kuinka hän voisi tuntea itsensä, ja mikä silloin enää erottaisi häntä eläimestä?"

Varmuus siitä, että ihminen on se, joka ei vain reagoi vaan vastaa, luottamus omaan kykyynsä vastata ja myös erottaa vastaus reaktiosta, ennen kaikkea luottamus ihmisen suvereeniin kykyyn tunnistaa eläimen kyvyttömyys - eikö tässä varmuudessa itsessään ole jotain, joka muistuttaa automatisoitua reaktiota?"
(Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 164)

"Olennaista on, että kysymyksellä "kuka?" on aina kaksi puolta. Se määrää yhteisön perustuksia yhtäältä kutsumiensa myöntöjen, kieltojen ja tunnistamisen vaateiden kautta, mutta toisaalta myös varsinaista kutsumista edeltävän, äänettömän myönnön kautta: kuka MEISTÄ?", "kuka kuuluu MEIHIN?". Onkin kysyttävä, voiko kysymystä "kuka?"

todella avata sulkematta sitä heti ihmisen tai ainakin riittävän inhimillisen piiriin."

(Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 162)

Marko Alastalo (TaM, performanssitaitelija ja kokeellisen videotaiteentekijä) kysyi minulta, kertoessani hevosesta, voiko tuota opettaa ilman hevosta? Halusin sanoa kyllä, voin hahmottaa tehtäviä, rakenteita joita voin jakaa, mutta mietittyäni asiaa enemmän, joudun myöntymään sille, ettei ihminen voi opettaa kaikkea. Se mitä opin hevoselta, voi olla, ettei sitä voi opettaa kuin hevonen. Minä voin vain luoda puitteita. Keinoja hevoselle opettaa taiteen tekijälle asioita taiteesta. Niin kuin minä en voi opettaa taidetta, vaan luoda puitteita opetella asioita taiteesta².

² Mutta missä suhteessa esittämäni ajatus on seuraavaan: "Ajatuksen fokaalisista käytännöistä sisältyy oletus samankaltaisesta itsestään koossapysyvistä ja itseään opettavasta kokonaisuudesta. Tulisijalla lämmittäminen virittää kokemuksen puiden kasvusta ja saatavuudesta, lihastyön vaivalloisuudesta ja aikaa vievyydestä, ihmisen suojarpeesta ja luonnon tarjoamasta vastineesta ja niin edelleen. Samoin monenlainen käsityö, puhumattakaan vaikkapa itäisistä *do*-taidoista, voi sisältää enemmän kuin taidannan ja sen esineet: kokonaisen ihmiskäsityksen, jota taidon harjoittaminen perinteisin muodoin ikään kuin opettaa itsestään. Jos tällaisesta kokonaisuudesta rajataan jokin olennainen osa, vaikkapa puiden omaehtoinen hankkiminen tai *do*-perinteistä henkinen kasvu, fokaalisuus menettää ymmärrykseen johtavan luonteensa." (Saliminen & Vadén / Energia ja kokemus, 2013, 134). En tiedä. Tilallisessa ehkä.

TILA

Koen, että tila jossa olen, on lähtökohta esityksen sisältöön ja siellä tekemäni prosessin pohja. Ajatus posthumanismista tuntuu minulle luontevalla ehkä juuri tästä syystä: prosessi, jota itse teen on itsekeskeisyydessään hyvinkin ei-ihmiskeskeinen. Tapa, jolla prosessoin asioita, jolla esityksellistän asioita, asettaa ihmisen ja tilan samanarvoisiksi. Asettaa minut ja kokemukseni samanarvoiseen asemaan kuin ympäristön, jossa sitä käsittelen.

Miten olen itse oppinut tilasta? Pystyn erottamaan oppimisestani neljä vaihetta, porrasta. Esittelen ne oppimiskronologisessa järjestyksessä.

Ensimmäinen vaihe oli tilan rakentaminen vastaamaan sisäistä tilaani. Manipulointi. Tila näyttäytyi silloin usein vastavoimana, kompromissina suhteessa tavoitteeseen luoda jotain sieltä puuttuvaa.



Oulun kaupunginteatteri. Suuri näyttämö. Kuva kaltio lehdestä 4-5 2009

Teatterisali. Tila muotoutuu, muuttuu, rakentuu siksi mitä se toivotaan olevan, siksi mitä jokin muu edustaa. Tila aiheuttaa kompromisseja usein, se ei olekaan tarpeeksi korkea, siinä ei olekaan kuin yksi ovi, tai valoa pääseekin jostain liikaa sisään, sen katsomoa ei voikaan muuttaa. Työskentely on kompromissin ja sisällön tuottaman, tilan ulkopuolisen vision kanssa työskentelyä: miten ne toimivat yhdessä, miten ne ovat hyvyäksyttäviä

suhteessa toisiinsa, mahdollisimman lähellä tavoiteltua sisältöä. Teos voidaan siirtää sisältöään rikkomatta muualle, se muokkautuu tilan mukana, luoden uusia kompromisseja samalla sisällöllä, uusia mahdollisuuksia manipuloida tila joksikin toiseksi.

Toinen vaihe oli ymmärtää tilan sosiokulttuurinen historia ja yhdistää sen rinnalle asia, mitä tavoitteli. Tila tuntui silloin jähmeältä ja periksiantamattomalta rakenteelta, jota vastaan tuli taistella, jotta oma tavoite tulisi esiin.



Julkinen piirros 1, performanssi, Klubi 2008, Helsinki

Julkinen piirros 1 oli tilaa ja ihmisen suhdetta siihen tutkiva teos. Vaihtolava, paikka jossa teos toteutui, oli entinen vaatemyymälä muunmuassa. Teoksessa minä istun tilassa ikkunoiden edessä ja piirrän 1. ympäristöäni seuraten aina sitä, mihin katseeni menee ja 2. omakuvia niinkuin itse näen itseni (kuvassa näkyy yksi versio), eli jos sinä lukija nyt koetat katsoa itseäsi - näet kädet, sylisi, jalat, ehkä hiuksia, mutta et kasvojasi: omakuvallasi on keho, muttei päätä. Tilassa on tuoli, johon istuessa katsoja voi seurata minua esiintyjänä, mutta myös havaita oman päänsä peilistä. Teos halusi ennen kaikkea tutkia ihmistä suhteessa ympäristöönsä näkemisen kautta. Teos olisi mahdollista toteuttaa sisältönsä puolesta muuallakin, mutta se käytti tilaa rakenteena

voimakkaasti hyväkseen (ikkunat ja katu, huoneen muoto ja asettelu) ja viittasi kevyesti osaan tilan historiaa.

Kolmas vaihe oli konkretia, hyväksyä menneisyyden olemassa olo, hyväksyä konkretian tuomat rajat ja vain toteuttaa niistä huolimatta, niiden sisällä oman sisäisen prosessin ulostulo.



