

Liisa Ikonen, Hanna Järvinen, Maiju Loukola (toim.)

Näyttämöltä tutkimukseksi

esittävien taiteiden metodologiset haasteet



Kannen kuva teoksesta *Kronopolitiikka – III muistio ajasta*: Johanna Tirronen
Taitto: Sampo Korkeila

Teatterintutkimuksen seura
Helsinki 2012
ISBN 978-952-99580-5-4

Sisältö

Johdanto	5
----------	---

Paikka, tila, maisema

Annette Arlander	
Santa Marian suola-altaat	
– epäpaikoista ja performatiivisen tutkimuksen haasteista	9
Gabi Schillig	
Invisible Systems	
– Seeing with the Body	26
Liisa Ikonen ja Elina Lifländer	
Soveltavaa skenografiaa	
– dialoginen tutkimus tarinalähtöisestä työskentelystä julkisen tilan suunnitteluprosessissa	30

Instituutioiden kritiikki

Mika Elo	
Negotiating epistemic interests and aesthetic stakes	55
Hanna Järvinen & Anne Makkonen	
Speaking, moving, dance:	
Incorporated language in practice and research	68
Helka-Maria Kinnunen	
Minding the gap	82

Esittävä subjekti

Richard Downing	
Process and Methodology:	
The Butterfly Man Project	102

Joonas Lahtinen	
Reflections on identity politics, ‘making together’ and public engagement in Lois Weaver’s Tammy WhyNot performances.....	105

Käytänteet

Laura Gröndahl	
Lavastus tapahtumana.....	119

Satu-Mari Korhonen	
Laitosteatterin tuotantomalli esityksen esikuvana	136

Kirsi Heimonen	
Taiteen tekeminen alttiutena toiselle	
– sanojen suo ja lihan tieto muistisairaitten parissa.....	154

Pia Houni	
Haastattelu taiteellisen työn sosiaalisena tallentajana	174

Elävät ja elottomat kokijat

Kati Andrianov	
Lapsia, lintuja, kukkasia	
– vähäisempi musikaali: Havainnon, kokemuksen ja teorian vuoropuhelu	191

Kokkonen Tuija	
Kronopolitiikkaa esityksessä robottikoiran, jäkälän ja tähden kanssa....	211

Kirja-arviot.....	225
-------------------	-----

Kirjoittajat—The Authors.....	251
-------------------------------	-----

Johdanto

Tämä on Teatterintutkimuksen seuran neljäs vuosikirja ja järjestyksessä toinen open access -verkkojulkaisu, Näyttämö ja tutkimus 4. Teemanamme on tällä kertaa *Näyttämöltä tutkimukseksi: esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Julkaisun mahdollisti Tieteellisten seurain valtuuskunnan apuraha, jolla pystyimme kustantamaan tavallista haastavamman taittotyön.

Tutkimuskäytännöissä tapahtuvat muutokset venyttävät jatkuvasti käsityksiämme siitä, miten esittävät taiteet näyttäytyvät historiallisina, kulttuurisina, poliittisina, aistisuuteen avautuvina, esteettisinä ja metodologisina ilmenemisinä. Voimme yhtä lailla puhua taiteesta tutkimuksen tuloksena kuin menetelmänäkin tai pohtia taiteen ja teorian suhdetta puhumalla taiteesta teoreettisesti tai asettamalla teoria taiteen tekemisen lähtökohdaksi.

Haluamme nostaa esiin, *miten* esittävät taiteet tutkivat ja valottaa esittävien taiteiden tutkimuskentän metodologista heterogeenisyyttä niin perinteisempien menetelmien kuin taiteellisen tutkimuksenkin osalta. Siten toivomme tämän teoksen osallistuvan yleiseen tieteen metodologista monimuotoisuutta koskevaan keskusteluun. Korostaaksemme taiteilijoiden asemaa metodologisina keskustelijoina pyysimme julkaisuun mukaan taitelijapuheenvuoroja ja kannustimme tekijöitä käyttämään hyväkseen elektronisen julkaisun mahdollistamaa liikkuvan kuvan ja äänen liittämistä osaksi tutkimuksellista kirjoittamista.

Monimuotoisuus on aiheuttanut myös toimitustyölle omat haasteensa. Uudelaisten metodien ja lähestymistapojen kuvaaminen on vaatinut kirjoittajia usein irtautumaan akateemisesta tieteellisestä kirjoitusperinteestä ja saanut samalla myös toimituskunnan pohtimaan eri kirjoitustyyppisiä ja niiden suhdetta toisiinsa. Huomasimme, että akateeminen kirjoitusmuoto ei ole välttämättä ainoa tai paras tapa kuvata vasta tapahtumassa olevia muutoksia, eläviä tilanteita tai eri aistipiirien varassa toimivia kokemuksellisia käytäntöjä. Taitelijapuheenvuoroilla halusimme tarjota mahdollisuuden kuvata tarkasteltavia ilmiöitä käytännönläheisesti ja tekijätutkijan omalla äänellä. Julkaisuun tarjotut taitelijapuheenvuorot osoittavat, kuinka monimuotoinen ja -ääninen taiteellisen tutkimuksen kenttä jo on. Havaitsimme myös, että kirjoitustyyppien rajoja venyttämällä taidetutkimuksen prosessiluonteen esiin tuominen mahdollistuu eri tavoin kuin aivan perinteisimmässä akateemisessa kirjoitustraditiossa, ja kuinka taiteilija-tutkijan kirjoittamana kuvaus voi olla myös osa taiteellista prosessia. Haluammekin rohkaista taiteilija-tutkijoita julkaisemaan myös jatkossa erityisesti taitelijapuheenvuoroja, jotta kirjoitusmuoto voisi vakiintua osaksi tekijälähtöistä tutkimusta koskevaa keskustelua. Perinteisemmistä muodoista totesimme kantapään kautta, että sel-

keämmät ja yksityiskohtaiset ohjeet tuottavat vähemmän työtä niin kirjoittajille ja toimittajille kuin vertaisarvioijillekin. Vaikka artikkelia perinteisesti arvostetaan merkittävämmäksi akateemisen julkaisun muodoksi, havaitsimme, että essee tarjoaa kerrassaan oivan mahdollisuuden tuoda esille tutkijoiden henkilökohtaisia mielipiteitä erityisesti taiteen praktiikasta ja kentällä juuri nyt vallitsevista, ei aina kovin selkeästi sanallistetuista toiveista, oletuksista, tavoista ja tottumuksista. Yhdessä eri muodot heijastelevat myös esittävien taiteiden nykyisen tutkimuksen monipuolista kenttää.

Olemme jakaneet *Näyttämöltä tutkimukseksi* -teoksen viiteen temaattiseen kokonaisuuteen. Tilaan ja paikkaan kohdistuvista tutkimusmenetelmistä on mukana kolme kirjoitusta, joilla kullakin on aiheeseen oma näkökulmansa. Liisa Ikonen ja Elina Lifländerin yhdessä kirjoittama tutkimusartikkeli kuvaa skenografien keskinäisessä dialogissa tekemää tutkimusta, jossa lavastustaidetta sovellettiin julkisten tilojen ja urbaanin kulkemisen suunnitteluun. Annette Arlander pohdii taiteilijapuheenvuorossaan maiseman esityksellistämisen menetelmiä ja tutkimustyönsä yhteyksiä laajempaan tekijälähtöistä tutkimusparadigmaa koskevaan ajankohtaiseen keskusteluun. Gabi Schilligin taiteilijapuheenvuoro on esseestä ja videoteoksesta koostuva diptyyppi, jonka kirjoitettu osuus käsittelee arkkitehtonisen tilan affektiivisuutta ja aistisuuteen avautuvaa olottuvuutta brasilialaisen taiteilija-tutkija Lygia Clarkin teosten valossa. Mainittua teemaa taiteellisen tutkimuksen keinoin edelleen kehittävä video on osa Schilligin Norjan Dalsåsenin Nordic Artists' Centren residenssissä toteuttamaa "Ehdotuksia maisemaksi"-kokonaisuutta.

Kahdessa artikkelissa ja yhdessä esseessä nousi esiin kysymys taiteen ja tutkimuksen kriittisestä suhteesta ja erityisesti tavoista, joilla taide, taiteellinen tutkimus ja akateeminen tiede vuorovaikuttavat. Mika Elo kirjoittaa taiteellisen ja tieteellisen tietämisen eroista ja kääntämisestä, jota näiden tietämistapojen välisen keskusteluyhteyden aikaan saaminen vaatii. Hän ehdottaa, että tutkimuksen keskiöön tulisi nostaa ruumiin halu tietoon ja konkreettinen, materiaallinen tietäminen. Hanna Järvinen ja Anne Makkonen ehdottavat artikkelissaan, että juuri tanssiva ruumis, sen toistuva harjoittelu ja arkipäiväinen työ, vaatii ja tuottaa uusia lähestymistapoja menneen ja nykyisen suhteeseen. Dialogissaan Järvinen ja Makkonen pohtivat, millaisia ruumiin ja kielen, puheen ja liikkeen kohtaamisia historiankirjoitus tuottaa ja mikä tanssin menneisytydessä itse asiassa on tärkeää taidekorkeakoulun arjessa. Helka-Maria Kinnunen kysyy esseessään mikä on taidelähtöisten menetelmien anti yhtäältä akateemisessa ja toisaalta ammattimaisen taiteen tekemisen konteksteissa. Miten taiteen ja taiteen opettamisen instituutiot suhtautuvat taiteelliseen tutkimukseen ja millaista debattia näiden välissä tasapainoileva tutkija tarvitsee?

Esittävän subjektin tematiikkaa lähestytään kahdesta hyvin erilaisesta näkökulmasta. Joonas Lahtinen kirjoittaa esseessään Lois Weaverin luomasta Tammy WhyNot -hahmosta, jolle yleisön tulee kertoa, kuka se on ja mitä sen siksi pitäisi jo tietää. Lahtinen pohtii Tammy WhyNot -hahmoa taiteellisena tutkimuksena identiteettipolitiikasta ja identiteetin muodostumisesta yhdessä tekemisen kautta. Richard Downingin videotriptyyppi on tekeillä olevan ympäristötaideprojektin

dokumentaatiota ja reflektointia ”keskeltä prosessia” (*a mid-point reflection*). Downingin triptyykin avaa tilallisen ja ajallisen kehityksen ”tuloksistaan” kehkeytymisensä vaiheessa aina vielä epävarmaan taiteelliseen prosessiin, jossa metodologiakeskustelun päärooleissa ovat yhtä lailla taiteilija ja tekeillä oleva projekti.

Taiteellisen työskentelyn käytäntöjä lähestytään kolmessa tieteellisessä artikkelissa ja yhdessä taiteilijapuheenvuorossa. Kirsi Heimonen pohtii taiteilijapuheenvuorossaan altistumista mentelmänä, jota hän on soveltanut sekä työskentelynsä tanssitaiteilijana muistisairaiden parissa että yhdistänyt kirjoittamalla tutkimiseen. Pia Hounin tutkimusartikkeli avaa näkökulmia haastattelututkimuksen metodisiin mahdollisuuksiin tutkittaessa taiteilijoiden toimintaa eri yhteyksissä. Satu-Mari Korhosen artikkeli käsittelee interventiotutkimuksen periaattein tapahtunutta kehittävää työntutkimusta, jonka kohteena on ollut Rovanimen teatterin rakenteelliset muutokset ja niiden vaikutus teatterin toimintakulttuuriin. Laura Gröndahl pohtii omassa artikkelissaan lavastustaiteen ilmiöön ja sen eri käytäntöihin kohdistuvia tutkimuksellisia lähestymistapoja, jotka mahdollistaisivat erityisesti lavastajan hiljaisen tiedon esiin saattamisen.

Kati Andrianovin artikkeli ja Tuija Kokkosen taiteilijapuheenvuoro käsittelevät molemmat elollistumisen ja elävyyden tematiikkaa. Kokkonen avaa taiteellista tutkimustaan ei-inhimillisestä toimijuudesta *Kronopolitiikka*-teossarjassa, jossa esiintyi muun muassa robottikoira. Andrianov luo animoinnin kieliopin pohtiesaan, miten eloton elollistuu näyttämöllä. Hän esittää, että animoinnissa katsomisesta tulee aktiivinen osa esitystä, koska juuri katsoja kokemuksessaan elollistaa ei-elollisen.

Julkaisumme päättää tuttuun tapaan kirja-arvostelujen kirjava joukko, johon onnistuttiin saamaan mukaan myös syksyllä 2011 ilmestyneitä julkaisuja. Kiitoksemme kirjapalkalla toimineille arvostelijoille! Lopuksi haluamme esittää erityisen lämpimät kiitokset vertaisarvioijille näiden mittaamattoman arvokkaasta omistautumisesta tälle julkaisulle.

Helsingissä joulukuussa 2011
Toimittajat

Paikka, tila, maisema

Santa Marian suola-altaat

– epäpaikoista ja performatiivisen tutkimuksen haasteista

Santa Marian suola-altaat Sal-saarella Kap Verdellä, muinaisella orjakaupan pysähdyspaikalla, muodostavat kasvavan turistikeskuksen aution takapihan. Ne toimivat ympäristönä kameralle esitetyille performansseille, joiden inspiraationa oli H.C. Andersenin tutun sadun inspiroima veistos Pieni Merenneito. Sadussa pieni merenneito vaihtaa pois kielensä ja äänensä saadakseen ihmisen jalat, paitsi rakkauden tähden myös voittaakseen itselleen kuolemattoman sielun. Niinkö minäkin teen maisemaa esityksellistäessäni? Mutta mihin minä tarkalleen ottaen ääneni vaihdan? Unelmaan kauneudesta, rauhasta vai digitaalisesta kuolemattomuudesta? Onko valintani vaieta eräänlainen itsesensuurin muoto vai mykistyminen ylivoimaisen ympäristön äärellä?

Eräs taiteelliselle tutkimukselle tarjottu tehtävä on tehdä eksplisiittiseksi taiteen tekemiseen liittyvä ns. hiljainen tieto. Tehtävä on haasteellisempi kuin voisi olettaa, sillä monet ulottuvuudet taiteellisessa työskentelyssä ovat osaksi tiedostamattomia. Mutta valita vaikeneminen on lopultakin tiedonmuodostuksen vastakohta.

Tässä artikkelissa kysyn, miten esityksellistä maisema aikamme epäpaikoista, ja kuvailen yritystä vastata tuohon kysymykseen käytännössä.¹ Aluksi pohdin kuitenkin yleisemmällä tasolla, voisiko taiteellisen tutkimuksen ymmärtää osana performatiivista käännettä ihmistieteissä, performatiivisen tutkimusparadigman ilmentymänä vai Po Changin paradoksina. Vaikka minulta toivottiin nimenomaan taiteilijapuheenvuoroa, en ole laatinut julkilausumaa (artist's statement), manifestia, tunnustusta, proosarunoa tai visuaalista esseetä, enkä edes kytke työtäni tarkemmin taiteen traditioon, mikä olisi taiteilijapuheenvuorolta edellytettävä vähimmäisvaatimus. Sen sijaan yritän tiivistää sanottavani ja kertoa lyhyesti kokemuksistani käytännön ja teorian alueella.

Taiteellisen työskentelyni eräs piirre on, että useimmat esityksistäni ovat äänettömiä, kirjaimellisestikin sanattomia tai hyödyntävät kuvauspaikan akustista ympäristöä sellaisenaan. Aloittaessani uuden esityssyklin suunnittelen usein kirjoittavani jonkinlaisen kuvauksen ja puhuvani sen kertojanäänenä kuvien päälle. Sisällytän usein muistiinpanojen tekemisen osaksi tehtäviäni. Siitä huolimatta

kadotan usein tarpeen sanoihin prosessin aikana ja päädyn luomaan videoteoksia mykistä esityksistä.

Rotan vuosi (2008) oli seitsemäs vuosi sarjassa yrityksiä esityksellistää maisema. Se perustuu kiinalaiseen kalenteriin, joka koostuu kahdentoista vuoden syklistä, jossa jokainen vuosi on nimetty eläimen mukaan. Olen kehittänyt työtavan, jossa dokumentoin maiseman vuoden ajan siten, että kuvaan itseni samalla paikalla samaan huiviin kietoutuneena kerran viikossa. Kunakin vuonna olen etsinyt uuden näkökulman maisemaan ja pyrkinyt nostamaan esiin uuden piirteen ympäristöstä, uudenlaisen suhteen ihmisruumiin ja maiseman välillä. Olen varioinut ihmishahmon asemaa maisemassa ja kuvatilassa, ja leikkinyt viittauksilla sekä klassiseen että romanttiseen maisemamaalaukseen. Olen myös leikitellyt performanssitaitteen perinteellä, jossa kestävyyttä vaativat suoritukset, kuten Teching Hsieh'n ja Linda Montanon teokset, käyttävät mittanaan vuoden ajanjaksoa. Pääasiallinen tavoitteeni on kuitenkin nostaa esiin ajan kulumisen näyttämällä, miten maisema muuttuu vuoden-aikojen, säätöilän ja ilmaston vaihtuessa.

Rotan vuonna valitsin pienen merenneidon yhdeksi motiiveistani, ja poseerasin viikoittain rantakivellä Harakan saarella (katso kuva 2.) asennossa, joka muistuttaa veistosta *Den Lille Havefrue* Kööpenhaminassa.² Myöhemmin istuin myös muilla rannoilla, jopa mainitun veistoksen vierellä hänen 95 syntymäpäivänään, sattumalta (katso kuva 1.).³ Pienet esitykset suola-altaiden luona Sal saarella, joista kerron seuraavassa, olivat alun perin osa samaa projektia.⁴

Itsen kuvantaminen

Teoksessaan *Self/Image – technology, representation and the contemporary subject* Amelia Jones pohtii projekteja, jotka eivät ole "omakuvia" perinteisessä mielessä, mutta jotka kuitenkin toimeenpaneuvat taiteilijan itsen kuvataiteen ja esittävien taiteiden kontekstissa (mukaan luettuina elokuva, video ja digitaaliset mediat), mitä hän kutsuu itsen kuvantamiseksi (self-imaging), itsen todentamiseksi representaatio-tekniologioiden avulla.⁵ Hänen mukaansa kulttuurissamme on jatkuvasti yleistynyt visuaalisten representaatiotekniologioiden hyödyntäminen tuottamaan tai vahvistamaan kuvaa itsestä, paradoksaalisesti objektiivomalla itse, jotta voisi todistaa sen olemassaolon subjektina. Samalla nämä tekniologiat paljastavat, miten representaatiot väijäämättä epäonnistuvat itsen esittämisessä eheänä ja tunnistettavissa olevana identiteettinä. Me kehitämme ja katselemme lakkaamatta kuvia ikään kuin täydentääksemme omaa kuvaamme itsestämme. Ja kuitenkin olemme oivaltamassa, miten vahingollinen tämä itsen ja toisen välinen vastakkainasettelu on, joka motivoi oudon ja haitallisen tapamme kuvitella itsemme ulkopuolelta, Jones väittää.⁶ Tämä ongelma koskee myös esimerkkejäni, joissa kuvaan itseäni tai esiinnyn kameralle Santa Marian suola-altailla. Silti oman työskentelyn (ellei oman esiintymisen) näkeminen myös ulkopuolelta tai jossakin määrin toisesta näkökulmasta on kaikelle taiteelliselle tutkimukselle asettava haaste.

Jonesin mukaan representaatiot, erityisesti valokuva ja sen digitaaliset versiot, vetoavat haluumme säilyttää ruumis ajassa ikuisesti. Ne täyttävät kuilun het-

kestä toiseen jatkuvan eletyn kokemuksemme ja halumme saada selvää tuosta kokemuksesta välillä. Ne pyrkivät jäädyttämään kokemuksen sellaiseksi kuin se oli tietyllä hetkellä ja siten lykkäämään ikuisesti ajan kulun väistämätöntä seurausta eli kuolemaa.⁷ Kaikkiin ruumiin kuvia sisältäviin representaation muotoihin on sisäänrakennettuna pyrkimys voittaa kuolema. Ja itsen kuvantamiset, joihin liittyy tekijän oma ruumis, tekevät ilmeiseksi tämän representaation paradoksin.⁸

Esityksen ja tutkimuksen paradoksit

Teoksessaan *Theatre Ecology* Baz Kershaw huomauttaa, että teatteriesitys on samalla sekä todellinen että epätodellinen (eli on aina olemassa ontologisesti konjunktiivin muodossa), sekä hetkellinen että kestävä (eli on aina olemassa transitiivisessa muodossa, jossa jokainen asiantila viittaa tulevaan tilaan). Nämä perustavat ristiriitaisuudet tekevät esityksestä paradoksaalisen ilmiön.⁹ Ja tämä pätee myös esimerkki-esityksiini, vaikken niitä ensisijaisesti (teatteri-) esityksiksi miellä ja vaikka ne esitetään yleisölle videoteoksina.¹⁰

Kershaw viittaa ongelmaan, joka syntyy maailmaan juurtuneisuudestamme.¹¹ Me olemme täysin kyllästetyt maapallon biosfäärillä, emmekä voi säilyä hengissä ilman sitä. Miten voisimme saavuttaa kriittisen etäisyyden, joka olisi sen tuolla puolen? Tässä rekursiivisessa pulmassa tai noidankehässä esiin astuu Po Chang ja paradoksi. Kun Po Changilta kysyttiin miten tulisi tavoitella Buddha-luontoa, tämä vastasi: "Se on hiukan kuin ratsastaisi härällä etsimään härkää!" Tutkimusretki hakee itseään.¹² Tämä pulma tai paradoksi ei kosketa vain taiteilija-tutkijaa, joka saattaa sekoittaa tutkimuskohteensa, -menetelmänsä ja -tuloksensa, vaan kaikkia jotka tutkivat tilaa, ympäristöä tai maailmaa upoksissa sen osana.

Eräs taiteelliselle tutkimukselle tai tutkimusta tekeville taiteilijoille ehdotetuista tehtävistä on tehdä eksplisiittiseksi taiteen tekemiseen liittyvä hiljainen tieto.¹³ Siinä on eräs alue, jolla taiteilijat voisivat sanoa sanottavansa itse, sen sijaan että luottaisivat kuraattoreiden, tuottajien, kriitikoiden ja historioitsijoiden puhuvan heidän puolestaan. Sillä alueella he ovat asiantuntijoita, eivätkä kilpaile taiteen tuntijoiden tulkintojen kanssa. Tehtävä on kuitenkin haasteellisempi kuin miltä se vaikuttaa, sillä monet taiteilijat ovat haluttomia paljastamaan yksityisiä prosessejaan. Lisäksi monet ulottuvuudet taiteellisessa työskentelyssä ovat ainakin osaksi tiedostamattomia. Jopa yksinkertaiset taidot voivat olla hankalia kääntää diskursiiviselle kielelle, mikäli ne ovat muuttuneet automaattisiksi ja siten tiedostamattomiksi tai niin sanotuksi intuitiiviseksi osaamiseksi (kuten vaikkapa käveleminen). Miten tunnistaa ja paikantaa se tiettyyn työhön liittyvä tieto ja osaaminen, joka kussakin tapauksessa on relevanttia tai edes mahdollista yrittää selvittää? Miten artikuloida se ja ottaa se reflektion kohteeksi? Minkä osan kokemuksestaan voi rauhassa jättää itselleen tai piiloon? Missä määrin oman kontekstinsa voi määrittellä, valita tai tiedostaa? Miten välttää houkutus yleistää oma kokemus koskemaan "ihmistä yleensä"?

Performatiivinen käänne

Voisiko taiteellisen tutkimuksen nähdä osana performatiivista käännettä, laajaa kulttuurintutkimusta ja ihmistieteitä koskettavaa murrosta, jota Tracy C. Davis luonnehtii johdannossaan tuoreeseen esitystutkimuksen antologiaan seuraavaan tapaan:

Vuoden 1970 jälkeen olemme kokeneet ”lingvistisen käänteen” (joka korostaa kielen osuutta havaitsemisessa), ”kulttuurisen käänteen” (joka jäljittää kulttuurin jokapäiväisiä merkityksiä ja kulttuurin identiteettiä muovaavaa vaikutusta) ja viimeksi ”performatiivisen käänteen” (joka tunnustaa että yksilöllinen käyttäytyminen juontuu kollektiivisista, jopa tiedostamattomista vaikutteista ja manifestoituu havaittavissa olevana käyttäytymisenä, joka on avointa ja jokapäiväistä, yksilöllistä ja kollektiivista).¹⁴

Davisin mukaan käänne tarkoittaa, että käännyimme, että kiinnostuksemme suuntautuu uudelleen, ja tässä tapauksessa sitä, että kiinnitämme huomiomme ruumiiden ja ruumiillisuuden implikaatioihin. Suurin vaikutus käänteellä on kuitenkin ollut siihen, että esityksiä on alettu tutkia laajemmalla alueella ja mitä erilaisimmin keinoin sekä siihen, millä perustein esitykset on kytketty kulttuuriin.¹⁵ Esitys/teko ruumiillisena käytännön osaamisena (the corporeal knowhow of practice), esitys/teko käytännön organisoinnin eetosena (the organizing ethos of practice) ja esitys/teko käytännön koettuna merkityksellisyytenä (experienced import of practice) voivat helposti lomittua yksittäisessä tutkimuksessa.¹⁶

Kun kulttuurin tutkijat kääntyvät tekstien sijasta esitysten, tekojen ja käytäntöjen puoleen—vaikka he niin tehdessään korostaisivat osallistuvan toiminnan merkitystä¹⁷—suunta on silti toinen kuin se, josta taiteilijat lähtevät kääntyesseen kohti teoriaa löytääkseen käsitteellistä tukea oman tietonsa artikuloimiseen.¹⁸ Näiden eri suunnilta tulevien tutkijoiden kiinnostukset ja tarpeet saattavat kohdata, mutta myös liukua toistensa ohi. Kulttuurintutkimuksen merkitys on silti ollut taiteelliselle tutkimukselle olennainen sikäli, että korostettaessa pyrkimystä saada ”kaikkien” tiedon tuottajien äänet kuuluviin, mukaan mahtuvat myös taiteilijat. Kohtaamisalueesta on muodostumassa oma kenttänsä, kun tutkivat taiteilijat lakkaavat palvelemasta kahta herraa—sekä akateemisen maailman että taidemaailman vaatimuksia—ja alkavat tuottavat tietoa omalla sarallaan.¹⁹

Performatiivinen tutkimusparadigma ja taiteen esityksellinen käänne

Pohtiessaan erityisen performatiivisen tutkimusparadigman mahdollisuutta taiteilija ja tutkija Barbara Bolt²⁰ viittaa yhtäältä Brad Hasemanin julistukseen, ”*A Manifesto for Performative Research*” (2006) ja toisaalta Erika Fischer-Lichten tutkimukseen *Transformative Power of Performance* (2008).

Haseman toteaa tekijälähtöisen tutkimuksen lisääntyneen luovilla aloilla, sillä

taiteen, median ja designin piirissä toimivat tutkijat ovat kamppailleet löytääkseen työhönsä soveltuvia menetelmiä oikeaoppisen määrällisen ja laadullisen tutkimuksen piiristä. Käytännön ohjaama (*practice-led*) tutkimus on viime vuosikymmeninä osoittautunut toimivaksi strategiaksi niille, jotka haluavat käynnistää ja toteuttaa tutkimuksensa käytännön avulla. Hän pohtii artikkelissaan käytännön ohjaaman tutkimuksen dynamiikka ja merkitystä ja esittää, että se tulisi ymmärtää osana uutta tutkimusparadigmaa, performatiivista tutkimusta. J.L. Austinin puheaktiteorian mukaan nimetty performatiivinen tutkimus on vaihtoehto laadulliselle ja määrälliselle tutkimusparadigmalle, ja vaatii toisenlaisen tavan suunnitella, toteuttaa ja raportoida tutkimus.²¹

Siinä missä kvantitatiivinen tutkimus toimii ja esittää tuloksensa numeroin, kaavioin ja taulukoin, kvalitatiivinen tutkimus käyttää aineistonaan ja esittää tuloksensa ei-numeraalisesti eli sanallisesti. Performatiivinen tutkimus ilmaistaan myös ei-numeraalisesti, symbolisen datan avulla, joka voi koostua materiaalisista muodoista, kuvista tai liikkuvasta kuvasta, äänestä ja musiikkista, elävästä toiminnasta ja digitaalisesta koodista.²² Siinä missä kvantitatiivinen tutkimus perustuu tieteellisen menetelmään, ja laadullinen tutkimus on monimenetelmällistä, performatiivinen tutkimus on käytännön ohjaamaa ja monimenetelmällistä. Kun tutkimustulokset esitetään performatiiveina, ne toimeenpaneavat sen mitä ne nimeävät, tuottavat asioita sen sijaan että esittäisivät väitteitä niistä; ne eivät vain ilmaise tutkimusta, vaan muuttuvat ilmaisussaan itse tutkimukseksi. Ja kuten jo Austin osoitti, kontekstilla on tässä ratkaiseva merkitys.²³

Haseman nostaa Carol Gray'hin viitaten esiin kaksi piirrettä käytännön ohjaamasta (*practice-led*) pikemminkin kuin käytäntöön perustuvasta (*practice-based*) tutkimuksesta: 1) tutkimuksen lähtökohtana toimivat kysymykset ja ongelmat ovat käytännön kannalta olennaisia ja 2) käytäntö on menetelmien ja tutkimustoiminnan keskeinen tekijä.²⁴ Termi käytäntö on kuitenkin monimielinen; taiteellisen tutkimuksen yhteydessä on syytä selvittää, että kyse on taiteellisesta praktiikasta.

Bolt vertaa Hasemanin ehdotusta teatterintutkija Erika Fischer-Lichten väitteeseen, että taiteissa on tapahtunut esityksellinen käänne (*performative turn*) 1960-luvulta alkaen. Sen myötä subjektin ja objektin, tarkkailijan ja tarkkailtavan suhde samoin kuin taiteilijan ja yleisön suhde on muovautunut dynaamiseksi ja transformatiiviseksi tapahtumaksi. Ei ole enää eroa teoksen ja sen tuotannon välillä, yleisöstä tulee teoksen osa ja tekijä autopoettisen palautesyklin kautta. Esityksellinen käänne on muuttanut taideteoksen tapahtumaksi.²⁵

Bolt huomauttaa, että esitystutkimuksen piirissä ja erityisesti teatterista puhuttaessa esitys ja performatiivisuus (*performance and performativity*) usein sekoitetaan ja samaistetaan. Boltin mielestä on olennaista erottaa performatiivisuus ja esityksellisyys, esityksenomaisuus, mikäli vakavissaan puhutaan performatiivisesta tutkimusparadigmasta määrällisen ja laadullisen tutkimuksen rinnalla. On palattava J.L. Austinin esittämään käsite-erotteluun konstativien ja performatiivien välillä. Ja on muistettava Judith Butlerin jäsenyys, jonka mukaan esitys (*performance*) edellyttää subjektin, kun taas performatiivisuus haastaa koko subjektin käsitteen. Esitys voidaan ymmärtää yhden tai useamman subjektin intentionaalisena tekona kuten teatteri-esityksenä, performanssina tai maalauksena. Performatiivisuus

voidaan ymmärtää iteratiivisena ja siteeraavana käytäntönä, joka luo sen minkä se nimeää. Kyse ei ole yksittäisestä teosta vaan normien toistosta, joka saadesaan teonkaltaisen luonteen kätkee toistamansa konventiot.²⁶

Bolt korostaa, että esityksellinen käänne Fisher-Lichten esittämässä merkityksessä ja performatiivinen tutkimusparadigma ovat kaksi eri asiaa.²⁷ Performatiivisuus on konventionaalista ja toistoon perustuvaa, eikä siten sovellu Fischer-Lichten esittämään ajatukseen ”uuden shokkivaikutuksesta” taiteen vaikuttavuuden perustana. (Tosin Fischer-Lichten pääväite on käsittääkseni asettaa esittäjien ja katsojien samanaikainen läsnäolo ja vuorovaikutuksen mahdollisuus tekstin tai merkitystason edelle.) Boltin mielestä Butlerin performatiivisuuden teoria voidaan ulottaa koskemaan taidetta. Taiteilija syntyy taiteen harjoittamisen kautta, vaikka taiteen käytännöt usein kätkevät ne konventiot joiden toistoa ne ovat. Boltin mukaan tietoiset transgressiiviset teot eivät sinällään tuota uutta tietoa. Sen sijaan iteraatio on luonteeltaan tuottavaa, sillä toisto ei koskaan ole saman toistoa, vaan aina eron toistoa.²⁸

Pohtiessaan Hasemanin ehdottaman performatiivisen tutkimusparadigman totuusväitteiden oikeutusta Bolt esittää vastakkainasettelun tiede tutkimuksena (*science as research*) ja taide tutkimuksena (*art as research*). Luonnontiede tutkimuksena rinnastuu konstatiiveihin, se kuvailee ja mallintaa maailmaa, kun taas taide tutkimuksena on performatiivista, se tuottaa asioita maailmassa. Metodologialtaan ensimmäinen on saman toistamista, kun taas toinen on toisin toistamista (*repetition with a difference*). Tulkinnaltaan ensimmäinen perustuu totuuteen korrespondenssina, vastaavuutena, kun taas toinen perustuu totuuteen voimana ja vaikutuksena.

Mikäli hyväksymme oletuksen, että performatiivinen tutkimus ei kuvaile ilmiöitä vaan luo niitä, tekee jotakin maailmassa, meidän on aivan alkajaisiksi pyrittävä vahvistamaan, mitä tietty tutkimus on saanut aikaan, Bolt korostaa. Tämä siirtää huomion teoksen kuvaamisesta, selittämisestä tai tulkimisesta vastaanottajien kokemukseen. Boltin mukaan vaikutukset tai seuraukset voivat olla diskursiivisia, materiaalisia ja/tai affektiivisia. Mutta miten arvioida vaikutusta, jää edelleen avoimeksi.²⁹ Ja voidaan tietysti kysyä, miten tämä poikkeaa perinteisestä vastaanoton tutkimuksesta. Taiteilijan ja tekijän näkökulmasta vaikuttavuuden selville saamiseen on lähinnä kaksi lähdettä; oma kokemus ja katsojien palaute. Mutta kiinnostavan lisän tuo kieltämättä ajatus muista vaikutuksista, vaikkapa mahdollisesta jätevuoresta, jonka teos tai sen tekoprosessi tuottaa.

Ennen kuin tarkastelen esimerkkityötäni suhteessa Hasemanin performatiiviseen tutkimusparadigmaan ja pohdin Boltin haastamana sen mahdollisia vaikutuksia, kerron ensin, miten (ja osin myös miksi) työ tuli tehtyä.

Epäpaikat

Jonakin päivänä saamme ehkä merkin älyllisestä elämästä toisessa maailmassa. Silloin koko maapallon tila muuttuu yhdeksi ainoaksi paikaksi solidarisuuden vaikutuksesta, jonka mekanismeja etnologit ovat tutkineet

pienessä mittakaavassa. Olla maapallolta merkitsee jotakin. Mutta siihen saakka ei ole lainkaan varmaa, että ympäristöön kohdistuvat uhat riittävät tuottamaan vastaavanlaisen vaikutuksen. Ihmisten kohtalonyhteys koetaan epäpaikkojen anonyymiudessa ja yksinäisyydessä. Joten pian— ehkä jo nyt—tarvitaan jotakin, mikä vaikuttaa käsitteelliseltä ristiriidalta: yksinäisyyden etnologiaa.³⁰

Näihin sanoihin sosiologi Marc Augé päättää vaikutusvaltaisen tutkielmansa *Non-places - Introduction to an anthropology of supermodernity*.³¹ Ne toimivat inspiiraationa ja lähtökohtana mietteilleni maiseman esityksellistämisestä Kap Verdellä. Augén ajatuksiin on viitattu useasti esityksen ja paikan suhdetta pohdittaessa,³² muttei välttämättä tästä näkökulmasta.

Augé esittää, että supermoderni aika (supermodernity) tuottaa epäpaikkoja (*non-places*), paikkoja jotka eivät ole antropologisia paikkoja.³³ ”Mikäli paikka määritellään suhteisiin perustuvaksi, historialliseksi ja identiteettiin liittyväksi, silloin tila jota ei voida määritellä suhteisiin perustuvaksi, tai historialliseksi tai identiteettiin liittyväksi on epäpaikka.” Käsitteenä epäpaikka viittaa kahteen toisiaan täydentävään todellisuuteen: yhtäältä tiloihin jotka muodostuvat tiettyjen tarkoituseriin kautta (kuljetus, liikenne, kaupankäynti, vapaa-aika) ja toisaalta suhteisiin, joita yksilöillä on näihin tiloihin. Siinä missä antropologinen paikka tuottaa orgaanista yhteisöllisyyttä, epäpaikat luovat yksinäistä sopimuksenvaraisuutta.³⁴

Augén mukaan supermoderni aika saa täyden ilmauksensa epäpaikoissa.³⁵ Jonkinlainen kokemus epäpaikasta on olennainen osa yhteisöllistä olemassaoloamme tänään, lähtien pakolaisleirien kurjuudesta aina viiden tähden hotellien hemmoteltuun ylellisyyteen.³⁶ Supermodernin ajan tila käsittelee vain yksilöitä (asiakkaita, matkustajia, käyttäjiä, kuulijoita) ja heidät tunnistetaan (nimi, ammatti, syntymäpaikka, osoite) vain heidän astuessaan tilaan tai poistuessaan siitä.³⁷ Yksin, mutta yhtenä monista, epäpaikan käyttäjä on sopimuksenvaraisessa suhteessa siihen (tai voimiin jotka sitä hallitsevat).³⁸ Hän ei ole muuta kuin mitä hän tekee tai kokee roolissaan matkustajana, asiakkaana tai autoilijana.³⁹ ”Kaupallisten, liikenneväline- tai jälleenmyynti-instituutioista virtaavien kuvien hyökkäyksen kohteena epäpaikassa matkustava kokee samanaikaisesti ikuisen nykyhetken ja kohtaamisen itsensä kanssa.”⁴⁰ Epäpaikat eivät luo yksittäisiä identiteettejä tai suhteita vaan pelkästään yksinäisyyttä ja samankaltaisuutta (*solitude and similitude*).⁴¹

Viimeisen viidentoista vuoden aikana, Augén teoksen ilmestymisen jälkeen, kiinnostuksen painopiste on monilla aloilla siirtynyt kohti relationaalisia kysymyksiä, ehkä juuri siksi, että suhteet eivät enää synny automaattisena seurauksena toimistamme. Olennaisia eivät mielestäni ole vuorovaikutussuhteet sinänsä, vaan keskinäinen riippuvuutemme, jota on korostanut esim. Theresa Brennan⁴² ja hiukan toisessa mielessä Bruno Latour⁴³. Tämä tulee kätkeyksi ja naamioiduksi epäpaikkojen yksinäisyydessä. Käsite epäpaikka (*non-site*) on tuttu hiukan toisessa merkityksessä myös Robert Smithsonin kirjoituksista, jännitteenä taiteen tilan ja aktuaalisen paikan välillä.⁴⁴

Santa Marian suola-altaat esitysympäristönä

Suola-altaat Santa Maria kylän laitamilla Salin saarella näyttäisivät olevan hyvin kauan supermodernin ajan epäpaikoista. Pikemminkin kyseessä on erityinen, poikkeuksellinen paikka. Voidaan tietysti ajatella, että Santa Maria itsessään on eräänlainen epäpaikka, kasvava keinotekoisesti luotu lomakohde. Salin saarta kokonaisuudessaan voidaan pitää epäpaikkana sikäli, että se on toiminut lähinnä kansainvälisen lentoliikenteen välilaskupaikkana. Tänä turistikin ajavat suola-altaiden ohi Jeep-kulkueina matkalla kohti rantadynejä (ja rauhoitettuja merikilpikonnien pesimispaikkoja). Muut liikkujat ovat Santa Marian takapihalle leviävän hökkelikylän asukkaita.

Vierailtuani Piero de Lunan ”virallisilla” turisteille esiteltävillä suola-altailla toisella puolella saarta, tuntematta minkäänlaista tarvetta esiintyä altaiden luona, löysin Santa Marian suola-altaat aivan hotellini naapurissa miltei sattumalta ja ryhdyin heti kokeilemaan erilaisia tapoja toimia niiden kanssa. Seuraavassa joihtakin huomioita työperiaatteistani:

Paikan valintaan vaikutti vuonna 2008 kuvauksissa käyttämäni laventelin värisen huivin värisävy, joka yhdistyi suola-altaiden veden sävyihin. Punertavan maaperän, valkoisen suolan ja sinisen taivaan heijastusten sekoitus vaihteli valon tulo-kulmasta (kellonajasta) riippuen erilaisina harmaan tai sinertävän lilan sävyinä.

Asettauduin selin kameraan—ratkaisu johon olen päätenyt monissa töissäni viime vuosina—häivyttääkseni esiintyjän persoonan ja ohjatakseeni tarkastelijan katseen maisemaan. Istuin jalat vartalon vieressä vasemmalla, *Den Lille Havefrue* veistoksen asentoa mukailen (joka on luultavasti viittaus kalanpyrstön muistumaan), ainoa tunnistettava ele jota toistin. (Katso kuva 3.)

Altaat näyttivät kaipaavan erilaista sommittelua kuin muut rannat, joilla olin istunut. Ihmisen tekemän maiseman keinotekoinen, konstruoitu luonne korostui symmetrian avulla, painottamalla keskilinjaa ja altaiden neliömuotoja. Pyrkimykseni oli muuttaa maisema seremoniallisemmaksi, jopa ”pyhittää” se korostamalla kulku-reittejä, altaiden suoria linjoja sekä pieniä suolapyramideja. (Katso kuva 4.). Tämä oli mielestäni tärkeä oivallus kuvatessa. Mutta editoidessani videoteoksen *Sal 1-2* se ei enää ollut olennaista, vaan käytin siinä myös aluksi karsimani epäsymmetriset kuvat.

Korostin horisontaalisuutta käyttämällä 16:9 kuvasuhdetta aiemmin käyttämäni 4:3 formaatin sijasta ja hyödynsin myös HD eli tarkkapiirtoteknologiaa ensi kertaa. Kokeilin istumista eri etäisyyksillä kamerasta ja kuvasin samat kuvat sekä ihmis-hahmon kanssa että ilman sitä, kuten tapani on.

Keskityin liikkumattomuuteen ja korostin poseerauksia koska ajattelin mielesäni stillkuvia enkä videokuvaa. Liikkumattoman kamerasäntä käyttö oli myös käytännön sanelema valinta. Jätin kamerasäntä jalustalle astuessani itse kuvaan.⁴⁵ Maisema vaikutti pysähtyneeltä, lähes ajattomalta, siinä tapahtuvien aikaa vievien prosessien vuoksi. Veden hidas haihtuminen ja suolan asteittainen kiteytyminen muistuttavat geologisia muutoksia. Ei ollut tarpeen toistaa samoja kuvia eri säälä ja valaistusolosuhteissa, kuten samaan aikaan meren rannalla kuvaamassani työssä (*On the Atlantic Shore 1-2*). Tämä maisema oli siinä sellaisenaan, liikkumatta.

Oli selvää että kuvat olisivat äänettämiä, tai käyttäisivät vain olemassa olevaa tuulen ja satunnaisen liikenteen ääntä. Stillkuvat ovat tietysti aina äänettämiä, mutta myös pysähtynyt esitys videolle voi olla äänetön. Kuva ja ele olisivat itsesään runo, mukaan ei mahtuisi muuta. Ei sanoja, ei tarinoita, ei selityksiä.—Liitetykö tähän ajatukseen jonkinlainen itsensä vaijennus tai itsesensuuri? Oliko liian haasteellista kuvailla paikkaa sanallisesti? Olisiko ihmisten kohtaaminen ja dialogi heidän kanssaan ollut liian vaativaa?

Käydessäni suola-altailla ensimmäistä kertaa, ”löytäessäni” ne, paikallinen mies tuli puhumaan kanssani ja halusi tietää mitä olin tekemässä, kun istuin maassa jalustalla olevan kamerani kanssa. Selitin hänelle, että altaat olivat mielestäni erittäin kauniita. Hän oli samaa mieltä kanssani ja näytti tyytyvän siihen, että kuvasin itseäni enkä ihmisiä lähistöllä sijaitsevilla majoissa. Hän oli mielissään, kun sai varmuuden, etten kuvaisi pientä ”favelaa”. Seuraavina päivinä kukaan ei tullut puhuttelemaan minua, vain koirat alkoivat haukkua jos menin liian lähelle hökkeleitä. Näin etäältä ihmisiä kantamassa oksia ja roskia rannalta polttopuuksi, ja kuulin turistien ajavan ohi jeepeissään, siinä kaikki. Periaatteessa alue oli autio. Ja sellaisena sen halusinkin kokea ja kuvata – yksinäisyyden, hiljaisuuden, samankaltaisuuden maisemana.

Vaijennus

Jokainen tarina vaijennaa toisen tarinan, joka sen vuoksi jää kertomatta. Jokainen luotu kuva peittää alleen ne kuvat, joita sen takia ei tehty. Edes alkeellisen saarten historiaa koskevan tietämyksen valossa—portugalilaiset löysivät asumattomat saaret vuonna 1462 ja käyttivät niitä keskeisenä orjakaupan välietappina, ensimmäisenä pysähdys-paikkana aluksille, jotka purjehtivat Afrikan mantereelta Atlantin yli—tuntuu ehkä absurdilta, että valitsin esityksellistettäväksi tuon nimenomaisen maiseman (varsinkin kun olin juuri vierailut Santiagon saarella ja kuullut patrioottisen oppaan tarinoita vaijennuksen vuosista itsenäistymisen jälkeen 1975). Ja että tein sen tuohon tyyliteltyyn ja estetisoituun tapaan, vailla musiikkia, draamaa, kerrontaa, vailla minkäänlaista kontekstia—vain hahmo istumassa maassa, matalien vesien äärellä...

Jälkikäteen ymmärsin, että nuo kuvat esittävät lomakohteen kääntöpuolta, ei pelkästään kylän faktista takapihaa, vaan myös kiihtyvällä vauhdilla kasvavan turisti-kulttuurin vastakohtaa. Mikäli epäpaikat tuottavat yksinäisyyttä ja samankaltaisuutta, niitä ei ehkä voi esityksellistää suoraan sellaisenaan (lentokenttien halleina, hotelli-auloina tai ostoskeskuksina), vaan ainoastaan epäsuorasti melkein ”raamatullisina” erämaina – imaginaarisina unimaisemina.

Oireellista kyllä, tämä veistoksellinen suolamaisema ei ole vain joutomaa, vaan kaatopaikka täynnä jätteitä. Huolimatta suolan kauneudesta ja ”puhtaudesta”, altaat ovat täynnä roskaa—muovipulloja, vanhoja kenkiä, vaikka mitä. Ehkä tulevaisuuden epäpaikat ovat juuri tällaisia, eivät ainoastaan vapaa-ajanvieton, kaupankäynnin ja paikasta toiseen siirtymisen tiloja, vaan laajoja alueita täynnä jätteitä ja saastaa, jäänteitä siitä, mitä me taukoamatta tuotamme ja levitämme ympärillemme. Esitykseni ja kuvat jotka tuotin, eivät kuitenkaan kerro tätä ”to-

tuutta” paikasta, vaan näyttävät yhdenlaisen kokemuksen, tunnelman ja vaikutelman siitä—ja vaikenivat muusta.

Pieni Merenneito

Voisiko hiljaisuuden valitseminen olla kutsu kuuntelemaan vaihtoehtoisia ääniä, eikä vain ilmaus siitä, että sanat pettävät hämmentävän vierauden edessä. Voiko vaikeneminen toimia kutsuna hiljentyä kuuntelemaan vaimeampia ääniä omassa mielessä ja ympäristössä?

Vaikka käytin pientä merenneitoa mallinani, en aluksi ajatellut varsinaista satua, vaan sen pohjalta tehtyä veistosta. Muistin jotakin epämääräistä ihmisjaloilla kävelemisen tuskallisuudesta. Luettuani sadun uudelleen huomasin yllätyksekseni, että vaikenemisen valitseminen on siinä keskeinen motiivi. Ja samalla kauhistuin tajutessani, että satu on muodostunut osaksi tiedostamatonta ymmärrystäni siitä, miten ihmisen tulee elää.

Pienen merenneidon tarina, jonka tanskalainen satusetä Hans Christian Andersen kirjoitti 1836, on saavuttanut maailmanlaajuisen maineen mm. Walt Disneyn ansiosta. Sadussa pieni merenneito rakastuu ihmiseen ja toivoo itselleen kuolematonta sielua. Hän antaa pois kielen suustaan saadakseen kalanpyrstönsä tilalle ihmisjalat. Olenko tekemässä jotakin vastaavaa maisemaa esityksellistääkseni? Luopumalla kerronnasta ja valitsemalla vaikenemisen vaihdan pois ääneni ja sanani. Mutta mihin minä tarkalleen ottaen ääneni vaihdan? Kauneuteen? Rauhaan? Unelmaan ikuisuudesta? Kuvitelmaan digitaalisesta kuolemattomuudesta? Vai onko valintani vaieta sittenkin vain eräänlainen itsesensuurin muoto tai voimattomuuden ele mykistävän ympäristön edessä?

Valtameren syvyyksissä vedenalaisessa palatsissa siskojensa kanssa elävä merenneito saa viidentoista vuoden ikäisenä uida merenpinnalle ja katsella ihmisten elämää. Hän rakastuu välittömästi nuoreen prinssiin, jonka näkee laivassa, pelastaa hukkumasta myrskyssä ja jättää tajuttomana rantahietikolle. Myöhemmin hän kysyy isoäidiltään ihmisistä ja saa kuulla että toisin kuin merenneidoilla, jotka elävät kolmesataa vuotta ja muuttuvat sitten meren vaahdoksi, ihmisillä on kuolematon sielu.

”Enkö minä sitten millään lailla voi saada omakseni kuolematonta sielua?”

”Et”, vastasi vanhus. ”Yhden ainoan neuvon tiedän: jos joku ihminen rakastuisi sinuun niin, että olisit hänelle kalliimpi isää ja äitiä, jos hän koko sielullaan ja mielellään kiintyisi sinuun ja antaisi papin liittää oikean kätensä sinun käteesi ja lupaisi sinulle olla uskollinen ajassa ja iankaikkisuudessa, silloin valuisi hänen sielunsa sinun ruumiiseesi ja silloin sinäkin tulisit osalliseksi ihmisten onnesta. Hän antaisi sinulle sielun eikä kuitenkaan kadottaisi omaa sielunsa. Mutta siitä ei voi tulla mitään. Sillä sitä mitä me täällä meressä pidämme kauniina, sitä pidetään maan päällä ruumana: he eivät kärsisi kalanpyrstöäsi, he ovat sellaisia tyhmyrejä. Vasta se olento on kaunis, jolla on kävelyneuvoina kaksi tyngäntölppeä, sellaista, jommoisia he sanovat jaloiksi!”⁴⁶

Pieni merenneito huokailee, kaipaa prinssiään ja sieluaan—ja menee lopulta vanhan noidan luo etsimään apua. Noita lupaa valmistaa taikajuoman, jonka avulla merenneito voi saada ihmisen jalat. Mutta hän varoittaa, että se koskee ja tekee kipeää, joka askel on kuin veitsenterään astuisi. Lisäksi muodonmuutos on peruuttamaton:

“[- -] ja jollet voita prinssin koko rakkautta, niin että hän sinun tähtesi unoh-
taa isän ja äidin, koko mielellään kiintyy sinuun ja antaa papin liittää teidän
kätenne yhteen, niin että teistä tulee mies ja vaimo, niin et ikinä saa kuole-
matonta sielua! Jos hän nai toisen, tapahtuu hänen hääpäivänsä jälkeisenä
aamuna, että sinun sydämesi särkyä ja sinä haihdut vaahdoksi veteen.”⁴⁷

Eikä siinä vielä kaikki. Maksuksi noita vaatii merenneidon kauniin äänen ja haluaa leikata tältä kielen suusta. Pieni merenneito pelästyy, mutta suostuu lopulta. Hän saa juomansa ja lähtee ihmisten maailmaan, jossa hänestä pian tulee prinssin mykkä ystävä ja maskotti. Aika kuluu ja lopulta prinssi päättää ottaa puolisokseen hänelle osoitetun prinsessan. Pieni merenneito ei voi kuin vaieta. Ennen häitä odottaessaan surullisena loppuaan laivan kannella hän näkee sisconsa meressä. He ovat antaneet kauniit hiuksensa noidalle ja saaneet tältä pelastuskeinon, terävän veitsen.

“Ennen auringon nousua pitää sinun työntää se prinssin sydämeen, ja kun hänen lämmin verensä tirskuu sinun jaloillesi, kasvavat ne kokoon kalanpyrstöksi. Sinä muutut jälleen merenneidoksi, pääset takaisin veteen meidän luoksemme ja saat elää kolmesataa vuotta ennen kuin haihdut suolaiseksi meren vaahdoksi. Joudu, sillä jommankumman, sinun tai hänen täytyy kuolla ennen kuin aurinko nousee!”⁴⁸

Pieni merenneito ei tietenkään kykene tappamaan prinssiä, vaan heittää veitsen mereen ja heittäytyy itse perässä. Hän ei kuitenkaan kuole, vaan muuttuu ihmeen voimasta yhdeksi ilman immistä, jotka voivat saavuttaa kuolemattoman sielun tekemällä hyviä töitä kolmen sadan vuoden ajan.

Feministisen kritiikin näkökulmasta voisi sanoa paljonkin tarinasta, jossa vain miehen rakkaus ja avioliitto voi taata neidolle kuolemattoman sielun. Ja vastavasti postkolonialistisen kritiikin tasolla voisi kysyä, minkälaisia uhrauksia edellytetään, jotta oudon olennon sallitaan osallistua ihmisenä itseään pitävien elämään. Tänäpä oletus, että merenneidoilla (tai muilla meren elävillä kuten vaikkapa delfiineillä) ei ole kuolematonta sielua, mutta ne voivat saavuttaa sellaisen tekemällä hyviä töitä kolmen sadan vuoden ajan, on ehkä kiinnostavin opetus tarinassa.

Entä voisiko sadun lukea metaforaksi taiteen tekemisestä? Taideteokset muodostavat eräänlaisen kuolemattomuuden korvikkeen, ne jäävät jälkeemme, jälkinä esityksistämme, jatkamaan elämäänsä puolestamme. Esiintyessäni kameralle autiolla paikalla vaihdan elävän vuorovaikutuksen yleisön kanssa unelmaan digitaaliseen elämästä, eräänlaisesta kuolemattomuudesta. Valitessani vaikenemisen luovun mahdollisuudesta ilmaista oman kokemukseni maisemasta sanallisesti tehdäkseen tilaa katsojan projektiolle hänen kohdatessaan kuvat.

Seuraukset ja vaikutukset

Esimerkkityöni ovat ehkä helpommin yhdistettävissä ruumiillista kokemusta korostavaan performatiiviseen käänteeseen kulttuurintutkimuksessa tai kehkeytyvään performatiiviseen tutkimusparadigmaan, kuin Fischer-Lichten ajatukseen esityksellisestä käänteestä taiteissa. Videoteoksen voi mieltää käytännön ohjaaman tutkimusprosessin materiaaliseksi tulokseksi enemmän kuin autopoettiseen palautesykliin perustuvaksi tapahtumaksi, vaikka esiintyessäni kameralle toiminkin vuorovaikutuksessa ympäristöni kanssa. Videoteos *Sal 1-2* voidaan performatiivisen paradigman mukaisesti mieltää tutkimustulokseksi, joka esitetään diskursiivisen tekstin sijasta liikkuvan kuvan muodossa. Toisaalta työ ei tämän raportin myötäkään aivan täytä Hasemanin esittämiä vaatimuksia. En esimerkiksi ole liittänyt tähän varsinaista taiteellisen kontekstin kartoitusta, joka olisi verrattavissa kirjallisuuskatsaukseen laadullisessa tutkimuksessa ja jossa asettaisin työn asia-yhteytensä suhteessa aiempien ja nykyisten taiteilijoiden yrityksiin tutkia samoja kysymyksiä.

Boltin (ja Butlerin) esittämä ajatus tuottavasta toistosta (eron toistamisesta tai toisin toistamisesta) on helppo liittää näihin esimerkkeihin. Kuvani toistavat Kööpenhaminalaisveistoksen asennon, romanttisen maisemamaalauksen konventiot selin seisovine hahmoineen ja myös aiemmat yritykseni esityksellistää maisema esiintymällä kameralle, vain joitakin esimerkkejä mainitakseni. Pienen merenneidon tarina toistuu veistoksena, joka toistuu esityksinä Santa Marian suola-altaila ja myöhemmin videoteoksena ja stillkuvina, jotka voidaan puolestaan toistaa eri yhteyksissä.

Sen sijaan Boltin haaste tarkastella taideteoksen vaikutusta, mitä se tosiasiasa saa aikaan maailmassa, ehdotus analysoida teosta performatiivina, tuottavana tekona, ei niinkään kuvauksena tai väitteenä maailmasta, on tässä tapauksessa hankalampi, erityisesti koska esitykset eivät saaneet aikaan juuri mitään paikassa, jossa ne tehtiin. Pikemminkin niiden voi nähdä toistavan kolonialistista mallia, jossa raaka-aineet haetaan siirtomaista ja jalostetaan sitten levitykseen Euroopassa ja Lännessä. Saavatko kuvat jotakin aikaan täällä, jää nähtäväksi.

Mikäli oletamme että performatiivinen tutkimus tuottaa vaikutuksia, tekee jotakin maailmassa, tulisi kysyä mitä nämä esitykset ja kuvat ovat saaneet aikaan. Mitä diskursiivisia, materiaalisia ja/tai affektiivisia seurauksia niillä on ollut? Ja kysymystä voi jatkaa: seurauksia kenelle? Tekijälle, katsojille, kollegoille, ympäristölle? Miten arvioida teoksen vaikutukset, jotka ovat aina vasta tulossa. Eikö taiteelle ole ominaista, että se luodaan tulevaisuutta varten, etteivät sen vaikutukset rajaudu nykyhetkeen? Toistaiseksi esimerkkinä ei (tietääkseni) ole aiheuttanut erityisiä affektiivisia reaktioita eikä kouriintuntuvia materiaalisia seuraamuksia. Mutta mikään ei periaatteessa estä sellaisten syntymistä tulevaisuudessa. Oletukseni on, että teos jatkaa elämäänsä ja kohtaa uusia katsojia erilaisissa asiayhteyksissä. Ehkä unelma digitaalisesta kuolemattomuudesta, ikuisesti elävästä tai loputtomiin toistettavissa olevasta teoksesta on nimenomaan unelma mahdollisuudesta yhä uusiin vaikutuksiin, unelma tulevaisuudesta joka on avoin.



1. Stillkuva videoteoksesta *The Little Mermaid – 95th Birthday*



2. Stillkuva videoteoksesta *Year of the Rat – Mermaid 1-2*



3. stillkuva (22) videoteoksesta *Sal 1-2*



4. stillkuva (32) videoteoksesta *Sal 1-2*

Ks. Sal 1–2: <http://www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/>

Viitteet

- ¹ Artikkelin perustuu alustukseen IFRT/FIRT –konferenssissa Lissabonissa 2009, jossa teemana oli hiljaisuus ja sensuuri, vaikeneminen ja vaimentaminen. Esitys tutkimuksena (performance as research) työryhmä lähestyi teemaa kysymällä, mikä omassa työssämme väistämättä jää ilmaisematta ja sanallistamatta. Kehittelin ajatuksia edelleen työryhmässä *Tilan tarinat*, Kulttuuritutkimuksen päivillä *Teorian käytäntö 2009*, Jyväskylässä. Ja samasta aiheesta pidin myös Granö-luennon Tarton yliopistossa 6.12.2010, joka on taltioitu verkkoon: www.uttv.ee/naita?id=3597
- ² H.C. Andersenin satu *Pieni merenneito* toimi inspiraationa Edvard Eriksenin veistokselle, jossa tämä käytti vaimoiaan Elineä mallina. Veistos oli olutpanimon omistaja Carl Jacobsenin lahja Kööpenhaminan kaupungille. Se asetettiin paikalleen Langelinielle 23. elokuuta 1913 ja kehittyi pian tärkeäksi kaupungin symboliksi. Tätä kirjoittaessa veistos on tilapäisesti vierailulla Kiinassa, Shanghaissa, Expo 2010:ssa, josta lähetetään suoraa live streaming -kuvaa valkokankaalle veistoksen alkuperäisellä paikalla. Katso www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/
- ³ Tästä syntyi erillinen teos *The Little Mermaid – 95th Birthday*, katso AV-arkki www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/
- ⁴ Video ei ehtinyt valmistua ajoissa, mutta stillkuvia siitä tulostettuna alumiinille oli esillä näyttelyssä Galleria Katariinassa 25.11. –13.12. 2009 ja yksi niistä toimi myös julistekuvana. www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html Ne ovat olleet esillä myös Viron Suomi-instituutissa Tartossa 6.12.2010 - 30.1.2011. Itse videoteos oli esillä ensimmäistä kertaa näyttelyssä "*Ihmisellä vai ilman*", Harakan kasematissa 4–28.8. 2010. <http://aa-harakka.blogspot.com/>
- ⁵ Jones 2006, xvii.
- ⁶ Jones 2006, xvii.
- ⁷ Jones 2006, 244.
- ⁸ Jones 2006, 245.
- ⁹ Kershaw 2007, 25.
- ¹⁰ Katso esimerkki AV-arkin sivuilta *Sal 1-2* www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/ (20.9.2011) tai NOVA (northern video art network) sivuilta www.northern-videoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort (20.9.2011)
- ¹¹ Tätä kysymystä fenomenologit, kuten Maurice Merleau-Ponty ovat korostaneet, vaikkei Kershaw heihin tässä yhteydessä viittaakaan.
- ¹² Kershaw 2007, 52.
- ¹³ M.K. Smithin lyhyt esittely Mihail Polanyiin lanseeraamasta käsitteestä tacit knowledge www.infed.org/thinkers/polanyi.htm
- ¹⁴ Davis 2008, 1.
- ¹⁵ Davis 2008, 2.
- ¹⁶ Davis 2008, 3.
- ¹⁷ Esimerkkinä Dwight Conquergoodin klassikkoartikkeli "Performance Studies, Interventions and radical research" 2004, 311–322.
- ¹⁸ Esitystutkimuksen suhteesta käytäntöön perustuvaan (practice-based) tutkimuksen katso esim. Riley & Hunter 2008 sekä McKenzie, Roms & Wee 2010.
- ¹⁹ Barrett & Bolt 2007, Smith & Dean 2009 sekä Biggs & Karlsson 2011.

- 20 Bolt 2008.
 21 Haseman 2006, 1.
 22 Hiukan samantyyppisen jäsenyyksen—tosin termillä art-based research—esittää Patrica Leavy 2009, Hasemaniin viittaamatta.
 23 Haseman 2006, 6.
 24 Haseman 2006, 8.
 25 Fischer-Lichte 2008, 28. Lainaus Bolt 2008, 2.
 26 ”performativity must be understood as the iterative and citational practice that brings into being that which it names.” Bolt 2008, 4.
 27 Bolt 2008, 4.
 28 ”Repetition is never repetition of the same. It is always repetition of difference.” Bolt 2008, 6.
 29 Bolt 2008, 6.
 30 Augé 1995, 120.
 31 Alkuperäinen teos on julkaistu jo 1992, mutta englanniksi vasta 1995.
 32 Esim. Kay 2000; Hill & Paris 2006.
 33 Augé 1995, 77–78.
 34 Augé 1995, 94.
 35 Augé 1995, 109.
 36 Augé 1995, 119.
 37 Augé 1995, 111.
 38 Augé 1995, 101.
 39 Augé 1995, 103.
 40 Augé 1995, 105.
 41 Augé 1995, 103.
 42 Erityisesti teoksessaan *Exhausting Modernity*, Brennan 2000.
 43 Esimerkiksi luennossaan Latour, Bruno ”A Plea for Earthly Sciences”, 2007.
 44 ”The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plain.)” Smithson, teoksessa Flam 1996, 364.
 45 Staattisen kuvan käyttö on esim. Andy Warholin elokuvien tunnusmerkki. Toisaalta sen voi yhdistää näyttämölliseen ajatteluun; kamera rajaa esitystilaa.
 46 Andersen 1928, 101–103.
 47 Andersen 1928, 106–107.
 48 Andersen 1928, 117.

Lähteet

- Andersen, Hans-Christian. 1836. *The Little Mermaid*. http://hca.gilead.org.il/li_merma.html (20.9.2010).
 Andersen, Hans-Christian. 1928. ”Pieni merenneito”. Suom. Maila Talvio. Teoksessa *Andersenin valikoituja satuja ja tarinoita osa 1* Porvoo: WSOY, 87–120.
 Arlander, Annette. 2010. Videoteos *Sal 1-2* www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/ (20.9.2011).
www.northernvideoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort (20.9.2011).
 Arlander, Annette. 2009. Videoteos *Year of the Rat – Mermaid 1-2* www.av-arkki.fi/teokset/rotan-vuosi-merenneito-1-2/ (20.9.2011).

- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *The Little Mermaid – 95th Birthday*
www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/ (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *Mermaid variations*
www.av-arkki.fi/teokset/merenneito-variaatioita/ (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *On the Atlantic Shore 1-2*
www.av-arkki.fi/teokset/atlantin-rannalla-1-2/ (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Näyttely Galleria Katariinassa
www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2010. Näyttely *Ihmisellä vai ilman* Harakassa
<http://aa-harakka.blogspot.com/> (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2010. Granö luennon taltiointi (eng.)
www.uttv.ee/naita?id=3597 (20.9.2011).
- Augé, Marc. 1995. *Non-places – introduction to an anthropology of supermodernity*.
 London: Verso.
- Barrett, Estelle and Barbara Bolt (eds.). 2007. *Practice as research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London & New York: I.B. Tauris
- Biggs, Michael and Henrik Karlsson (eds.). 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London & New York: Routledge.
- Bolt, Barbara. 2008. "A Performative Paradigm for the Creative Arts?" In *Working Papers in Art and Design* volume 5, http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/bbabs.html (20.9.2011).
- Brennan, Theresa. 2000. *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. London & New York: Routledge.
- Conquergood, Dwight. 2004. "Performance Studies, Interventions and Radical Research". In Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*. London & New York: Routledge, 311–322.
- Davis, Tracy C. 2008. "Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack and yaw of the performative turn". In Tracy C, Davis (ed.) *Cambridge Companion to Performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Flam, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Haseman, Brad, C. 2006. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources* theme issue "Practice-led-Research", no 118, 98–106.
<http://eprints.qut.edu.au/3999/> (20.9.2011).
- Hill, Leslie and Paris, Helen (eds.). 2006. *Performance and Place*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jones, Amelia. 2006. *Self/Image – technology, representation and the contemporary subject*. London & New York: Routledge.
- Kay, Nick. 2000. *Site-specific art: performance, place, documentation*. London & New York: Routledge.
- Kershaw, Baz. 2007. *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Latour, Bruno. 2007. "A Plea for Earthly Sciences", keynote lecture for the annual meeting of the British Sociological Association, East London, April 2007.
<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/102-BSA-GB.pdf> (20.9.2011).
- Leavy, Patricia. 2009. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York & London: The Guilford Press.

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Den Lille Havfrue*. Kuva Shanghaista alkuperäisellä paikalla.
www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/ (20.9.2011).
- McKenzie, Jon, Heike Roms and C.J.W-L. Wee (eds.). 2010. *Contesting Performance - Global Sites of Research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Riley, Shannon Rose and Hunter Lynette (eds.). 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Smith, Hazel and Dean, Roger T. (eds.). 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Smith, M. K. 2003. "Michael Polanyi and tacit knowledge". *The Encyclopedia of Informal Education*. www.infed.org/thinkers/polanyi.htm (20.9.2011).

Invisible Systems

– Seeing with the Body

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



Propositions for the landscape. Project by Gabi Schillig, Norway 2010. (video 10.02")

We are the proposers: we are a mould and it's up to you to blow in the meaning of our existence.

We are the proposers: our proposition is the dialogue. We do not exist alone. We are at your mercy.

We are the proposers: we have buried the work of art as such and now ask you to let thought live through your action.

We are the proposers: we do not propose the past, the future, but the present, the here and now. (Lygia Clark, 1968)¹

Experienced space is lived space, characterized by a complex interplay between visual, auditive, haptic and olfactory qualities. In the sciences and also in the field of architecture, however, we still have to face a hegemony of sight: What is visible, is considered to be "real" or "true". Over the centuries manifold instruments have been developed for visualizing space such as drawing or modelling. But are visual models effectual to deal with the complexity of space? Other parts of our sensory system (touch, hear, smell, taste) rather produce unstable conditions. Immaterial or invisible dimensions of spaces are elusive, but their impact is real.

Architecture can be considered as a materialisation of manifold forces result-

ing in a form, an object, something that is stable, concrete and manifest. Quite often architectural space is labelled as an extreme objectification and fetishisation of form deployed by the reductive techniques of architectural production. Of course architecture needs to be much more than form or a lifeless object; as mentioned earlier it is evident that there exists an immaterial potential of space; spatial qualities that are invisible to the eye. Architectural space is not just effective, but needs to be affective, "changeable" and open. The openness of those unstable conditions requires potentials of change, enable a process of becoming. Consequently form is seen not as an aim or result, but as a vehicle of imagination, a trigger for activating spaces of possibility.

The question for tools or vehicles to achieve the proposed openness of space remains. Those tools should be able to generate "potentials" of space, allowing for new meanings and act as instruments for "becoming". But what could be the "substances", models and strategies for creating those intense, open vivid spatial qualities and experiences? Methods need to be developed to enable tactile dimensions of space. The artistic strategies of Lygia Clark may break new grounds on the verge of planning and possess the potential to refrain from the hegemony of visual models. They work against the dominance of images and objects, moving towards sensorial experiences.

Architectural terms need to be extended.

Lygia Clark (1920–1988) was a Brazilian painter, sculptor, conceptual artist and researcher. In her works, spatiality is a vital element manifesting in an intertwining of body, time and space. Two aspects draw a continuous line in her work: the changeability of the object through inclusion of the observer and the temporariness of her work, an open-ended process for experimentation and the production of an immediacy of experience.

Clark's participatory work embraces almost three centuries, in which she developed her work from abstract paintings to three-dimensional, geometrically transformable objects (*Bichos/ Machine Animals*) towards a dissolution of the object. The *Bichos* (1960–64) were built from metalplates, interconnected and joined by hinges. Therefore the open form could be transformed by its user, unfolding to reveal unpredictable structures. The sculpture, though completely abstract, is conceived of as a small creature: The Bicho, Clark said,

has his own-well defined cluster of movements which react to the promptings of the spectator. He is not made of isolated static forms which can be manipulated at random, but his parts a functionally related to each other, as if he were a living organism.²

Shortly before, in 1959, Ferreira Gullar, a poet and writer introduced on behalf of the neoconcrete group the term of the *Non-Object*³, a work of art (like the *Bicho*) that facilitated a complex engagement of the senses. The *Non-Object*

was supposed to generate an experience that unfolds in real time and real space through the active participation of the viewer.

This shift from a stable, geometrical to an unstable spatial condition is developed further in *Caminhandol Trailing*, being the turning point of Lygia Clark's work in 1964. The work consists of a simple paper strip that is twisted into a Möbius band and then is cut continuously along its "endless" geometry. The softness of the chosen material enables potential qualities of space, a new kind of relationship between contemplator and work. For that work Lygia Clark merely delivered the material and the proposal. The work, however, exists exclusively in the moment of action on the material, solely by the engagement of the contemplator which. The immanent act, leads to the fusion of object and subject. According to Monica Amor, the

destabilization of the body as a fixed entity and the focus on the ephemeral opened up the field of the precarious not only as a paradigm for production but also as a conceptual principle to understand the instability of the self, the uncertainty of the Cartesian cogito shaken by this topological relationship between the inside and outside.⁴

A second series of interactive work (*Nostalgia of the Body*), consisting of variety of masks, googles and glasses enabled another level of sensorial exploration between users. After 1968 Clark developed these works further, towards collective body works that one could characterize as the progressive disappearance of the object (*Organic or Ephemeral Architecture*). From 1979 until her death in 1988, Clark distanced herself from a traditional definition of art and her role as artist, applying her collected universal, interactive vocabulary in the form of synaesthetic therapy.

After 1965 Lygia Clark referred to her work as *Propositions*⁵ that consist of nothing else but the use by others, according to certain rules determined by the artist. Those propositions were easily to be reproduced, composed of materials that were to be "found" (e.g. stones, plastic bags, etc.). Those works were not to be manifested in a singular stable material condition (form), but were rather open systems of material, spatial and bodily relations. The resulting (spatial) potentials had to be experienced, residing in the "object's" manipulation. The primary aim was not to give meaning by that what is seen, but rather by that what is experienced through sensory and tactile encounters.

Propositions are open systems of material, spatial and bodily relations.

Lygia Clark offered precious models of thought: her work does not constitute fixed points in space, but, by dissolving the object, aims to mobilize people into action, providing soft (not only in terms of material, but also of structure) and therefore adaptive, *abstract machines*⁶ for "getting in touch" with bodies and

spaces. She constructs physically perceptible, but ephemeral spaces. Her artistic approach questions the architects' desire to redefine the territory by establishing a "lifeless" object. It rather offers an alternating action between place, subject and constructed space. Clark's *propositions* were operative instruments — often nearly invisible devices to process bodily interaction in space. They established an experimental dialogue in terms of spatial perception and a diversity of reality. Spatial qualities of these unfolded spaces are expressed far beyond all (architectural) languages that are at stake at the moment.

Finally not the construction (or visibility) of form is of importance but an invention of a world that needs to be discovered. The continuation of the body in space enables a dynamic concrete, corporeal and sensuous experience in real space in real time. Imaginative power is incorporated - sensing relations of the own inner relation to the outside world by instrumentalizing multisensorial apparatuses as tools for modifying the real.

Endnotes

- ¹ Clark 1999, 233.
- ² Lucie-Smith 1993.
- ³ Ferreira 1959.
- ⁴ Amor 2010, 33.
- ⁵ Clark 1959, 151.
- ⁶ See Raunig 2010, 91–119.