Hoitoja performanssi, konsepti Maija Mustonen, 2015 Sorbus-galleria

Hoitoja on teos, joka ensimmäisen kerran toteutui minun ja esitystaiteilija ja hieroja Maija Mustosen yhteistyössä 2015 Vaasakadun Sorbus-galleriaan. Konsepti on Mustosen. Teoksessa tarjotaan ilmaisia hieronta- ja energiahoitoja avoimen ikkunan takana. Sorbusen naapurustossa on kymmenkunta thai-hierontaputiikka, ja teos rinnastuu hoitoteemansa kautta

näihin 'laitoksiin'. Thai-hierojille annettiin kutsu hoitoon ja osana teosta työryhmä tutustui heidän tilanteeseensa Vaasankadulla (haastetellen, vierailen). Galleriakontekstissa hoitotapahtuma on väistämättä jonkinlainen esitys tai taiteellinen kohtaaminen. Hoidot tapahtuvat avoimen ikkunan takana, toisin kuin edellä mainituissa hieronnoissa. Teos keskustelee monella tasolla myös siitä, mitä taide on ja missä se tapahtuu.

Hoitoja teos käyttää hyväkseen galleriaa ja Vaasankatua sisältönään, mutta se on itsessään siirrettävissä vastaaviin tiloihin sisällön murtumatta. Konseptina se on myös ihmisyyttä kosketuksena ja ylipäättään taiteen motiivia haastava. Itse teos voidaan perustellusti irrottaa tilastaan täysin - vaikkakin varsin merkittävä osa teoksen sisältö muuttuisi, se ei rikkoisi itse teoksen rakennetta tai toimivuutta. Teos on luotu galleria Sorbusta silmällä pitäen, mutta ei sen kautta, sieltä löydettyinä.

Neljäs vaihe oli synergia oman sisäisen tarpeen, tilan historian ja rajojen kanssa. Tilaa ei luotu, eikä muokattu, se löydettiin ja sen kanssa tehtiin, yhteisillä ehdoilla, teos, jota ei voi tapahtua muualla, joka muodostuu tilansa kautta.



Gorilla, Unkila&Alastalo, vielä-projekti, 2013 hylätty tehtaanjohtajan huvila, Kotka

Gorilla tutkii hylättyä huvilaa ja palaa luontoon. Videoperformanssi tutkii kolmea ajan ja hajoamisen muotoa (luonto, kulttuuri, elämä) ja näiden välisiä jännitteitä. Sivilisaatiot ovat jatkuvassa hajoamisen tilassa. Jos tämä prosessi pakottaa ihmisen menettämään kulttuurisen ihmisyytensä, millainen eläin hänen on mahdollista olla? Teosta on mahdotonta toteuttaa uudelleen tai siirtää rikkomatta täysin sen olemassaolon sisältöä tai koskettavuutta, se syntyi tilasta, rakentui tilan ehdoilla ja tila itsessään (historiallaan ja nykyisyydellään, fyysisenä paikkana) on oleellinen osa teoksen sisältöä.

Koen, että synenergiset tavat työskennellä tilan kanssa, sen kautta, vaativat hyvin omanlaistaan toimintaa ja myös omanlaistaan tavoitetta siitä, mitä taiteilija on. Ihminen ei ole keskiössä, vaan yhteisössä. Suhde tilaan on posthumanistinen, teos on yhtäläillä tekijöidensä, kuin paikkansa luoma. Vaiheet eivät sisällä minulle paremmuutta, kompromissi tilan kanssa on työväline siinä missä synergiakin.

On tiloja, jotka keskustelevat kanssani, on tiloja, jotka eivät. Keskusteleva tila antaa paljon impulsseja, työskentely on niiden kokeilua. Tila, joka ei keskustele, vaatii minulta erilaista työtä. Sitä pitää ajatella, sen sisältöjä pitää purkaa, sen historiaa, merkitystä ja mahdollisuuksia täytyy käydä läpi ja tutkia, miten ne kohdentuvat itseensä, näkyvät tai eivät näy, koskettavat minua tekijänä. Kumpikaan tilanne, keskustelu tai sen puute, ei ole toistaan parempi, mutta ne vaativat erilaista työtä ja antavat erilaisia mahdollisuuksia.

Mietin usein katsoessani taltionteja performansseistani, että toisinaan keho esityksellistää tilan ja tila esityksellistää kehon. Molemmat muuttuvat. Sama toisaalla olisi eri, ehkei niin irrallinen minusta. Kehon ja tilan suhde, eriyttäisyys ja erihetkisyys, ero siinä mistä ne kertovat itsenäisesti – paljastuu.



Hiili (Ensilinja/Alppikatu), Unkila&Alastalo, vielä-projekti, poltettu asuntalo, Helsinki 2012

Hiili videoperformanssissa Unkila repii hiiltynyttä puuainesta palaneesta talosta ja maalaa sillä ihoaan mustaksi. Samalla kun hän hyödyntää tarpeettomaksi muuttunutta tilaa, hän myös itse sulautuu siihen. Lähtökohdiana on tutkia urbaanin ympäristön tarpeettomaksi muuttuneita tiloja ja niiden sisältämää sosiaalista ja paikallista historiaa. Työskentelyn myötä esiin nousseita sisältöjä ovat hauraus, katoavuus, kiertokulku ja unohtuminen. Teos syntyi pitkän kuvaussession viimeisenä impulssina, suunnittelematta. Tila muuttui, minä muutuin, se miten elossa minä olin vielä ja miten palanut talo oli satuttivat toisiaan. Merkitsivät toisissaan. Tilan ja ihmisen molemminpuolisessa transformaatiossa vaikuttaisi olevan merkittävää lopullinen eriytyvyys, mitä enemmän antautuu vaikutteille, sitä irrallisempi ja itsenäisempi on.

Työskentely tilan kanssa on minulle hyvin sanatonta ja löytävää työskentelyä. Sen luoma keskustelu on luonteeltaan kuuntelua, ei sanomista. Opinnäytteeni

käytännöntyö oli mielenkiintoinen minulle sikäli, että jouduin yhdistämään tilan manipuloinnin ja tilan hyväksynnän, sillä esitys tapahtui teatterisalissa.

”Mikä on teatterisali? Miten se vaikuttaa asioihin? Miten sisälläolo muutti minua? Voiko tilaa esittää? Voiko tila esiintyä? Mitä tila määrittää? Miten se kertoo?”

(työpäiväkirja)

Olen tehnyt aiemmat teokseni tiloihin, joilla ei ole teatterin kanssa perinteisesti mitään erityistä tekemistä (autiotaloihin, tehtaisiin, hylättyihin sairaaloihin, mielisairaloihin), joten astuminen teatterisaliin oli minulle täysi shokki. Teatteri tilana ei ole oikeastaan mitään, sillä teatteri-sali itsessään yhteiskunnallisena tilana on illuusio todellisuudesta. Sen historia on fiktion historia, se muuttaa kaiken toiminnan fiktioksi, mikään ei ole sen sisällä sitä, mitä se on, vaan fiktio itsestään. Tämä oli minulle äärimmäisen outoa ja kiinnostavaa. Jos toin sinne jotain, se muuttui (minusta hallitsemattomasti) ja tyhjänäkin huone tuntui muuttavan itsensä jokaisella ihmisen eleellä joksikin muuksi.

Antauduin manipuloivalle tilalle. Halusin sen olevan selkeästi yksi hahmo, joka osallistuu. Halusin katsojien tiedostavan tilan, sen mittasuhteet, sen huijaavuuden, sen muuttavuuden, vaikka se on vain yksi tyhjä huone. Käytimme liikkuvia penkkejä, kuljetimme katsojia, paljastimme kikat ja tyhjyyden. Tila manipuloi meitä. Mitä paljaammin teatterisalissa toimi, mitä vähemmän sinne toi, sitä enemmän tila tuntui muuttavan sitä.

Tämä oli minulle vaikeaa, teatterisali tarinallisti asioita, mielestäni. Jos sinne toi tuolin, tila aiheutti kysymykset kuka siihen istuu, onko joku kuollut, mitä se tarkoittaa, että tuoli on selin? Tilan kokemus, tila itsessään ei asettunut esille, tasa-arvoisena tekijänä, yhtä helposti kuin muut itseäni puhuttelevat tilat ja paikat. Ikään kuin teatterisalissa kävisi automaattisesti hyppäys huomiosta tulkintaan. Ei edes ehdi huomata, että tuossa on tuoli, vaan suoraan on etsimässä vastausta kysymykseen miksi tuossa on tuoli?

Tulkinnan paine on minulle vaikea asia, tiedostan, että katsojalla se on aina olemassa. Oma tarpeeni ennen kaikkea kokea jo tekijänä, kokea teoksen

kautta ja antaa mahdollisuus kokea, ennen tulkintaa, oli kriisissä teatterisalissa.

Koska opinnäytteeni käytännön osio oli niin erilainen kuin aiemmat teokseni, jouduin toteamaan, että useat tavat työskennellä tilan kautta tulkintaa vastaan eivät toimineet kuten ennen. En voinut rajata kasvoja pois, vähentääkseni personoitumista rooliksi tai henkilöksi, joten koetin ensin rakentaa maskimaisia hahmoja. Tyhjä teatteritila ja liikkuva katsomo, rakenne ja muut työtavat kuitenkin muuttivat hahmot rooleiksi ja kaikki mikä vaikutti kertovalta, suoralta tarinalta, vei pois kokemisen kautta ymmärtämiseltä. Havainnoimiselta. Teatterisali oli minulle vaikea. Koetimme valojen kautta tilan muovaamista, mutta se toi saliin ikäänkuin kertomisen pisteitä, pienoislavoja. Sanat, suunnat, äänet, videot - kaikki rakentui voimakkaammin kohti tulkintaa, kuin mitä olin tottunut. En osannut toimia teatterisalissa.

Väyläksi kohti kokemuksellista katsomista minulle jäi liike ja piilottamattomuus (liikkuva katsomo, tyhjyys). Kaikki mitä salissa oli, oli mahdollista liikuttaa ja se liikkui. Jätimme tilaan kokeiluitamme, prosessin liikkeitä, luultavasti siksi, että vailla aiempia työtapojani, en pystynyt näkemään kokonaisuutta. Teos alkoi muistuttaa minulle tulkinnan pursuja, ikään kuin vedessä olevaa karttaa, joka välillä näytti joltain ja sitten toiselta. Kenties se oli mitä manipuloiva tila ja synerginen työskentely muodostivat yhdessä?

VIDEO

Videokamera on merkillinen ja kömpelö laite, joka sisältää mahdollisuuksien meren illuusion. Kamera on ollut minulle ehkä keskeisin tapa ja työkalu kyseenalaistaa tilaa. Kuvaaminen itsessään asettaa tilan toisenlaiseen asemaan, tuomalla imperfektin ja toisaalla olemisen mahdollisuuden tilan ylitsevuotavaan tässä ja nyt voimaan. Jaottelen tässä tekstissä videokameran raa'asti kolmeen osaan - kuvaan, kuvakulmaan ja katseeseen - joiden kautta koetin itselleni jäsentää työskentelyäni videoiden kanssa opinnäytteeni käytännön työssä. Käydessäni Prahassa 2013 törmäsin Rodolfinu museossa valokuvataiteilija Barbara Probstin näyttelyyn ja jäsennän seuraavassa tekstissä ajatuksiani Probstin ajattelun ja teosten kautta. Koen hänen tutkimuksensa kameran kanssa rinnastuvan sekä omaan työskentelyyni videon kanssa, että opinnäytteeni käytännöntyöhön.

KUVA

Valokuvataiteella ja teatterilla on yllättävän paljon yhteistä, mitä ei heti tule ajatelleeksi. Kamera ja katsoja ovat yhtäläillä teoksen ja toiminnan todistajia, yhtäläillä jossain kohdassa seuraamassa ja yhtäläillä arvaamattomia siinä mitä näkevät.

" In the search for meaning, the viewer incessantly meets dead ends: a portrait is not really a portrait just as a narrative is not really a narrative. it seems that there simply isn't enough meaning inside the individual images to construct a definitive truth about what is being photographically represented. In this way, Barbara Probst's EXPOSURES reflect the way we experience the world: through endless rows of disparate fragments, each carrying potential significance and meaning but not realized, in full, until we build connections between them. And sometimes, when we can't make sense of the world, we continue looking for significant details in the spaces between the images. The works deconstruct the way we are used to understanding photography - or at least the way we are used to understanding reality thought photographs.."
(F.Paul (toim.) / teos Probst, 2013, 73)

Usein ajatellaan, että kamera on objektiivinen näkijä tilanteesta, että se taltio totuuden. Menemättä kuvankäsittelyyn, kuvakulmien maailmaan, tai vastaaviin saloihin, en itse koe, että mikään kamera, missään tilassa on objektiivinen taltioija. Kamera näkee eriasioita, kuin ihminen. Se seuraa eriasioita kuin ihminen, väitän. Jos vertaan kuvattua materiaalia itse kokemaani, vaikka kamera olisi niin lähellä omaa tilallista asemaani kuin mahdollista, on tulos täysin eri. Jopa sisältö voi olla täysin eri. Kamera on katsonut tilannetta täysin eri tavalla.

Kameran suurin ero suhteessa ihmiseen on täysi tasa-arvottaminen näkemiinsä asioihin. Kamera ei ole kiinnostunut mistään. Se seuraa takaseinää yhtä intensiivisesti kuin edessä olevaa ihmistä - jolloin ihmisestä virrannut energia tai läsnäolo poistuu. Kamera seuraa rajaamaansa tilaa ja sen sisällä tapahtuvia muutoksia. Eikä se ole sen suurempi totuus kuin ihmisen tulkinta tapahtumasta. Ja tämä on minusta kiinnostavaa.