References

- Armor, Monica. 2010. "From Work to Frame, In Between and Beyond: Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959–1964". In *Grey Room* 38. MIT Press Journals, 33.
- Clark, Lygia. 1983. "Livro-obra. Rio de Janeiro." In *Lygia Clark*, exhibition catalogue. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, 233.
- Clark, Lygia. 1959. "Lygia Clark". On her work in *Caminhando*, exhibition catalog, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999, 151.
- Gullar, Feirreira. 1959. "Teoria do não-objeto". In *Suplemento dominical, Jornal de Brasil* (SDJB), 19–20 December.
- Lucie-Smith, Edward. 1993. *Latin American Art of the 20th Century*. London: Thames and Hudson.
- Raunig, Gerald. 2010. "Abstract Machines". In *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 91–119.

Soveltavaa skenografiaa

– dialoginen tutkimus tarinalähtöisestä työskentelystä julkisen tilan suunnitteluprosessissa

Pohdimme tässä kirjoituksessa kahden skenografin¹ näkökulmasta, miten dialogin muotoon rakennettu tulkinta avasi uudenlaista ymmärrystä tarinaan ja sen mahdollisuuksiin soveltavassa skenografisessa työskentelyssä. Tavoitteenamme oli ymmärtää skenografian soveltamista julkisten tilojen suunnitteluun osana laajempaa, eri taiteen- ja tieteenaloja yhdistävää tutkimusprojektia. Kysyimme mitä skenografialle tapahtuu, kun esitystaiteen rajat ylitetään ja skenografinen suunnittelu kohdistuu asematiloihin ilman konventionaalisesti ymmärrettyä esitystä, ohjaajaa tai esiintyjiä.

Kysyimme yhtäältä sitä, mitä annettavaa skenografialla voisi olla julkisten tilojen suunnitteluun ja toisaalta sitä, miten skenografia ja kokemus skenografisesta työskentelystä muuttuvat, kun toiminta siirtyy uudelle alueelle. Emme tavoitelleet tyhjentävää vastausta, vaan pyrimme ennemminkin luonnostelevaan vasta hahmoutuvaa soveltavan skenografian ilmiötä ja tarkastelemaan, millaisena se tutkimuksen rajaamissa puitteissa ilmenisi.

Pyrimme vastaamaan tutkimuksellamme skenografian tutkimusalalla vallitsevaan monitaiteista ja -tieteistä yhteistoimintaa koskevaan tutkimusaukkoon. Tutkimus suuntaa hiljalleen käynnistynyttä tekijälähtöistä skenografian tutkimusta sekä kohti taideteollisten alojen välistä tutkimusta että skenografian ja sosiologian välistä tutkimusta. Kohdistuessaan soveltavaan skenografiaan tutkimuksemme vastaa myös aukkoon, joka vallitsee skenografian muutoksen ja tulevaisuuden tutkimuksessa.

Spiritualizing Space — Spice

Tutkimus tapahtui Aalto yliopiston Taideteollisen korkeakoulun Muotoilun osaston projektissa *Spiritualizing Space — Spice* (2010–2012).² Spice-projektin tavoitteena on ollut tarkastella, miten erilaisia tarinankerronnan menetelmiä voidaan soveltaa elämyksellisten julkisten tilojen ja ihmisten reittien suunnitteluun. Arkkitehtuurin ohella Spice-tutkimuksen mielenkiinto on kohdistunut palvelumuotoiluun³ (*service design*); asiakaspolkuun (*customer journey*) ja käyttäjän kokonaisvaltaiseen kokemukseen tilasta, ympäristöstä ja matkan tekemisen tapahtumasta. Spice-projektin yhtenä tehtävänä on ollut selvittää tutkimuskohteidensa erityisluonnetta ja paikallista identiteettiä. Projektissa on kysytty, miten tutkimuksen kohteena olleet alueet ovat poikenneet muista asemaympäristöistä ja miten kunkin alueen jo olemassaolevaa identiteettiä on ollut mahdollista vahvistaa suunnittelun keinoin?

Alkaessaan projekti kokosi yhteen joukon tutkijoita, joilla kaikilla oli erilainen lähestymistapa tarinaan, tarinankerronnan (*storytelling*) menetelmiin sekä julkiseen tilaan ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Skenografien mukanaoloa perusteli muun muassa se, että alan perinteessä yhdistyvät suhde tarinalähtöiseen työskentelyyn ja tilan käyttäminen kerronnan keskeisenä ilmaisumuotona. Kaupunkisosiologeista, muotoilijoista, käsikirjoittajista ja skenografeista koostunut ryhmä alkoi jo lähtötilanteessa tiedostaa näkökulmiensa erilaisuutta ja suhtautui mahdollisiin ristiriitoihin tutkimusta eteenpäin vievien luovien konfliktien paikoina. Esimerkiksi tarinankerronta on muotoilun alueella verrattain uusi menetelmä, mutta esitystaiteessa on sen sijaan eletty jo kauan myös *post-draamallista*⁴ vaihetta, jossa tarina tai käsikirjoitus on kokonaan poistunut esityssuunnittelun lähtöasetelmasta.

Teknologian ja innovaatioiden edistämiskeskuksen (Tekes) rahoittamaan tutkimukseen liittyi myös joukko yrityskumppaneita⁵, joita yhdisti kiinnostus käyttäjälähtöiseen suunnitteluun. Yrityskumppaneiden läsnäolo vaikutti tutkijoiden työskentelyyn lähinnä siinä, että tutkimuksen etenemisestä pyrittiin tekemään mahdollisimman läpinäkyvää ja sen eri vaiheita avattiin läpi projektin yhteisissä seminaareissa ja workshoppeissa.

Skenografisen kysymisen lähtökohdat

Soveltava skenografia on uusi ja monitulkintainen käsite, joka sisältää paljon erilaisia lähestymismahdollisuuksia.⁶ Työskentely Spice-projektissa teki soveltavaan työskentelyyn kohdistuvasta ymmärryksestä paitsi ajallista ja paikallista myös tarinankerrontaan tematisoitua. Siinä toimintatutkimuksena toteutunut ja tutkittavaa ilmiötä muuttava tutkimusote kohdistui skenografian soveltamiseen erityisesti julkisten tilojen suunnitteluun. Kohdetta kehittävä tutkimusote määrittä myös emoprojektia, joka pyrki muuttamaan julkiseen tilaan ja palveluihin kohdistuvia suunnittelukäytäntöjä.⁷ Kysymyksessä oli vuorovaikutusprosessi, jossa muuttuivat sekä muotoilun että skenografian työskentelytavat. Skenografian kohdalla kehittävä ja muuttava toiminta tarkoitti ennen kaikkea kokeilevaa työskentelyä

käytännön suunnitteluprosesseissa. Työskentelymme oli kokeilevaa siinä mielessä, että se ei edennyt minkään skenografian alalle vakiintuneiden ja esitystapahtumaan tähtäävien suunnittelukäytäntöjen mukaisesti. Myöskään Spice-projekti ei määritellyt ennalta suunnittelumenetelmiämme, vaan tähtäsi kaikin tavoin uudenlaisiin tilasuunnittelun ja suunnittelijoiden välisen yhteistoiminnan muotoihin. Kokeilevien suunnitteluprosessien lisäksi tutkimukseemme sisältyi myös toinen metodinen kokeilu; erilaisten tutkimusmenetelmien kokoaminen osaksi kahden skenografian välistä dialogia.⁸

Kirjoituksemme näkökulma on skenografian muuttumista koskevan ymmärryksen asteittaisessa kehittämisessä ja käyttämiemme menetelmien kyvyssä toimia toisiaan vasten. Taustalle asettuu hermeneuttis-fenomenologinen tutkimusperinne ja pyrkimys ymmärtää tutkimaamme ilmiötä tulkitsemalla osien ja kokonaisuuden välistä suhdetta.⁹ Suunnitteluprosesseihin kohdistuneet kokeilut saivat lopullisen merkityksensä vasta, kun niitä oli mahdollisuus tarkastella suhteessa sekä muodostamaansa kokonaisuuteen että tutkimusta ympäröivään kontekstiin. Yksittäiset teot olivat kuitenkin tärkeitä myös syntyhetkellään. Ne paikansivat meidät tutkittavan ilmiön todellisuuteen ja nostivat sen eri puolia näkyviin. Kokeileva työskentely tapahtui usein spontaanisti ja luovassa prosessissa. Tiedostimme vahvasti intuition, joka ajoi työskentelyämme eteenpäin ohi valmiin kysymyksenasettelun ja päämäärien. Juuri nämä objektiivista selitysvoimaa pakenevat tapahtumat asettuivat keskeisellä tavalla osaksi uuden tiedon muodostumista.¹⁰

Spice-projekti koostui kahdesta tapaustutkimuksesta, jotka nimettiin kohteena olleiden alueiden mukaan *Otaniemeksi* ja *Niittykummuksi*. Tapaustutkimusten tarkoituksena oli tarjota määrällisesti laajan aineiston sijaan syventymiskohteita monipuoliselle tarkastelulle ja erityisesti käytännön toimintana toteutuvalla kokeilevalla suunnittelutyöllä.¹¹ Tarkastelemme tässä kirjoituksessa ensimmäistä Spice-projektiin sisältynyttä osiota, joka keskittyi Otaniemen metroaseman suunnitteluun (2010)¹². Yritimme löytää kokeilevan suunnittelutyön avulla vastauksia siihen, miten paikallisuudesta nousevat kokemukset ja tarinat sekä asematilan funktionaalisuus voisivat toimia skenografisen suunnittelun lähtökohtina ja millaisina laatuina ne ilmenisivät lopputuloksissa. Rakensimme työskentelyä koskevan tulkinnan metodin fenomenologian hengessä skenografien väliseksi dialogiksi; keskusteluksi, joka perustui jaettuun ammatilliseen näkökulmaan ja siitä nousevaan yhteiseen esiymmärrykseen.¹³ Läpi projektin jatkunut dialogi sekä tiivis keskusteluyhteys emoprojektiin muodostivat rungon sekä tutkimuksen etenemiselle että ymmärryksen vähittäiselle kehittämiselle. Jaetusta ymmärryksestä tuli lopulta keskeinen tutkimustamme eteenpäin kuljettanut voima.

Dialogin taustalle asettui myös tiedostettuja ennakkokäsityksiä. Koimme edustavamme Spice-projektissa enemmän kahta yksilöllistä tekijää kuin skenografian yleistä aluetta. Tämä näkyi erityisesti siinä, että skenografeina meitä yhdisti samankaltainen suhtautuminen projektin ydinkäsitteeseen, *tarinaan*. Olimme työskennelleet paljon prosesseissa, jotka olivat edenneet ilman käsikirjoitusta. Tämän projektin aikana kertomuksena ymmärretty tarina edusti meille yhtäältä vastusta, joka saattaisi ohjata ja määritellä vapaan työskentelyn etenemistä. Samalla se edusti paradoksaalisesti ainoaa tuttua tekijää, joka yhdisti muotoi-

lun maailman oman alamme perinteeseen. Tapamme ymmärtää tarina yhdistyi tapaamme suhtautua tilaan. Olimme molemmat työskennelleet tavanomaisten teatteritilojen ulkopuolella ja koimme julkisen tilan ja erityisesti sen funktionaalisuuden monin tavoin haasteellisena. Lisäksi jaoimme näkemyksen skenografisen työskentelyn taiteellisesta vapaudesta vastakohtana hierarkkiselle teatterityölle. Tutkimuksemme lähtöajatus oli, että skenografian muuttumista olisi mahdollista tutkia tarkastelemalla muutoksia, jotka tapahtuvat kokemuksellisella tasolla, tekijän ja teoksen välisessä suhteessa.¹⁴ Puhuessamme tutkimuksessamme kokemuksesta tarkoitamme aina yksilön ainutkertaista ja merkityksiin sitoutuvaa elämismaailmaa. Tarkoitamme objektiivisen ja mitattavan maailman sijaan maailmaa ja sen ilmiöitä subjektiivisena, elettyä todellisuutena.¹⁵

Kuvaamme seuraavaksi tutkimuksemme toiminnallista alkuvaihetta eli kokeilevaa työskentelyämme Otaniemi-projektissa; sen kokemuksellisia ulottuvuuksia ja siihen heijastuneita ajatuksia.¹⁶ Säilyttääksemme tekijän yksilöllisen äänen kerrontamme jakautuu *fenomenologisen* ja *relaationaalisen* skenografian puheenvuoroiksi. Tuomme samalla esiin ajattelumme taustahorisontteja, henkilökohtaisia tapojamme suuntautua kokeilevaan suunnittelutyöhön sekä näkökulmissamme vallitsevia eroja. Pyrimme näin avaamaan alueita, joista käsin kävimme tulkitsevaa dialogia ja joista käsin soveltavaa skenografiaa koskeva ymmärrys alkoi muotoutua.

Fenomenologista ja relationaalista skenografiaa — kaksi yritystä asettua paikan puhuteltavaksi

Tila- ja paikkasidonnaisen taiteen yleistymisen heijastelee monia ajankohtaisia ilmiöitä. Esitystaiteen hakeutuminen vaihtoehtoihin tiloihin kertoo sekä kasvavasta tietoisuudesta tilan poliittisuutta kohtaan että tilan narratiivisuuden ja kehoa puhuttelevan ilmaisuvoiman ymmärtämisestä.¹⁷ Oma Suhteemme tila- ja paikkasidonnaiseen taiteeseen oli muodostunut ennen Spice-projektia toiminnasta esitystaiteen ja kuvataiteiden alueilla. Nyt julkiseen tilaan ja käyttäjän kokemukseen kohdistunut Spice-tutkimus suuntasi kiinnostustamme paitsi julkiseen taiteeseen ja arkkitehtuuriin myös sosiaaliseen ja diskursiiviseen tilaan ja haastoi meidät siten kuuntelemaan paikkaa ja paikallisuutta uudella tavalla. Kokemuksellisesti tämä tarkoitti sitä, että kysymyksessä eivät olleet enää itse valitsemamme esitysympäristöt, vaan meille kummallekin lähtökohtaisesti vieras Otaniemen alue monialaisine toimijoineen ja toimintoineen. Lähestyimme aluetta, toinen relationaalisesta ja toinen fenomenologisesta näkökulmasta, pyrkien kumpikin löytämään oman suhteemme alueen paikallisuuteen.

Kaksivuotinen Spice-projekti jakautui projektisuunnitelmassa viiteen erilliseen vaiheeseen, joilla kaikilla oli omat tavoitteensa.¹⁸ Oma työskentelymme ajoittui vaiheeseen, jonka tavoitteena oli tutkia paikallisten tarinoiden työstämistä kokemukselliseksi prototyypeiksi.¹⁹ Avoimesta suhtautumisesta uusien työskentelymuotojen etsimiseen kertoo se, että esimerkiksi käsikirjoituksen osuus alkoi vasta prototyyppien tuottamista seuraavassa vaiheessa. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, ettei skenografisen työskentelyn lähtökohtana ollut käsikirjoitus tai valmis

tarina, vaan tutkijakollegoiden tekemä käyttäjätutkimus ja sen tuloksena joukko haastatteluprofiileja sekä tiivis yhteenveto alueen erityispiirteistä.²⁰

Aineiston valmis yhteenveto antoi meille nopeasti omaksuttavan kokonaiskuvan ja avasi otaniemeläisten ajatuksia paikan hengestä, muutostarpeista ja suhtautumisesta suunniteltuun metroasemaan. Otaniemi näyttäytyi teknologiakeskeisenä, urheilulhenkisenä ja hieman autiona paikkana, jonne kaivattiin muun muassa keskieurooppalaista torielämää, kampushenkisyyttä sekä pehmeyttä maskuliinisen teekkariperinteen ja arkkitehtuurin vastapainoksi. Nämä taustatiedot eivät kuitenkaan vielä itsessään riittäneet. Kokemuksellisen tason tavoittaminen edellytti omakohtaista maastoon jalkautumista.²¹ Aloitimme havainnoimalla ja dokumentoimalla jo olemassa olevan itämetron asematiloja sekä Otaniemen aluetta.²² Samalla jäljitimme suhdettamme työskentelyn taustalle asettuvaan tarinaan.

Liisa Ikonen: fenomenologisen skenografian näkökulma

Oma paikkasidonnainen työskentelyni on lähtenyt siitä, miten erilaiset tilat ja paikat ovat avautuneet minulle henkilökohtaisessa kokemuksessani. Tärkeintä on ollut vapaus. Vapaus ei kuitenkaan merkitse minulle enää tänä päivänä vapautta itsenäisyytenä, vaan enemminkin itsen vapauttamista kohti yhteistä teosta.²³ Käytännössä tämä tarkoittaa kuuntelemista. Se tarkoittaa kuuntelevan suhteen muodostamista sekä syntyvään teokseen että sitä työstävään yhteisöön. Tässä ajatteluni pohjavire nousee saksalaisen filosofin Martin Heideggerin myöhäiskauden ajattelusta ja erityisesti siitä, miten Heidegger ajattelee taiteen aina jo olevan luonnossa, jolloin taiteilijan tehtäväksi jää saattaa se esiin tai ilmenemään.²⁴ Kuunteleva ja paljastava esiin saattaminen edellyttää herkkyyttä altistua kaikille niille tekijöille, jotka muodostavat kulloisenkin teoksen perustan. Spice-projektissa tämä tarkoitti sekä pyrkimystä kokemukselliseen osallisuuteen Otaniemen alueesta että tutkimusryhmän yhteisten tavoitteiden, erityisesti tarinalähtöisen lähestymistavan, huomioimista. Kuunteleva asenne suuntasi kiinnostustani myös skenografian osallistaviin ulottuvuuksiin eli tilan ja käyttäjän vuorovaikutukseen, niiden tapaan kohdata ja osallistua toisiinsa. Moniaistisuus oli lähestymistapani itsestään selvä lähtökohta, sillä kuunteleminen liittyy fenomenologisessa asenteessa ihmisen ja tilan kokonaisvaltaiseen keholliseen kohtaamiseen.²⁵

Irtautuessani käsikirjoitukseen pohjautuvasta teatterityöstä, suhteeni tarinaan oli muuttunut läheiseksi suhteeksi kieleen. Olin luonnostellut läsnäoloon ja havainnoivaan kirjoittamiseen pohjautuvaa skenografisen työskentelyn menetelmää ja löytänyt tuolloin kielestä uuden kiehtovan ulottuvuuden. Kirjoittamisesta oli tullut yhtäältä keino antaa kokemukselle muoto, mutta toisaalta myös keino osallistua syntyvän teoksen maailmaan.²⁶ Pyrin myös tässä tapauksessa asettamaan kokemukseni Otaniemestä kieleen, mutta lähestyin tarinaa tavalla, jolla ymmärsin Spice-projektin sitä tuossa vaiheessa lähestyvän eli juonellisena kertomuksena.²⁷ Kirjoitin viisi fiktiivistä tarinaa, joissa yhdistyivät osittain käyttäjätutkimuksen esiin nostamat profiilit sekä oma läsnäoloni Otaniemessä, sen kaduilla, rannoilla ja kioskeilla. Kirjoitin Otaniemen luonnosta ja sen ilmenemisestä sekä

ympäristöstä jossa erilaisuus ja erilaiset ilmiöt kohtasivat.²⁸ Fiktio henkilöineen jäi nopeasti taka-alalle ja tärkeämmäksi nousi kaikki se havaitseminen, kokeminen ja ymmärtäminen, joka tapahtui kirjoittamisen myötä. Tarina toimi ikään kuin alustana, josta käsin Otaniemen paikallisuus sai mahdollisuuden nousta näkyviin.

Heidegger sanoo olemista kuuntelevaa kieltä sanonnaksi (*Sage*). Tämä ei ole representaatiota, vaan tapa lähestyä olemista. Tällainen sanominen on alkuperäisessä, kreikkalaisessa, merkityksessään näyttämistä; *olemista-ilmenevänä*, *olemista-nähtynä* ja *olemista-kuultuna*.²⁹ Kieli ei liity tällaisessa sanomisessa mihinkään aktiiviseen pyrkimykseen, vaan ennemminkin ilmenemisen sallimiseen. Havainnointiin pohjautunut kirjoittaminen sekä sen rinnalla kuvaamani valokuvasarjat merkitsivät kaikki yritystä jättäytyä paikan puhuteltavaksi. Alueen kuunteleminen paljasti Otaniemestä laatuja, jotka kiinnittyivät yksittäisen ihmisen luontosuhteeseen; luonnossa olemisen ja liikkumisen iloon. Kampusaluetta ja Alvar Aallon punatiilistä arkkitehtuuria ympäröivät meri, metsäinen luonto ja yksinkertaiset käsin valmistetut linnunpöntöt. Luonto ilmeni teknologiakeskuksena tunnetulla espoolaisella kaupunkialueella monimuotoisena; yhtäältä Servinniemen teekkarikylää ympäröivänä villiintyneenä rantamaisemana, talviteloille käännettyinä veneinä, takapihojen pallogrilleinä, merenrannassa kiemurtelevina metsäisinä pyöräilyreitteinä, mutta myös hoidettuina viheralueina ja laajoina kävelypolkujen raidoittamina nurmikenttinä. Luonnonmaiseman ja metsän vastakohtaksi asettuivat myös Hagalundin kartanon historialliset puutarhat ja puistokujat. Kokemuksellisen lähestymistavan rinnalle asettui samanaikaisesti myös tiedollinen lähestymistapa ja perehtyminen alueen kulttuurihistoriaan ja teekkariperinteeseen. Kokonaiskuva syntyi lopulta monista lähteistä ja suhteutui koko ajan lähtökohtana olleeseen käyttäjätutkimukseen. Kirjoittaminen oli kuitenkin se, joka liitti minua puhutelleet ilmiöt yhteen ja mahdollisti siirtymisen työskentelyn seuraavaan, prototyyppiä luonnostelevaan, vaiheeseen.

Sekä oma kiinnostukseni osallistavaan skenografiaan että Spice-projektin tavoite kehittää palveluja, johdattivat minut pohtimaan myös asematilan olemistapaa ja siihen liittyviä toimintoja. Tilana asemalaituri on julkinen, mutta tarjoaa paikan yksityisille toimintoille; lähtemiselle, saapumiselle sekä odottamiselle. Asemalaiturilla odottaminen on erityinen yksin olemisen tapa. Se on usein kontaktista kieltäytyvää yksin olemista, joka tapahtuu olemalla yhdessä muiden kanssa. Asemalaituri on myös eräänlainen välitila, johon matkustajat tulevat ja jossa he ovat vain päästäkseen muualle. Tähän tilanteeseen liittyy myös kysymys teatterin perusasetelmasta: katsomisesta ja katsottavana olemisesta.³⁰ Luonnostelin käyttäjän läsnäoloon reagoivaa tilaa; saapumiseen, lähtemiseen ja odottamiseen liittyvää tapahtumaa, jossa keskeisintä oli tilan kohtaamisesta aiheutuva muutos.³¹ Tila *tapahtui* reagoiden jokaisen käyttäjän läsnäoloon ja kertoen siten tarinaa *Vihreästä Otaniemestä*. Liikkeeseen reagoivana tila muuttui vihreäksi ihmisten läsnäolon ja toiminnan vaikutuksesta. Vihreä väri ilmestyi, vahvistui ja katosi suhteessa liikkuviin ihmismassoihin. Ratkaisun taustalla oli muun muassa paikallisten asukkaiden halu säilyttää alueen luonnonläheisyys ja toisaalta myös huoli sen mahdollisesta katoamisesta. Näin asematilan ilmeinen vehreys sisälsi vuorovaikutteisuudessaan myös ekologisen näkökulman. Valmistin suunnitelmastani yhden prototyypin mit-

Näyttämöltä tutkimukseksi

tatarkkana pienoismallina ja toisen pikaisesti toteutettuna PowerPoint -demonstraationa, jossa kokija saattoi lähestyä asemalaiturin väriä vaihtavaa seinäpintaa kehollisesti. Viimeksi mainittu paljasti esitystekniikasta johtuen heti keskeneräisyytensä, mutta mahdollisti samalla kokemuksellisen osallisuuden. Toinen, Ota-
niemen vastakohtilla leikitellyt suunnitelmani koski ulos asematorille sijoittuvia, koneen rattaista muotokielensä saaneita, eläviä viherkalusteita.³²

Näyttämöltä tutkimukseksi



Vihreä Otaniemi. Pienoismalli asematilasta ja viherkalusteista. Kuvat: Liisa Ikonen.

Elina Lifländer: relationaalisen skenografin näkökulma

Suhtaudun julkiseen tilaan relationaalisen tilakäsityksen näkökulmasta, jossa kaupunkitila on jatkuvassa prosessissa ja elävässä vuorovaikutuksessa siellä olevien ihmisten kanssa.³³ Jos nykyteatteria ja siellä ilmenevää skenografiaa ajateltaisiin pienoisyhteiskuntana tai julkisena tilana voisi sen hyvin suhteuttaa tähän tilakäsitykseen. Silloin skenografia ei keskity arkkitehtuurista ja skenografian perinteestä tuttuihin seinäpintoihin, tilojen rajaamiseen ja illuusion luomiseen, vaan aineetomiin ja näkymättömämpiin asioihin, kuten sosiaalisiin jännitteisiin, todellisen tilan, esiintyjien ja katsojien väliseen vuorovaikutukseen sekä tunnelman ja katsojien kulkureittien suuntaamiseen. Vuosiin 2007–2010 sijoittuvien näyttämökokeilujeni jälkeen ryhdyin kutsumaankin tätä eri toimijoihin yhtä aikaa suhteessa olevaa immateriaalista ja prosessin myötä kehittyvää lavastamisen tapaa *näkymättömäksi lavastamiseksi*. Myöhemmin löysin relationaalista tilakäsitystä ja näkymättömästä lavastamisesta yhteen liittävän käsitteen Italo Calvinolta (1993), joka enteilee tilakäsityksen muuttumista vuorovaikutteisemmaksi.

näkymättömät kaupungit ovat monisäikeinen vertauskuva, joka on tarjonnut minulle parhaat mahdollisuudet ilmaista geometrisen järkiperäisyyden ja ihmiselämän sekasorron välistä jännitettä.³⁴

Spice-projektin aikana löysin aiemmille näyttämötaiteeseen liittyville kokeiluilleni laajemman keskusteluyhteyden kaupunkisuunnittelun ja sosiologian alueilta. Myös näillä aloilla painotetaan sitä, että kaikkia tiloja ei voi etukäteen määritellä tai suunnitella loppuun asti, koska yhteiset julkiset tilat muotoutuvat lopullisesti vasta niitä käyttävien ihmisten mukaan.³⁵ Samaan tapaan skenografina jätän teatteritilassa mahdollisuuksia ajatuksille ja improvisaatiolle, jolloin tilannetta ei ole kuvitettu tai pureskeltu etukäteen.

Itämetron asematilojen havainnointikokemusten jälkeen pohdintani liittyivät siihen, mitkä asiat kohottavat asematilaa tai sen ympäristöä arkisen yläpuolelle. Miten paikan henki tai merkityksellisyys voisi näyttäytyä uusissa asematiloissa? Lähestyin tarinankerrontaa ensin itselleni tuttujen käsitteiden avulla. *Draaman jälkeinen teatteri* ei lähde liikkeelle valmiista tarinasta tai käsikirjoituksesta, vaan nykyteatterille tyypillisemmin esimerkiksi ryhädynamiikasta, tapahtumasta, teemasta tai tilasta. Toinen lähestymistapani oli *tilan poetiikka*, joka ei välttämättä tarvitse sanoja, vaan runollisuus ilmenee tiettyinä ajattelun leikittelynä, ilmavuutena, kärjistämisenä tai pienten havaintojen esiin nostamisena. Teoksen kuis-kauksenomainen näyttäytyminen voi olla paljon voimallisempi ja mielikuvitusta stimuloivampi kokemus, kuin selkeästi huomiota herättävä massiivinen tilateos, puhumattakaan kaiken kuvittelukyvyyn eliminoivista huomiota kerjäävistä metroasemien mainostauluista. Poeettisuuden etsimisellä tarkoitan tässä tapauksessa herkkyydellä viritettyjä tilanteita ja ennakkokäsitysten murtamista yllättävillä teoilla tai ajattelulla.³⁶ Konkreettisempia esimerkkejä tästä voisi olla mahdollomien mielikuvien tai absurdien ajatusketjujen käyttäminen suunnittelun lähtökohtana, jolloin ihmiset havahtuisivat katsomaan arkiympäristöään uudesta näkökul-

masta. Spice-projektin workshoppeissa tehdyissä ryhmitöissä nousivat esiin jopa romanttiikka ja luonnonläheisyys asematilojen arkisuuden vastapainoksi. Nämä kuulostavat aika kaukaa haetuilta metroasemien nykytilanteeseen nähden, mutta ihmiset kuitenkin tunnetusti kaipaavat talvella kesää ja maalla kaupunkia. Tästä ristiriidasta nousee jännitteinen vastakkaisuus, draaman perusajatus, joka perustelee ajatusta tilan runollisuudesta metroasemalla. Tätä voisi lähestyä esimerkiksi ajatuksen ”perhoset lentelevät metroasemalla” kautta. Siinä yhdistyvät kovuus ja pehmeys, luonto ja teknologia, elävä ja kuollut. Perhoset voisi ajatella myös symbolisina tai käsitteellisinä kuten ”perhosia vatsassa”. Konkreettisina ne voisivat näyttäytyä lattiakuvioinneissa, muotoelementteinä tai vaikka pimeissä tunnelleissa kiiluvina toukkaparvina. Performatiivisesti ajateltuna ne voisivat vertautua takinliepeet liihottaen kiiruhtaviin matkustajiin, joista olisi tehty lyhytelokuva metrovaunuun tai asemalaiturille.

Tässä vaiheessa projektia oli kuitenkin tarkoitus pitää kiinni tavoitteista, joiden mukaan ideat kumpuaisivat haastatteluista, tarinoista tai paikan identiteetistä. Ideoiden tuli olla perusteltavissa ja jäljitettävissä, jotta ideoinnin vaiheet saataisiin välitettyä ja dokumentoitua eteenpäin tutkimustuloksia varten. Minun annettiin ymmärtää että vapaa assosiointi jäisi liian irralliseksi emoprojektin tutkimuskysymyksistä. Vaikka vierastinkin tätä taiteellisen suunnittelun suuntaamista ja tavoitteellisuutta, huomasin projektiin sitoutuneena alkavani jarruttaa avointa ideankehittelyä. Joutuessani laajentamaan ja muuttamaan tavanomaisia ideointipolkujani, avasi se kuitenkin lisää mahdollisuuksia uuden löytämiselle.

Tutkimuskohteeseemme jalkautuessani skenografinen ideoiden kehittäminen uuden käänteen vaikuttuessa paikan omista piilevistä tarinoista, jotka näyttäytyivät vasta, kun annoin pakottomasti askelten viedä, ennako-oletusten unohtua ja kokemusten avautua. Pieni nettikartta kädessäni kiersin toukokuussa 2010 Otaniemeä etsien tulevan metroaseman paikkaa. Kartan mukaan aseman sisääntulo tulisi pienen Aion aukion päälle TKK:n päärakennuksen viereen. Löysin kartan osoittaman kohdan, mutta hämmästelinkin aukion vaatimatonta ulkomuotoa. Aukio oli ennemminkin välipuistikko tai läpikulkupalsta. Paikallisissa infotaulujen kartoissa ei koko aukiota ollut olemassakaan. Samalla huomasin kuinka miehisä ja teekkarikeskeisiä paikan nimet olivat: Tekniikantie, Konemiehentie, Luolamiehentie ja Puumiehenkuja. Jämeräntaipaleen vieressä näkyi sentään ainut poikkeus Servin Maijan tie. Servin Maija osoittautuikin kovin keskeiseksi kapakka-ravintolan pitäjäksi sekä teekkarikylän hengittäjäksi. Miksi Aion aukio sitten oli niin olematon? Pysäyttelin muutamia ohikulkijoita tiedustelemalla Aion aukiota, tietäen seisovani aivan sen kulmalla. Kukaan heistä ei tiennyt aukiota tai sen sijainnista. Myöhempien etsintöjen jälkeen TKK:n sähköisestä Polyteekkarilehdestä viimein selvisi, mistä oli kysymys:

Aion päivänä lauantaina 10.5. 2008 vihittäen käyttöön Aion aukio. Kyseessä on ensimmäinen naisen mukaan nimetty alue Otaniemen kampusalueella. [--] Nimi on kunnianosoitus Otaniemen kampusalueen ilmestyneeseen vaikuttaneelle Aino Aallolle sekä ensimmäiselle TKK:lta tohtoriksi valmistuneelle naiselle, Aino Pekkariselle.³⁷

Näyttämöltä tutkimukseksi

Tässä näytti yhdistyvän Spice-projektin kannalta olennaisia asioita. Yhtenä tarkoituksenaahan oli hahmottaa paikallisia tarinoita niin, etteivät ne jäisi uuden rakentamisen alle, vaan uusi sulautuisi vanhaan ja jo olemassa olevaan kulttuuriin. Mielestäni Alvar Aallon varjoon jäänyt Aino ansaitsisi kyllä monestakin syystä oman muistomerkinsä. Tämä toisissa kartoissa näkyvä ja toisissa näkymätön aukio kiehtoi salaperäisyydellään. Teekkarien kautta ajatukset yhdistyivät Vapun viettoon ja Kauppatorin jokavuotiseen ruuhkaan Havis Amandan lakituksen yhteydessä. Eikö Amanda ollut jo kaiken nähnyt ja kokenut? Pronssinen pintakaan ei enää kauaa kestäisi perinteistä puhdistusseremoniaa. Mielikuvissani aloin rakentaa Amandalle sisar-hahmoa, joka voisi edesauttaa omanlaisensa kevätperinteen tai rituaalin syntymistä Otaniemeen. Näin kaikkien ei tarvitsisi tuntea samassa paikassa tämän yli satavuotiaan *Itämeren tyttären*³⁸ pesupuuhia seuraamassa. Kirjoitin tästä lyhyen symbolisen tarinan, joka sai surrealistisia piirteitä sitä kautta, että Havis Amandan isä oli kuvanveistäjä Ville Wallgren, mutta äiti oli Kauppatorin laidalla liplattava meri. Liitin tarinaan Ainon erilaisia puolia aina mytologisesta hahmosta Aino Aaltoon, jolloin päähenkilöstä muodostui ennemminkin henkiolento kuin todellinen henkilöahmo.



Aino — Julkisen veistoksen pienoismalliluonnos sekä kuvasarja asematilan liikkuvista valoilmioista. Kuvat Elina Lifländer.



Tässä vaiheessa aloitimme skenografien välisen tulkitsevan ja analysoivan keskustelumme ja tallensimme sen ensimmäistä kertaa. Keskustelimme erityisesti siitä, miten visuaalisesti tai kokemuksellisesti esitellä muulle tutkijaryhmälle itse näisten havaintopolkujemme reitit ja tuotokset. Yhteisen keskustelun kautta selkiytyi, että tutkimuksen näkökulmasta Ainosta kannattaisi tehdä kaksi erilaista versiota. Toinen konkreettisempi uutta kaupunkikulttuuria mahdollistava julkinen teos ja toinen käsitteellisempi tai pirstalemaisempi versio, joka kuvastaisi myös sitä, ettei tarinallakaan ole vain yhtä tapaa toteutua. Tämä tuntui mielekkäältä lähtökohdalta, sillä olin jo pidemmän aikaa pyöritellyt erilaisissa ideankehittelyprosesseissa vastapareja aineeton–konkreettinen ja näkymätön–näkyvä. Spice-ryhmän yhteisessä prototyypin-esittelyssä näytin luonnosmaisena videon peilin palasista kootusta naishahmosta veden äärellä, jonka tavoitteena oli näyttää ympäristöönsä sulautuvalta ja liikkuvalla: valon, veden ja heijastuksien sekä ohikulkijan liikkeen yhteisvaikutuksesta. Tämän jälkeen yritin havainnollistaa sanoin ja kuvin vielä aineettomampaa versiota samasta aiheesta, jossa pelkkä hahmon henki tai muistuma siitä liikkuu valon muodossa asematilan seinillä, kadoten ja paljastuen välillä uudelleen. Muistuma Ainon hahmosta ikään kuin liukuisi valon muodossa sisälle laiturialueelle ja metrotunneleihin ja yhdistäisi näin sisätilan ja ulkotilan ympäristön toisiinsa.

Esittelin Spice-ryhmälle konkreettisemmän ja aineettoman ehdotukseni monitulkintaisina ja luonnosmaisina, jossa yritin korostaa prototyyppien moniaistisuutta: liikkuvaa kuvaa, valoa ja ääntä yhdistelemällä. Ainon hahmoon ja Ainon aukion löytymiseen liittyvää arvoituksellisuutta hain näiden valoa heijastelevien elementtien avulla, jotka tarkastelukulmasta tai kellonajasta riippuen näyttäytyisivät aina erilaisina.