Probst tutkii kameraa itsessään. Keskeisenä teemana tässä tutkimuksessa on ollut kameran rajaaman tilan ja kameran näkökulman (pisteen tilassa, mistä kuva otetaan) tuominen julki. Probst käyttää teoksissaan useaa kameraa, jotka kuvaavat samanaikaisesti yhden kuvan samasta asiasta, mutta eri kuvakulmista, eri etäisyyksillä. Kuvat luovat jännitteitä toistensa väliin, jopa pienikin muutos kuvakulmassa muuttaa tilanteen ja tulkinnan kuvasta täysin. Katsojana aloin samaistua kuvien välisiin muutoksiin, kertoa tarinaa niiden kautta. Samaistuin kuvien osoittamaan toiseuteen.

KUVAKULMA



Exposure #94: N.Y.C., Washington & Watts Streets, 10.18.11, 1:02 p.m., 2011, 3 parts: 168 x 112 cm/66 x 44 inches each

Kuvassa mies ylittää risteyksen, kävellen sen halki, kamerat ovat risteyksen jokaisessa kulmassa, näkyvillä. Kuvat ovat otettu samalla hetkellä, pienet yksityiskohdat täsmäivät. Kuvat hämmentävät. Ne ovat samasta paikasta, samasta risteyksestä, silti ne kertovat täysin eri maailmoista. Huomio talojen erilaisuudesta, maailmojen fyysisestä risteyksestä hämmentää, koska sitä ei tule ajatelleeksi. Kuvat samalla tuovat esiin todellisuutta sekä luovat fiktiota siitä. Ne paljastavat: se mistä katsomme ratkaisee sen mitä näemme. Mitä näemme, ratkaisee sen mitä kerromme.

KATSE



Barbara Probst , Exposure #67: N.Y.C., 555 8th Avenue, 02.24.09, 5:12 p.m., 2009 , Ultrachrome ink on cotton paper,
4 parts: 127 x 112 cm, each

Neljä ihmistä kuvassa, joka on otettu neljällä kameralla. Kuvat ovat liki samanlaisia, kunnes huomaa, että jokaisessa kamerassa vain yksi katsoo kohti minua, suoraan kameraan. Pienet muutokset katseiden suunnissa muuttavat kuvan sisäistä dynamiikkaa, muuttavat sitä tarinaa minkä kehitän kuvassa oleville ihmisille.

NÄMÄ TILASSA

Ymmärsin, että opinnäytteeni käytännötyössä minä, vastoin kuin yleensä työskentelyssä videon kanssa, voin tutkia enemmänkin katsojan katsetta, en niinkään esiintyjän. Rikkomalla katsojan katse, liikuttamalla hänet paikasta toiseen, valitsemalla hänelle katsottavaa, etäisyyttä, rajaamalla uudelleen ja

uudelleen hänen katseensa mahdollisuudet, pyrimme työryhmän kanssa poistamaan tarvetta tulkita esiintyjää personoituina hahmoina ja edesauttaa katsojaa irrottautumaan tulkinnasta ja laskeutumaan kokemiseen.

Huomasin, että katsojan katseen rikkominen oli kokonaisuutena itselleni haaste. En voinut ohjaajana hallita esitystä kokonaisuutena, enkä voinut hallita tilaa visuaalisena kokonaisuutena. Katsojat olivat siellä täällä ja liikkuvat kuka minnekin milloinkin. Lisäksi sisääni jäi kutsu, mitä jos mitään muuta ei olisi. Olisi vain liikkuva katsomo? Olisi vain kulkeminen tilan sisällä, toisten ohi, toisten takana, toisten mukana? Tämä valinta kutsui minua taitelijana hyvin paljon, mutta minua opiskelijana kiinnosti enemmän koettaa ymmärtää, mitä muita mahdollisuuksia on ja miten esiintyjä voi toimia katsojan hajonneen katseen alla?

Painotimme esiintyjille kuvakulmia. He saattoivat itse valita ja vaikuttaa niin videoiden, kuin katsojien kuvakulmiin. Mistä minua voi katsoa ja voiko minua katsoa ollenkaan? He saivat päättää mihin videon heijastus osuu, miten se näkyy ja näkyykö se. Esiintyjille harjoitellessa tämä oli haastavaa ja uutta. Tekniikka oli uutta ja harjoitustapoja ei ollut. Keksimme ne kokeilemalla jokaista mahdollisuutta, mikä lausuttiin ääneen. Videota heijastettiin ihoon, vaatteeseen, lattian rakoon, se rikottiin eri pinnoilla, varjoilla, sen sisällä leikittiin, sen kanssa kuljettiin, ja sitä kuljetettiin, se näytettiin isona, pienenä ja se piilotettiin, sitä seurattiin, unohdettiin, sen vierellä elettiin ja elehdettiin, se sammutettiin ja avattiin, se dupattiin ja hiljennettiin, se toimi taskulamppuna ja todistajana, se oli ikkuna ja se oli katse.

Itselleni oli yllättävän vaikea luopua kontrollista ja hyväksyä jokaisen esityksen kuvakulmien muuttuminen. Olin osa prosessia, määrittelin mitä halusin tutkia, mutta tulos lipui sormieni lävitse kuin hiekka ja jäljelle jäi vain suhde pyrkimykseen ja kuviin jotka olin valinnut.

Olin valinnut videot. Olin valinnut kuvat, joista videot syntyvät. Kuvat ja niiden suhde tilaan muuttuivat huomattavasti kuvakulmilla leikkimisen ja katseen rikkoutumisen kautta. Antautumalla, päästämällä irti sekä esiintyjän että katsojan katseesta, päästämällä irti kuvakulmien hallinnasta, menetin myös kuvien, videoiden sisällön merkityksen. Videon suhde tilaan oli

huomattavasti suurempi tällä tavalla, se ei ollut enää vain lineaarinen kuvajatkumo, se oli valonlähde, se oli heijastus, se oli liike, kanssatanssija. Minä hätäännyin mahdollisuuksista. Jos en hallitse katsetta, enkä kuvakulmaa, en tiedä enää toiminnan rytmiä ja saadakseni tietää, mitä minun pitäisi hallita (tai mistä vielä päästää irti). Mahdollisuuksia oli liikaa. Ymmärtääkseni niitä tarvitsisin enemmän aikaa kuin mitä opinnäytteeni käytännöntyö salli.

Jos aloittaisin tutkimisen nyt, jatkaisin siitä mihin jäin. Kokeilisin lisää videon tilallisia mahdollisuuksia suhteessa liikkuvaan katsomoon. Tutkisin selkeämmin katsojan, videon ja tilan suhdetta, sitä miten esiintyjä voi mahdollistaa tätä katsojalle. Mitä havaitset kun olet täällä? Ja aloittaisin harjoitukset itseäni kutsuvalla teoksella: pelkästään liikkuvia penkkejä tyhjässä tilassa koko harjoitusten ajan. Antaisin työryhmän vaipua tilaan ensin. Sillä sen opin, ettei videon kanssa työskentelyä ja esiintymistä ei voi tehdä, ennen kuin on havainnut tilan. Video on ensisijaisesti suhteessa tilaan.

HEIKKO NARRATIO

Omassa työskentelyssäni olin tullut käsittämään, että vaikken niin alun perin ajatellut, enkä edes helposti hyväksynyt sitä, että loin eräänlaisia tarinoita. Silti ne olivat siinä ja tavalla, joka tuntui minusta itsestäni kiinnostavalta. Tapa kertoi kokemuksen tarinan, ei henkilön tarinaa. Tarina välittyi tunteena, kokemuksena, ei samaistumisena tapahtumaan. Teokset olivat minulle henkilökohtaisia kiteytyymiä siitä, miltä jokin kokemus tuntui, vaikken ollut tehdessäni samaistunut tunteeseen, koettanut välittää sitä tai edes välttämättä tiedostanut käsitteleväni sitä. Tätä tarinallisuuden tasoa aloin kutsua heikoksi narratioksi.³

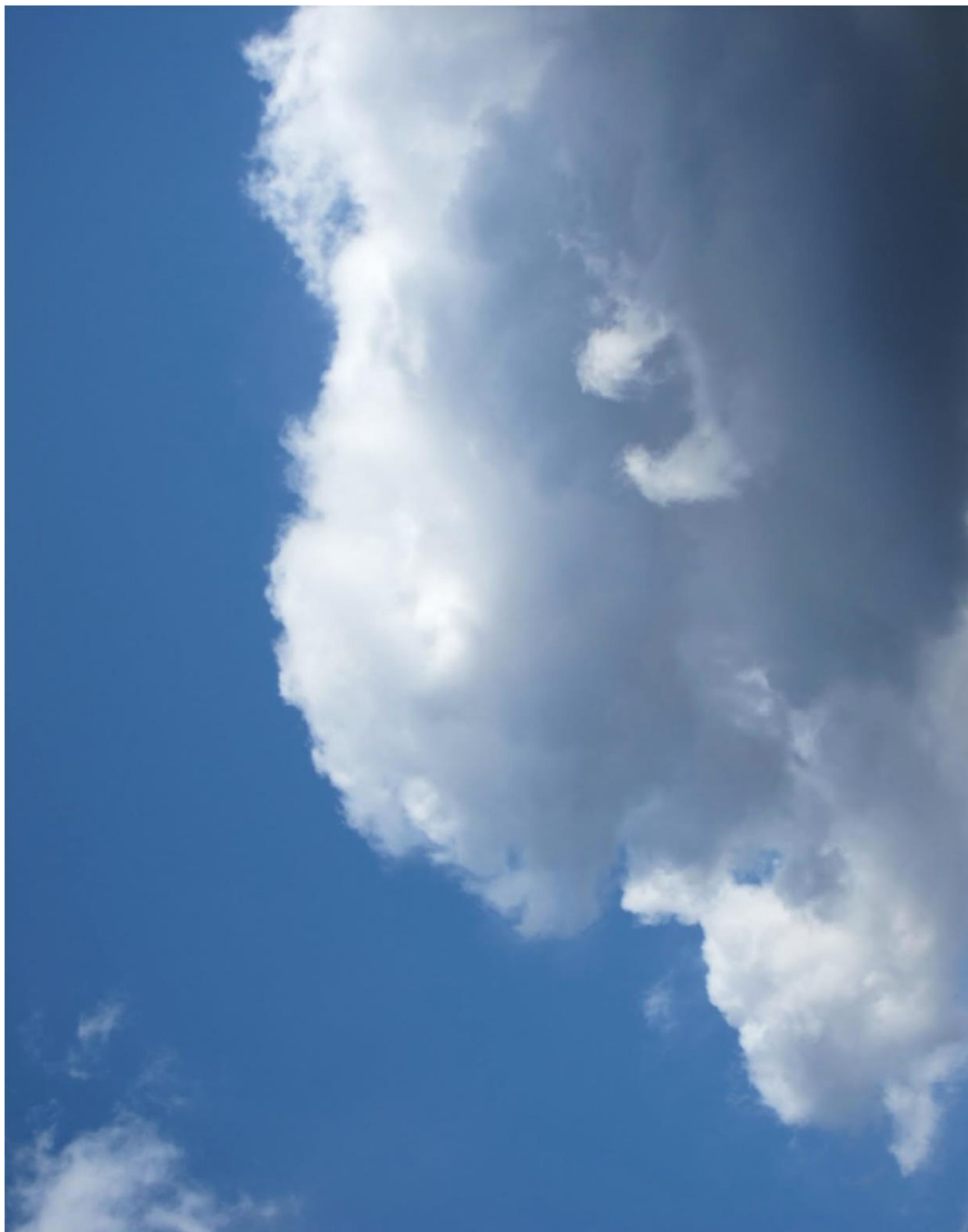
Oleennaista itselleni tekijänä on ollut samaistumisen ja matkimisen ulkopuolelle astuminen. Opinnäytteeni käytännöntyöstä, pyrkiessäni avaamaan omia teesejäni, erityisesti heikon narration maailmaa ryhmälle, opin ettei itseäänkään voi matkia, edes opettajana. Omasta työstä ei voi ottaa vastauksia käyttöön toisille – ne tuottavat matkimista, jossa ei ole tilaa valinnalle. Opin, että ohjaajuus ja ulkopuolinen katse tuottavat myös matkimista, pyrkimystä toteuttaa ulkopuolinen rakenne.

Miksi matkiminen ei käy? Sisäinen impulssi on henkilökohtainen. Koen, että sen koskettavuus on valinnan, motivaation, näyttämistä. Suhde näihin ei aina ole ruusuinen ja tämän suhteen näkyminen on se mitä haen.

Heikko narratio ei oikeastaan ole mitään muuta kuin sisäisen impulssin tuoma mielikuva suhteessa tilaan, jossa se näytetään.

³ Heikon narration kulmakiviä:

1. Kokemus ennen samaistumista
2. Tila, jossa ollaan
3. Sisäinen rakenne
4. Jokin olennainen muu, jota en vielä osaa sanallistaa.



Pilvi, Unkila 2007 video performanssi, esitetty Klubilla, vaihtolavan tiloissa

Teos on fiktio, jota kohden esiintyjänä astun. Sisäinen impulssi on suhteeni tähän fiktion. Katsoja ei useinkaan tiedä mikä fiktion on, vaan hän näkee suhteeni siihen ja tilan jossa se tapahtuu. Ikään kuin sisäinen tilan herättämä fiktio ja sen herättämä sisäinen impulssi esiintyjässä olisivat teoksen kaksi toisiaan valaisevaa näkökulmaa, jotka mahdollistavat heikon narration katsojalle.

SISÄINEN TARINA

”.. kun äiti tärkeintä on musta tarinat. Eskaris se ei usko, se sano et voittaminen tai ehkä kulta tai timantit, mut musta äiti tarinat. Kun me eletäänkin, niin se on tarina, niin se on tärkeintä. Ja äiti mä teen niitä mun päässä. Useimmiten my little ponysta, mut mä en kerro niitä. Niit voi tehdä monta, samasta aiheesta, mut ne on eri, mut samasta aiheesta. Mut mä en kerro niitä.” S. Eskelinen, kuusi vuotta, 11.3.2015

Minulle kyky kehittää sisäistä tarinaa, on merkittävä osa impulssiin tarttumista. Sen löytymistä. Lupaa tarttua siihen. Sillä on syvä suhde henkilökohtaisuuteen, sillä elän elämää kertomalla sisälläni tarinaa siitä elämästä, jota elän. Itse asiassa, kerron lukuisia päällekkäisiä ja irrallisia tarinoita. Koetan ymmärtää ja hallita todellisuuttani niiden kautta. Kerron tarinoita, jotka eivät ole osa todellisuuttani, mutta selittävät kokemustani todellisuudesta. Auttavat samaistumaan toisiin, itseensä ja kaikkeen siihen mikä on vaikeaa.