Soveltavan skenografian tulkintaa

Dialogin käyttäminen tulkinnan metodina oli mahdollista, sillä olimme kumpikin osallistuneet soveltavaan työskentelyyn omissa prosesseissamme. Tarkastellessamme skenografisessa työskentelyssä tapahtuneita muutoksia suuntauduimme tutkimuksessamme koko ajan enemmän tulevaan kuin menneeseen. Siten myös tulkinta tapahtui tekemisen myötä, ei ainoastaan jälkikäteen. Usein myös saamamme vastaukset nousivat jostain muualta kuin ennalta laadituista kysymyksistä. Kysymyksessä oli ennakoimaton prosessi, joka käynnistyi lähtökohdiltaan samansuuntaisesta ajattelusta. Sekä relationaalinen että fenomenologinen tila-ajattelu painottivat molemmat tilan tapahtumaluonnetta sekä tilan ja käyttäjien välistä vuorovaikutusta. Ne mahdollistivat jaetun tietokäsityksen, yhteiset tavoitteet ja siten myös suuntautumisen yhteiseen ajatteluun. Suostuminen dialogiin tarkoitti samalla suostumista oman ajattelun muuttumiseen. Polveileva ja jatkuvasti uusia kysymyksiä herättävä keskustelu väritti tulkinnan etenemistä. Tämä oli mahdollista, sillä tutkimuksen taustalle asetunutta tiedonintressi oli samaan aikaan sekä konstruktivistinen, relativistinen että intuitiivinen. Pyrimme tekijän oman läsnäolon sallivaan kokemukselliseen tietoon, joka paljastuu tutkimuksen myötä, muuttuu ja kehittyy tutkimuksen kuluessa ja on samalla suhteessa skenografian perinteeseen. Vaikka pyrimmekin ensisijaisesti ymmärtämään skenografian muuttumista, olimme kuitenkin samalla kiinnostuneita myös syntyvän tiedon sovellettavuudesta. Tavoittelimme käytännöllistä ymmärrystä, joka voisi asettua mahdollisten tulevien sovellutusten taustalle.³⁹ Tällainen tieto ei ole absoluuttista. Se lähenee ennemminkin vihjettä, jonka soveltaminen vaatii aina myös omaa ajattelua.

Vaikka tulkinnan metodiksi rakentamamme dialogi lävisti koko työskentelyn, se kulminoitui kolmeen tallennettuun keskusteluun. Tallennetut keskustelut ajoituivat työskentelyn tärkeisiin käännekohtiin.⁴⁰ Näiden keskustelujen aikana pyrimme tietoisesti heijastamaan kokemuksiamme toisiaan vasten ja saattamaan esiin ajattelumme yhteistä aluetta tai mahdollisia väärinymmärryksiä. Keskustelu auttoi johtamaan yhteisen tulkinnan oman työskentelymme ja teostemme muodostamasta aineistosta. Yhdessä suoritettu tulkinta auttoi erottamaan kohteen maailman omista kokemusmaailmoistamme ja yksittäisistä teoksistamme.⁴¹ Se auttoi löytämään tapahtuneesta jotain yleisempää, mutta tavalla joka suhteutui koko ajan työskentelyn kokemukselliseen alkuperään. Asioiden yhteinen sanallistaminen tuntui eheyttävän kummankin omia ajatuskulkuja ja keskustelujen tallentaminen mahdollisti paluun sanotun äärelle.

Kävimme tulkintamme rinnalla keskustelua myös Spice-ryhmän muiden tutkijoiden kanssa. Keskustelua väritti yhtäältä käsitteistön eroavuudet ja yhteisen ammatillisen kielen puuttuminen, mutta toisaalta myös ajattelutapojen eroista avautuvat oivallukset ja vähitellen esiin hioutuvat yhteiset näkemykset. Esimerkiksi muotoilun käsitteistö korosti tavoitteellisuutta ja suuntautumista ennakoituun lopputulokseen enemmän kuin omaksumamme skenografisen ajattelutapa.⁴² Etenevän tutkimuksen myötä tiedostimme tarpeen tuoda yhteiseen keskusteluun myös oman taiteenalamme kieli. Eri ajattelutapojen kohtaaminen tulisi mahdolli-

seksi vain, jos rohkenisimme puhua vapaasti kokemuksellista ja usein assosiatiiivista kieltä ja käyttää skenografian alan sanastoa. Myös muotoilijat ja käsikirjoittajat pyrkivät löytämään omia tapojaan asettua uuteen tilanteeseen. Tutkimuksen edetessä etenkin muotoilun perinteitä kyseenalaistava kriittinen näkökulma⁴³ muotoiluun tarjosi yhdessä sosiologian näyttämöllisyyteen rinnastuvan ajattelun kanssa hedelmällisen keskusteluyhteyden skenografian suuntaan.

Vieraiden käsitteiden piiriin joutuminen auttoi osaltaan myös ymmärtämään skenografiaa ja sen muutoksia, sillä se ohjasi ajattelemaan monia itsestäänselvyyksiä uudella tavalla. Esimerkiksi muotoilun kentällä kehitetyillä kokemuksellisilla prototyypeillä tarkoitettiin erilaisia tapoja tehdä suunnitelmia yhteisesti jaettaviksi sekä mahdollisuutta kokeilla niiden toimivuutta ja saada palautetta ideoiden toimivuudesta. Koska prototyyppi ei ole sanana vakiintunut teatterityöhön, vieraan käsitteen aiheuttama hämmennys kiinnitti huomiomme tarkemmin siihen, miten esittelimme keskeneräisiä tai immateriaalisia työvaiheita. Tämä sai meidät pohtimaan, miten esittää visuaalisesti käsitteellisiä ideoita, joita ei ole olemassa ilman suhdetta todelliseen tilanteeseen, paikkaan ja ihmisiin. Teimme myös huomioita siitä, miten erilaiset prototyypit puhuttelivat vastaanottajaa. *Vihreän Otaniemen* luonnosmainen PowerPoint -demonstraatio ja aineettoman *Ainon* valoheijastumat aktivoivat vastaanottajia ja heidän mielikuvitustaan. Sen sijaan näennäisesti valmiit ja jokaisen yksityiskohdan esittävät pienoismallit jättivät kokijat passiivisemmän tarkkailijan rooliin. Havainto oli kiinnostava sekä Spice-projektin että skenografian näkökulmasta. Se nosti esiin kysymyksen erilaisten prototyyppien, luonnosten ja mallien kyvystä ohjata vastaanottajaa tarkastelemaan ja kokemaan asioita, joita ei vielä todellisuudessa ollut olemassa.

Eniten kysymyksiä herätti Spice-tutkimuksen pyrkimys perustaa suunnittelutyö tarinankerrontaan. Olimme tietoisesti purkaneet omat tarinaan kohdistuvat ennakkokäsityksemme ja asettaneet tarinat ja niiden kirjoittamisen ennakkoluultomasti työskentelymme perustaksi. Hans-Georg Gadamer sanoo ennakkoluulojen pidättelemisen sisältävän loogisesti katsoen aina *kysymyksen rakenteen*.⁴⁴ Tietämättä, mihin uusi kysyvä lähtökohtamme johtaisi, huomasimme pian keskittyvämmä tarinan kertomisen sijaan sen kätkemiseen. Ilman yhteistä sopimusta huomasimme esittelevämme sekä *Vihreän Otaniemen* että *Ainon* prototyyppejä siten, ettemme korostaneet taustalla olevia tarinoita, vaan ennemminkin kokemusten esiin nostamia tunnelmia. Mitä useammin suunnitelmista puhuimme, sitä vähemmän nostimme lähtökohtina olleita kertomuksia näkyviin. Annoimme valon ja tilan puhua puolestamme. Tulkinnan edetessä pohdimme koko ajan enemmän ja enemmän tarinan paikkaa työprosessissa. Osallistavan ulottuvuuden painottuminen *Vihreän Otaniemen* prototyypissä ja *Ainon* prototyypin aineeton puoli, käänsivät kysymyksen siihen, kuka tarinaa lopulta kertoo tai kenessä se tapahtuu. Tarina näyttäytyi suunnitelmissamme juonellisen kertomuksen tai kuvittamisen sijaan tapahtumana, joka ei jätä vastaanottajaa passiiviseksi lukijaksi, vaan kutsuu tätä osalliseksi merkityksenannosta.

Lähestyessämme havaintoamme relationaalisen tiläkäsityksen ja fenomenologisen kuuntelemisen näkökulmista, päädyimme ehdottamaan, että tarina tulisi vapauttaa paikaltaan työskentelyn lähtökohtana. Taiteellisen työskentelyn täy-

tyisi voida syntyä mahdollisimman vapaasti erilaisten havaintojen ja kokemusten pohjalta ja myös tarinan käsitettä tulisi voida lähestyä vapaasti ja moniulotteisesti. Aineettoman Ainin hahmoa enteilevän idean syntyminen ennen Ainin tarinan kirjoittamista osoitti, että paikallisuutta kuuntelevat ja siitä nousevat teokset voivat syntyä myös avoimessa ja sanattomassa prosessissa. Tämä ei tarkoita sitä, etteivätkö myös näin syntyneet teokset kertoisi tarinaa. Vaikka näkökulmamme valmiiden tarinoiden suhteen muotoutuikin lopulta tähän suuntaan, Spice-projektissa tarinankerronta toimi kuitenkin olennaisena ryhmätyötä eteenpäin kuljettavana voimana ja siltojen rakentajana eri alojen välillä.

Relativistinen ajattelutapa suhteuttaa tilan ihmisiin, heidän muuttuvaan toimintaansa ja ajatteluunsa. Fenomenologinen kuunteleminen on puolestaan äärimmillään odottamista, joka ei ennakoil lopputulostaan tai jolla ei ole objektia.⁴⁵ Asenteiden yhdistäminen osoittaa, että tarinat syntyvät ja toteutuvat tiloissa myös ennakoimattomasti, ihmisten toiminnan myötä. Arkkitehti Pekka Passinmäki on kuvannut pyrkimystä uudenlaiseen, olemista kuuntelemaan arkkitehtuuriin, vertaamalla sitä heideggerilaiseen silleenjättämiseen, jossa ympäröivät oliot synnyttävät tilan ihmisen asumiselle.⁴⁶ Tulkinnan edetessä tarina alkoi näyttäytyä meille enemmän ja enemmän kuuntelemista vaativana kuin kirjoitettavana tapahtumana. Esiin hioutuvan yhteisen näkemyksemme taustalle asettui hyvin Henri Lefebvren kokemusta painottava *eletyn tilan* käsite, joka on jo siirtymässä myös arkkitehtien ja kaupunkisuunnittelijoiden ajattelusta käytäntöön. Arkkitehti Panu Lehtovuori kirjoittaa kaupunkisuunnittelun vapauden ja määrittelemättömien paikkojen puolesta:

Suunnittelu vetäytyy taka-alalle, ja siitä tulee määrääjän asemasta mahdollistaja. Suunnittelemattomuus tarkoittaa vapautta, vapautta tehdä tila omakseen. Vapautta antaa merkityksiä. — Näyttää siltä, että yksi tapa haastaa visuaalista logiikkaa noudattavan, kartoin ja tilastoin fiksatus ”vahvan” kaupunkisuunnittelun lumetodellisuus, on ottaa vakavasti itse tilan tuottamisen prosessi, ajassa ulos kääriytyvä, moniulotteinen, osittain ennustamaton vuorovaikutustilanne, eletty todellisuus.⁴⁷

Koetellaksemme käsityksiämme järjestimme Taideteollisessa korkeakoulussa elokuvataiteen ja lavastustaiteen osastolla opintojakson *Julkinen tila ja lavastamisen raja-alueet*.⁴⁸ Opintojakson aikana käydyillä keskusteluilla oli ennakoitua suurempi merkitys siihen, millaiseksi käsityksemme soveltavasta skenografiasta alkoi muodostua. Opiskelijat nostivat esiin erityisesti kysymyksiä julkisen tilan ilmaisunvapaudesta ja siitä kenelle julkinen tila kuuluu. Pohdimme yhteisissä keskusteluissa sitä, miten tarinan käyttäminen suunnittelun lähtökohtana voi synnyttää parhaimmillaan tunteen siitä, että julkinen tila heijastaa asukkaiden identiteettiä. Toisaalta keskusteluissa tuli esiin, miten ennalta kirjoitetut ja elämyksellisyyteen tähtäävät tarinat voivat tuntua myös keksityiltä ja päälle liimatuilta, jolloin aliarvioidaan ihmisten mielikuvitusta ja mahdollisuuksia löytää itse omat tulkintansa. Opiskelijat kärjistivät puheenvuoroissaan vapauden välttämättömyyttä taiteen tekemiselle. He vertasivat tarinankerrontaansa suoraan pohjautuvaa suunnittelua nykyajan le-

luteollisuuteen, jossa leikkimisen tapa on usein ennalta määritelty.

Opintojakson jälkeen aloimme pohtia käsitteellisellä tasolla Spice-projektin pyrkimystä *elämyksellisempiin* julkisiin tiloihin. Käsitteen yhdistäminen julkiseen tilaan ja julkisuuteen oli synnyttänyt opintojakson aikana mielikuvia elämysteollisuudesta, joten päädyimme lopulta ehdottamaan vaihtoehtoiseksi käsitteeksi *puhuttelevuutta*. Puhutteluksi tuleminen on henkilökohtaista ja liittyy aina aktuaaliseen tapahtumaan. Se liittyy myös tulkintaan. Gadamer sanoo, että ”Ymmärtäminen alkaa, kun jokin puhuttelee meitä.”⁴⁹ Lisäksi puhutteluun kuuluu aina kaksi osapuolta ja se viittaa tapahtumana yhteiseen kohtaamiseen ja vuorovaikutukseen. Huomio yhdistyi kriittisen muotoilun ja sosiologian näkemyksiin siitä, miten paikallisuus ja sen tarinat ilmenevät lopulta juuri ihmisten välisissä suhteissa, eivät niinkään rakenteissa. Samalla tavoin kuin teatteri ei ole tänä päivänä itsestään selvästi kiinteä rakennus tai yhteen tiettyyn paikkaan sidottua toimintaa, ei myöskään tarinan tarvitse olla valmis kertomus.⁵⁰ Skenografian siirryttyä perinteensä ulkopuolelle myös tarinaa oli mahdollista lähestyä entistä avoimemmin uutta luovana poetiikkana, jolloin lopullinen tulkinta jätetään kokijan itse ratkaistavaksi. Puhutteleva ja tulkintaan ohjaava ulottuvuus on kuitenkin sisällä tarinankerronnan traditiossa. Jo antiikin kreikan *poiesis* erotti esittämisen jäljittelestä tarkoittaen tekemistä ja uuden luomista.⁵¹

Hahmoteltuamme lähtökohdiltaan vapaata ja poeettisesti puhuttelevaa kerontaa aloimme pohtia julkisen taiteen ja muotoilun taustalla olevia arvoja. Kysymys oli noussut esiin jo *Vihreän Otaniemen* prototyypissä esiintyneen ekologisen viestin myötä. Tiedostimme, että tarinankerrontaan perustuva suunnittelu ohjaa väistämättä myös taustalle asetuvien arvojen tiedostamiseen ja arvovalintaan. Teatterin tai esitystaiteen alueella skenografia suunnataan esitykseen vapaaehtoisesti osallistuville, mutta julkisessa tilassa kerronta suuntautuu kaikille. Siten myös julkisen tilan eetos, moraalinen ilmapiiri, koostuu kohtaamisista ja aina sattumanvaraisesti muodostuvasta joukosta. Eettisesti oikeudenmukaisen tilasuunnittelun olisi pystyttävä kunnioittamaan erilaisuuksia ja näiden kohtaamisia. Tämä on nähdäksemme mahdollista asettamalla kohteen paikallisuus ja tilan relationaalinen tapahtuminen esittämisen edelle. Tutkija, kuvataidekriitikko, Mika Hannula on kirjoittanut tutkimusasenteeseen liittyvästä eettisestä vuorovaikutuksesta vierellä olemisena (*being-with*) sen sijaan että olemista määrittäisi alistaisuus (*being-for*).⁵² Kokeileva työskentely Otaniemi-projektissa antoi meille omakohtaisen kokemuksen siitä, että vierelle jääminen ja kohtaamiselle altistuminen mahdollistavat vuorovaikutteisen suunnittelun toisin kuin työskentelyn alistaminen yksisuuntaisen viestin välittämiseen. Eletty ja esitetty tila alkoivat näyttäytyä keskusteluissamme vastakäsitteinä. Näin huomiomme kiinnittyi myös julkisen tilan ja näyttämön tapoihin puhutella vastaanottajaa eri tavoin. Eron voi rinnastaa esitystaiteilija Terike Haapojan tapaan verrata näyttämön ja installaation puhuttelutapoja ”Olennaista on, onko kokemus tilanteesta välittynyt esiintyjään samastumisen kautta, vai puhutteleeko esitystila tai tilanne suoraan.”⁵³ Ennakoimaton kohtaaminen julkisessa tilassa tarkoittaa installaatioon vertautuvaa, mutta samalla vielä suurempaa puhuttelua. Julkisessa tilassa vastaanottaja ei ole ulkopuolinen tarkkailija, vaan osa samaa tapahtumaa. Tila syntyy ja saa merki-

tyksensä vasta käyttäjän läsnäolosta.

Tiedostimme Spice-projektin aikana, että myös nykyinen kaupunkisuunnittelu on ymmärtänyt käyttäjälähtöisen suunnittelun merkityksen ja kaipaa julkisiin tiloihin funktionaalisuuden lisäksi yllätyksellisyyttä ja ennalta-arvaamattomuutta. Ymmärryksemme mukaan skenografian tarjoamat mahdollisuudet avautuvat ilmaisen vapaudesta ja suunnittelua ohjaavien mallien purkamisesta. Käsitksemme suunnittelun vapaudesta kiteytyi lopulta sanaan *anarkia*, *an-arkhe*, eli *hallituksettomuus*,⁵⁴ Se merkitsee sekä valmiista lähtökohdasta luopumista että valmiista päämäärästä vapautumista. Uutta luova työskentely on aina myös jossain määrin valtavirtaa vastaan tekemistä. Vailla sanaan yleisesti liitettäviä negatiivisia sivumerkityksiä käsite yhdistyi keskusteluissamme nykyteatterin rajoja haastavaan olemukseen sekä erityisesti poetiikkaan ja sen mahdollisuusluonteeseen; *taiteen kykyyn luoda jotain, mikä ei arkitodellisuudessa tunnu mahdolliselta*.

Arabianrannan taidekoordinaattori Tuula Isohanni on työssään huomannut tietynlaisen arkiympäristöä vastaan toimivan suunnittelun tai esimerkiksi villiintyneiden kasvien silleen jättämisen antavan kontrastia betonilla hallituille tiloille.

Joutomailla viihtyvät karun ja hoitamattoman maaperän kasvit, ja ne antavat katsojalleen rakennetun ympäristön vastakohtana mielikuvia sekä tilaa jostakin uudesta ja erilaisesta. Ne näyttävät uhmaavan ihmisen jättämää kädenjälkeä ja toimivat ikään kuin reuna-alueena, jossa luonto esiintyy elinvoimaisena ja valloittaa takaisin elintilaansa.⁵⁵

Kulttuurimaantieteilijä Päivi Kylmäläinen on puolestaan ottanut kaupunkitilan arvaamattomuudesta ja relationaalisuudesta esimerkikseen ruotsalaisen taiteilijakaksikon ”The Barsky Brothers”, jotka toimivat ilman lupaa ja tuottavat laillisen rajoilla teoksia, kuten julkista tilaa haltuun ottavia lumigraffiteja.

Tällainen kaupunkitaide on omiaan tekemään julkisesta tilasta muuttuvan ja arvaamattoman. Barskyjen taide antaaakin viitteitä siitä, millaisena julkinen tila näyttäytyy silloin, kun kaupunkia tarkastellaan tilapäisten käyttäjien ja merkitysten kautta – kun tilaa siis lähestytään Massey’n (2005) ehdottamaan tapaan relationaalisena, mahdollisuuksien tilana. — Ja juuri avoimuus monenlaisille todellisuuksille ja tarinoille on edellytys julkisen tilan vaihtoehtoisille käytöille.⁵⁶

Tarinoiden luonteeseen kuuluu, että ne muuttuvat ja elävät ajan mukana. Skenografian soveltaminen on lopulta osa juuri tätä kertomisen tapahtumaa — prosessia. Skenografia syntyy tekijän ja paikan vapaasta kohtaamisesta, paikallisuuteen osallistumisesta ja toteutuu lopullisesti vasta siinä hetkessä, kun käyttäjästä tai vastaanottajasta tulee osa yhteistä tapahtumaa. Mikäli skenografisen työskentelyn edellyttämä taiteellinen vapaus toteutuu, se voi tuoda julkisiin tiloihin tarinoita, jotka toteutuvat kokonaisvaltaisina tilan, värin, valon ja äänen muodostamina tunnelmina. Tällainen skenografia puhuttelee vastaanottajia massan sijaan elettyyn tilaan kuuluvina yksilöinä. Siinä ei ole kysymys valmiiden merkitysten suorasta välittämisestä, vaan ennemminkin mielikuvien ja miellelyhtymien synnyttämisestä; kerrotun laajentamisesta erilaisten metaforien ja symbolien avulla kohti vastaanottajan omaa tulkintaa.

Skenografian perinteeseen sisältyy paljon tekijöitä, joista voi olla apua puhutlevien julkisten tilojen suunnittelussa. Skenografit ovat tottuneet ottamaan

työskentelynsä lähtökohdaksi tilan ja etsimään sen sisältämiä kerronnan mahdollisuuksia. Lisäksi skenografiaan sisältyy teatterin ja esitystaiteen kautta ymmärrys sekä teoksen että työskentelyn tapahtumaluonteesta. Mahdollisissa tulevilla sovellutuksissa skenografia tulee asettumaan yhteistyöhön muiden alojen kanssa. Näissä tapauksissa tulee ratkaistavaksi vielä paljon monialaista yhteistyötä koskevia käytännön kysymyksiä, jotka eivät ole kuuluneet tämän tutkimuksen tehtäviin. Edellytykset erilaisiin yhteistyömuotoihin ovat kuitenkin olemassa. Skenografit ovat tottuneet yhteisölliseen, muuttuvaan ja improvisoivaan työskentelyyn sekä eri diskurssien yhdistelemiseen. Skenografin työ ei tarkoita erikoistumista yhteen materiaaliin tai johonkin tiettyyn työskentelymalliin. Skenografin materiaaliksi voi lopulta nimetä koko elämismailman, sen mistä kokemukset syntyvät.

Dialogista ymmärrykseen

Tulkintamme viimeinen kierros toteutui yhdessä kirjoittamisena eli puhutun täsmällisempänä käsitteellistämisenä. Tämä vaihe koetteli ja hioi tulkintaamme ehkä eniten. Keskustelu ohjasi meitä koko ajan kohti yhteistä näkemystä, mutta ajattelutapojen läheisyydestä johtuen se merkitsi enemmän huomioiden tarkentumista ja täydentävien näkökulmien avautumista kuin ajattelun radikaalia muuttumista.

Kokemuksemme perusteella tutkijoiden välinen dialogi voi oikein paikannettuna auttaa tutkimusta eteenpäin. Dialogi ei kuitenkaan ole itsessään menetelmä, vaan ennemminkin asenne tai lähestymistapa. Se täytyy asettaa aina osaksi metodista kokonaisuutta ja sen toimivuus on arvioitava tapauskohtaisesti. Tässä dialogisen tulkinnan kokeileminen ja käyttäminen oli mahdollista, sillä tavoitteenamme oli lähinnä hahmotella skenografian muuttumista laajemman, omat tutkimuskysymyksensä sisältävän Spice-projektin sisällä. Huomasimme käytännössä, että dialogi on menetelmänä aikaa vievä ja ajatuksen kulkua voi olla joskus vaikea jäljittää. Näihin seikkoihin voi kuitenkin kiinnittää huomiota suunniteltaessa tapoja, joilla dialogia toteutetaan ja taltioidaan. Tässä kokeellisen työskentelyn tuottamat prototyypit, niihin liittyvät tarinat ja opintojaksoa koskevat tallenteet muodostavat dokumentoidun aineiston, johon tallennetun dialogin voi aina tarvittaessa palauttaa.

Kaksi lavastajaa eivät yleensä työskentele teatterissa yhdessä. Systemaattisesti tutkimusprosessin kulkuaan liitettyä dialogilla ja sen synnyttämällä keskustelulla oli erityistä merkitystä kokeilevan suunnittelutyömme etenemiseen; tekemällä tutkimiseen. Käsittelemme mukaan dialogilla voi hyvin olla paikkansa kehitettäessä eri taiteenaloja yhdistelevän tai soveltavan taiteen työskentelymuotoja, mutta sillä voi lisäksi olla paikkansa kehitettäessä taiteilijoiden omaa työskentelyä sisältäviä taiteellisen tutkimuksen menetelmiä. Onnistuessaan dialoginen tulkinta voi saattaa kokemuksellisen tiedon osaksi jaettua ymmärrystä ja samanaikaisesti osaksi useita teoreettisia lähestymistapoja. Kun kokemuksellinen ja teoreettinen tieto kohtaavat kahdenvälisessä dialogissa, ne tulevat jaetuiksi tavalla, joka ei muuten olisi mahdollista. Avoimuudessaan, vastavuoroisuudessaan ja sosiaalisuudessaan dialogi näyttää erityisen kiinnostavana juuri tekijä- tai tekemis-lähtöisen tutkimuksen näkökulmasta, jossa jokin yksittäinen täytyy saattaa keskusteluun yleisen

kanssa. Voimme ajatella myös Emmanuel Levinasin tavoin, että dialogi mahdollistaa sosiaalisuuden, jossa jakaminen muuttaa tiedon ymmärrykseksi.

Kaikkein uskaliain ja kauimmaksi yltävä tietokaan ei tuo meitä yhteyteen to-
della toisen kanssa. Se ei korvaa sosiaalisuutta, vaan on ja pysyy yksinäisyytenä.⁵⁷

Viitteet

- ¹ Tarkoitamme tässä yhteydessä sanalla *skenografi* omien ammattiemme näkökulmasta lavastustaiteilijaa.
- ² Kaksivuotisen tutkimusprojektin vastuullisena johtajana on toiminut muotoilija TaT Tuuli Mattelmäki. Projektipäällikköinä ovat toimineet muotoilun jatko-opiskelija TaM Salu Yli-Risku sekä myöhemmin muotoilija TaM Kirsikka Vaajakallio.
- ³ *Palvelumuotoilu* on käsite, joka kuvaa palvelujen suunnittelemista käyttäjälähtöisesti ja hyödyntäen muotoilun menetelmiä. Palvelumuotoilun kokonaisvaltaista otetta kuvaa läheinen käsite *palvelupolku*, joka kattaa käyttäjän kokemuksen koko kaaren. Spice-projektissa palvelumuotoilun käsitettä avattiin tutkimusryhmälle mm. viittaamalla teokseen Saco & Concalves 2008.
- ⁴ Post-draamallinen on kuvataiteen postmodernismiin rinnastettava, mutta paremmin teatterialalle soveltuva käsite, jota saksalainen teatterikriitikko ja tutkija Hans-Thies Lehmann on käyttänyt Lehmann 2009.
- ⁵ Tekes eli Teknologian ja innovaatioiden edistämiskeskus on yritysten, yliopistojen, korkeakoulujen ja tutkimuslaitosten tutkimus- ja kehitysprojektien sekä innovaatiotoiminnan rahoittaja ja aktivoija (<http://www.tekes.fi/fi/community/Tekes/320/Tekes/626>.) Tekesin ohella Spice-projektin rahoittajina ja yhteistyökumppaneina ovat toimineet Cembrit Oy, Etteplan, Kone Oy, Länsimetro Oy ja Sito Oy.
- ⁶ *Soveltava skenografia* on lähinnä tämän tutkimuksen otsikoksi luonnehdittu käsite. Ilmiön tuleamista ennakoii se, että teatterin ja teatterikasvatuksen alueelle on syntynyt viime vuosikymmeninä erilaisia osallistavan sekä soveltavan ulottuvuuden sisältäviä esitysmuotoja, joilla on esimerkiksi terapeuttisia, kasvatuksellisia tai muita yhteisöllisiä tavoitteita. Skenografiaa on sovellettu esimerkiksi museonäyttelyiden suunnitteluun.
- ⁷ Anttila 1998, 154–155 määrittelee tällaisen toiminnan kohteeseen painottuvan toimintatutkimuksen *hanke- tai projektisuuntautuneeksi toimintatutkimukseksi*, jossa on mahdollista yhdistää prosessin eri vaiheissa erilaisia tutkimustoimenpiteitä ja tutkijoiden välistä reflektiota.
- ⁸ Menetelmät koostuivat mm. paikallisympäristöjä koskevan aineiston tulkin-
nasta, ympäristöjen osallistuvasta havainnoinnista, demonstraatioita ja prototyyppejä tuottavista suunnitteluprosesseista, MA-opiskelijoille suunnatusta työpajasta.
- ⁹ Gadamer 1979 ja 2004.
- ¹⁰ Määrittelemme tutkimuksemme tuottaman tiedon tekijä-lähtöiseksi, tekijän tiedoksi tai taiteelliseksi tiedoksi. Tavoittelemallemme tiedonlajille on tärkeää käytännöllisyys ja sovellettavuus, ei teoreettisuus.
- ¹¹ Anttila 1998, 206 ja 252 toteaa case- eli tapaustutkimuksen soveltuvan mene-

- telmäksi silloin, kun tutkimuskysymykset mahdollistavat pätevän tiedon hankkimisen sen avulla ja edellyttävän monipuolista ja monilla eri tavoin hankittua tietoa.
- 12 Suunnittelutyö ei liittynyt Länsimetron 2014 valmistuvaan metroverkkoon, vaan kysymyksessä oli sen rinnalla toteutunut itsenäinen tutkimusprojekti, joka käytti Otaniemen tulevaa metroasemaa tutkimuksensa kohteena.
 - 13 Painotamme tässä esiymmärryksen ammatillista ulottuvuutta. Gadamerin mukaan ymmärrystämme ohjaava esiymmärrys ei ole subjektiivisuuden akti, vaan ”juontaa juurensa yhteisöllisyyteen, joka sitoo meidät traditioon” Gadamer 1979, 261–264 Väkevä 1999 mukaan.
 - 14 Taustalle asettuu yleinen fenomenologinen näkemys kokemuksesta subjektin ja objektin yhdistävänä suhteena. Mm. Perttula 2005, 13.
 - 15 Mm. Satulehto (1992) kuvaa alkujaan Edmund Husserlilta tulevan käsitteen elämismaailma (*Lebenswelt*) yhteyttä tieteelliseen toimintaan.
 - 16 Pidämme omakohtaisten ja kokemuksellisten tasojen kuvaamista tärkeänä, jotta soveltavan työskentelyn saamat painotukset ja erilaiset suunnat avautuisivat lukijalle mahdollisimman ymmärrettävinä.
 - 17 Tila- ja paikkasidonnaisella esitystaiteella on yhteinen, alkujaan instituutikritiikkiin pohjautuva, kehityshistoria kuvataiteen kanssa. Kantonen 2010, 33 kirjoittaa tila- ja paikkasidonnaisen taiteen tutkivan edelleen teoksen ja katsojan vuorovaikutusta ja tätä tapahtumaa kehystäviä käytäntöjä, mutta 2000-luvulla huomio on kiinnittynyt taiteen sisäisten järjestelmien sijaan enenevässä määrin itse paikkoihin ja niissä olemiseen.
 - 18 T1 Storytelling and design, T2 Studying urban stories & metro cityscapes, T3 Experience prototyping, T4 Concept design, T5 Project coordination and management.
 - 19 Buchenau & Suri 2000, 424 esittävät että kokemukselliset prototyypit ovat erilaisia tapoja havainnollistaa suunnittelukohteiden kokemuksellisia, aistillisia ja kontekstuaalisia ulottuvuuksia.
 - 20 Käyttäjäprofiilit antoivat tietoja haastateltujen iästä, sukupuolesta, ammatista ja kokemuksellisesta suhteesta Otaniemeen. Lisäksi dramaturgian professori Jukka Vieno oli laatinut koosteen aineiston sisältämistä, paikallisia erityispiirteitä koskevista vastakohtaisuuksista, jossa Otaniemen aluetta kuvasivat mm. käsitteparit miehinennaisellinen, tiilimuuritkartanot, juhlintaarkisuus jne.
 - 21 Toiminnan taustalla vaikuttaa mm. skenografian alan kokemusta painottava opiskeluperinne. Opiskelukulttuuri on painottunut aina käytännössä tapahtuviin harjoitustöihin ns. paperituotantojen sijaan.
 - 22 Havainnointi tapahtui myös valokuvaamalla. Työskentelymme tuotti henkilökohtaiset kuvasarjat sekä metrolinjalta että Otaniemestä.
 - 23 Ikonen 2006.
 - 24 Heidegger 1998, 74.
 - 25 Taustalla asettuu niin Heideggerin myöhäiskauden ajattelu kuin Maurice Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologia; ihmisen maailmasuhteen ajattelemisen yhteenkuuluvuutena maailman kanssa.
 - 26 Ikonen 2006.
 - 27 Vaikka projektin alkuvaiheessa ei yhteisesti määritelty, miten tarinankerronnan käsite tulisi ymmärtää, tutkimuksen taustalle asetettiin mm. ruotsalainen Lena Mossbergin ja Erik Nissen Johanssenin (2007) teos *Storytelling Marknadsföring I upplevelseindustrin*.

- ²⁸ Spice-projekti järjesti *Tell me a Story* -työpajan, johon tutkijat kutsuttiin kirjoittamaan ja jakamaan Otaniemen paikallisuuteen tähtääviä tarinoita.
- ²⁹ Heidegger Pöggeler 1987, 279 mukaan.
- ³⁰ Sosiologiassa on lähestytty julkista tilaa jo kauan puhumalla siitä teatterillisella metaforalla arjen näyttämönä Goffman 1959.
- ³¹ Prototyyppi kuvaa interaktiivista tilaa, joka reagoi tilassa tapahtuvaan liikkeeseen. Paikallinen luonto on läsnä sisällössä ja Otaniemen alueelle leimallinen teknologia toteutuksen tavassa.
- ³² Luonnon ja tekniikan elementtejä leikkimieleisesti yhdistävien kalusteiden osallistava ulottuvuus syntyy vapaasta siirreltävyydestä maassa kiertäviä liikeratoja pitkin. Kalusteisiin upotetut kasvit kertovat istujalle moniaistisella tavalla tarinaa vihreästä Otaniemestä.
- ³³ Mm. Massey 2005 ja Lefebvre 1991 ovat kirjoittaneet relationaalisesta tilakäsityksestä ja sen sosiaalisista kerrostumista. Kaupunkisuunnittelijoiden, maantieteilijöiden ja sosiologien laajalti käsittelemä relationaalinen tilakäsitys poikkeaa huomattavasti perinteiselle arkkitehtuurille tyypillisestä absoluuttisesta tilakäsityksestä, jossa tila on konkreettinen tyhjä säiliö, joka rajaa tilan muurien tai seinien avulla omaksi kokonaisuudekseen tai katsoo kaupunkia lintu-perspektiivistä ilman omakohtaista kokemusta paikan identiteetistä tai siellä elävistä ihmisistä.
- ³⁴ Calvino 1999, 76.
- ³⁵ Julkisen tilan vaihtoehtoisista käytöistä ja avoimesta kaupunkisuunnittelusta kirjoittavat mm. Ridell, Kylmäläinen ja Nyysönen 2009 sekä Lehtovuori 2002 ja 2005.
- ³⁶ Denise Ziegler 2010 lähestyy tilan poetiikkaa tohtorintutkintonsa opin- ja taidonnäytteen teoreettisessa osiossa, jossa annetaan arvoa arkisille huomaamattomille asioille käsitetaiteen kontekstissa. Gaston Bachelard 2003 puolestaan käsittelee poeettista tilaa kodin eri kerrosten ja mielensisäisten kerrostumien välisenä vuoropuheluna.
- ³⁷ Teknillisen korkeakoulun uutiset, sähköinen uutisarkisto 2005-2010.
- ³⁸ Veistoksen tekijä Ville Vallgren antoi tämän lisänimen luomukselleen, sen Kauputorin rantaan sijoittamisen yhteydessä vuonna 1908.
- ³⁹ Anttila 1998, 19 on pohtinut kysymystä taideteollisuuden eri alojen, erityisesti käsityön ja muotoilun tutkimuksen taustalla olevista tiedonintresseistä. Hän toteaa ruotsalaiseen Göran Wallèniin viitaten, että arvioitaessa luovassa prosessissa syntyvän tiedon oikeellisuutta ja hyväksyttävyyttä on huomioitava se, kenelle tulokset on tarkoitettu. Anttilan mt. 21 mukaan luovien alojen toimijoita voi ohjata myös intuitiivinen tiedonintressi. Perttula 2005, 128 kirjoittaa intuition intersubjektiivisuudesta ja jaettavuudesta, että vaikka intuition välittäminen toiselle on yleisesti vaikeaa, on siitä mahdollisuus tulla myös jaettu kokemus. Tutkimuksemme sovellettavuus perustuu siihen, että sen kuluessa muodostettu tieto on suunnattu skenografeille; toimijoille, joilla on tätä tiedonintressiä vastaava esiymmärrys aiheesta. Käsityksemme tiedon totuudellisuudesta tulee koeteltavaksi käytännössä. Karvosen s.a. mukaan relativistisena ymmärretyn tiedon totuus ja epätotuus selviää kulloisenkin nykyisyyden käytännöllisessä olemisessamme.
- ⁴⁰ Nauhoitimme keskustelumme ekskursioiden jälkeen ennen prototyyppien valmistamista, prototyyppien esittelyn jälkeen sekä opiskelijatyöpajan jälkeen.
- ⁴¹ Varton 1992, 95 mukaan laadullinen tutkimus edellyttää kohteen asiallistamis-

- ta. Asiallistaminen irrottaa tutkimuskohteen tutkijan elämyksellisestä tavasta katsoa sitä.
- 42 Tällaisia käsitteitä olivat esimerkiksi käyttäjälähtöisyys, palvelumuotoilu, palvelupolku, design-massa, prototyypki, konsepti ja brändi.
- 43 Aiheesta ovat kirjoittaneet mm. Simon Bowen s.a. ja Anthony Dunne 2006 Myös yksi Spice-projektin muotoilijoista Jari-Pekka Kola teki Spice-projektin ohella maisterinopinäytettään kriittisen muotoilun näkökulmasta, joka toimii vaihtoehtona muotoilun kentän kaupallisille lähestymistavoille kuten tuotteistamiselle.
- 44 Gadamer 2004, 39.
- 45 Heidegger 1991, 61.
- 46 Passinmäki 2002, 95104 ja 125.
- 47 Lehtovuori 1993, 20.
- 48 *Julkinen tila ja lavastamisen raja-alueet* oli 6 op laajuinen osa näyttämölavastuksen maisteriopintoja. Opintojakson tavoitteena oli valmistaa kahden viikon periodin aikana kokemuksellisia demonstraatioita vaihtoehtoisista metroasematiloista ja/tai niille sijoittuvista tapahtumista. Opintojaksolle osallistuivat Marie Antikainen, Tomi Flyckt, Sanna Halme, Outi Herrainsilta, Lars Idman, Camilla Nenonen, Kristina Svedlerova sekä ranskalainen vaihto-opiskelija Carine Ravaud. Lisäksi Spice-projektin projektitutkija Sandra Viña toteutti opintojakson yhteydessä oman demonstraationsa.
- 49 Gadamer 2004, 38.
- 50 Terike Haapoja s.a. ottaa esimerkiksi Todellisuuden Tutkimuskeskuksen kaupunkitilassa liikkuvat esitykset ja toteaa, että teatteri näyttäytyy ennemminkin todellisutta jäsentävänä ajattelun tilana kuin fyysisenä paikkana.
- 51 Mm. Aristoteles 1977 käsittelee mimesistä tästä näkökulmasta.
- 52 Hannula et. al. 2003, 48.
- 53 Haapoja s.a.
- 54 *Uusi sivistyssanakirja* 1980 määrittelee *anarkian* kreikan kielen sanan *an-arkhiä* pohjalta hallituksettomuudeksi.
- 55 Isohanni 2008, 96.
- 56 Kylmäläinen 2009, 9899.
- 57 Levinas 1991, 61.