Koen, että suhteeni maailmaan perustuu näihin tarinoihin. Koen, että taiteeni perustuu näiden tarinoiden sisältämiin fiktionoihin. Muutokset ja murtumat sisäisessä tarinassa, siinä mihin liittää itsensä, henkilökohtaisessa fiktiossa, muutokset tässä kerronnassa pakottaa minua arvioimaan itseäni ja ympäristöäni uudelleen. Missä olen ja mitä olen, mihin olen suhteessa. Henkilökohtaisen tarinan paljastaminen, kuunteleminen ja esilletuonti on vaikeaa ja usein kivuliasta, mutta se on väylä oppimiseen ja kritiikkiin.

”Tarinoiden sisältämä kritiikki kohdentuu useimmiten (tekisi mieli sanoa aina) ympäristöön, jossa olemme ja oppiminen siihen mitä ja miten siellä olemme. Henkilökohtaisesti ajattelen, että fiktiot, tarinat, ovat olemassa

*halusta ymmärtää. Oppia. Kommunikoida maailman ja sielun välillä.”
(työpäiväkirja)*



Jos hevonen kertoisi tarinan, se ei luultavasti olisi samanlainen kuin minun kertamani. Tunnen koiran, joka valehteli, esitti itsestään tarinaa. Peter Wohlleben (saksalainen metsänhoitaja) kirjoitti kirjan ”puiden salattu elämä”, jonka mukaan puut keskustelevat toistensa kanssa, jakavat asioita. Mitä pidemmälle ajattelen toisenlaista todellisuutta, sitä pidemmälle näen omien tarinoideni täyden fiktiivisyyden.

Mitä on tarina, jos astuu ulos ihmiskeskeisyydestä? Miksi se on? Mitä pitäisi kritisoida, mitä oppia?

”Tämä matriisi ei ole teoreettinen vaan lihallinen, ja lihallistuu käytännöissä. Jos toteamme, että meidän on uudistettava suhteemme toisiin lajeihin, johtaa se väistämättä myös poliittisen järjestelmämme ja yhteisöllisen ajattelumme syvälliseen uudistamiseen. Tämä tarkoittaa, että vain kuvallisten esitysten kriittinen tarkastelu taiteessa ei riitä: on myös luotava tapoja tarttua rakenteisiin, joissa eläimen toiseus konkretisoituu. Kuten kaikkien akuuttien eettisten kysymysten edessä myös tässä taiteen ymmärtäminen todellisuutta peilaavaksi, representoivaksi ei pelkästään riitä: on otettava vastaan haaste ja muutettava, häiritävä itse todellisuutta.”

Terike Haaopojä /äänettömien yhteisö-artikkeli Toisten historia sivustolla luettu 14.3.2015



Aiemmin ajattelin, että pelkistettynä tarinat vastaavat kolmeen peruskysymykseen: mitä, miten ja miksi? Ja että vielä pelkistetyimmästi: jokainen kertoo tarinaa lähtökohtanaan yksi näistä kysymyksistä. Ja että tämä lähtökohta on nähtävissä taiteellisen työskentelyn suuntana. On ihmisiä, jotka toteuttavat teoksiaan lähestyen asioita selvittämällä, mitä tapahtui, mitä

siihen liittyy, mitä se on. Toisia taas, jotka lähestyvät asioita haluten selvittää, miksi jokin tapahtui, miksi se on sellaista kuin se on. Minä olen miten. Miten se on täällä, miten rakennettu, miten se muuttuu.

Itse teos on minulle aina fiktio. Se itsessään, vaikka lähtökohta olisi suoraan oma sydämeni, on jo tekemisen prosessin kautta fiktio sydämestä, se on kertomus tilassa, siitä miltä tuntuu olla sydän. Minä en edes ymmärrä, miten lähestyä tarinaa ilman, että lähestyisi itseään. Enkä ymmärrä, miten lähestyä itseään ilman, että luo fiktion tilanteesta, jossa koettaa olla.

Tieto on melkoinen palapeli, varsinkin silloin jos ei edes halua tietää mikä kuvio on, ennenkuin se on niin valmis, ettei siitä enää voi tehdä mitään muuta. Silloin on oleellista päättää, miten asiaa lähestyy, millaisia jaotteluja tekee, vai tekeekö, millä rytmillä sijoittaa paloja ja sopia, miten tekeminen jakaantuu.



Mitä tarinassa tapahtuu? Miksi se tapahtui? Miten se näkyy? Oleellisin kysymys kuitenkin voi olla: keiden kanssa se tapahtuu, kenet näkee osallistuviksi, keiden käsitykseen tarina pohjaa?

Fiktio puusta. Katsoin kerran dokumentin BBC:ltä, joka kertoi kasvien ajattelusta. Dokumentin mukaan kasvien aivoja vastaava mekanismi on juuristossa. Juuret kasvavat etsien ja valiten, ympäristöään arvioiden ja tunnustellen - mutta jos juuren kärjen leikkaa pois, juuri vain kasvaa, se ei enää ajattele. Puut viestivät toisilleen levittämällä ilmaan kaasuja ja kuljettamalla juuriaan pitkin sähköimpulsseja. Wohlleben kertoo miten puut imettävät versoja, miten he pitävät kaatunutta kantoa elossa pumppaamalla siihen sokeripohjaista nestettä. Jos minä ajattelen kaikkea tätä ”uutta tietoa” puista, tarina siitä kuka minä olen muuttuu samalla, kun kertomus siitä mitä puut ovat, muuttuu.

"Antihumanismit tulivat siihen tulokseen, että ihminen on historiallinen ja/tai kielellinen konstruktio, tietyssä historiallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa syntynyt diskursiivinen muodostelma, joka alkoi näyttää niin

eettisesti kuin poliittisestikin ongelmalliselta." (Lummaa & Rojola (toim.) / Posthumanismi, 2014, 27)

Kysymys on siitä, mitä meidän tulisi tietää, jotta voisimme muuttaa ja häiritä todellisuutta. Ja erityisesti ymmärrystä siitä keiden avulla, kenen näkökulmasta, suhteessa kenen todellisuuteen tieto rakentuu.