Lähteet

- Aikio, Annukka (toim.). 1980. *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava.
- Anttila, Pirkko. 1998. *Tutkimisen taito ja tiedonhankinta*. Helsinki: Akatiimi (1996).
- Aristoteles. 1977. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava (1967).
- Bachelard, Gaston. 2003. *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Edita Prima (1957).
- Bowen, Simon. 2009. "A Critical Artefact Methodology: Using Provocative Conceptual Designs to Foster Human-centred Innovation." PhD thesis. Sheffield Hallam University. http://www.simon-bowen.com/?page_id=20 (22.08.2011).
- Calvino, Italo. 1999 *Kuusi muistioita seuraavalle vuosituannelle*. Suom. Elina Suolahti.

- Helsinki: Loki-kirjat (1993).
- Buchenau, Marion & Suri Jane F. 2000. *Experience Prototyping*. <http://portal.acm.org/citation.cfm?id=347802>
(13.8.2010)
- Buchenau, Marion & Suri Jane F. 2000. "Experience Prototyping: Designing Interactive Systems." Proceedings of the 3rd conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques. New York City, NY: ACM, 424 – 433 <http://portal.acm.org/citation.cfm?id=347802> (13.08.2010).
- Dunne, Anthony. 2006. *Hertzian Tales Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gadamer, Hans-Georg. 1979. *Truth and method*. Transl. William Glen Doepel. London: Sheed and Ward.
- Goffman, Erwin. 1959. *The Presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books/Doubleday.
- Haapoja, Terike. s.a. "Tilan politiikka — kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeiden tilat." <http://www.terikehaapoja.net> (7.12.2010).
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere. 2003. *Otsikko uusiksi: Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: *Niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Heidegger, Martin. 1991. *Silleenjättäminen*. Suom. R. Kupiainen. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta Vol. XIX. Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu (1959).
- Heidegger, Martin. 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. H. Sivenius. Helsinki: Kyrriiri (1935/36).
- Heidegger, Martin. 1996. *Olio*. Suom. R. Kupiainen. *niin & näin*, 4, 54–60 (saks. 1954).
- Heidegger, Martin. 2003. "Rakentaa asua ajatella." Suom. V. Jaaksi, *niin & näin*, 3, 53–59 (saks. 1954).
- Ikonen, Liisa. 2006. *Dialogista skenografiaa, vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Ikonen, Liisa. 1996. *Mistä kuvat tulevat? Kuvan syntyprosessi Hypnos-projektissa 1994–1995*. Licensiaatintyö, Taideteollinen korkeakoulu, lavastustaiteen laitos.
- Isohanni, Tuula. 2008. "Mistä tarinat uudelle asuinalueelle?" Teoksessa Haapala, Arto ja Kaukio, Virpi (toim.) *Ympäristö täynnä tarinoita*. Tampere: Unipress, 95–104.
- Kantonen, Lea (toim.). 2010. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: Dialogista kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Karvonen, Erkki. s.a. "Kohti relationaalista tietokäsitystä". <http://www.uta.fi/~tierka/relattietokas.htm> (29.06.2011).
- Kylmäläinen, Päivi. 2009. "Kaupunkitaide ja julkisen tilan hetkittäiset käytöt." Teoksessa Ridell, Seija & Kylmäläinen, Päivi & Nyssönen, Timo (toim.) *Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa: Tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaaliloissa*. Tampere: Tampere University Press, 91–113.
- Lefebvre, Henry. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen, Teatteri-korkeakoulu Helsinki, Like, Otavan kirjapaino Oy, Keuruu (1999).
- Lehtovuori, Panu. 2002. "Paikka on merkityksenannon hetki — kaupunkisuunnittelun kokemuksellisen lähestymistavan teoriaa." Teoksessa Ylimaula, Anna-Maija & Lehtovuori, Panu & Isohanni, Tuula & Vikerg, Jukka (toim.) *Urban Adventures — Urbaanit elämysten paikat*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 35–89.
- Lifländer, Elina. 2008. *Näkymätön lavastaminen*. Maisterintutkinnon opinnäyte, Taideteol-

Näyttämöltä tutkimukseksi

- linen korkeakoulu. Elokvataiteen ja lavastustaiteen osasto.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Massey, Doren. 2008. *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Jyväskylä: Gummerus.
- Mossberg, Lena & Nissen-Johanssen, Erik. (2007). *Storytelling Marknadsföring I upplevelseindustrin*. Studentlitteratur. Poland: Pozkal.
- Passinmäki, Pekka. 2002. *Kaupunki ja sen kodittomuus*. Tampere: niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Perttula, Juha & Latomaa, Timo. 2005. *Kokemuksen tutkimus. Merkitys — tulkinta — ymmärtäminen*. Tartu: Guttenberg.
- Pöggeler, Otto. 1989. *Martin Heidegger's Path of Thinking*. Transl. by D. Magurshak and S. Barber. USA: Atlantic Highlines (1963).
- Ridell, Seija & Kymäläinen, Päivi & Nyysönen, Timo (toim.). 2009. *Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa — Tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaalituloissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Saco, Roberto M. & Goncalves Alexis P. 2008. "Service design: An Appraisal." *Design Management Review*, 19:1.
- Satulehto, Markku. 1992. *Elämismaailma tieteiden perustana*. Tampere: FITTY.
- Tekes: Teknologian ja innovaatioiden edistämiskeskus. <http://www.tekes.fi/fi/community/Tekes/320/Tekes/626> (25.11.2010).
- Teknilisen korkeakoulun uutiset 2005–2010. http://www.aalto.fi/fi/current/tkk_archive/news/view/ainon_paivan_piknik_ainon_aukiolla_10-5/ (25.10.2011).
- Varto, Juha. 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Tampere: Kirjayhtymä.
- Väkevä, Lauri. s.a. "Hermeneutiikka tieteellisenä lähestymistapana". <http://www.edu.oulu.fi/muko/lvakeva/Lisuri/hermeneu.htm> (16.12.2010).
- Wallén, Göran. 1993. *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*. Lund: Studentlitteratur.
- Ziegler, Denise. 2010. *Poettisen piirteistä*. Helsinki: Kuvataideakatemia

Instituutioiden kritiikki

Negotiating epistemic interests and aesthetic stakes

Arts and sciences have become curious of each other and are looking for productive contact points. Discussions dealing with these contact points have been predominantly focused on questions concerning methodological and thus, indirectly, research political matters. As a result, the differences between artistic and scientific thinking have been made visible mainly against the institutional frames of the university system. Thereby, the research potential of the arts tends to be explored and articulated in accordance with or in contrast to dominant scientific points of view. This article contributes to shifting the focus to the formative powers of the arts, which is necessary in order to consider the research potential of the arts in their own right. The main argument presents "artistic touch" as a peculiar relation to knowledge and knowability which, as far as artistic research is concerned, raises questions related to translation and tactics, especially in terms of their performative qualities. The article suggests that one essential task of the artist-researcher is to provide well-articulated passages between different media, languages or modes of articulation while maintaining a high sensitivity to their mediality.

New interest in the materiality of artistic articulations and communication has emerged in the arts and art research during the last five decades. This is manifested in the form of various experimental art practices, and lately, in the form of so-called 'artistic research'. Hans-Thies Lehmann has aptly described this situation within theatre and performing arts in terms of the emergence of 'postdramatic theatre'¹. Following his analysis, this change can be characterized as a process of breaking away from the hegemony of dramatic text and as a shift of emphasis towards the non-verbal aspects of the theatrical performance. To put it briefly, the term 'postdramatic' refers to a theatre praxis that is more interested in producing performative events than in reproducing theatre pieces.

The de-centralization of the verbal language that takes place in postdramatic theatre touches the core of the whole idea of artistic research and the exploration of the research potential of the arts. Rather than referring to an epochal turn,

Lehmann's term names an 'aesthetic logic'². What is at stake in this logic is a redistribution of 'spaces of meaning' and 'sound-scapes' (*Sinn- und Klangräume*) as well as a rearticulation of body images³. It is in connection with these dispositions of sense that the postdramatic theatre is, as Lehmann notes, 'essentially experimental'⁴. Today, we tend to apply the term 'research' to art practices that experiment with sense in the various meanings of the word 'sense'.

The emergence of postdramatic theatre, and more generally, the inception of artistic research, can be seen as symptoms of an extensive cultural shift that has been called a 'medial turn'⁵. On the level of theoretical discourse, this turn is manifested in the form of a shift in the main focus of cultural theories away from the symbolic structure of languages and "symbolic forms" towards an examination of their material-sensory structure. Resounding the famous dictum of Marshall McLuhan ('the medium is the message') we could say that the medial turn implies the recognition of the medial embeddedness of all forms of communication as well as a certain destabilization of hierarchical relations between different media or modes of signification.

This turn makes up something of a precondition for the discursive emplacement of artistic research. Artistic articulations that are not based on propositional statements can gain the status of research only in the situation where the instrumental supremacy and functionality of the most traditional medium of research—the verbal language—has been called in question.

Legitimizing artistic research

For the time being, however, the criteria that could be used to legitimize the use of images, installations, bodily performance or other forms of non-verbal articulation instead of a propositional text in the presentation of arguments and research results are in many cases imprecise. The problem is double-edged: at times theoretical elaboration truly suffers from the passage to non-verbal forms of articulation; at times, however, it is the sensitivity to non-verbal elaborations that is failing.

In order to develop the sensitivity that is necessary for estimating the research potential of the arts in an appropriate way we need to conceive of the non-intelligible aspects of experience, such as different modes of 'feeling', flatly termed as 'intuition' or 'co-rational' rather than irrational elements of thinking⁶. This requires reassessment of both artistic and scientific patterns of thinking. On the one hand, intuition needs to be recognized as something that necessarily belongs to open rationality of experience and not only to its irrational depths. On the other hand, one has to avoid escaping into suprarational and visionary speech in the name of immediacy of intuition. In other words, it is only through sensitivity and tact on both sides that art and research practices can develop productive contact points. Here, discursive negotiations are unavoidable. The way in which Bernhard Waldenfels describes the discursive tensions between the faculties of intellect and intuition is reminiscent of the current struggles for the legitimacy of artistic research:

Irrationality that disguises itself as a higher or esoteric form of knowledge derives most often from a reaction against a restricted form of rationality that subtracts from experience everything that is abysmal and excessive. Rationalism and irrationalism enforce each other. A desiccated ground asks for artificial watering. In this sense irrationalism has a symptomatic meaning.⁷

The emergence of new research programmes at the art universities has led to the situation where the differences between artistic and scientific thinking become visible mainly against the institutional frame. In a situation where the arts are looking for legitimacy as research, that is, when the conditions on which *even art* can be research are being considered, the research potential of the arts tends to be explored and articulated in accordance with or in contrast to dominant scientific points of view. This situation calls forth the kind of cognitive resentment that Waldenfels captures in the metaphor "artificial watering". It is tempting to an artist-researcher to create new "watering systems".

This symptomatic 'irrationalism' which tends to take the form of either esoteric formulations or (quasi-)intellectual hybris is, however, not the only way to respond to the struggle of faculties, nor is it a responsible one. More productive paths can be found in the margins, lacunae and fracture lines of experience that urge one to ponder details, nuances and intensities. Related to these, perhaps less spectacular and potentially uncanny aspects of experience, neither visionary nor programmatic thinking constitute a sustainable approach. What is needed is sensitivity to fine shifts. Here the most thought-provoking forms of intuition can perhaps most aptly be described as 'touch'⁸. Behind the symptomatic struggles there is something we could call "touch of the faculties"⁹ that needs to be explicated.

Touch as response

It is in regard to the sense of touch that the difficulty of relating rational reflection with non-intelligible aspects of experience in a non-hierarchical way finds its culmination point. This is because touching brings pathic, gnostic and practical aspects of sensing together in a peculiar way¹⁰.

In contrast to other senses, in the sense of touch the sensing and the sensed coincide. When I see a stone, it is 'out there' and does not see me, but when I touch that stone, it is 'right here' and touches me. This sense of concreteness and immediacy lends the sense of touch certain credibility. A seen stone can be made of plastic even if it looks just like a stone, but when I touch it I can feel the material. It is due to this fullness of touching that the tactile metaphor of 'grasping' can stand for 'fully understanding something'. On the other hand, the sense of touch has been conceived as being too diffuse to offer a proper model for knowledge. I can only touch things that are nearby, and not too many at a time, whereas sight offers me a wider range and a better overview of complex relations. This is why visual metaphors and structures dominate western concep-

tions of knowledge. There is a clear hierarchy between vision and touch in our tradition. Building up general knowledge presupposes coordination of different points of view, and accordingly, a 'view from a distance', that is, theory. On this general level of visually based knowability, touching can only confirm what has already been ordered by vision. On its own, touching is always particular: instead of categorizing, it singles out. Its 'knowledge' is of a different kind.

The matter is further complicated because touch exceeds the tactile world. Its scope covers mental, social and spiritual as well as corporeal processes. Because of this heterogeneity, its status as a domain of sense experience remains ambiguous. If vision has more of gnostic qualities, the sense of touch is a pathic sense. It is a sense of being in the world, of being exposed: to touch is always also to be touched. Although touching is contact with the touched, something inaccessible and withdrawing, even untouchable remains inherent to the touched; and it is exactly this foreign element that makes it 'touching'. Given that the contact in question can be social, mental or spiritual as well as physical, an image or a theatrical performance can, in this sense, also be touching. It can touch us by retaining something beyond our grasp. In other words, touching is over-determined by otherness, and it turns out to manifest traits of a 'foreign-sense', with respective ethical significance¹¹. There is a demand for tact inherent to contact that links the pathic moment of touching to ethical questions. Tact signifies answering to and for singular otherness. This elemental asymmetry tends to be ruled out when touching is studied in terms of immediacy and symmetry. With regard to the pathic character of touching, tact, rather than tactility, turns out to be the common denominator of the different aspects of touching. The sense of touch implies a sense for tact.

Tact tells us what is peculiar to the sense of touch on sensuous, mental, and social levels: touch does not abolish the difference between touching and the touched but exposes it as such. The contact deepens due to tactfulness in touching that implies sensitivity to the untouchable in the other. Of course there is always also the possibility of hurting, clinging and fear of contact. Besides this, there is a tendency towards fusion inherent to contact, with a resulting confusion in questions of responsibility and otherness.

For art research—both traditional *research into arts* and *art as research*—the question of tact constitutes a multifaceted research challenge with aesthetic, ethical and methodological aspects. The link between pathics and ethics, which is made tangible by the pathic approach to touch, offers possibilities for foregrounding various openings towards an enhanced situational sensitiveness and sense for concreteness in art research. In Waldenfels's terms, touch as a foreign sense invites us to 'prerational' areas of experience where we can develop ways of conceiving of non-intelligible aspects of experience as co-rational rather than as irrational elements of thinking. We should here understand the prefix pre- as referring to a necessary anteriority rather than to a preliminary stage¹².

* * *

I have proceeded to the point where it starts to become clear that the relation between art and research is a delicate matter. Art as such is not research, but it can become research when the work or process in question is presented in an appropriate way. In German there is an apt word for this: *sachgemäß*, which means literally 'according to the matter'. Using the terms I have just introduced one could say that it is a question of developing an appropriate feel or touch for the presentation of artistic work as research.

This kind of presentation involves exposure, a gesture of unsecuring. In so far as the exposure takes place in regard to research—that is, in regard to an activity that aims at knowledge—we can say that, in the last instance, exposition is about exposing artistic work to knowledge. Here the crucial question is: what do we qualify as knowledge in this context? And even more importantly: how do we conceive of the relation between artistic work and knowledge?

In order to indicate what I think is at stake in artistic research I will bring into discussion two theoretical concerns vis-à-vis the question of knowledge in the arts. In this way I attempt to indicate two openings towards an enhanced situational sensitiveness and sense for concreteness in art research from the artist-researcher's point of view. The first has to do with *translation* and the second with *tactics*. I will also indicate why it is productive, speaking of artistic research, to think of both of them in terms of touch.

Translation

Normally when we think of translation, we have in mind some kind of facilitation of communication across the borders of different languages. We translate a Finnish book into English in order to make its contents available and communicable to English-reading people. This, however, is only one side of the coin.

I would like to illuminate another aspect of translation—we might call it 'philosophical'—which I think is particularly important from the artist-researcher's point of view. I think that one essential task of the artist-researcher is to provide well-articulated passages between different media, languages or modes of articulation while maintaining a high sensitivity to their mediality. I think of this task of the artist-researcher in terms of translation following the lines of thought that Walter Benjamin has developed in his writings on language and translation¹³.

For Benjamin, translation is essentially more than transport of meanings. It provides an access to the experience of language by exposing language as meaningfulness that resonates itself. Besides bringing forth this self-relation of language, translation also shows that different languages make sense by relating themselves to each other. In other words, a singular language finds its mode of articulation only insofar as it is exposed to the multiplicity of languages.

As to Benjamin's thinking, 'language' must be understood in a specific sense. Language is not limited to verbal language; all modes of articulation qualify as languages. For Benjamin, language is something that precedes even the division

between the intelligible and the sensible. In that sense it is 'prerational'. In other words, language is not a sign-system; rather, it is something we could call the *emergence of sense*¹⁴. (Here we have to keep in mind that the word 'sense' has a wide variety of senses, just as the German *Sinn*, which stands both for sense as meaningfulness and for the senses and sensuality).

This wide sense of language implies that language is not a *means* of communication; it *is* communication insofar as we understand communication in terms of 'immediate impartability' (*unmittelbare Mitteilbarkeit*), an immediate or *unmediated* capacity to bring things into mutual relationships while itself partaking in the event¹⁵. In other words, language 'communicates' by 'communicating' itself. This event of 'communication', however, is at the same time one of alteration. Language imparts by "parting with itself", as Samuel Weber puts it¹⁶. Language is never fully present to itself. In this way, language as immediate impartability is also a symbol of the non-communicable or unexpressable¹⁷. Language refers infinitely beyond itself. Or, to use the terms I have just introduced: language as the emergence of sense comes to its limits relative to the insensible.

When language is invested with epistemic interests (Benjamin calls this the Fall), it tends to become codified, instrumentalized and mediated. Only virtual traces of its immediate impartability remain.¹⁸ These traces, however, can be made legible through translation.

Translatability, for Benjamin, is an essential feature of works of art which incorporate the experience of language in their structure¹⁹. This structure marks and is marked by the 'peculiar convergence' of the multiplicity of languages, the fact that languages somehow relate to each other. Benjamin writes: "[L]anguages are not strangers to one other, but are [...] interrelated in what they want to express."²⁰ All languages aim in their own singular ways at "one and the same thing"²¹. Benjamin's term for this is 'pure language'. Pure language is a dimension of language which cannot be attained in any single, separate language, but only in the multiplicity of the mutually supplementary ways of intending of different languages²². Pure language as the one and same thing at which all languages are aiming, is the 'origin' of sense. Origin here, however, is not a ground or a stable point of reference, such as God or the Divine. Rather, it is an "eddy" (to use Benjamin's word, *Strudel*²³) that brings heterogeneous elements together according to a logic that is historical.

Benjamin suggests that translation gives a voice' to the intention of the language by making the different languages recognisable "as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel"²⁴. As fragments of the great vessel of pure language, the individual languages are supplements, substitutes for each other. What a language adds to another language is the lack of itself. The work of translation brings out something I am inclined to call the 'hospitality' of a language, making it resonate and urging it to sensing itself through the other²⁵.

In short, languages are at least partially translatable, because they supplement each other in their ways of making sense, not because they carry comparable meanings.

As I indicated earlier, I think that the task of an artist-researcher operating in

the interstices of different media can be likened to the task of the translator. For Benjamin, the task of the translator is to re-create the work of art in his own language in such a way that the pure language finds resonance in it²⁶. The artist-researcher who has assumed this task must tune his or her language to match the level of the work of art.

Focusing on this philosophical aspect of translation is for me to distance myself from dialogical models of artistic research that are based on a kind of product development schema, which in my view has become prevalent in many art universities including my own²⁷. Benjamin's claim that an ideal translation is something that always remains a virtual one opens transformative possibilities for conceptualizing artistic research. In the light of Benjamin's thinking, the relation between art and research practices, rather than appearing as a dialogue leading to an actual synthesis appears as a touch or resonance inviting art and research to a critical confrontation or dispute, *Auseinandersetzung*.

What are the implications of Benjamin's view on language and translation as concerns artistic research?

- 1) Benjamin shows the limitations of conceiving of language as being a means of communication, especially in connection with those modes of articulation that are sensitive to their own medium. Insofar as artistic research aspires to sensitivity to its own ways of articulating knowledge, it cannot afford instrumentalizing communication. This implies that the performative aspects of a presentation gain a particular importance.
- 2) When exposing artistic work as research one should not be satisfied with simply transposing contents and topics from one context to another. The shifts taking place in the process should somehow be incorporated into the exposition as well. In other words, the exposition should be tuned to match the level of the work of art. This tuning is nothing else than striving for an appropriate feel or touch.

In short, the artist-researcher is facing the challenge of finding medium-sensitive ways of articulating his or her epistemic interests and of looking for productive contact points between the different modes of articulation—without any pre-established hierarchies. This, of course, is an immense task, since this kind of medium sensitivity implies that every detail is potentially significant. Language without grammar is, to be sure, a utopian idea. Nevertheless, I think that an artist-researcher, in the best case, operates with sensitivity towards the multiplicity of languages that invites working with and against the grammar, pushing the limits of a pre-established order. The question of 'pushing the limits' brings me to my second theoretical concern: tactics.

Tactics

Philosophical reflection on art has a long history. Art, however, (with its inherent research potential) in a way precedes its own name and conceptual appropriation. This precedence has to do with something I would like to call 'artistic touch'.

Scientific thinking understands its touch in terms of tactics. In order to gain knowledge a researcher has to make use of some kind of tactics in sorting out and categorizing whatever is under scrutiny. What counts is an identifiable corpus from which to extract samples that can be analyzed and, accordingly, grasped. Usually we speak of this in terms of method. In order to have a good research touch a scientist has to be clear about his method.

The arts, too, have their ‘tactics of grasping’ or methods. Artists, too, make their ‘takes’ or tryouts. These resemble the scientific takes or samples by being bound to their limits. The artistic take, however, does not aspire to overcome those limits and establish general rules. It works on its own limits and is *taken by them*. Scientific thinking proceeds as *tactics of generalization*, whereas thinking in the arts follows *tactics of touch*. The arts are concerned with details and features that give their take a distinctive character, a singular touch. In short, in the arts the method cannot be reduced to a means to an end. The artistic method is something that also means in the end. It is inscribed in the work itself. This complicates the way in which we can conceive of images, installations or performances as research results. Artwork is an end point of a process that *results in* something rather than an end point as a simple outcome.

In a strict sense, touch is always at the limit²⁸. Only by touching its own limit can touching get into touch with itself, or rather, with a self, which first in and as touching may become something we could call ‘itself’. This structure, however, is not entirely reflexive, since touching is always also transitive. It goes across a distance without any guarantee of a securing return. The limit here, even if it might be called definite, does not serve definitions. It serves differentiation and exposition. In so far as the limit is touched, it is differed and deferred, pushed further—at the same time as the touching feels limited and vulnerable.

Artistic touch, a touch taken by its limit, seeks intensity rather than solution. It never gets a definite grip. Or more precisely, it is never satisfied with a definite grip. Its form is that of repetition, which, to be sure, is something else than the reproducibility of a scientific experiment. What counts here is difference.

The way traditional art research tries to seize hold of the arts differs significantly from the way an artist seizes fine traits and the ways art works seize us. This difference cannot be reduced to an opposition of intelligible and sensible, or to that of rationality and affectivity. The touch of the arts takes its measure from sense in all senses of the word ‘sense’, which imposes a challenge on this kind of categorical divisions.

The research gesture inherent to the formative powers of the arts manifests itself in and as artistic touch. The research potential of this touch cannot be grasped in scientific terms, since its relation to knowledge follows another logic than that of scientific appropriation. Traditional art research aims at gaining knowledge of art and identifying and documenting this knowledge as knowledge. Artistic research, in turn, investigates knowability by constantly seeking new relations to knowledge. What is at stake in art as research is touch (or even retouch) in the sense of a repetitive search for fine differentiations related to a particular situation. Source criticism and contextualization central to scientific re-

search remain secondary matters here. Under scrutiny is not a corpus, but a singular, incompletely articulated body in its anticipated knowability. In this sense artistic touch is constantly on the threshold of knowledge. In and as its own gesture it singles out pleasure, intensity and tact as matters to be focused on.

Even if art can be just as technical as scientific research, it is still not the mechanical application of a technique to the smallest detail. Art is a technique of the detail in a much stronger sense²⁹. The artistic touch is technical production of details. Something like a universal touch or Art with a capital A are products of science fiction, since details to be worked on only exist in so far as they are put forward in a singular presentation.

The arts, nevertheless, do relate to each other. The arts differ from each other as techniques at the same time as they touch each other³⁰. The contact points between the arts are loaded, since they suggest fusion at the same time as they articulate difference. Following Jean-Luc Nancy, we could say that one art is at the threshold of another. Since it is nothing less than the sense of the world that is at stake in the artistic touch, it sometimes adopts an attitude or style that tends towards fusion, exemplarily in the form of a *Gesamtkunstwerk*. On the other hand, sensibility required in the work on details and the interstices of different media resists this tendency and maintains the distance at the core of the contact itself. The threshold is an enclosure and a disclosure at once, and the techniques of bringing it forth can be used either to secure or to unsecure its status.

The plurality of the arts does not consist of parts that would constitute a whole. The arts are heterogeneous in relation to each other. They relate to each other like different languages that supplement one another by adding to each other their own lack³¹. Each one of the arts opens infinite possibilities and thus becomes something like a 'total part'³² of the multiplicity of the arts. This structure is repeated, fractal-like, on the level of details. Even a singular hue or gesture can constitute a total part—and open up a whole world.

Another way to say this is to point out that different artistic techniques share an aim, or even a sense: they strive to please themselves as their own gesture. Touch in the arts is nothing else than the self-feeling of the gesture as a longing for form. In this sense, what is common to the arts is the relation to the forming of the form³³. In other words, what is at stake in the arts is 'design', in so far as design designates a desire for form, which articulates or "draws" itself as fine traits and nuances, or strokes. Nancy, to whom I am referring here, summarizes this by saying that '[t]he stroke executes the gesture of its desire'³⁴.

According to Nancy, this formative power of the arts can be thought of as 'auto-affection', that is, as the forming of a self as the gesture of turning towards that which is outlined or drawn up as the gesture itself³⁵. Against this background the distance between art and design can be estimated on the basis of their connecting Latin word *designare*. This raises far reaching questions concerning signifying forms and forms of signification. Decisive become the questions concerning the relation to the forming of the form. A thinking of form dissociated from function should be developed in order to gain a more differentiated view on the research potential of the arts. A 'meaningful connection' between making and

reflecting need not be a functional one³⁶.

In one of his central works, *Corpus*, Nancy states that in the 'world of bodies'(that is, in our globalized world that no longer has any transcendental order) writing (as the articulation of sense) is 'the anatomized body of a sense that doesn't present the signification of bodies and, still less, reduce the body to its proper sign.'³⁷ Writing, however, signifies, since we are 'organized' for signification³⁸. As I already noted, language without grammar is a utopian idea. Writing (understood as the articulation of sense) works with the tension of the signifying system at the same time as it takes part of it. In this tension, according to Nancy, 'organization' turns into 'anatomy'³⁹. Writing is ex-scription of the body rather than articulation of meanings. In other words, untied in and as writing from the burden of signification, the body is exposed as sense.

What, then, does this 'anatomizing of organization' imply in terms of the research potential of the arts and artistic research? How to think of the difference between organization and anatomy?

The word organization comes from the Greek *organon* which refers to instrumentality. The word anatomy, in turn, derives from the Greek *temnein* ('to cut'). The prefix *ana-* attached to it has the curious double meaning of 'with' and 'against'. Anatomy, accordingly, means "cutting with and against". It is the articulation of details, as it were. Anatomizing of organization could thus be rephrased as 'striving for touch' in the strict sense, that is, touch at the limit, touch taken by its limit—or as I like to put it, artistic touch.

In conclusion

By taking up the themes of *translation* and *tactics* I have tried to indicate some ways of considering the arts as research in their own terms. The question of an appropriate touch connecting these two themes marks the culmination point of questions concerning the research potential of the arts, which needs to be pondered, especially when new institutional settings of artistic research are emerging. It is, however, important to be clear about the fact that the 'touch of the faculties'⁴⁰ taking place at the art universities is a state of affairs that keeps changing. The reorganizations that take place today are no longer exceptional; they are the rule or even the logical consequence of the modern conception of scientific research as an activity aiming at *new* knowledge. In my view, the real hubs of these reorganizations are not faculties in the institutional sense but faculties in the sense of mental and physical powers. I think that the subversive potential of artistic research only becomes visible when we start to recognize how the research potential of the arts can destabilize the cultural dichotomies, such as mind/body, theory/praxis and intelligible/sensuous, on which the knowledge production of scientific thinking is based. It is in regard to these dichotomies that artistic research can challenge the prevailing regimes of knowledge and make the research discourses more responsive to phenomena belonging to prerational areas of experience and present them as co-rational.

In the wake of the medial turn, however, it has become clear that work on

details and nuances as concerns materiality, forms and formats cannot be considered a trademark of artists and designers alone; it is becoming increasingly important to researchers and theoreticians as well. The epistemic interests of artist-researchers articulated in the form of artistic research find their counterpart in the recognition of the material and aesthetic aspects of scientific work and thinking in science studies and in deconstructive thinking⁴¹. We have to think of the relation between art and research in terms of a double-bind.

In order to investigate the contact points between different faculties on a level that I have here called prerational, we need to shift the focus away from the institutional frame of artistic research to its formative powers. Consequently, instead of the institutional frame, or organization, our main concern should be the desire of knowledge on the anatomical level, which the artistic tactics and the medium-sensitive translation work are pondering with their gestures. If form is born of the form-desire of knowledge, what, then, could be research made for the sake of the forming of the form only?

Endnotes

- 1 Lehmann 2008.
- 2 Lehmann 2008, 15–19.
- 3 Lehmann 2008, 46, 371–400.
- 4 Lehmann 2008, 34.
- 5 Cf. Margreiter 1999; Münker 2009.
- 6 I borrow the term ‘co-rational’ from Bernhard Waldenfels Waldenfels 2010, 18.
- 7 Waldenfels 2010, 20.
- 8 Waldenfels uses the term *Gespür* that refers to a wide range of affections as well as to a sense of their significance in regard to a particular situation Waldenfels 2010, 20.
- 9 This is one of the research themes in the research project I am currently involved in. See figuresoftouch.com
- 10 Waldenfels 2010, 20–21. The term ‘gnostic’ derives from the Greek word *gnostikos* (literally: ‘that which is related to knowledge’). The term ‘pathic’, in turn, derives from the Greek word *pathos* that refers to sensibility, affectedness and suffering. Inherent to the term, although normally ignored, is the concrete sense of being exposed to something excessive and unexpected that can even leave painful marks, such as wounds. Experience in general is marked with such pathic ‘fracture lines’ Waldenfels 2002, passim.
- 11 Waldenfels 2002, 64.
- 12 Waldenfels 2002, passim; Waldenfels 2010, 21
- 13 I will refer to two key texts here: ‘On Language as Such and on the Language of Man’ and ‘The Task of the Translator’, both published in English translation in *Selected Writings*, Vol.1.
- 14 Peter Fenves puts this in terms of the appearance of a ‘pre-spatial space of pre-logical sense’ Fenves 2001, 204.

- 15 SW I, 63–64 / GS II/1, 142.
 16 Weber 2008, 42.
 17 SW I, 74 / GS II/1, 156.
 18 Weber 2008, 47.
 19 SW I, 254–255.
 20 SW I, 255 / GS IV/1, 12.
 21 SW I, 257 / GS IV/1, 13.
 22 SW I, 257 / GS IV/1, 13.
 23 This characterization of origin appears for example in Benjamin’s ‘epistemocritical’ preface to his study on baroque mourning plays GS I/1, 226.
 24 11 SW I, 260 / GS IV/1, 18
 25 Christofer Fynsk puts this resonance in terms of ‘singing’ Fynsk 1996, 187.
 26 In Benjamin’s words: ‘[The task of the translator is] to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation (*Umdichtung*) of that work.’ SW I, 261 / GS IV/1, 19.
 27 Aalto University, School of Art and Design Helsinki: ‘The special feature of the Doctor of Arts at School of Art and Design is that the dissertation can also include an art production, a series of art productions meaningfully connected to each other, or a product development project. In such case, the written thesis has to be in a dialogic and analytic relation to the art productions or product development project.’ http://www.taik.fi/en/research/doctoral_education_at_taik.html
 28 Derrida 1993, 126–128.
 29 Nancy 1996, 20
 30 Nancy 1996, 21–27.
 31 Cf. my article ‘The Language of Photography as a Translation Task’ Elo 2007, 153–155.
 32 Merleau-Ponty 1997, 134.
 33 Resounding Hölderlin and Benjamin we might even speak of ‘pure form’ here.
 34 Nancy 2009, 36.
 35 Nancy 2009, 39–40.
 36 Cf. footnote 27.
 37 Nancy 2008, 83.
 38 Nancy 2008, 83.
 39 Nancy 2008, 83.
 40 This is one of the research themes in the research project I am currently involved in. See figuresoftouch.com
 41 See for example Rheinberger 2010, 244–245. As regards philosophical tradition, the writings of Derrida have been considered to be representative of the medial turn Margreiter 1999, 9–18; Münker 2010, 32.

Abbreviations

SWI: Benjamin, Walter. 2004. *Selected Writings*, Vol.1.
 GS: Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*.

References

- Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*. 7 vol. Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser in collaboration with Theodor W. Adorno and Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhramp.
- Benjamin, Walter. 2004. *Selected Writings*. Vol. 1. Various translators. Eds. Michael W. Jennings et al. Cambridge Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press (Abbr. SW).
- Derrida, Jacques. 1993. "Le Toucher – Touch/to touch him". Transl. Peggy Kamuf. *Paragraph* Vol. 16.2, 122–157.
- Description of doctoral education at Aalto University's School of Art and Design: http://www.taik.fi/en/research/doctoral_education_at_taik.html (9.1.2011).
- Elo, Mika. 2007. "The Language of Photography as a Translation Task". In Mika Elo (ed.). *Here Then – Photograph as Work of Art and as Research*. Helsinki: University of Art and Design and Finnish Academy of Fine Arts, 134–187.
- Fenves, Peter. 2001. *Arresting Language. From Leibniz to Benjamin*. California: Stanford University Press.
- Figures of Touch research project: <http://www.figuresoftouch.com> (9.1.2011).
- Fynsk, Christofer. 1996. *Language and Relation*. California: Stanford University Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2008. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 4th printing (1999).
- Margreiter, Reinhard. 1999. "Realität und Medialität. Zur Philosophie des 'Medial Turn'." *Medien Journal*, 23. Jahrgang, Heft 1, 9–18.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1997. *The Visible and the Invisible*. Eds. John Wild et al. Evanston: Northwestern University Press, 4th paperback printing (1968).
- Münker, Stefan. 2009. *Philosophie nach dem "Medial Turn": Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft*. Berlin: Transcript.
- Nancy, Jean-Luc. 1996. *The Muses*. Transl. Peggy Kamuf. California: Stanford University Press (1994).
- Nancy, Jean-Luc. 2008. *Corpus*. Transl. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press (2006).
- Nancy, Jean-Luc. 2009. *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée.
- Rheinberger, Hans-Jörg. 2010 (2006). *An Epistemology of the Concrete. Twentieth Century Histories of Life*. Durham, London: Duke University Press.
- Waldenfels, Bernhard. 2002. *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard. 2010. *Sinne und Künste in Wechselspiel. Modi Ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weber, Samuel. 2008. *Benjamin's Abilities*. Cambridge Massachusetts, London: Harvard University Press.