SISÄINEN RAKENNE

Tutkiessani sisäistä impulssia, alkuun toimintani oli hyvin vähäistä, ajatusta tai näennäisen sisäistä, hetki ennen päätettyä toimintaa. Pelkäsin omaa rakennettani. Tuntiessani sisäisen impulssin ja alkaessani toimia sen mukaan, usein törmäsin pelkoon, pelkoon siitä, miltä toiminta näyttää. Usein keskeytin ja tarkistin tallenteen (käytin videokameraa). Hitaasti mahdollisuus olla tylsä tai epäkiinnostava tai taidoton ja vain toimia luottaen sisäiseen motivaatioon kasvoi, toiminta tuli selkeämmäksi, sisäiset päätökset eivät sumentuneet valinnan tai epävarmuuden kautta. Teko ja tila muodostivat todellisuuden, jonka mukaan toimin. Sisäisellä impulssilla tarkoitan siis mahdollisimman ennalta suunnittelematonta elettä, joka ei toiminnassaan suhteudu muuhun kuin itseensä. Ei katsojaan, ei mielenkiintoon, ei järkevyyteen, ei mielekkyyteen. Vain toimintaan itseensä. Harkitsematta. Tai harkinnan täysin paljastaen.

Usein näen ajattelun toisista ihmisistä, vaikken tiedä mitä he ajattelevat. Empimisen, harkinnan, valinnan pystyy näkemään. Esiintyessä yleisölle usein ajatus on toistaa löydetty valinta. Toistaessa toivoo voivansa näyttää sen uudelleen, sen miten empi, miten harkitsi ja miten valitsi. Omalta kohdaltani koen, että sisäinen impulssi ei toistu. Toiston tilanne on mahdollistanut minulle toistamisen harkinnan näyttämisen, toistamisen tekemisen esittämisen, toistamisen valintaan palaamisen - valinnan siitä olenko nyt niin kuin olin silloin. Toistaessa valinta on eri.

Sisäinen rakenne on silloin eri. Minulle sisäinen rakenne on oikeastaan mahdollisimman lähellä todellisuutta olemista. Jos olen lavalla ja istun, olen lavalla ja istun ja karkeasti silloin rakenne on se, mistä lavalle olen tullut istumaan ja minne sieltä menen.

Sisäinen rakenne ja sisäisen impulssin ulos tuomisen tutkiminen oli opinnäytteeni käytännöntyön prosessin keskeisimpiä kysymyksiä. Ja kysymys, johon en lopulta todellakaan osaa vastata.



Opinnäytteeni taiteellisessa osiossa pyrimme antamaan valmiille teokselle mahdollisimman vähän valmiita lähtökohtia. Työstimme tilalähtöisyyttä, tanssimetodi-Gagaa ja autenttista liikettä.

“During his time directing and teaching the Batsheva Company, Naharin developed Gaga, a movement language and pedagogy that has defined the company's training and continues to characterize Israeli contemporary dance. A practice that resists codification and emphasizes the practitioner's somatic experience, Gaga is importantly labeled a movement language rather than a movement "technique". Many have noted that Gaga classes consist of a teacher leading dancers through an improvisational practice that is based around of a series of images described by the teacher. Naharin explains that such a practice is meant to provide a framework or a "safety net" for the dancers to use to "move beyond familiar limits". The descriptions that are used to guide the dancers through the improvisation are intended to help the dancer initiate and express movement in unique ways from parts of the body that tend to be ignored in other dance techniques. “

(Wikipedia)

Gagan on kehittänyt Ohad Naharin (koreografi), jonka opetuksessa Kivioja on ollut. Kivioja ohjasi Gagaa omalla tavallaan, oman tanssijuutensa ja opettajuutensa kautta. Seurasin hänen opetustaan. Käsitin Kiviojan opetuksesta, että liike lähtee ohjaajan antamasta mielikuvasta, sen tulkitsemisesta –esittäjän sisältä. Harjoittelussa ei painotu ääripisteen saavuttaminen, vaan sinne pääseminen, matka. Sarja ei ole asentojen rimpsu, vaan liikkeen elämistä kehossa ja tilassa. Tällä on paljon yhteistä autenttisen liikkeen kanssa, jossa sulkemalla ulkomaailma pois saavutetaan mahdollisuus sisäisten henkilökohtaisten mielikuvien ja impulssien kautta liikkumiseen.

Yhteiseksi pohjaksi löysin Cobra-metodin, jonka 1970-luvulla loi John Zorn (yhdysovaltalainen avantgarde-säveltäjä, -sovittaja, -tuottaja, saksofonisti ja multi-instrumentalisti). Cobra on musiikki-improvisaatio rakenne, eräänlainen peli tai säännöstö. Cobra perustuu osallistujien mahdollisuuteen päättää itsenäisesti, mitä kollektiivisesti tapahtuu seuraavaksi ja koodikieleen, millä tämä päätös jaetaan. Koodikieli on sanaton, luultavasti koska se oli suunniteltu musiikkia varten. Päätökset ovat jaettu osioihin jotka koskevat osallistujien määrää, erilaisia mekanismeja toistaa, palata/muistaa, rytmillisiin muutoksiin ja rakenteeseen vaikuttamiseen.

Cobra

MOUTH *yellow*

1. **P** POOL
2. **R** RUNNER
3. **S** SUBSTITUTE
4. **SX** SUBSTITUTE CROSSFADE

NOSE *white*

1. **D** DUOS
2. **T** TRADES
3. **E** EVENTS 1, 2 OR 3
4. **B** BUDDIES

EYE *orange*

1. **CT** CARTOON TRADES
2. **CO** ORDERED CARTOON TRADES
with guests

EAR *blue*

1. **MA** G = G M Δ
2. **GA** M = M G Δ
3. **VA** VOLUME Δ

HEAD *red*

1. **S** SOUND MEMORY 1
2. **S** SOUND MEMORY 2
3. **S** SOUND MEMORY 3

PALM *black*

1. **C** CUT
2. **C** CODA
3. **H** HOLD & FADE

GUERRILLA SYSTEMS *Squad Leader + 2*

Spotters

TACTICS

1. Imitate
 2. Trade
 3. Hold
 4. Capture
 5. Switch/Crossfade
- } *to next
downbeat*

OPERATIONS (*Squad Leader ONLY*)

- I** DIVISI Memory drone, squad leader tactics, and systems control
 - II** INTERCUT Locus Unit return to same sound
 - III** FENCING Unit with alternates
- G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats
SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.
- Unit members may cut at any time
- IV** End of DIVISI superimposition

SOME LOCUS HAND CUES

- thumb = stop
- back & forth = trade
- hand = rhythm
- one = intercut
- finger = pip
- cut = change
- hand = drone

John Zorn, NYC © October 9, 1984

Harjoittelimme ja muokkasimme Cobraa yhdessä, jonka jälkeen aloimme luoda omaa pelirakennetta, sillä musiikkiin luodusta mekaniikasta tuntui puuttuvan merkittäviä työkaluja (kuten ääni, tilanne tai keho). Päädyimme pitämään cobran sisällöttömyyden ja lisäsimme gagasta tulevia mielikuvia ja jännitteitä uudeksi säännöstöosioksi itsellemme. Emme lisänneet teemoja, tilanteita tai roolimaisia asioita, koska halusimme antaa vapauden sisäiselle impulssille rakenteen sisään.