Speaking, moving, dance: Incorporated language in practice and research

Using metahistorical and genealogical approaches, this dialogue strives to challenge what in the past of dance is considered of importance to the present-day practitioners that we teach. Verbal language is a central tool for teaching dance, yet dance as an art has often been defined as non-verbal and even preverbal with the result that the words used of dance have received little scholarly attention. This article asks what are the encounters between language and body, speaking and moving in the rehearsal studio or at a lecture hall. We address how to use studio practice as a source and a method for dance history. Through video examples, we discuss what kinds of historical traces remain of corporeal practices not only in the historical archive but in the bodies performing, remembering and researching a performing art.

Introduction: who we are and what is our project

This article is a kind of dialogue between practice and theory, dance and history. We are both dance historians, and share a methodological ground for moving ideas. In our current research project *Can We Dance History?: The Presence of History in Dance Practice* we ask how history is incorporated in the everyday practice of dance and how can this corporeal historicity become a new kind of a source for historiography. Our project aims to change how dance practitioners understand history and to make historians aware of the methods developed in the performing arts for discussing the corporeal memory necessary for the ephemeral practice of performance. In particular, we look into the possibilities of studio-based approaches in historical research in raising the level of awareness of where this movement material comes from; how dance is conceptualised by practitioners in practice as well as in written text. We ask what are the possibilities for performative history, an interpretation of the past that acts on the present. To this end, we stress history as a narrative and performative formation, remembered, embodied and written.

For this reason, this article includes some of the video material Anne has col-

lected for her research on Finnish contemporary dance in the 1980s. The video material is filmed by Jouko Seppälä and edited by Sari Koskinen and Anne.¹ Anne explores the role of experience and memories in the construction of written, embodied and danced histories. As an interpretation of the past, history does not exist without the subject that creates it. When historical research addresses the recent past of Finnish dance, lived through both by the researcher and the dance makers she is working with, this quality of history is really in evidence. Each subject has had a different journey through the partially shared past. As historians, however, we try to comprehend the complex dialectical understanding of the relationship between individual experience and action (culture-as-lived) and cultural order (culture-as-constituted).

Departing from the common approach in practice-based dance history, we do not aim for either re-creation or reconstruction of old works.² We begin from the historical context of movement material, including but not limited to performed works, constantly articulating our research process in relation to historiography. Our research has been informed by the recent interest in historical dances by such artists as Martin Nachbar or Fabian Barba,³ but our point of view is slightly different. We want to move the focus of such artistic research towards the everyday practices of dance and the historicity of all kinds of movement. The current interest of dance artists in reworking the past of their art form is, for us, an indication of the failure of traditional, institutionalised dance history teaching to truly relate dance history to the concerns of present artistic practice.

The dancer in our video material is Leena Gustavson. Her dancing career, which still continues, has been long and diverse in techniques and styles, creating a rather unique body archive that she is also exceptionally good at verbalising and sharing in movement. Leena began dancing ballet, and in the 1970s she was engaged as a dancer at the Finnish National Ballet. The encounter and working with Nikolais-trained Carolyn Carlson at the Finnish Opera was a turning point for Leena. In 1977, she decided to leave the Opera in order to study American modern dance — Nikolais, Graham and Cunningham techniques.

Leena's dancing and choreographing followed closely the ideas and teachings of Carolyn Carlson until the end of the 1980s, when she turned her attention to new dance. Anne got to know Leena personally twelve years ago, when she participated in her dance and improvisation classes. At that time, Leena's focus and interest were still in "soft forms" of dance training, such as release technique and contact improvisation. She adapted these with the movement forms that she had practiced earlier. More recently, Leena has begun to combine her dancing with voice, using words, narrative, and facial expressions.

We suggest that at this point you watch the short edited video clip inserted here.

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



Speaking and Moving

Leena is not the only dancer with whom our project is concerned, but Leena and Anne have been working together for quite a long time. They collaborated for Anne's PhD thesis, which, based on Ankersmit (1994) and Briginshaw (2000), addressed the possibility to construct dancing histories alongside written ones.⁴ However, Leena's ability to share the historical layers of her embodied past for us in the present is precious material for our research as well as for her artistic work.

In the video, by combining corporeal and spoken memories of her past dance practice, Leena produces a new kind of history: a history that focuses on dance training and the rehearsal room rather than on a product on stage. For our research project, we approach dance history as intertwined layers of different past practices, even contradictory ones, present in today's dancing bodies. The major difficulty in our task will be how to explain these historical layers — what aspects of dance practice derive from how far back in time — without tearing them apart or excluding other possible methods for dealing with the same material. We want to keep our audiences aware of the processes of interpretation that take place in any articulations of the corporeal past.

A central aspect in any collaboration is language, and, perhaps more importantly, the relationship between speech and action, doing and explaining the doing to another. Dance emerges from movement material that is temporally

and culturally specific: what Leena does, physically, affects what words she uses, how she reflects her experience. The collaboration creates unexpected insights, moments surprising to both collaborators. Material created in the moving and speaking bodies inside the studio differs from both *merely* narrated or *merely* danced material. But in movement and in talking of movement, dancers' bodies evince the sediment, the layers of past in the present. In Dialogue 1 below, we discuss how Leena's speech and dancing show various temporal layers at work.

Whose History?

But our project also has a practical aim. In pedagogical practice, history has to be made meaningful from the perspective of the immediate present for the history lessons to signify anything to the practitioners that we teach. We want to raise our students' and colleagues' level of awareness of where their movement material comes from; how dance is conceptualised by practitioners in practice as well as in written texts. We also want to bring together different generations of dancers so that our students grasp how dance is a living, breathing tradition taught in studio practice.

Our radical claim is, that dance history has been focusing too much on the abstraction called choreography and on the figure of the choreographic author. Reading histories of dance, it would seem as if dancers are merely imperfect executioners of an ideal abstraction in the head of the choreographer, an abstraction that is always the same despite inevitable ideological and material, temporal and cultural changes around it.⁵ We claim not only that this is a relatively recent way of understanding dance (practice) – not more than a century old – but that it has lasted this long only because it supports two particular hierarchies. First, it gives preference to the writing of the formalist researcher and the figure of the author over the actual practice of dance and the historical corporeality of the dancer.⁶ Dance practice, we claim, has never followed this ideal. Second, the idealist model suits better the hegemonic form of dance in the hegemonic research culture – ballet – than it does contemporary dance. It is hardly a coincidence that the idealist model is collapsing in dance thanks to the rise of heterodox forms of contemporary dance and research intimately tied to it. New research on dance as a corporeal practice, however, brings up questions about past corporeal practices.⁷

In our individual pedagogical experiences, we have noticed that dance professionals cannot relate their current interests in making art to a history based on written documents that ignores most of the everyday practices of dance. For example, practices like training and rehearsing, taking care of one's physical well-being, injuries and pain, or memories and affects associated with particular corporeal actions and expressions. We propose that for a practising artist, history lessons should offer critical perspectives to present and future practices, new questions and proposals rather than a series of fixed facts and illustrious predecessors.

Methods

But how to do it? For answering our question if and how we can dance history, we first turned to the methods of so-called New History.⁸ Two approaches to historiography are particularly interesting for us: genealogy and metahistory. The former is Michel Foucault's famous project that understands history as always created in the present and for the present. Genealogy explores how the past lives in each one of us and focuses on how we produce histories out of this past.⁹ What we have done is simply expanding the material in this model: rather than understanding past as document and history as text or narrative, we look at how bodies preserve layers of past experience, how we remember in action, in the physical, concrete level of our body.

But if the past is present in us, what happens to the authorities of history? This requires delving into metahistory, Hayden White's approach, where historians and their manner of constructing history become the objects of historical research.¹⁰ Through genealogy our project asks how our students understand themselves and their dancing as embodying a danced history, a history of movement practices, corporeal ideas and attitudes about their bodies. Through metahistory, we ask what that history is and what have been its processes of creation, how has it been brought into being. For the video examples, we have chosen clips that clarify for our students what these approaches can bring up from a discussion with a dancer like Leena.

Written histories of dance are always histories of the time of writing, particular viewpoints into the past. Bodies retain their own history, a history of growth, learning, and experience. We focus on how dance and its corporeal history are created in studio practice, in the context of movement material and dancing bodies, and in the everyday life of an arts school. We seek to integrate this studio practice into the practice of historiography through critical embodiment of past practice. Our historiography explores the techniques, practices and articulations of dance in the studio and in what remains of studio practice in the more traditional historical materials. We analyse words that dancers use of their practice and narratives they tell as particular representations of dancing, but we do so from the perspective of dance as a continuing and ever-changing practice. This will, we believe, produce rather interesting implications to historiography more generally.

Dialogue 1

The video material included in this article exemplifies the kind of ethnographic material Anne is collecting in her part of our research project. In it, her process of doing research is visible in the "end product": the clip illustrates Anne's method when it visualises her collaboration with Leena, their shared time and space. In other words, the researcher clearly allows her own experiences of dance in and since the 1980s to influence the ideas shared in this collaboration. When we watch the recording we can gauge the complexity of the historical sedimentation, the temporal layers involved in Leena's and Anne's speech and actions.¹¹

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



Anne: The bodily, verbal, and written experiences and memories of a living dancer and a researcher offer an excellent opportunity to explore how the lived bodies and the bodies as seen are intertwined with words and verbal expressions. Together and separately, they construct different kinds of narratives of the past, performatives that also reconfigure time and space in a non-linear sense. As such, they create different discourses. Below, I will discuss some examples, based on my analysis of the enclosed video clips.

Anne: With her present body Leena demonstrates her past body. Together, the past and the present are her lived body. Here, she describes how “In order to get into the feeling of the 1980s I have to work mostly here.” She locates the major change in her body of the 1980s — or rather, her memory of her lived body of the 1980s — by pointing to it in the present body dancing. What I actually see is her waist lengthening. This is the body as seen, although how I see it and how you see it may differ because how I and you have experienced our waists lengthening in our lived bodies differs thanks to our different pasts.

Hanna: But can the past body occupy the same space as the present one? Is it not the present body doing the explaining?

Anne: Yes, the acting and explaining body is always Leena’s present body in the present moment. However, at the same time, it is possible for a researcher to articulate many “bodies” operating and interacting in different historical layers present in the present body. Past actions, like specific forms of dance training, leave traces in the body. By presenting examples on video or in live demonstra-

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



tions with dancers, I want to share with you my research on how, in practice, the present trace-loaded body has potential to memorize, demonstrate, explain and reveal the past of dance — at least to some extent. Leena's embodied, danced and told memories help us to reconfigure time and space. They allow, as Valerie Briginshaw and Ramsay Burt has stated, "the possibility of seeing/conceiving more than one thing at a time in a non-linear, non-hierarchical way, and hence for the possibility of seeing new kinds of relationships between things."¹²

Anne: Here, Leena continues to embody the past and explain it verbally. She states: "The placement of my ribs or lungs has to be changed." She is naming where the change takes place or, more specifically, how the change is made. When she seems to be seeking for the right words — "ribs or lungs" — Leena is actually using two different dance discourses. The word "ribs" belongs to the ballet and modern dance discourse which often uses skeletal and muscle structures for explaining the placement of the body. At the same time, from her present point of view, informed by new dance and its discourse, the change actually happens in the lungs. The new dance discourse concentrates on sensing and experiencing movement in the organs of the body, like the lungs. This exemplifies how Leena's lived body still engages in both discourses.

Hanna: What of the specific words she uses?

Anne: For example, Leena says: "There has to be this 'hujut', like a hook lifting my midriff and ribs up." In order to clarify the experience of physical memory, Leena uses the onomatopoeic sound "hujut" and the metaphor "like a hook

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



lifting” combined with the physical gesture (the movement can be seen at 0:58). Onomatopoesis and metaphor are common narrative modes for dancers to articulate and communicate movement qualities and experiences, but these modes have not been analysed in research because their significance is always related to the practical knowledge of dancers and the moment in the studio where movement is analysed in practice. Were you only given a transcript of what Leena says, both the meaning of what she says and the significance of her choices of articulating her action would be far less obvious.

Here, you may also note that Leena is still hesitating with her expressions, saying “No, not ribs but lungs.” The old discourse relating to her 1980s reappears, but she corrects herself to follow the present one. Apparently, in embodying her past, she is experiencing quite concretely the difference between the temporal layers of the 1980s versus 2009. She prefers using the present discourse to explain her memory of the 1980s, but she also senses her bodily difference, as when she says: “There is an exact distinction.” Once again, she verbally confirms her bodily experience, reassures both herself and the viewer of the present interpretation as the correct one.

This excerpt shows how dance and its history are layered, but I would like to stress that Leena’s past dance is still the present dance for some. Unlike often represented in histories of art, old aesthetic ideals and past styles do not disappear just because something new emerges. Leena’s moments of hesitation illustrate this quite beautifully.

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



Dialogue 2

Hanna: Now I want to show how this material and our approach on dance can be expanded to discussions of history more generally. This is to say, how could we combine the methods typical to dance research, such as somatics, to history, which is a discipline traditionally bound to textual materials and methods that emphasise emotional, physical and psychological distance between the researcher and research topic. To do this, let us look at a specific moment in the recording.

At this moment, Leena clutches at her knee, complaining of pain. Perhaps as an old injury reminds her of its existence, perhaps the motion brings up a new one.

Anne: Or maybe it could just indicate the end of her dance. After all, she does not really complain of pain. She says: "Oh yes, it was that."

Hanna: That is true. Dancers often rub certain parts of their bodies after moving, almost by reflex. It is like telling this part of the body that this was it, well done. But to me, this moment draws attention to how the physical recollection cannot be edited in the manner of text and how injuries write their own history, force us to recall our past in our everyday existence. Even if the acute pain has passed, an injury arises like a ghost from the past as we execute movements similar enough to evoke it. There is nothing we can do to stop the physical recollection; it acts as an acute reminder of how our bodies bear their historical layers, easily forgotten in the everyday but ever ready to disrupt our routines.

Anne: But is this always a negative relationship, a relationship of pain and restriction?

Hanna: No, but injuries are one example of how our movement possibilities are always conditioned by our personal, bodily histories. They evince what we have learned to do and not to do, but also the historical events and accidents of fate beyond our control. In our Western scientific culture, we still rarely pay serious attention to somatic sensations, they seem marginal to the research on our experience of being human. Yet, we all have somatic, corporeal experiences and memories that directly affect who we are, what choices are available to us. Even if we have not experienced illnesses or injuries that, though incapacitating us, remind us of being corporeal beings, we have all been shorter in childhood. Height changes our perspective — I can reach a higher shelf today than I did when I was five, I can stride farther because I have longer legs, but I can also no longer suck my big toe.

Dance is an art form that exercises our somatic consciousness, our awareness of being our physical bodies. However, today, people are generally more conscious of their somatic experiences than, say, a decade ago. Somatic practices like yoga and pilates have become popular forms of physical exercise; multiculturalism has increased our awareness of cultural differences in behaviour; internet and visual media have changed our habits of communication whereas communication studies focuses increasingly on how a message is conveyed and interpreted instead of what is being conveyed.

Anne: So, awareness of our somatic experiences has increased, and not only among dancers.

Hanna: Yes, but the reason dancers pay more attention to these somatic experiences is that for them they are professional concerns — their livelihood depends on how finely they sense their bodies; how well they balance their somatic sensations with how their bodies appear to others at a given moment in time. Physical trauma is a professional concern for a dancer: even a small injury can seriously hinder one's career. As Helen Thomas has discovered in her research project on dancers' body image, dancers even define the seriousness of their injuries based on how much they affect their rehearsing and performance practice.¹³

Injuries are typical to practitioners with careers as long as Leena's, regardless of whether they have trained in one or several different dance techniques. Yet, precisely because keeping fit is so important, professionally, dancers are reluctant to discuss their aches and pains, admit there might be something wrong with their bodies. Also, when dancers share their list of injuries and operations with others, they mention what has happened, but often they just assume that others understand the emotional and psychological impact of being unable to dance. This unarticulated trauma haunts the discourse in the assumption of kinaesthetic sympathy.

Anne: What do you think is the problem with kinaesthetic sympathy or kinaesthetic empathy? After all, these concepts are widely used in dance to discuss how we understand the movements of bodies other than our own, *their* sensations of *their* experiences.

Hanna: Indeed, they are often used. At the end of our example, Leena brings up this notion, uses it to refer to the process in which shared movement knowledge is shared. But by taking recourse to the assumption that we share kinaesthetic experiences, what exactly is shared of corporeal experience often remains on the level of the physical act, or on the onomatopoetic and metaphoric linguistic level that are difficult if not impossible to share with non-dancers. In the discourse of dance, reliance on the assumption that all sense movement alike — kinaesthetic sympathy — results in tactile knowledge that is assumed as an “of course”, rarely if ever addressed in histories of dance and thus always-already lost for the art form. After all, history is really reliant on words: words have been the principal tool for historians, as much an of course in its discourse as somatic knowledge is in dance. If something is not verbalised, it will easily fall outside of history. And history, of course, is a powerful discourse in our society: through history, we define what is important to remember. I am simply arguing that it is important to remember we humans are corporeal beings.

Anne: What of the notions of empathy and sympathy? How can we discuss the experiences we share without using these?

Hanna: Instead of using terms like kinaesthetic empathy, which brings in the political dangers involved in claims about empathy,¹⁴ I suggest that we should discuss kinaesthetic experience and the different ways for sharing that experience — by showing, by describing, in writing, and so on.¹⁵ Because not just the metaphors we use to speak of our bodies and its experiences (moving or still) but our bodies, our corporealities, are historically and culturally conditioned. We tend to assume that we share a common ground, but do we? We are biologically gendered, of different ages, with very different views of what bodies should be like even if we do not bring to play huge issues like cultural or ethnic difference or social constructionism.

Anne: Personally, I am ready to claim that to some extent we are able to share bodily experiences, or at least have the experience of it. This is possible not only because of our common anatomy and senses but because of our socially learnt ways to communicate and express of our bodily experiences.

Hanna: Yes, at least at that moment, because you share the same culture.

Conclusions

By co-operating with dancers, we study how their past and our historical examples can inform their practice, help them to put their training into a context of changing pedagogical and aesthetic ideas. Rather than ask what is being discussed, our students are encouraged to ask how it is discussed: for example, who creates dance — who is its author and why — or who presents its history? In our example, Leena seldom names the teachers whose authorities she both reproduces and reinterprets in her movement,¹⁶ but for someone familiar with both her personal history and that of the corporeal practices she has engaged in, this is immediately apparent.

By paying attention to how different modes of transmission of an epheme-

ral performance practice affect that practice, we can realise both the potential this ephemerality offers for our art and the conflicts that arise from trying to fit a performative form into the aesthetic vocabulary developed for literature and fine arts, where 'a work' or 'an author' are more stable entities than in dance. For artists belonging to a minority, understanding history as something changing and something created in the present and for the present can also be an empowering experience: if history is not stable and fixed, it can be changed to include us. Dance does not have to be the art form of young, physically fit and beautiful individuals, and its questions can have relevance outside aesthetics.

In our project, we try to make this tactile knowledge of moving bodies visible through documentation, through sharing it with you. We hope that by pointing your attention to these dancing bodies, you may perhaps also think of your own corporeal experiences and their effects. We are not claiming that any kind of generalisations can be made out of these individual experiences. Rather, we hope that our case studies and the methods we have used will generally enrich our discourses of what it means to be human.

Endnotes

- ¹ For more of the material, see Makkonen's webpage.
- ² See Thomas 2003 on the definitions used of present-day practices of historical dance; Franko 1989 for an informed critique of reconstruction.
- ³ See Burt 2003 and Hardt et al. 2007 on the former; Stalpaert 2011 for the latter.
- ⁴ See Makkonen 2007, 165–201.
- ⁵ See e.g. Monni 2007, 39–42.
- ⁶ Lepecki 2006; Järvinen 2009(a).
- ⁷ Monni 2009; Hammergren 1995 and 2009; Carter 2007.
- ⁸ E.g. Hunt 1989; Burke 2001.
- ⁹ Foucault 2001, esp. 1004–1024.
- ¹⁰ White 1975.
- ¹¹ Foucault 1972.
- ¹² Briginshaw & Burt 2009, 223.
- ¹³ Thomas 2009; more in Pain and Injury in a Cultural Context: Dancers' Embodied Understanding and Visual Mapping project webpages (20.10.2011).
- ¹⁴ As Sally Gardner s.a., footnote 33 notes, empathy begs the question how it is possible to enter into the experience of another despite radical difference (in age, culture, ethnicity, etc.); also Charlton 1986, 205.
- ¹⁵ Järvinen conversation with Dee Reynolds in Munich, 26.7.2010 regarding the notion of kinaesthetic empathy in Järvinen 2009(b) and the Watching Dance: Kinesthetic Empathy project webpages (20.10.2011).
- ¹⁶ With the exception of Carolyn Carlson, to whom she refers several times.

Works cited

- Ankersmit, Frank R. 1994. *History and Topology*. Berkeley: University of California Press.
- Briginshaw, Valerie A. 2000. "Postmodern Play with Historic Narratives in the Reconstruction of Lea Anderson's *Flesh and Blood* (1989)." In Stephanie Jordan (ed.). *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed Remade*. London: Dance Books, 227–240.
- Briginshaw, Valerie A. & Burt, Ramsay. 2009. *Writing Dancing Together*. London: Palgrave.
- Burke, Peter. 2001. "Ouverture. The New History: Its Past and Its Future." In Peter Burke (ed.). *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press, 1–24.
- Burt, Ramsay. 2003. "Memory, repetition, and critical intervention: the politics of historical reference in recent European dance performance." *Performance Research* 8:2, 34–41.
- Carter, Alexandra. 2007. "Practising dance history: reflections on the shared processes of dance historians and dance makers." In Ann Cooper Albright, Dena Davida & Sarah Davies Cordova (eds.). *Society of Dance History Scholars 30th Annual Conference Proceedings*. Paris: Centre national de la danse, 126–130.
- Charlton, William. 1986. "Knowing What We Think." In *Philosophical Quarterly*, 36:1986, 196–211.
- Franco, Mark. 1989. "Repeatability, Reconstruction and Beyond." In *Theatre Journal*, 41:1, 56–74.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books (French 1969).
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits 1954–1988, tome I: 1954–1975*. Paris: Quarto Gallimard (1994).
- Gardner, Sally. s.a. "Lying down in the air: Feminism, new dance and representation." In *Hysteric: body/medicine/text #4: Writing dancing*. <http://www.latrobe.edu.au/english/hysteric/gardner.html> (12.8.2004).
- Hammergren, Lena. 1995. "Different Personas: A History of One's Own?" In Susan Foster (ed.) *Choreographing History*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 185–192.
- Hammergren, Lena. 2009. *Dans och historiografiska reflektioner*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Hardt, Yvonne on a discussion with Waltraud Luley, Susanne Linke and Martin Nachbar. 2007. "Reconstructing Dore Hoyer's *Affectos Humanos*." In Sabine Gehm, Pirkko Husemann & Katharina von Wilcke (eds.). *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript Verlag, 193–200.
- Hunt, Lynn (ed.). 1989. *The New Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Järvinen, Hanna. 2009a. "Dance of the Past in the Present: Teaching a Metahistory." In Tresa Randall (ed.). *Global Perspectives on Dance: Research And Practice. Proceedings of the Congress on Research in Dance 2009 Special Conference CORD*, s.l. [printed in the United States of America], 234–240.
- Järvinen, Hanna. 2009b. "Historicizing aesthetic knowledge and perception in dance: kinaesthesia, proprioception and past corporeal knowledge." In Carolyn Birdsall, Maria Boletsi, Itay Sapir and Pieter Verstraete (eds.). *Ways of Knowing: (Un)doing Methodologies, Imagining Alternatives in the Humanities*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 209–225.

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London and New York: Routledge.
- Makkonen, Anne. Videot. <http://www.wwwmakkonen.kotisivukone.com/6> (20.10.2011).
- Makkonen, Anne. 2007. *One Past, Many Histories — Loitsu (1933) in the Context of Dance Art in Finland*. PhD thesis, University of Surrey. Includes DVD *Loitsu: Danced Histories?*
- Makkonen, Anne & Gustavson, Leena. 2009. *...not as it was, but as Leena recalls, imagines, interprets, presents, dances...* DVD produced by Anne Makkonen.
- Monni, Kirsi. 2007. "Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide: ontologisen eron pohdintaa." In Pia Houni, Johanna Laakkonen, Heta Reitala & Leena Rouhiainen (eds.). *Liikkeitä näyttämöllä*. Näyttämö & Tutkimus 3, Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 36–61.
- Monni, Kirsi. 2009. "Koreografia / esitys / osallisuus." Inaugural professorial lecture, Theatre Academy 24.4.2009. Available at <http://www.liikekieli.com/kolumnitesset/935-koreografia-esitys-osallisuus-kirsi-monni.html> (29.8.2010).
- Pain and Injury in a Cultural Context: Dancers' Embodied Understanding and Visual Mapping. Project webpages. <http://www.danceinjuries.org/> (20.10.2011).
- Stalpaert, Christel. 2011. "Reenacting Modernity: Fabian Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009)." *Dance Research Journal*, 43:1, 90–95.
- Thomas, Helen. 2003. "Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice." In Alexandra Carter (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*. London and New York: Routledge, 32–45.
- Thomas, Helen. 2009. "'Just Do It!' — The Transnational Culture of Pain and Injury in Dance." In Leena Rouhiainen & Petri Hoppu (ed.). *Dance — Movement — Mobility: Proceedings of the 9th International NOFOD Conference*. Tampere: University of Tampere, 41–49.
- Watching Dance: Kinesthetic Empathy. Project webpages. <http://www.watching-dance.org/index.php> (20.10.2011).
- White, Hayden V. 1975. *Metahistory: Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, ML and London: The Johns Hopkins University Press (1973).

Minding the gap

In this article I ask how the academic art context in the performing arts is formed and what kind of support it offers for the exploration of issues about artistic research. I discuss my working environment as an artistic researcher in theatre and drama. I am writing about invisible and changing, personally experienced practices and their socially shared dimensions. I refer to my ongoing experience of working at the Theatre Academy in Helsinki as a tutor of doctoral actor students and as a post-doctoral artistic researcher with an actor's background.¹ Very similar experiences to mine have been articulated by various contemporary artist-researchers in their doctoral dissertations from art universities in Finland.² I engage in a dialogue with a few recently published articles and anthologies on artistic research within the field of performing arts, presenting widely discussed views on artistic research.³ My text is a contribution to a multilayered discussion in artistic, practice-based research.

In the following, I will use the terms *practice-based*, *practice-as* and *artistic research* to signify strategies for research in the performing arts that are close to practice.⁴ Those terms have their origins in various initiatives for artistic researching.⁵ The terms describe the approaches, or attitudes, of the artistic researchers within the field of creative practice. All the terms are included within the artistic research strategy of the Performing Arts Research Centre of the Theatre Academy (TUTKE).⁶ My focus in this text is mostly in theatre and drama, and especially the actor-researcher's position.

Some, but not all, artistic research contains *practice-led* experiments. Focusing on practice will strongly affect the development of artistic research in the future.⁷ Arlander writes that practice already has become a denominator of all artistic research in the Theatre Academy in Helsinki. She points out that there is no coherent research tradition but new approaches are experimented.⁸ This is why *methodologies* is used in this article to refer to both methodical approaches rising from artistic practice and to those of more traditional academic research. All translations of the quotations are mine.⁹

My thoughts about the current methodological processes in artistic research are partly guided by a sense of an increase in border crossings between arts and research and between arts and society. While the performing arts are in motion

- towards new stages outside art institutions, or towards new creative practices inside institutions - also individual artists and spectators are in motion; participatory, philosophical, political, religious, journalistic and other searching affect contemporary performing arts all over Europe, also in Finland.

In Finland, artistic research in theatre is a relatively new field. My particular contribution has been that of an actor-researcher, informed by my decades of work as an actor and my artistic research at the Theatre Academy.¹⁰ In the beginning of my postgraduate studies, a sense of a border crossing followed also me, likewise my researching colleagues. In my dissertation I have named it following Zygmunt Bauman's definition as a nomadic force that pushes one forward.¹¹

Tightrope-researcher

An artist-researcher walks a tightrope between her professional artistic practice and her interest in expanding her horizons through research.

Unlike the routine work in a theatre institution, the work of a tightrope-researcher moves in a direction that is rarely obvious. A tightrope-researcher has a *vision*, a belief that the thin line over the depths is worth following; that traversing it will result in something beyond conventional practice and theory. This vision might be an idea for a new conception of artistic action, a self-reflective project or a belief born out of her former practice, offering an intuitive view that has to be examined and thus paves the way for a development project.

In the case of an *actor-researcher* the jump from conventional professional routine is often accompanied by a cry for freedom, which becomes a demand for help and advice. The Finnish actor education and national theatre traditions have not really prepared actors for tasks outside the professional field of institutional theatre. Today, theatre takes place in many environments. The decision to step onto the rope is in every case an individual one, and the actor-researcher may not be supported or understood by her peers as she walks out. It is important to understand this when improvements in the research conditions of actor-researchers are considered.¹²

Landscapes, gaps and pathways

Artistic research in the performing arts is integral with practice: it owes its life to it. Practice forges its questions. Artistic research can be regarded as a follow up of postdramatic theatre, which often creates dialogues with self reflective, or theoretical aspects.¹³ Artistic research is born from self-reflexivity and refers to traditions of art, philosophy and politics, and recycles performance practices.¹⁴

On the other hand, practice-based artistic investigation as such is not a new phenomenon but rather a curve in a long art-pedagogical tradition. In art education and research of visual arts this view has an explicit tradition and has influenced art-academic development in the Theatre Academy. It can be seen for example in the amount of art-pedagogical theses in dance and theatre in the

Theatre Academy during the last decades, compared to other doctoral works completed at that time.¹⁵ Another, more ancient line is the oral or practical tradition of making, teaching and developing the performing arts. In the Western tradition this has created professional institutions and artist education.¹⁶

Artistic research in the performing arts has been part of academic programmes of Western universities only for about twenty years. During this period, it has taken impulses from the research of art education, pedagogy, philosophy of art and art history, as well as from other humanistic sciences and their methodologies.¹⁷

Dance research is artistic theatre research's 'big sister' and music, art pedagogy and art education are also close relatives. Art universities in Finland have carried out theoretical and artistic research from the 1990s onwards. The most significant feature of all of these fields is that they have precedents in the traditional academic universities and have then created methods of their own which are in touch with academic tradition.¹⁸ Artistic theatre research, too, has its 'cousins' in the academic field: literature studies and research in theatre and drama.¹⁹

A significant feature of these academic fields is that they have roots in the basic art education system, and music and visual arts are taught in elementary and middle school in Finland. Dance, music and fine arts have for decades had strong institutional basic education systems of their own. This is not exactly the case with theatre, although theatre and drama are gradually finding their way into elementary and middle schools, and the 1998 law for basic art education in Finland has offered new possibilities also for basic theatre education.²⁰

The development of practice-led methods and methodologies has been weak within theatre research in Finland until recently. I would say that this has to do with deficiencies in pedagogical implementation, and the low status of artistic research during the past decades.²¹

Like all inquiry that has to do with human activities, artistic research in the performing arts deals with the gap between the lived and the recounted, between what happens and what is said, and what can be known about it, and how. Artist-researchers are the subjects of their research, either as makers or participants, or all of these at the same time. In all cases, they participate in their own inquiry, which creates multiple ethical, theoretical, methodological, artistic and practical demands, and an actor-researcher even herself is part of the embodiment of the artistic action that is being researched.²²

The Finnish actor has traditionally had little to do with formal art education or formal academic studies. She is nowadays trained in one of the two Finnish academic acting programmes, either the Acting Programme of the Theatre Academy of Helsinki or the Acting Department of Tampere University. Yet, there is another practical tradition with a longer history and perhaps greater influence on the development of acting in Finland: local amateur theatre tradition. Amateur theatre has been, and still is, a popular and powerful activity all over the country. It has often been said that the strong physicality and dynamic embodied quality characteristic of the Finnish actor has its artistic and aesthetic origins in this communal tradition.²³ After jumping off the professional track, the researcher seems to belong to another paradigm. There seems to be a gap between

the 'rooted' Finnish theatre-maker and artistic researchers. This break in continuity can be strongly felt in the researching actors' group at the Theatre Academy, either in the discussions on theatre practices or when advancing practical or theoretical research plans.

In his article *Moving into the Field of the Unknown*²⁴ philosopher Carsten Friberg argues against differentiating practice-based research from so-called traditional forms of research.²⁵ Based on both philosophical and practical perspectives he claims that theorizing is only one mode of research practice. He notes that the difference lies elsewhere than in the question of *theory vs. practice* – in the defensive discussion about disciplines – and that constant talk of dichotomies only keeps the restricting myth alive.

What happens when performing artists focus on researching with all their talent, curiosity and skill? How might their research environment be constructed and developed, and with whose support? Growing interest in doctoral studies—and the need to establish postdoctoral artistic research projects—is pushing research communities to seriously consider these questions.

Instead of finding herself alone on the rope above depths one could imagine an actor-researcher surrounded by collaborators, action and practice-led groups. Shared methods of exploration would enhance the actor-researcher's professional knowledge and sense of connectedness with the professional field. Actor Ritva Sorvali states that through collaboration within the research group *Actor's art in modern times* she became conscious of her own professional method of acting.²⁶ When I imagine the future, I see an expanding environment of constant innovation born from research in action, and from the development of applied methods from other research disciplines. An actor-researcher can enhance the group work environments of her profession, and be inspired by the social character of her genre.

It is not always clear how an artistic research project produces results; what kind of knowledge it deals with; or whether it is a matter of practice, theory, or both. I claim that the reason for this is more linked to the academic research tradition than to artistic practices.

In recent years, artistic research has established itself as a valid, if not yet systematic, field of academic inquiry. An increasing number of professional actors understand the similarities of their everyday practice to the practice of artistic research; and few academics try to debunk the field as lacking valid foundations or principles of research. At the same time, in human and cultural sciences there is a trend towards new ways of researching the human condition which require new criteria for knowledge and which are widely debated among scientists.²⁷ Following from this arises the question of *knowledge production* in artistic research.²⁸

In his anthology of case studies in the performing arts *Blood, Sweat and Theory* John Freeman argues that

[...P]ractice as research [...] is, whilst engrossing to some, similarly unremarkable to a great many others. Indeed the term has a considerably reduced currency within the realms of professional theatre that exist out-

side of the university or academy. Patrice Pavis goes so far as to suggest that 'only in the university do we have a relationship between theory and practice, even if it is polemical and undecided.'²⁹

To avoid such problems, I believe it is crucial for us right now to consider the foundations, visions and aims of artistic theatre research. How to keep in touch with the professional field whilst doing doctoral research is a constant challenge for researching actors. Sorvali argues that it proved impossible for her to act in a theatre the way she was trained, which worried her, and that this was one of the reasons why she joined the research group.³⁰

The need to immerse oneself in theory requires adopting a theoretical language in order to discuss what is being explored. This means that the artist must communicate in a foreign language on her home ground of artistic thinking. The required understanding of theory encourages submission to the authority of one's tutors and supervisors. In my experience, theory (and theoretical language) tend to be placed on a superior footing in relation to artistic thinking, a servant rather than an equal partner in a dialogue.³¹

In my experience the urgent problem for beginning actor-researchers is that their professional practice-based knowledge often proves to be a jumble of personal evaluations and opinions. For purposes of innovative artistic research, however, the professional language and way of thinking is altogether too easily abandoned. It is important to stay in what can feel like a messy and confusing practice with its remote, and not necessarily verbal, vocabulary.³² This connectedness with oneself and one's practice becomes a treasured part of the research process, to which one needs to return whenever possible. Ideally, artistic research begins with that initial leap off the track of ordinary artistic practice; the researcher leaps into the unknown, but takes her professional experience with her; resulting in original research comprehensible to both artists and academics. Perhaps this ideal could be called the researching actor to emphasize not the role but the *activity* of acting and researching.

In the hierarchy of theatre, the actor may be a star to her audience, but in her work she is often subordinate to the institutional hierarchy.³³ This tradition of subordination can follow the actor into her research context and identity as a researcher. The actor has to free herself from the dominant theatre culture that she might have taken for granted.³⁴ How to avoid this in the academic community concerned with the pursuit of research, education and scholarship in the performing arts in Finland?

A brief look back

I started my doctoral studies at the Theatre Academy in 2001, a tumultuous year in the short history of artistic research in Finnish academe. The validity of doctoral projects of the previous decade was called into question with Riitta Nelimarkka's³⁵ thesis, which provoked an unprecedented public debate.³⁶ Despite our hopes to the contrary, this halted the plans to combine two different models of research

in the Theatre Academy, namely, the division into 'academic' or 'scientific' versus 'artistic' doctorates that seemed artificial to us doctoral students at the Theatre Academy. The criteria for artistic doctorates were an unclear compromise. One principle was that the researcher-student should be a renowned artist of her genre, but how to identify these was not easy. Also, an artistic doctoral project had to include five or six artistic projects as well as the written report. Plans for 'academic' theses of the Theatre Academy had to be based on clear research questions, theoretical references and methodological descriptions. At the time, these alternatives were considered to balance art and research in the doctorate. In practice, doctoral students found themselves in very similar situations, no matter whether their plans were 'artistic' or 'academic'. Yet, some of us soon decided to quit pursuing a doctoral degree altogether, whilst a few of us persisted.

The first issue in 2001 of the University of Industrial Arts, Helsinki publication *Arttu!* set the scene for the debate about artistic research for the next decade. Artists, researchers, and pedagogues involved in the Nelimarkka case discussed their understanding of the methodological and theoretical knowledge needed for artistic academic investigation. They defined the route to be followed and discussed the obstacles, fears and hopes of what the future would bring.³⁷ Some represented artistic work as separate from research, and some even argued that this separation is necessary.³⁸ The artist-researcher's position was described from several points of view and as requiring both scientific and artistic competence.³⁹ Two artist-researcher pioneers Mäkelä and Veräjänkorva wrote that an artist-researcher needs to achieve a double competence before any exploration is taken seriously:

[T]he main interest concentrates on the research part of theses. What is included in the artistic parts has not gained such interest. The research part is supposed to follow the academic research code language.⁴⁰

Since 2001, many of these attitudes have changed and present development in the field of artistic research, especially in the performing arts, is both rapid and multidimensional. Several recent publications reflect upon artist-researchers' processes and changes in the content and formats of performance, and illustrate various case studies of theatre and performance.⁴¹ In this, Finland is following an international trend. As Freeman writes:

Whilst the recent rapid growth in the types of work offered for assessment has much to answer for, most of us would agree, I suspect, that at its best the type of learning engendered through work experience, professional development and/or work-based learning has made a huge and positive impact on dragging academia forward into application, and only the most conservative among us would deny its qualitative worth.⁴²

In Finland, as well as in Northern Europe and Scandinavia, practice-based research in the performing arts is constantly introducing new concepts. The gap bet-

ween practice and theory seems to be closing and the gap between traditional academic discipline and contemporary modes of research is no longer a dichotomic hierarchy, at least not within art universities.⁴³

Knowing (not)—towards action

Today, the human sciences acknowledge various aspects of knowing such as tacit, lived, told, embodied, individual and collective. The importance of the question *who* knows has brought forth a discussion on various forms of knowing in practice and in experience. Experiential and pragmatic approaches in academic investigation have been developed and even participatory research methods are now widely approved.⁴⁴ From the perspective of artistic research, it is now easy to intertwine different research genres, and artistic research no longer seems to require the methodologies inherited from other research fields.

Reading my notes from a recent Colloquium on Artistic Research in Performing Arts (CARPA), a panel on Artistic Research in Action⁴⁵, I hear voices of increasing self-confidence and autonomy among the artistic researchers' community. When 'protest' can be replaced by 'possibility' without bitterness, there must be a dynamic, co-constructive wave of thinking freely together, an increasing common understanding of why we gather to share thoughts. The separation of participants into 'professional', 'real', 'applied artists', 'just researchers', or 'researching artists' was notably lacking in the arguments. It indicates a methodological change from former discussions that separated differently valued positions from each other.⁴⁶ Talk about critical action can even indicate a reflective bridging between trends in the performing arts in the 1960s and 70s (at least in Finland) and the ongoing interests of artistic research today.⁴⁷

Based on my own experiences in the art-academic world, debate about artistic research is urgently needed for two main reasons. Firstly an atmosphere of temporality or trendiness still exists in academic research in the art universities of our country. The directions taken needs to be discussed in public by those responsible: tutors, mentors and governors of the institutions. Secondly the development of the research programs needs to be articulated by both the program coordinators, researchers themselves and their supervisors; and both the processes and new understandings produced in these programs need to be publicly shared.

In other words, the construction of a common culture and language within performing arts research and practice should be encouraged and supported. Also an oral tradition needs to be developed and kept alive to support artistic research in the performing arts; an oral tradition that also acts as a space for building bridges, showing relatedness and analyzing collective processes of (not) knowing. Action has to be accompanied with speech, since action is human, dynamic and distinct.⁴⁸ As the landscape in which each artist-researcher has to work becomes increasingly complex, the question of transparency in research becomes of increasing importance. For those Finnish actors who desire to leap into research, it is good to note that the flood of influences both in the field of performing art practices and in their research is increasingly rich and shifting.⁴⁹

I think it evident that paradigms of artistic research are constructed during the research, and also destroyed according to the common understanding of the character of their lifespan, explicitly presented by Thomas Kuhn.⁵⁰

Both Freeman and Varto argue that practice creates the genre of research; the increasing number of experiments and investigations in artistic research shapes the landscape of research; little by little methodologies, concepts, means of knowing, and practice-based references are developed.⁵¹ According to Varto, this forms the paradigmatic structure necessary for research in art education, when practiced within the framework of art education.⁵² Freeman sees the research landscape of the performing arts as a wilder terrain, which accepts flexibility and welcomes unpredictability and nomadic wanderers.⁵³

Like Freeman and Varto, I believe that practice creates the genre of research, I want to stress that creative research does not need to pay constant attention to paradigms. Rather, it needs an understanding of how things emerge through practice. Intelligence and intellectualism are needed for different purposes of practice, not as decorative elements alienated from the everyday work in theatre.⁵⁴

Looking for communication

In the performing arts, artistic practices are based on orally and practically transmitted traditions. Being a professional artist usually means that one goes through a training programme and learns its working methods, which are based on a dominant local tradition. The artist's teachers and supervisors are experienced artists and art pedagogues. In their practice they transmit and develop the tradition they themselves have learned.

Although a lot has changed in art-academia, an artist-researcher easily finds herself in a paradoxical position in the beginning of her research. Her emerging desire for research grows intertwined with her lived professional experience, but the demands of her research environments require her to translate practical thinking into a language that is not generally spoken in rehearsing rooms. For an artist, any research language may feel like trying to describe the weather conditions in a long distance call between Greenland and the Sahara. Despite their short history even artistic research communities have already constructed language environments that have become 'natural' for those already involved.⁵⁵

In actors' research groups at the Theatre Academy we use words like 'energy', 'body', 'psychophysics' and 'presence', common tools for all Finnish theatre-makers. We exercise and we discuss our experiences, pursuing how we characterize the body-mind connection through words. The uses of existing terms get evaluated in practice. When a performing artist has a personally experienced, professional issue to explore, a language that is embodied and closely related to her action may help her delve deeper into her research questions.⁵⁶ In terms of methodology, this is a challenge and a lot remains to be done, although some encouraging experiments exist.⁵⁷

What is communicated through practice-based, artistic research cannot be set

in advance since exploration in art is a unique and unpredictable process. The research plan always contains processes that should not be ruled by the demands of a non-flexible hierarchy or set rules. Language is an inseparable, sensitive part of the entity. One's choice of language directs the whole process. When the language is embodied and acts beyond words, understanding of its conditions is both necessary and difficult. There are inexplicable elements in any practice that need to be recognized and examined closely. A great deal of human capacity (like initiative, emotions, dreams, imagination) used as a matter of course in artistic work also need closer examination in research.⁵⁸

Looking for dynamics in artistic research

Amongst artists there is an eminent tradition of opposition to and stepping outside society and a tradition of self-sufficiency.⁵⁹ According to theatre director and doctoral student Janne Tapper, Finnish cultural life has repeatedly lived through homogenization, led by national cultural politics.⁶⁰ This has provoked intense reactions, such as extreme individuality and unconventional viewpoints during the 1980s.⁶¹ I would argue that those times of national cultural homogenization belong to the past: in the 2000s, The Art University system has helped to create an air of constant and multilayered development in Finnish cultural life. But what kind of layers does it contain?

Art as human action is radical in its never-ending demand to recreate, re-invent, re-imagine, re-present and de-construct reality. In its ungraspable otherness it is intertwined with society in peculiar ways—as a shadow, a jester, a mirror; it creates liminal spaces. Historically art has acted as a mirror to governments and shocked societies. It has criticised human behaviour and culture in innumerable ways, often provocatively. Today, the radical potential for art lies in artistic action as a constructive force, a connector. Theatre, or performance, is defined as an event that brings into spotlight a space that the performers share with the audience. Moreover, as Heinonen interprets Lehmann, postdramatic theatre and performance art demand new structures for new possibilities, within a society that allows disagreement.⁶² Sticking to old positions may prove fatal in a changing society – or at least reveal intellectual laziness. This is a generally shared understanding. But theatre is slow to reflect upon itself; nevertheless as structures in society transform so theatre feels the pressure.⁶³

The diversity of the research done in the Theatre Academy speaks for itself; the theses in the field of performing arts show an interest in identity, history, reflective practice and pedagogical development in theatre and dance education.⁶⁴ Attitudes vary from constructive to philosophical, from practice-led to theoretical. To me it is clear that practice-led artistic research is already constructing new foundations for art and artistic research. There already exists a basis for a new tradition of critical action and constructive activism through research in the performing arts.

When reading recent descriptions of artistic case studies, I am convinced that applying experimental working methods from other artists' projects to my own

work would be a good way of learning about practice-led research. The methods may be sketched quickly, or developed in a long process, but they can and should be examined, tested and modified by those who first invented them as well as by other researchers. Patience rather than speedy encounters are needed for artistic activities. In the education of artist-researchers this calls for creating transparent, lively reserves of research methods.

An artist-researcher's process often produces methodological thinking. A case study *Sadetarinoita* in my doctoral project exemplifies the importance of tolerating insecurity and the ability to slow down in the midst of the journey. After the research this complicated and messy project proved more than valuable for answering my research question: how are artistic processes in theatre making constructed? Through the use of narrative, autoethnographic methods the questions arising from reflection upon the artistic process meant that new research narratives appeared, which opened a door onto complexity, onto a landscape of possibilities and obstacles within theatre processes. The search for suitable research methods took a long time. I feel I understand now more about the hidden nature of the process and the power of learning through experience whilst using a methodological framework.⁶⁵

It is often denied, or at least forgotten, that research can be painful and often one is alone with the pain. In those painful moments lie hitherto unexplained or unconscious processes of knowing which have to be worked through.

Maybe it is the social, multi-professional character of theatre and performance that makes me dream of inter-artistic or trans-artistic activities as well. I have difficulties in placing research in the performing arts on its own island; I would invite some neuroscientists to come along.⁶⁶

If methods are improvised, co-created and changing within the processes of performing arts, they may serve research in action very well. If they are transparently and thoroughly described, they can be critically reviewed. All human beings are explorers by nature. Knowing consists of historical, messy and unorganized systems. Varto suggests that a look back into the evolution of knowing would show disappearing structures and forgotten events in the development of research knowledge. He claims that there are moments in every research journey which cannot be conducted in a logical order.⁶⁷

Artistic research implicitly indicates an understanding of knowledge as a process in action and comprehending this process as significant. Artist-researchers carry their experience of the balancing activity with them as they continue their life and work. Their body-minds contain the results of their research. Perhaps optimistically, I think that here is the seed for a wider appreciation of tightrope-researchers' views, as they seek for new ways of crossing the gaps between professional practice and research.

Endnotes

- ¹ From 2009–11, actors Mikko Bredenberg, Davide Giovanzana, Riku Korhonen, Anu Koskinen, Jussi Lehtonen, Satu Taalikainen and Ville Sandqvist, researcher of theatre and drama Anna Thuring, and theatre pedagogue Hannu Tuisku participated in the discussions of the doctoral actor students' group. During 2011 I collaborated with Dr. Leena Rouhiainen in an artistic research project, *Breath as a Medium for Awareness and Expression*, which we presented in CARPA (Colloquium on Artistic Research in Performing Arts, Helsinki Theatre Academy 13.1.2011), and in the study circle for Artistic Research: Strategies for Embodiment in the NSU (Nordic Summer University Summer School in Falsterbo Sweden 31.7.–7.8.2011) which will lead to a performance in 2011. See Rouhiainen 2011.
- ² E.g. Pitkänen-Walter 2006; Kantonen 2005; Monni 2004; Arho 2003; Rouhiainen 2003.
- ³ Silde 2011a; Freeman 2010; Friberg & al 2010; Paris 2010; Tapper 2010; Var-to 2010; Heinonen 2009; Lehmann 2009; Tarvainen 2008a; 2008b; Anttila 2006; Kurkela 2006; Linklater 2006; deLahunta 2004; Mäkelä & Veräjänkorko 2001; Naukkarinen 2001; Sava 2001.
- ⁴ See e.g. Smith & Dean 2009, 1-2; Arlander 2008, 28-31. Practice-based research in the performing arts usually refers to research that uses performance as material or resource. E.g. art-pedagogical research is often practice-based. Practice-led research and practice (or performance) as research are often considered more artist-based and artist-led ways of research, see the web page of the Performing Arts Research Centre of the Theatre Academy (TUTKE): <http://www.teak.fi/Research>. Since artistic research is an interdisciplinary research field, the terms follow the initiatives of the developing practices, and the researchers name their research orientation through the terms quite freely.
- ⁵ An artistic researcher is a person doing artistic research. She does not necessarily have an artist's background. In this text I will also use the expression artist-researcher, as a more precise expression of the artist as a researcher.
- ⁶ The first leader of TUTKE, Professor Annette Arlander 2008, 29-30 considers artistic research and practice-based research in the creative and performing arts also as methodological approaches. As Arlander discusses the terminology, she makes note that the terms practice-based research, and also performance as research originate in the U.K. and Australia. My focus in this text is mostly in theatre and drama, and especially the actor-researcher's position. So far practice-based, practice as and the most general expression, artistic research, are mostly used terms and orientations among researching actors.
- ⁷ Brad Haseman 2006, 6 argues in his paper, "A manifesto for performative research", that qualitative research methodology, although allowing reflective practice etc. is too restricted in its relationship with practice. "The 'practice' in 'practice-led research' is primary – it is not an optional extra [...]". According to his view, practice-led research methodologies offer a third paradigm for research (besides quantitative and qualitative), which can be called performative research.

- ⁸ Arlander 2008, 30.
- ⁹ I have chosen to use the pronoun she for the actor-researcher, actor or artistic researcher, owing to my own gender, whilst recognising all genders.
- ¹⁰ At the time of writing this, Maaria Rantanen (2006) and I (2008) are the only actors, who have completed a doctorate in Finnish art universities. The first doctor of theatre and drama, Professor Annette Arlander (1998), is a theatre director.
- ¹¹ Kinnunen 2008, 21–22; Bauman 1994, 1.
- ¹² I refer to the discussions within the doctoral actor students' group. The members of the group, see footnote 1.
- ¹³ Lehmann (2009, 194–231) gives a number of examples of how postdramatic theatre moves from dramatic presentation into narrative, stage poetry, inter-artistic or essay forms. "The ritualistic theatre space" provides socially intense situations, as the line between the performers and the audience is abandoned.
- ¹⁴ See e.g. Lehmann 2009; Heinonen 2009.
- ¹⁵ See e.g. Arlander 2008, 29.
- ¹⁶ Sava 2001; Varto 2010, 7; see also www.teak.fi/Research. See e.g. Lagerström 2010, 128; Linklater 2006, 5–10.
- ¹⁷ Academic disciplines have had a great influence on the theories and methodologies applied in early artistic research. Below, I will note the public debate that originated in the approval of the doctoral dissertation of Dr. Riitta Nelimarkka. To give some examples of academic influence, actor Dr. Maaria Rantanen applied constructivist research methods in Rantanen 2006, the dance artist Dr. Leena Rouhiainen took a phenomenological perspective in Rouhiainen 2003, and in my own doctoral dissertation I applied autoethnographic and narrative methods, see Kinnunen 2008.
- ¹⁸ Freeman 2010, 39–40; Pitkänen-Walter 2006, 26; Monni 2004, 20–23.
- ¹⁹ Kinnunen 2008, 15.
- ²⁰ The law regarding basic education in the arts in Finland was revised in 1998. It was based on the idea that a general knowledge in any art form should be available for every young citizen. The statistics from 2007–2008 show that the amount of students has been clearly bigger in music, dance and fine arts than in the other arts, including theatre, see Koramo 2008, 18. Also the amount of the institutions giving basic art education is biggest in music, dance and fine arts. This obviously follows from a long tradition in organised art education of music, dance and fine arts in Finland. See also http://www.minedu.fi/OPM/Koulutus/yleissivistavae_koulutus/taiteen_perusopetus/?lang=fi. At the meantime theatre has been vital in the amateur theatre field, which has given some theatre education, but more in the format of learning by doing.
- ²¹ See Arlander 2008, 29–32. One opening to artistic research of theatre was Theatre and film director Ilari Nummi's 2006 doctoral work in the Tampere University.
- ²² Being an artist-researcher is often experienced or described as a double profession with a controversial or at least a multiple character. Kinnunen 2008, 11–22; Arlander 2008, 28–41; Anttila 2006, 95–96; Monni 2004, 13–15; Arho 2003, 46–50.
- ²³ Dramaturge and doctoral student Pauliina Hulkko 2011, 16–17 brings a contemporary perspective to the physicality and the amateur tradition of the

- Finnish actor in her review of the training culture in the Theatre Academy in the 1980s.
- ²⁴ Friberg 2010, 19–37.
- ²⁵ Referring to his participation in the study circle of Practice Based Research in the Performing Arts of the Nordic Summer University (NSU) in 2006–9.
- ²⁶ Silde 2011b, 147. A new opening, an interdisciplinary research project *Actor's art in modern times*, was led by the professor of artistic research at the Theatre Academy Helsinki, Esa Kirkkopelto 2008–10. The project applied practical methods in all its phases. Among the research group there were five professional actors reflecting and developing further the actor pedagogy they were taught during their actor studies in Professor Jouko Turkka's time in the 1980s.
- ²⁷ E.g. social scientist Kenneth J. Gergen 2010 claims that knowledge is born in co-creation between people; it is a communal construction. According to Pirkko Anttila 2006, 638–639 future researchers have to understand the multiplicity of cultural environments, and that "the world is being made in future research environments". See also Haseman 2006 about knowing in performative research; Denzin & Lincoln 2003, Gergen & Gergen 2003, and Ellis & Bochner 2000 about knowing through interpretive and narrative (auto) ethnography, and Richardson 2000 about writing as a method of knowing in research.
- ²⁸ See e.g. Barrett 2007a, 1–13; 2007b, 159–163.
- ²⁹ Freeman 2010, 36.
- ³⁰ Silde 2011, 150.
- ³¹ See Alasuutari 2004, 55–56.
- ³² About verbal and non-verbal communication see Gergen 2010, 31–34.
- ³³ This is partly because of the director-led practical tradition. See e.g. Hulkko 2011, 29–33. As has been widely discussed, there are other hierarchical phenomena in theatre such as bad leadership, financial problems and the erosion of ensemble that affect actors. Hewison & al 2010; Kinnunen 2009; Rantanen 2006, 83–102; 153–154.
- ³⁴ See Alasuutari 2004, 163–164. Traditionally, the actor's process has been subordinate to the author and the director of the play. Also the stage designer, the composer, the dress designer, the choreographer etc. may dominate the actor's work. In an institutional theatre the actor works also under the authority of the theatre chief(s).
- ³⁵ Nelimarkka 2000.
- ³⁶ Dr. Nelimarkka's dissertation was, as a doctoral work, a border crossing and experiment, which offered a subjective interpretation of an artist's work using imaginary, metaphorical and artistic means of expression. Whether it could be considered an academic piece of research was questioned and argued back and forth.
- ³⁷ Maarit Mäkelä, Riitta Nelimarkka, Ossi Naukkarinen, Marjatta Saarnivaara, Inkeri Sava, Yrjö Sotamaa and Tiina Veräjänkorva commented on the Nelimarkka case in *Arttu!*'s first issue 2001.
- ³⁸ Artists Maarit Mäkelä and Tiina Veräjänkorva 2001, 20 explain their doctoral research projects by characterising their aims as reaching for dialogue between art and research. Professor Inkeri Sava 2001, 12 suggests that the increased interest in the variety of knowing and learning processes in (art) pedagogy

has raised epistemological questions. This could form one of the basic arguments for artistic research to be considered alongside scientific research, or to be intertwined with it. The head of the research department, Ossi Naukarinen 2001, 6, writes that the world of theses is more narrow-minded than is research in general. He denies the existence of any universal categories for either of them. However, he assumes that, "it is basically a false solution, to underline the uniqueness of an artistic doctoral research, from the angle of those supporting traditional theses [- -], since the question is after all about an academic thesis, which has to be made and evaluated in comparison with other academic theses and their tradition."

³⁹ Scientific means here a traditional researcher's knowledge and skills prior to the artistic ones.

⁴⁰ Mäkelä & Veräjänkorva 2001, 21.

⁴¹ Silde 2011a; Freeman 2010; Friberg & al 2010; Arlander 2009; Banes & Lepecki 2006; Koski 2005. 'Case studies' in artistic research generally refers to practical research projects such as performances, workshops and other studio-based creative research, which are documented and interpreted by various means, often audiovisual media and reflective writing, and are often situated in a wider research plan. See also Barrett & Bolt 2007.

⁴² Freeman 2010, 39–40.

⁴³ Artistic research in theatre is mainly done in the Theatre Academy Helsinki and in the University of Tampere. The newly founded Performing Arts Research Centre of the Theatre Academy focuses explicitly on artistic research. Although research of dance has been the most dynamic and has produced the most results until recently, there are now several practice-based research projects, doctoral, post-doctoral and other, happening in theatre and performance studies.

⁴⁴ See e.g. Gergen 2010; Haseman 2006; Hänninen & al 2006; Ellis 2004; Denzin & Lincoln 2003.

⁴⁵ The panellists were: Lynette Hunter, Judith Marcuse, Michael Klien, Leif Dahlberg, Anna Birch and Esa Kirkkopelto with Annette Arlander as moderator.

⁴⁶ The discussion was appreciative of professional, practical, experimental, social and other sectors of the performing arts and its associated research inquiry. No hierarchical differences between these were pointed out. Traditional academic evaluation of remarkable or not remarkable art was also not discussed.

⁴⁷ See also Heinonen 2009, 12–16 about conscious self-reflectivity, decomposition and the performative turn in the postdramatic theatre.

⁴⁸ Arendt 1998/1958.

⁴⁹ See e.g. Kirkkopelto 2011.

⁵⁰ Kuhn 1970; Anttila 2006, 638–639.

⁵¹ Freeman 2010, 24 claims that the 'hard' science idea of paradigmatic practice is something that is probably best avoided. He suggests that it takes "...the place of these assumedly objective analyses is at the core of practice-based research in terms of both activity and acceptance."

⁵² Varto 2010, 8.

⁵³ Which does not mean research without any parameters at all, but carefully planned, reflected and supervised research case studies. See Freeman 2010, 273–275

⁵⁴ See Linklater 2006, 7–17 about "the fundamental intelligence of the emo-

- tions". Linklater refers to Damasio's 2000 idea of formation of the human consciousness. Sorvali. Silde 2011a, 149 witnesses the 'feeling of happening' from an actor's angle.
- ⁵⁵ Alasuutari 2004, 55–56.
- ⁵⁶ The actor's body is widely brought into focus in the contemporary research literature of the performing arts. Interesting notes have been made by e.g. Hulkko 2011; Kirkkopelto 2011; Tervo 2011 and Graver 2003.
- ⁵⁷ The research project *Actor's Art in Modern Times* applied practice-led and experimental methods to the exploration of acting. Methods drawn from practice—training exercises, acting and performing workshops—proved that theatre practices can be successfully re-cycled for research and to communicate results. Silde 2011a. See also Nummi 2006.
- ⁵⁸ Kari Kurkela 2006 presents the idea of dreaming undreamt dreams as a continuous mental activity that is developed within creativity, including interactive co-dreaming between the composer, the performer and the listener. Kurkela claims that creative work needs a creative environment, continuous access to dreaming, including within the university context. See also Kinnunen 2008, 231–232. In her research on singers' interpretation, Anne Tarvainen 2008a; 2008b combines an empathetic listening strategy with analytic perspectives of vocology and phonetics, to investigate bodily aspects (e.g. emotions) of singing, and to focus more on *how* than on *what* is singing. Tarvainen 2008b, 4 also underlines the importance of the words used in description and admits that vocal flow can only be outlined in words.
- ⁵⁹ See e.g. Hulkko 2011, Tervo 2011; 22–23; Lehmann 2009, 58–65.
- ⁶⁰ Tapper 2010 refers to Alapuro 1988.
- ⁶¹ Tapper's sociological approach to actor education in the Theatre Academy Helsinki during Professor Jouko Turkka's time in the 1980s, looks for the connections between the problematics of the Finnish actor's physicality and 'body as a stance of meaning' and recent Finnish cultural history and politics.
- ⁶² Heinonen 2009, 32; See also Guénoun 2007.
- ⁶³ See Gergen 2010, 42–43.
- ⁶⁴ See the webpage of The Performing Arts Research Centre of Theatre Academy Helsinki, TUTKE: [<http://www.teak.fi/Research>].
- ⁶⁵ Kinnunen 2010; 2008. Kim Etherington 2005 suggests an ideal of a reflexive researcher who pursues a reflective research practice and methodological understanding drawn from her own subjective position and is capable of conscious reflection during the research.
- ⁶⁶ See e.g. deLahunta 2004.
- ⁶⁷ Varto 2010, 4. See also Anttila 2006, 639.

References

Aalto-yliopiston Taideteollinen korkeakoulu. <http://taik.aalto.fi/fi/research/publications/> (1.9.2011).

Alapuro, Risto. 1988. *State and Revolution in Finland*. Berkeley: University of California Press.

- Alasuutari, Pertti. 2004. *Social Theory and Human Reality*. London: Sage.
- Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Hamina: Akatiimi.
- Arendt, Hannah. 1998. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press (1958).
- Arho, Anneli. 2003. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Academy.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana: Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus*. Acta Scenica 2. Helsinki: Theatre Academy.
- Arlander, Annette. 2008. "Finding Your Way Through the Woods – Experiences of Artistic Research." In Hoogland (Ed. in Chief) *Nordic Theatre Studies*, 20, 28-41.
- Arlander, Annette. 2009. "Artistic Research – From Apartness to the Umbrella Concept in the Theatre Academy, Finland." In Shannon Rose Riley & Lynette Hunter (Eds.) *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 77-83.
- Banes, Sally & Lepecki, André (Eds.) 2006. *The Senses in Performance*. London: Routledge.
- Barrett, Estelle. 2007a. "Introduction." In Estelle Barrett and Barbara Bolt (Eds.) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris, 1–13.
- Barrett, Estelle. 2007b. "The Exegesis as Meme." Estelle Barrett and Barbara Bolt (Eds.) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris, 159–163.
- Barrett, Estelle and Bolt, Barbara (Eds.) 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris.
- Bauman Zygmunt. 1994. "Pyhiinvaeltajan perilliset." *Helsingin Sanomat* 13.11. www.hs.fi/arkisto (15.1.2008).
- Damasio, Antonio. 2000. *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage.
- deLahunta, Scott. 2005. "Separate Spaces: some cognitive dimensions of movement". In *Species of Spaces*. London: Proboscis.
- Denzin, Norman K. and Lincoln, Yvonna S. (Eds.) 2003. *The Landscape of Qualitative Research: Theories and Issues*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Eagleton, Terry. 2004. *After Theory*. London: Penguin Books.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur. 2000. "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject." In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 733–768.
- Etherington, Kim. 2005. *Becoming a Reflexive Researcher: using our selves in research*. London: Jessica Kingsley.
- Freeman, John (Ed.) 2010. *Blood, Sweat, Theory: Research through Practice in Performance*. London: Libri Publishing.
- Friberg, Carsten. 2010. "Moving into the Field of the Unknown: A Reflection on the Differences between Theory and Practice." In Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede with Bruce Barton (Eds.) 2010. *At the Intersection between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press, 19–37.
- Gergen, Kenneth J. 2010. *Relational Being. Beyond Self and Community*. New York: Oxford University Press.
- Gergen, Mary M. & Gergen, Kenneth J. 2003. "Qualitative Inquiry Tensions and Transformations." In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.) *The Landscape of*

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Qualitative Research*. London: Sage, 575–610.
- Graver, David. 2003. "The Actor's Bodies." In Philip Auslander (Ed.) *Performance: Critical Concept in Literary and Cultural Studies*. II Vol. London: Routledge, 157–174.
- Guénoun, Denis. 2007. *Näyttämön filosofia*. Helsinki: Like.
- Haseman, Brad. 2006. "A manifesto for Performative Research." *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue, Practice-led Research*, 118, 98–106.
- Heinonen, Timo. 2009. "Draamallisen teatterin jälkinäytös?" In Hans-Thies Lehmann. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. R. Virkkunen. Helsinki: Like, 11–34.
- Hewison, Robert & Holden, John & Jones, Samuel. 2010. *All Together: A Creative Approach to Organisational Change*. London: Demos.
- Hulkko, Pauliina. 2011. "Ruumiinsyntaksista näyttelijändramaturgiaan." In Marja Silde (Ed.) *Nykyntyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 15–49.
- Hänninen, Sakari & Karjalainen, Jouko & Lahti, Tuukka (Eds.) 2006. *Toinen tieto*. Helsinki: Stakes, Sosiaali- ja terveysalan kehittämiskeskus.
- Kantonen, Lea. 2005. *Telтта. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: University of Art and Design.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Theatre Academy.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2009. "Yhteisöksi tulemisen haaste." In Jukka-Pekka Heikkilä & Harri Hyypää & Risto Puutio (Eds.) *Yhteisön lumo: systeemisiä kytkentymisiä*. Oulu: Metanoia, 145–161.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2010. "Towards Collaborativity in Theatre-Making: Reflections on an Artistic Research Case." In John Freeman, (Ed.) *Blood, Sweat, Theory: Research through Practice in Performance*. London: Libri Publishing, 26–33.
- Kirkkopelto, Esa. 2011. "Psykofyysisen kriisi." In Marja Silde (Ed.) *Nykyntyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 183–207.
- Koramo, Marika. 2009. *Taiteen perusopetus 2008: Selvitys taiteen perusopetuksen järjestämisestä lukuvuonna 2007-2008*. Helsinki: Opetushallitus.
- Koski, Pirkko (Ed.) 2005. *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like.
- Kuhn, Thomas S. 1970. *Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kurkela, Kari. 2006. "Uneksunta ja kokemuksen kuva. <http://www.taikopedia.fi/oppaita-opettamiseen/sivukartta.html> (25.6.2011).
- Kuvataideakatemia. <http://www.kuva.fi/portal/opiskelu/tohtorikoulutusohjelma/> (1.9.2011).
- Lagerström, Cecilia. 2010. "Artistic Research: A Transition into No Man's Land." In Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede with Bruce Barton (Eds.) 2010. *At the Intersection between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts*. Malmö: NSU Press, 125–143.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. R. Virkkunen. Helsinki: Like.
- Linklater, Kristin. 2006. *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. London: Nick Hern Books.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mäkelä, Maarit & Veräjänkorva, Tiina. 2001. "Suurennuslasin alta: Tekijöiden ajatuksia taiteellisesta tutkimuksesta." In *Arttu!* 1. Helsinki: University of Art and Design, 20–21.
- Naukkarinen, Ossi. 2001. "Väitösten taide." In *Arttu!* 1. Helsinki: University of Art and

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Design, 6–9.
- Nelimarkka, Riitta. 2000. *Self Portrait: Elisen väitöskirja: variaation variaatio*. Helsinki: Seneca.
- Nummi, Ilari. 2006. *Audiovisuaalinen draama. Metodina vuorovaikutus. Kirjoituksia taiteellisista töistä 1994–2000*. Tampere: Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos.
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. http://www.minedu.fi/OPM/Koulutus/yleissivistavae_koulutus/taiteen_perusopetus/?lang=fi (1.9.2011).
- Pitkänen-Walter, Tarja. 2006. *Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.
- Rantanen, Maaria. 2006. *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. Acta Scenica 18, Helsinki: Theatre Academy.
- Richardson, Laurel. 2000. "Writing: A Method of Inquiry." In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.) *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. Thousand Oaks, CA: Sage, 923–948.
- Rouhiainen, Leena. 2011. "An Investigation into Facilitating the Work of the Independent Contemporary Dancer through Somatic Psychology." Unpublished manuscript.
- Rouhiainen, Leena. 2003. *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta Scenica 13. Helsinki: Theatre Academy.
- Sava, Inkeri. 2001. "Riitta Nelimarkan väitösteoksen tutkimusluonne." In *Arttu!* 1. Helsinki: University of Art and Design, 12.
- Sibelius-Akatemia. http://www.siba.fi/fi/opiskelu/jatko-opinnot/tohtorintutkinnot_vuodesta_1990/ (1.9.2011).
- Silde, Marja. (ed.) 2011a. *Nykynäyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki.
- Silde, Marja. 2011b. "Tekniikka kuin toinen luonto." An Interview with Actor Ritva Sorvali in Marja Silde (Ed.) *Nykynäyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 143–150.
- Smith, Hazel & Dean, Roger T. 2009 "Practice-led Research, Research-led Practice—Towards the Iterative Cyclic Web. In Smith & Dean (Eds.) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1-38.
- Tapper, Janne. 2010. "The Social Substance of Jouko Turkka's Era at the Theatre Academy of Finland." In *Nordic Theatre Studies* 22. Stockholm: The Association of Nordic Theatre Scholars, 87–98.
- Tarvainen, Anne. 2008a. "Elämyksestä analyysiin. Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia." *Musiikki* 1. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, 18–48.
- Tarvainen, Anne. 2008b. "Empathetic Listening: Toward A Bodily-Based Understanding Of A Singer's Vocal Interpretation." <http://www.runko.net/dokumentit/empathetic-listening.pdf> (3.4.2011).
- Teatterikorkeakoulu. <http://www.teak.fi/Research> (11.8.2011).
- Tervo, Petri. 2011. "Verta käsiin ja naama löysänä. Turkan pedagogisen käskeynän ruumiillistumia." In Marja Silde (ed.) *Nykynäyttelijän taide: Horjutuksia ja siirtymiä*. Helsinki: Maahenki, 59–83.
- Varto, Juha. 2010. "Paradigma sinne ja paradigma tänne. Johdanto." *Synnyt/Origins* 4, 1–8. <http://arted.uiah.fi/synnyt/index.php> (5.1.2011).

Näyttämöltä tutkimukseksi

Esittävä subjekti

Process and Methodology: The Butterfly Man Project.

Introduction for a triptych of (video) windows looking at different angles upon a single pursuit—a conversation held in yearly intervals, along certain artistic process, consisting of three short films.

Turning fifty last weekend, I went for a fifty-mile walk. To achieve this I employed the methodology of putting one foot in front of the other and eventually reached the nominated end, albeit with sore feet. But of course the methodology wasn't particularly complex and the 'end' was nothing much more than a frame. It was all about the process; the slow occupation of a landscape I had only ever driven past and so didn't really know.

The duration of this (and the sore feet) served well as a reminder that the human (and universal) condition *is* process. Everything is re-drawn moment by mo-

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



ment and this includes both ourselves and our perception of ourselves. We are a process, in process, within greater processes. This seems to me to be an important optic and one which unites us in the common project of furthering understanding. It is not a lens, for example, that identifies any boundary between art and science. And it is not a lens which has a focus upon the incident of the 'end', which naturally, within this context, is incidental.

It is in this spirit that the three films are offered. They are not documents surveying backwards from the hilltop of arrival over the panorama of ground covered. I am highly conscious of not having arrived, since the work linking the films (*The Butterfly Man*) remains to be realised. Rather, they are three short conversations (not always in words), held at yearly intervals, along the unknown path. On the one hand their common subject is an evolving artwork for which the means of production (or methodology) has become increasingly significant. On the other, their subject is process itself, or the activity of seeking. This activity may take a number of forms, which the films attempt to reflect, from the introspection of film one, to the practical labour of film three. To that extent they are intended to form a triptych of windows looking at different angles upon a single pursuit. The intention is not to accentuate difference, but uniformity. As argued in film two, 'what if' may be the only question worth asking, but it is a question which may be tackled, and may need to be tackled, by a wide range of holds and headlocks. Which is why I would like to identify and acknowledge, here, the

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



contributions of the following people whose company I have been privileged to enjoy along the route to date: Dr Elaine Jensen (Biologist); Dr Alex Forsyth (Psychologist); Mathew Durran (Glass Artist); Jon Lewis (Glass Artist); Professor Richard Taylor (Physicist); Roger Guy-Young (Ceramicist), and Jonny Allen, the friend referenced in film one. The words in brackets after the names may be useful for passports, but what has struck me profoundly is that our conversations (not always in words) have ultimately and essentially been the same. These exchanges have been characterised by openness, and a willingness to expose and be exposed to possibility; to be alive and excited by not-knowing; to be available for transformation. This is not a methodology which tends to be well-funded, but it is this, I think, that the films salute and celebrate in response to the theme of this journal. Still standing out there in the field, the methodological challenges in artistic process appear to me as infinite opportunities for expansive thought. In this instance I remain happily upon the path, without a map, sore feet and all.