Silti, kokemus sisäisestä rakenteesta esityksen pohjana ei onnistunut. Emme osanneet opettaa sitä. Toisto, muutos ja vastuu eivät löytäneet paikkaansa. Harjoittelun aikana hahmottelimme useita eri tapoja syventää kontaktia omaan toimintaansa, joka aina yksilön kohdalla tuntui lokahtavan upealla tavalla, mutta ryhmässä toimiessa kontakti ja rakenne hajosi.

Koetimme hahmottaa suhteita, luoda säännöstöjä, joiden kautta toimia ryhmänä, mutta se tuntui estävän kontaktin sisäiseen impulssiin. Annoimme lopulta täyden rakenteellisen vapauden, mutta se ei luonut itseään. Rakenne ei syntynyt ryhmässä, se ei muodostunut näkyväksi. Muodostui odottamisen tilanteita, muodostui erillisyyden tilanteita, muodostui yksittäisiä tilanteita, mutta ei rakennetta tilanteista tilanteisiin. Päätös ei näkynyt. Odotus näkyi.



Ajattelen nyt, että kyse on perustavasta ongelmasta, ryhmästä. En tarkoita, että tästä ryhmästä - vaan ylipäätään siitä, että kyse on joukosta ihmisiä. Sisäisen impulssin suhde on esiintyjään itseensä, toiminta muuttuu ja kehittyy sen mukaan mikä suhde esiintyjällä itsellään on toimintaan. Tämä tanssi, se saa nostaa esiin surun, ja suru se muuttaa tanssin, paljastaa itsensä tanssissa. Ryhmä toimii ulospäin, suhteessa toisiinsa. Toimin näin, sinun kanssasi.

Lisäksi ajattelen, että ongelma oli pelimäisyys itsessään. Kun puhuimme peleistä, oli jokaisella jokin tietty peli mielessä. Yksi ajatteli jalkapalloa, toinen

shakkia, kolmas maratonia. Pasianssia! Kimbleä! Pelit poikkeavat toisistaan. Kiihkeydessään, suhteessaan toiseen, kestossaan. Useimmissa peleissä joku voittaa, toinen häviää. Useimmissa peleissä koetetaan saavuttaa jotain yli toisen. Saada jotain enemmän, nopeammin, paremmin. Toinen voittaa, toinen häviää. Pelissä suhde on ulospäin, pois itsestä.

Minä en ollut ajatellut tätä.

Minä olin ajatellut pelien rakenteita. En itsen kokemisen suuntaa. Kenties, jos haluaa tutkia sisäisiä impulsseja, sisäisiä rakenteita, valintojen esiintuloja, ei peli ole hyvä lähtökohta. Ei, vaikka se luo pelkistetyn rungon, josta voi poiketa, ei vaikka se mahdollistaa sattumia ja yksilönvalintoja. Ehkä pelin pohja on voitto ja häviö ja se ei anna tilaa paljastaa sisäistä suhdettaan tekemiseen, vain haluun joka on jo annettu. Pelaaja pelaa, ei paljasta.



Tutkimme teatterisalisissa tapahtuvan ryhmässä luodun impulssipohjaisen peli rakenteen luomista. Halusin nähdä voiko hataraa käsitystäni heikosta narratiosta ja sisäisestä rakenteesta viedä ryhmälle ja vastaus on että ei. Minun sisäinen rakenteeni on eri, sen vieminen muille tuottaa matkimista. Minun tulisi kysyä, miten pedagogina lähestyn toisten sisäisiä rakenteita, heidän sisäistä tarinamertaan? Luultavasti antamalla heidän toimia tilassa ja seuraamalla heidän toimintaansa. Tai tutkimalla sitä, miten pitää kiinni omasta sisäisestä tietoisuudestaan, erillisyydestään, samalla kun on kiinni toisen halussa ja erillisyydessä. Hevosen avulla.

”Video linkki, An adventure (2014), jonka on kuvannut Ella Kiviniemi. Videossa mies ratsastaa kaupungilla hevosesa kanssa, yhdessä. Hevonen ratsastaa miehen kanssa, yhdessä.”

<https://vimeo.com/107706726>

LÄHTEET

INTERNET

Puiden salattu elämä:

http://m.iltalehti.fi/ulkomaat/2016020221053728_ul.shtml

http://www.nytimes.com/2016/01/30/world/europe/german-forest-ranger-finds-that-trees-have-social-networks-too.html?_r=1

<http://www.stern.de/reise/deutschland/peter-wohlleben--der-foerster-und-bestsellerautor-aus-der-eifel-6502142.html>

<http://www.haz.de/Freizeit/Garten-Balkon/Uebersicht/Neue-Lust-auf-Wald-Zurueck-zur-Wurzel-mit-dem-Buch-Das-geheime-Leben-der-Baeume>

Hevonen:

The Guardian lehden tiedartikkeli hevosista terapiaeläiminä

[https://www.theguardian.com/science/2015\(jun/23/equine-therapy-horses-medical-treatment?CMP=share_btn_fb](https://www.theguardian.com/science/2015(jun/23/equine-therapy-horses-medical-treatment?CMP=share_btn_fb)

An adventure (2014) Ella Kiviniemi

<https://vimeo.com/107706726>

Artist Injects Herself With Horse Blood (2011) Marion Laval-Jeantet (Kapelica)

<https://www.youtube.com/watch?v=Bxna4OhB9xw>

Muut:

Toisten historia

<http://www.historyofothers.org/>

From Cyborgs to Companion Species (2011), Donna Haraway. Videoluennolla Haraway esittelee miten laji määritellään ja minkälaista tietoa kumppanuus eläimen (erityisesti koiran) kanssa voi tuottaa.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q9gis7-Jads>

Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective (1988), Donna Haraway. Artikkelin esittelee Harawayn virittämän "Situated Knowledge" käsitteen. Ajatuksen mukaisesti kaikki tieteellinen tieto on suhteessa saavutettavissa oleviin resursseihin ja "katse" on vallan säätämää.

http://www.jstor.org/stable/3178066?seq=1#page_scan_tab_contents

Helsingin Sanomien tiedeartikkeli, kirjoittanut Marcus Chown: Aika on aivan muuta kuin meistä näyttää – jos valo kulkisi hitaammin, näkisimme yhä faaraot pyramideilla (julkaistu ja luettu 9.12.2015).

<http://www.hs.fi/tiede/a1449549641727?jako=336bbe367f5d7dc78fccd1d8733f2292>

KIRJAT

Posthumanismi (2014) Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola, Eetos-julkaisuja 15, Turku

Energian Kokemus (2013) A. Salminen & T. Vadén, Niin&Näin, Tampere

Tulevan tuntumassa, Esseitä taidealojen yliopistopedagogiikasta (2014) toim. T. Löytönen, Aalto-yliopiston julkaisusarja, Helsinki

Barbara Probst; photographs (and installation shots) by Barbara Probst (2013) Esseet F. Lunn, J. Rasmussen, L. Tillman ja F. Paulin tekemä Probstin haastattelu, Hatje Cantz

MUUT

Aino Unkilan teokset ja työskentely