(October 18, 2011)

Video – Click to activate. Right click to view in Full Screen



Reflections on identity politics, 'making together' and public engagement in Lois Weaver's Tammy WhyNot performances

*At the very beginning of my PhD project on the possibilities offered by practice-based performance research for discussing questions of identity and politics, I came to notice that 'identity politics' is a complex term that calls for careful consideration when applied to participatory art contexts. In this essay, I discuss the complexities that I have encountered in analyzing the identity political contents of Lois Weaver's ongoing performance research project Tammy WhyNot, which "experiments with persona as a means of facilitating Public Engagement."*¹

In the general sense, the term identity politics refers to "a wide range of political activity and theorizing founded in the shared experiences of injustice of members of certain social groups."² Identity political groupings "typically aim to secure the political freedom of a specific constituency marginalized within its larger context. Members of that constituency assert or reclaim ways of understanding their distinctiveness that challenge oppressive characterizations, with the goal of greater self-determination."³ I suggest, however, that through her *Tammy WhyNot* performances, Weaver promotes a view differing considerably from this general characterization of identity politics.

Lois Weaver has been involved in identity political discussions since the 1970's. She was a member of the Spiderwoman Theatre, an American feminist theatre group that deconstructed representations of 'woman' and 'femininity', and a co-founder of the legendary New York-based lesbian and feminist theatre group Split Britches.⁴ Weaver's primary question is to "explore how to use the process of making and presenting performance as a means of personal and social transformation."⁵ What struck me as a spectator in Weaver's performance *What Tammy Needs to Know* and its sequel *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* was a feeling that Weaver did not primarily perform to us

spectators but *with us, together* with us. Here, I try to figure out what this feeling of ‘making together’ has to do with Public Engagement as Weaver’s research framework and the view on identity and politics offered by her performances.

Split Britches’ performances have often been analyzed within the postmodern framework, which generally sees identities as performative processes.⁶ I also base my reflections on Weaver’s *Tammy WhyNot* performances on the postmodern view but identify some instances in which these performances may not fit in the frame of the strictly postmodern reading and avoid some of the problems seen in the postmodern approach. The core of the *Tammy WhyNot* project and performances is Weaver’s alter ego Tammy WhyNot, a Southern blonde country singer. Weaver’s and Split Britches’ characters are a combination of various layers of identity that draw e. g. from the performer’s autobiographical experiences and her identification with a popular culture star.⁷ Weaver’s Tammy WhyNot refers to Tammy Wynette, one of the most successful country singers in the United States in the 1960s and 1970s.⁸

In the *Tammy WhyNot* performances that I saw, Weaver made it clear that Tammy WhyNot has the same background as her creator: both Weaver and Tammy grew up in the Mount Pleasant Baptist region in Virginia, are of the same age, and country music and radical lesbian performance play a significant role in their lives. It is important to note that Weaver does not lose her own personality as the performer in the character Tammy WhyNot; instead, she “draws attention to her play at being the character rather than her adoption of a role in the usual theatrical sense.”⁹ Thus, even though Tammy WhyNot is explicitly a stage character in a performance context—Weaver draws a clear difference between performing as herself and as Tammy by dressing up and changing her manner of speaking into a broad Southern dialect to become Tammy onstage—it cannot be regarded as a mere fictitious representation. Weaver’s use of autobiographical material in the character Tammy and the discussions on real-life events, in which she as Tammy engages with the audience, carry the identity political contents of the performances into daily life, beyond the frames of art.

What Tammy Needs to Know is about Tammy WhyNot trying to find out, together with the audience, which things she should know in order to change her identity from a country Western singer into a radical lesbian performance artist. Besides talking with the spectators, Weaver—performing both as herself and as Tammy—tells stories and anecdotes about her life and that of Tammy, and sings country songs. In *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*, Weaver-as-Tammy wants that the spectators and her co-performers, a few elderly female Londoners and a professional sexologist, share with her their experiences on the effects of ageing on sexuality and having sex. I saw the former performance in the conference room of Kiasma Museum of Contemporary Art in Helsinki in August 2006, in the context of the IFTR World Congress of Theatre Research, and the latter at the John Ellis Lecture Theatre of the publicly-funded Royal London Hospital Whitechapel in November 2008, in the context of the “Performing Medicine” project, which investigated the interrelations between performance and medicine in order to improve medical practice.¹⁰ Due to their

emphasis on audience participation, Weaver's *Tammy WhyNot* performances vary significantly from place to place. I discuss here only the performances mentioned above, based on my personal experiences which are inevitably informed by my previous encounters with and preconceptions about performance art.

Atmosphere of 'making together'

In both performances, Weaver created an atmosphere of 'making the performance together' by a few interrelated means. First, we as spectators had to recognize and accept our presence and its effects on the course of the performance. Performing both as herself and as Tammy WhyNot, Weaver maintained a direct audience contact throughout the performances; the spaces were lit in a way to allow Weaver to see us spectators and us spectators to see each other all the time. Most of the time, Weaver also kept a direct eye-to-eye contact with the audience and addressed her words to individual spectators. In *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*, Weaver-as-Tammy even invited a voluntary spectator to come onstage and start the show by talking "about anything" for a few minutes. In this way, spectators were positioned as (possible) co-performers and co-authors of the event, not as distant voyeurs.

Just as she was about to start to sing a song that mocks the conservative values of the extremist Right in the United States in *What Tammy Needs to Know*, Weaver-as-Tammy surprisingly loudly made a few questions on the volume of the microphone to the sound technician at the back of the room. Likewise, in the middle of *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*, Weaver-as-Tammy asked the stage manager if they could give a new drink to an elderly male spectator who had earlier asked for it. This interrupting manner of communicating with the staff in the middle of the performance made me think of these performances not as ready-made products for passive viewing but as 'rehearsals', informal experiments striving at creating a relaxed, non-contrived atmosphere, in which also the spectators can talk freely and spontaneously if they wish so.

As the spectators were taking their seats in the beginning of *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*, Weaver-as-Tammy walked among the audience asking individual spectators if they wanted to "be Tammy's friends" and handed them simple thread bracelets with a piece of paperboard which read "I love Tammy". Through these acts Weaver-as-Tammy took the spectators conceptually onto the 'same level' with her as the performer. For me, the word 'friend' strongly connotes with the idea of making and doing something together; even though the stage and the seats of the audience were clearly separated in the performance and Weaver as the main performer had more power than the spectators in leading the event, through the 'friend request' the latter were addressed as equally important and involved participants of the event as the performer.

Public engagement as a tool for empowerment

As a practice, public engagement generally values participation of which the atmosphere of 'making together' is an important element. In the academic context, in which Weaver as a Professor at the Queen Mary College of University of London conducts her research, public engagement describes "the many ways in which higher education institutions and their staff and students can connect and share their work with the public. Done well, it generates mutual benefit, with all parties learning from each other through sharing knowledge, expertise and skills. In the process, it can build trust, understanding and collaboration, and increase the sector's relevance to, and impact on, civil society".¹¹ That is, public engagement practices aim to make specialist knowledge accessible and relevant to the public—the laymen—and to let the public take an active role in the research process through discussions with the specialists. In this way, also the specialists may improve their research practices and get fresh perspectives on the issue at hand.

Public engagement can be seen as striving towards empowering the public: in the manner of direct democracy, it cherishes the idea that all members of the society should be personally involved in knowledge-production practices. Public engagement lets the heterogeneity of 'the public'—with their varying social and political backgrounds, everyday life practices, personal histories and power positions—to be noticed and heard, and invites them to participate in the process of deciding on the directions to which academic research should be taken in the future. Public engagement is also meant to function as a means for research institutions of gaining support and legitimating their existence in the eyes of the public—mostly as tax-payers who finance research through taxes—through involving them in the research practice and listening to their needs and expectations.¹²

I think that public engagement relies on a Foucault-inspired, postmodern view that all knowledge is discursive, social and changing and hence it is generated and circulated within networks and relations of power. Stuart Hall has concisely defined the term 'discourse' in its Foucauldian sense as a "group of statements which provide a language for talking about—i.e. a way of representing—a particular kind of knowledge about a topic. When statements about a topic are made within a particular discourse, the discourse makes it possible to construct the topic in a certain way. It also limits the other ways in which the topic can be constructed [and it] enters into and influences all social practices."¹³ Thus, the "very language we use to describe the so-called facts interferes in this process of finally deciding what is true, and what false."¹⁴ If we take this to be correct, then public participation is essential in order to make the knowledge-producing processes more democratic.

The key topic in Weaver's *What Tammy Needs to Know* and *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* is identity, especially its social nature and relation to knowing.¹⁵ Weaver's belief in the possibility of personal and social transformation suggests an understanding of identities as social and changing processes. This goes rather well together with the postmodern

view on knowledge that I discern in the logic behind public engagement; if all knowledge is a discursive process, also all knowledge concerning identities must be process-based. For Weaver, public engagement, as a mode of sharing and creating knowledge which pays attention to the participants' personal perspectives, is a productive framework within which personal and social transformations may be started.

Identity as a performative social process

The view of identities as processes was made clear in many ways in *What Tammy Needs to Know* and *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*. Weaver calls the character Tammy WhyNot a drag queen because she has to "get all dragged up" in order to embody Tammy onstage: she puts on an enormous white wig, fake eyelashes, glittering trinkets and shoes with high heels and adopts ultra-feminine gestures.¹⁶ I agree with Emily Underwood on that when Weaver performs as Tammy, she "becomes more like a woman than any *real* woman can ever be."¹⁷ For Judith Butler, drag is one of the ways of showing that gender is "an 'act,' as it were, that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of the 'natural' that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status."¹⁸ That is, drag can point out that gender identities and assumptions are not given and stable but performed and imagined, and that it is possible to challenge, reform and change them.

Weaver believes that the body is an important part of an individual's identity, it "holds a fuller knowledge, a global memory, a connection to all you have seen and wanted to forget and to all you have forgotten", it is the "insight of your bones."¹⁹ Perhaps conscious of the critique posed at Butler's view of performativity—that she sees all signification as a linguistic and discursive "regulated process of repetition"²⁰ and thus dismisses the materiality of the body in all identity experiences and as a source for political action—Weaver also emphasized the materiality of sexual identities through a sex toy introduction in *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*.²¹ Weaver-as-Tammy put on an apron with fake breasts and a drawn vagina, and took up a suitcase full of sex toys. She gave us some examples of using the toys by touching herself on the genital parts on the apron, and then circulated the toys among the spectators to let them try them out, telling us that the tip of the nose is good for getting a touch of vibrators. At least I became very aware of the materiality of my body through sensing the vibrator on my skin.

Both performances also emphasized the social nature of identities. In *What Tammy Needs to Know*, Weaver-as-Tammy asked the audience for suggestions on what she should know in order to become a radical lesbian performance artist. In addition to such themes as human biology that obviously relate to sexual identities, I recall that Weaver-as-Tammy wanted to learn about the history and contents of the annual Herring Festival in Helsinki. By connecting her performance to the local events, Weaver emphasized the fact that knowledge of cultural

customs and festivities that may seem self-evident to spectators from Helsinki and other parts of Finland may not be at all familiar to persons who come from other cultures, and pointed out that all knowledge is discursive, spatiotemporal and historical, not universal.

For me *What Tammy Needs to Know* was to a high degree about Weaver-as-Tammy wanting to learn the performative and discursive techniques and skills which she needs in order to perform her new identity position or role credibly within the spatiotemporal social dramaturgy that surrounds the venue. Weaver made the link between identity and recognition apparent: having a recognized identity, being accepted in society, requires that one performs one's identity 'credibly' within one's social environment. Here, identity was not presented as something that an individual can decide on alone but as something embedded in networks of social knowledge and power which give rise to acts of recognition and misrecognition. I agree with Judith Butler on that before a human being can create an identity, the social world that surrounds her, including other people and institutional structures of the society, has to recognize her possibility of becoming a subject.²²

Breaking taboos and stereotypes

Weaver believes in the liberating power of 'speaking out' and sharing experiences through speech. *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* continued the theme of 'sharing knowledge' and its relation to social power and identities by addressing taboos and encouraging the participants to share their experiences of ageing and sexuality. As it became clear from the audience discussions, sex-related problems are still a taboo and many people cannot openly talk about sex problems even with a doctor. As part of the performance, Weaver-as-Tammy interviewed a medical sexologist and encouraged the spectators ask the expert questions on issues bothering them. In this way, Weaver offered the audience a direct contact with a sexologist, and at least the active spectators could notice that the expert did not judge but truly tried to help them solve their problems. The personal experiences shared during the performance may also have helped the medical students attending the event to improve their skills especially in the field of forming a well-functioning doctor-patient relationship.

The performance also encouraged the participants to reflect on their preconceptions and views of elderly people. In *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex*, Weaver-as-Tammy invited some elderly women onstage to sing and dance an energetic group number "Be sexual, be you", which Weaver had choreographed and rehearsed with them before the event. In the course of the performance, these women also shared some of their personal views and memories of sex and sexuality with the audience. In addition, one of the women, a 80-year-old fragile lady performed an amazing Charleston-style dance number with Weaver-as-Tammy. When Weaver-as-Tammy, apparently exhausted by the dance, jumped on the sofa to have a rest, the woman still continued with a swinging solo number. The women who performed with Weaver

gained visibility and the possibility of breaking stereotypical attitudes imposed on them; onstage they could show that they are active and energetic individuals, not a passive, monolithic group of population. They made it clear that even though they may look and act differently from the younger people because of the ageing process, they also move about and have sexual needs and desires.

Basing on Richard Dyer's thoughts, Stuart Hall states that stereotypes reduce all information about the person in question into a few simple and exaggerated characteristics and give him or her no possibility of change or development.²³ That is, stereotypes work against the idea of identities as processes. *What Tammy Needs to Know about Getting Old and Having Sex* seemed to suggest that if we self-reflectively challenge and break taboos and stereotypes, both those concerning age, sex and sexuality and the general ones, we may better recognize the changing needs of each society member and empower those who are usually seen and treated as a stereotypical 'mass' by the powerful of the society.

However, nobody can completely avoid thinking in terms of stereotypes. Consequently, it is of utmost importance to be aware of and reflect on one's personal relation to stereotypes and the social power inevitably invested in them. Weaver uses the character Tammy WhyNot—which can be seen as a rather stereotypical "stupid blonde"²⁴—to productive ends: to make people talk, to facilitate discussion. Performing as the "perpetually naive" Tammy WhyNot, Weaver can enter any situations and talk and ask about anything, no matter how embarrassing or sensitive the issue may be; the character Tammy WhyNot does not worry about making herself look ridiculous in the eyes of other people or about making the wrong move in any situations.²⁵ I think that the naivety of Weaver-as-Tammy, her unrestricted curiosity and directness with which she asked whatever she wanted to, guided the behaviour of the audience in the performance situation. I recall that as a spectator I felt that, whatever I said, I could not seem more naive or stupid than Tammy in the eyes of other spectators, and this encouraged me to be more active in both performances than I had thought that I would be. Weaver-as-Tammy also encouraged us spectators to take part in the discussion by approving of the active spectators. For instance, as one spectator of *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* confessed that she masturbated once a week, Tammy commented that that is the right amount and that she masturbates once a week, too. We could be sure that our participation would be met with appreciation.

Weaver's identity political agenda

The process view on identities promoted by Weaver's *Tammy WhyNot* performances does not reject the significance of identities for people and political activity. Following Stuart Hall's thoughts, even if identity is a process—constructed in social relations and through various performative acts—it forms the basis for a subject from which to conceive of the world.²⁶ If politics is seen as consisting of communication and conflicts between groups and individuals who inevitably have identities, then all identities can be regarded as political. Weaver is a pro-

found idealist; she believes that “[i]f we can imagine something, we can make it; if we can make something, we can make it change.”²⁷ I think that through her *Tammy WhyNot* performances, Weaver aimed to impregnate us spectators with the belief that it is possible for everyone to change their identity, to become whatever they want to, with the help and support of others.²⁸ In other words, Weaver believes that if we can imagine a world in which everyone recognizes the processual and social nature of identities and is supportive of each other, it is possible to create this kind of world.

Weaver used her *Tammy WhyNot* performances to make her spectators aware of the preconditions for this kind of world ever becoming possible: we should understand that all identities are always being made together within given social formations; that each of us is inevitably part of the networks of social power and knowledge; and that the success of any identity change largely depends on how other people react to one’s efforts and how one reacts to other people’s efforts to change their identities. I think that Weaver’s agenda suggests a utopian belief in the possibility of a state-of-affairs in which conflicts can be solved and individuals and groups can live together in peace, supporting each other. Nevertheless, this utopia does not presuppose an end to differences as it is based on the view that life is a process that inevitably creates differences and simply cannot be stopped. Weaver seems to believe that dialogue and discussion help us turn conflicts into positive co-operation and gain support for difference.

I would say that Weaver’s ultimate goal is to guarantee the individual subject as much freedom for making personal choices as possible. This reminds me of the basic liberalist principle that sets the free movement of the individual as the most important value to be cherished in social life.²⁹ However, instead of assuming the idea of a self-sufficient individual, Weaver emphasizes in her performances the fact that social power relations inevitably affect and define the ways of identity formation. Weaver’s identity political agenda can be seen as normative in its demand for a liberal attitude. It cannot be reconciled with any fundamentalist or restrictive idea of how human beings should live their lives. However, I think that it is exactly because of her commitment to a liberal attitude and a utopian vision that Weaver avoids the problem of relativism apparent in postmodern political theory. In its emphasis on the spatio-temporality and culture-specificity of all judgements—that is, the fact that all judgements are made here and now by specific persons who are constituted in specific ways in specific circumstances—and its suspicion of universal moral standards, the consistently postmodern approach finds that every concrete effort to interpret or construct politics on traditional political ideals such as justice or freedom closes off some other efforts and views.³⁰ I agree with Sari Roman-Lagerspetz who claims that the central paradox and, I might add, the paralyzing factor, of the postmodern theory of politics is that these kinds of ideals are indispensable, as political fights can only be fought through them. Political actors have to commit themselves to political ideals.³¹

If identities are seen as processes without a fundamental core, there is no logical ground for making insurmountable political oppositions or antagonisms that base on some ‘authentic’ divisions between persons and groups with diffe-

rent identities. I think that the processual view of identity promoted by Weaver helps us avoid some of the problems evident in the identity politics which traditionally leans on a separatist logic. Above all, identity politics has been criticized of its "alleged reliance on notions of sameness to justify political mobilization. Looking for people who are *like* you rather than who share your political values as allies runs the risk of sidelining critical political analysis of complex social locations and ghettoizing members of social groups as the only persons capable of making or understanding claims to justice."³² If political perspectives "gain legitimacy by virtue of their articulation by subjects of particular experiences", that is, based on experiences shared by a group of individuals, then there may not be any "possibility of critique of these perspectives by those who don't share the experience, which in turn inhibits political dialogue and coalition-building."³³ I find that instead of being a separatist ideology, a process-based account of identity politics should promote dialogue and openness between individuals and groups with different identities in order to locate points of shared convergence and differences, i. e. possible grounds for alliance-making and co-operation. In my opinion, Weaver's *Tammy WhyNot* performances lay grounds for this kind of view on identity politics.

Visions of the future

Weaver admits that one cannot change the world alone, or at once, but with small steps, locally and starting from one's own surroundings.³⁴ In *What Tammy Needs to Know* the spectators got postcards portraying Weaver-as-Tammy naked and containing the text "Country Singer Tammy WhyNot... turned into a lesbian activist", and a real postal address so that they could send her greetings and give her advice also after the performance. In *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* Weaver-as-Tammy gave the spectators bookmarks with a photo of the retired burlesque performer Dixie Evans and the phrase "I wouldn't worry about age one iota!". By giving the spectators material to take home, Weaver urged them to reflect on the performance afterwards and extended the performance beyond its spatiotemporal frames, to the everyday life of the spectators.

Weaver has performed *What Tammy Needs to Know* at academic events and in art environments in which many participants were likely to share her view of the processual nature of identities and be aware of its identity political relevance.³⁵ I regard this performance partly as a community-building or consciousness-raising effort: it contributes to creating a feeling of ideological and political unity among likeminded academic people, artists and representatives of sexual minorities. However, it is very difficult to change cultural assumptions concerning identity only with the force of a small group; in order to have wide-ranging effects, identity political changes need many people from different backgrounds. While definitely understanding the importance of community-building efforts for political action, I am happy about the fact that *What Tammy Needs to Know About Getting Old and Having Sex* has been performed outside the exclusively

academic or artistic environment, in the Royal London Hospital Whitechapel. As this performance was free of charge, unlike *What Tammy Needs to Know* that I saw in Helsinki, it was possible for anyone to attend it. Thus, Weaver may have reached a wider audience basis, and it is likely that her liberal agenda and view of identities have been spread among more heterogeneous social groups than with *What Tammy Needs to Know*.

Elaine Aston and Geraldine Harris write that Weaver and her collaborator Peggy Shaw ascribe to a radical form of politics which is, both in practice and in theory, "concerned with trying to imagine beyond what is currently thought to be possible, probable, or practical."³⁶ In the *Tammy WhyNot* performances, I noticed this attitude in that Weaver clearly drew from the postmodern approach to identity, but she simultaneously emphasized the bodily dimension of identity and expressed a liberal political standpoint. She seemed to suggest that we should not confine us to pre-existing models of thought or action but instead try to see beyond them and regard them as a starting point, not as the end. The rehearsal-like atmosphere of the *Tammy WhyNot* performances made me think of them as a kind of experimenting base for Weaver's utopia, helping us to imagine a different kind of world, in which both inclusion and difference would be cherished. As a preliminary conclusion I would say that public engagement served as a productive framework for Weaver's identity political *Tammy WhyNot* performances since it also promotes the atmosphere of 'making together', values dialogue between individuals and groups with different identities and socio-political power positions and adheres to the view of knowledge as a process-based and social phenomenon as well as to the values of direct democracy. In the next phase of my PhD research, I aim to find a productive methodological approach for analyzing the complex relationship between public engagement as a language-based inclusive tool for empowerment, commitment to the principles of liberal democracy and the function of audience composition in Weaver's identity political performances.

Endnotes

- ¹ Department of Drama.
- ² Heyes 2009.
- ³ Heyes 2009. See also Nicholson 2008, 1–4.
- ⁴ Aston & Case 2007, xvii–xviii; Harris 1990, 487; Muurinen 2006, 41; Sundqvist 2006, 4.
- ⁵ Sundqvist 2006, 5.
- ⁶ See e. g. Armstrong 2005, 206; Aston & Harris 2008, 116–117; Case 1996, 14–15; Underwood 2007, 30.
- ⁷ See Armstrong 2005, 206–207; Aston & Harris 2008, 104; Case 1996, 9–11.
- ⁸ See Case 1996, 9.
- ⁹ Underwood 2007, 31. See also Armstrong 2005, 207.
- ¹⁰ *Performing Medicine* (20.8.2011).

- 11 The National Co-ordinating Centre for Public Engagement (20.8.2011).
 12 Public Agenda 2008, 1–2; Rowe et. al. 2005, 331–332.
 13 Hall 1992, 291.
 14 Hall 1992, 292. See also Foucault 2006, 170.
 15 Sundqvist 2006, 5; Story 2009, 12.
 16 See Story 2009, 12.
 17 Underwood 2007, 29. Emphasis in the original.
 18 Butler 1999, 187.
 19 Weaver & Shaw 2007, 181.
 20 Butler 1999, 185.
 21 In her view of performativity, Butler draws significantly from the speech-act theory. About the speech-act theory and the critique on Butler, see e. g. Burkitt 1999, 96–98; Loxley 2007, 112–138; Pulkkinen 1996, 188–189.
 22 Butler 2004, 3–4, 32–33.
 23 Hall 1999, 190.
 24 See Perkins 1979, 139.
 25 Story 2009, 12.
 26 Hall 1999, 13–15, 251.
 27 Weaver & Shaw 2007, 183. See also Aston & Harris 2008, 104–105.
 28 See Vuori 2006.
 29 For a compact account of the liberal tradition, see Pulkkinen 1996, 1–3, 13–14, 28, 32.
 30 Pulkkinen 1996, 27, 241, 250; Roman-Lagerspetz 2009, 341; Roman-Lagerspetz 2010, 15–16.
 31 Roman-Lagerspetz 2009, 341; Roman-Lagerspetz 2010, 16.
 32 Heyes 2009, section 3. “Liberalism and Identity Politics” (20.8.2011). Emphasis in the original.
 33 Heyes 2009, section 2. “Philosophy and Identity” (20.8.2011). See also Nicholson 2008, 176–186.
 34 See Weaver & Shaw 2007, 182.
 35 Weaver has performed *What Tammy Needs to Know* at the FIRT/IFTR World Congress in Helsinki in 2006; at the GLASGAY! festival in Glasgow in 2005 and 2006; at the Theatre Institute of Warsaw in 2006; at the Gender Unbound conference in the University of Keele, UK in 2007 and in Drill Hall in London; in Nuffield Theatre in Lancaster in 2006; and in the Dixon Place in New York in 2004. Sources: Underwood 2007, 37; Split Britches (9.1.2011).
 36 Aston & Harris 2008, 117.

Works cited

- Armstrong, Ann Elizabeth. 2005. “Building Coalitional Spaces in Lois Weaver’s Performance Pedagogy”. *Theatre Topics* 15:2, 201–19.
 Aston, Elaine & Sue-Ellen Case. 2007. “Notes on the Contributors”. In Elaine Aston & Sue-Ellen Case (eds.). *Staging International Feminisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, xi–xviii.
 Aston, Elaine & Geraldine Harris. 2008. *Performance Practice and Process: Contemporary [Women] Practitioners*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Burkitt, Ian. 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity and Modernity*. London: Sage.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge.
- Case, Sue-Ellen. 1996. "Introduction". In Sue-Ellen Case (ed.). *Split Britches: Lesbian Practice/Feminist Performance*. New York and London: Routledge, 1–34.
- Department of Drama, Queen Mary University of London. <http://www.drama.qmul.ac.uk/staff/weaverl.html> (20.8.2011).
- Foucault, Michel. 2006. "Truth and Power". In Noam Chomsky & Michel Foucault. *The Chomsky-Foucault Debate on Human Nature*. New York and London: The New Press, 140–171.
- Hall, Stuart. 1992. "The West and the Rest: Discourse and Power". In Stuart Hall & Bram Gieben (eds.). *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 276–331.
- Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Transl. by Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Harris, Hilary. 1990. "Review: [Untitled] Anniversary Waltz". *Theatre Journal* 42:4, 484–88.
- Heyes, Cressida. 2009. "Identity Politics." In Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2009 Edition), <http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/identity-politics/> (20.8.2011).
- Loxley, James. 2007. *Performativity*. London and New York: Routledge.
- Nicholson, Linda. 2008. *Identity Before Identity Politics*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Muurinen, Heta. 2006. "Likapyykki esiin". *Yliopisto* 11/2006, 40–41.
- Performing Medicine. <http://www.performingmedicine.com/home.htm> (20.8.2011).
- Perkins, T. E. 1979. "Rethinking Stereotypes". In Michèle Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn & Janet Wolff (eds.): *Ideology and Cultural Production*. New York: St Martin's Press, 135–59.
- Public Agenda. 2008. "Public Engagement: a Primer from Public Agenda." <http://www.publicagenda.org/publicengagement/> (20.8.2011).
- Pulkkinen, Tuija. 1996. *The Postmodern and Political Agency*. PhD thesis. Department of Philosophy, University of Helsinki.
- Roman-Lagerspetz, Sari. 2009. *Striving for the Impossible: The Hegelian Background of Judith Butler*. Acta Politica 36. Helsinki: Department of Political Science, University of Helsinki.
- Roman-Lagerspetz, Sari. 2010. "Judith Butlerin hegeliläinen tausta". *Naistutkimus* 3/2010, 6–18.
- Split Britches. <http://www.splitbritches.com/> (9.1.2011).
- Story, Rhiannon. 2009. "An Interview with Lois Weaver...". *CUB: The Official Magazine of Queen Mary Students' Union*, issue 514, 12–13.
- Sundqvist, Janne. 2006. "Guerrilla Artfare: Performing the Research: An Interview with Lois Weaver". *FIRT/IFTR Helsinki Congress magazine*, 4–5.
- Rowe, Gene, Tom Horlick-Jones, John Walls & Nick Pidgeon. 2005. "Difficulties in evaluating public engagement initiatives: reflections on an evaluation of the UK *GM Nation?* public debate about transgenic crops". *Public Understanding of Science* 14:4, 331–52.
- The National Co-ordinating Centre for Public Engagement. "NCCPE Definition." <http://www.publicengagement.ac.uk/what/> (20.8.2011).
- Underwood, Emily. 2007. "Confusing Gender: Strategies for resisting objectification

Näyttämöltä tutkimukseksi

in the work of Split Britches". *Platform, Postgraduate eJournal for Theatre & Performing Arts* 2:1. <http://royal-holloway.net/drama/Platform/issues/Vol.2No.1/Vol2No1.html> (20.8.2011).

Vuori, Suna. 2006. "Kantritähdestä lesboaktivistiksi". *Helsingin Sanomat* 14.8.2006.

Weaver, Lois & Shaw, Peggy. 2007. "A Manifesto for Making Performance about Making Change". In Elaine Aston & Sue-Ellen Case (eds.). *Staging International Feminisms*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 174–83.

Käytänteet

Lavastus tapahtumana

Pohdin kirjoituksessani sitä, miten lavastusta tulisi käsitellä taiteellisena ilmiönä. Asia tuntuu ajankohtaiselta, koska lavastustaiteen asema ja lavastajan rooli ovat monin tavoin muuttumassa niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Yksi syy epäilemättä on koko yhteiskunnan mediateknologinen murros, joka pakottaa uudelleen arvioimaan teatterin merkitystä ja funktiota sekä tarjoaa aivan uudenlaisia välineitä elävälle lavastustaiteelle. Lavastustaiteen tutkiminen voi avata ymmärrystä myös tilaa ja paikkaa koskevan monitieteisen keskustelun suuntaan, joka on virinnyt kulttuurien globalisoituessa sekä läheisyyden ja etäisyyden kokemusten muuttuessa. Korostan erityisesti lavastuksen tapahtumallista luonnetta, joka avaa neljä näkökulmaa: taidekokemuksen, katsomisen, esittämisen ja tilan ymmärtäminen tapahtumina. Tarkastelen aluksi näitä näkökulmia teoreettisesti käyttäen pääasiassa hermeneuttis-fenomenologista taidefilosofiaa, performatiivisuuden teoriaa sekä käytäntö- ja taidelähtöistä tutkimusperinnettä. Tämä teoreettinen tarkastelu pohjustaa käytännöllisempää kysymyksenasettelua, jonka avaan artikkelin loppupuolella koskien lavastajan hiljaista tietoa ja siihen sisältyvää luomis- ja vastaanotto-prosessien vuorovaikutusta.

Miten puhua lavastustaiteesta?

Kysymys lavastustaiteen "olemuksesta" toistuu usein alan opetusta ja tutkimusta koskevissa keskusteluissa. Moni uraansa aloittava lavastaja kysyy, mikä on hänen ammatillinen identiteettinsä ja miten lavastus taiteena voi ylipäätään olla olemassa. Tiiviinä yhteistyönä syntyvässä esityksessä taiteilijan yksilöllisyys häviää, mutta silti lavastajan täytyy ainakin itselleen perustella sekä omaa ammatinvalintaansa että asemaansa työryhmässä. Miksi erillistä lavastussuunnittelijaa tarvitaan, jos näyttämölliset ratkaisut voisivat yhtä hyvin syntyä näyttelijöiden ja ohjaajien kesken? Mikä erityinen osaaminen tekee hänet arvokkaaksi?

Lavastajan työ on tilan jäsentämistä ja esityksen visuaalisen dramaturgijan suunnittelua. Käytännössä se toteutuu erilaisten silmin havaittavien, materiaalien ratkaisujen avulla, joten kuvataiteellinen osaaminen ja käsityötaidot ovat ammatin oleellinen osa. Lavastuksen taiteelliset ja sisällölliset merkitykset syntyvät kuitenkin vasta elävän esityksen mukana. Näytännön päätyttyä lavasteita voi tarkastel-

la itsenäisinä installaatioina, mutta lavastustaiteena niistä voi puhua vain silloin, kun ne toimivat esiintyjän ja katsojan vuorovaikutuksessa, jota on vaikea havaita ja paikantaa konkreettisiin elementteihin.¹

Lavastajan ammattiin liittyy tietynlainen kaksijakoisuus, koska se sijaitsee teatterin ja kuvataiteen välissä kuulumatta täysin kumpaankaan kenttään. Taiteiden väliset raja-aidat ovat jo pitkään liudentuneet toisiinsa, mm. moderni kuvataide on lähentynyt teatteria happeningien, performanssien, ympäristö- ja käsitetaiteen sekä paikkasidonnaisten teosten kautta. Modernin lavastustaiteen historiankirjoituksessa kuvataiteellinen ulottuvuus tuntuu asettuvan vastakkain tilallisuuden ja toiminnallisuuden kanssa: ensin mainittua pidetään usein staattisena, jälkimmäistä dynaamisena ja aktiivisena ilmiönä. Esimerkiksi Bertolt Brecht kirjoittaa:

Hyvä näyttämötila muotoutuu valmiiksi vasta liikkuvien roolihahmojen näyttelemissä myötä. Se on siis parasta rakentaa valmiiksi vasta harjoituksissa. Tämä on hyvin outoa meidän lavastajillemme, jotka pitävät itseään taidemaalareina, väittävät omaavansa "vision", joka on määrä toteuttaa, ja vain harvoin tässä yhteydessä muistavat näyttelijöitä.²

Lavastajan paradoksi on, että kuta oleellisempi osa esitystä lavastus on ja kuta elimellisemmin se sulautuu muuhun kokonaisuuteen, sitä enemmän se tuntuu menettävän omaa erityisluonnettaan. Lavastus on määritelmällähtöisesti olemassa vain esityksen osana. Usein sanotaankin, että hyvää lavastusta ei huomaa. Se on olemassa toista varten ja katoaa omaan funktionaalisuuteensa niin kuin useimmat arkipäivän työvälineet. Kuta paremmin väline toimii, sitä vähemmän kiinnitämme siihen huomiota. Lukuisissa keskusteluissa työni varrella olen törmännyt lavastajien turhautumiseen, kun esimerkiksi lehtikriitikko sivuuttaa pitkän työn tuloksena syntyneen nerokkaan tilaratkaisun ilman mainintaa.

Lavastuksen hyvä toimivuus ja käytettävyys johtavat ajattelemaan sitä eräänlaisena esityksen alustana, jonka tehtävänä on mahdollistaa varsinainen taiteellinen tapahtuma. Tavallaan se sitä onkin, mutta kyse ei ole passiivisesta funktionaalisuudesta, vaan aktiivisesta osallisuudesta katsojan kokemuksen ja tulkinnan syntyyn. Lavastus tuottaa katsojalle välittömän moniaistisen havainnon ympäröivästä tilasta ja määrittää näin koko esityksen vastaanottamisen tapaa. Toisin sanoen, esitys ei olisi samanlaisena koettavissa ilman siihen nimenomaisesti kuuluvaa lavastusta. Lavastus ei asetu passiivisesti näyttämötapahtuman palvelukseen, vaan pikemmin aktiivisesti muodostaa esitykselle perustan, joka osaltaan mahdollistaa esityskokemuksen ja sen merkityksellisyyden. Näin toimiessaan se kuitenkin katoaa kokemuksen kokonaisvaltaisuuteen, koska se ohjaa meidät katsomaan esitystilannetta ikään kuin lavastuksen itsensä ohi.

Lavastuksen välineellisyyden pohtimiseen sopii usein käytetty "sokean pisteen" metafora tilanteesta, jossa tietoa tuottava tai välittävä toimija ei ymmärrä omaa toimintaansa eikä sen vaikutusta tiedon kohteeseen. Yksi nykytaiteen ja taiteentutkimuksen kiinnostuksen kohteita tuntuukin olevan tämän kaltaisten, "liian lähellä olevien" ilmiöiden näkyväksi tekeminen. Keskeinen lähtöoletus on, että ei-kielellinen toiminta ja käytännöt, välitön aistihavainto sekä ruumiillinen senso-motorinen kokemus voidaan ymmärtää ajattelun, käsitteenmuodostuksen ja kommunikaation muodoiksi.³ Se merkitsee, että taideteosten ja taiteellisten

prosessien avulla voidaan saavuttaa tietoa ja ymmärrystä, joka jää verbaalissa kielessä katveeseen.

Teatteriesitys voi toimia tehokkaana välineenä sokeiden pisteiden paikantamisessa, koska se pystyy purkamaan omaa esittämiskykyään, toisin sanoen paljastamaan niitä mekanismeja, joiden kautta jokin asia näyttäytyy meille erilaisten sosiaalisten esitysten tuloksena. Tästä avautuu myös mahdollisuus lavastustaiteen kautta tutkia tilojen ja ympäristöjen esittäytymistä arkipäivässä. Lavastus on taiteellista kommunikaatiota, joka perustuu tilallisten ja visuaalisten kokemusten jakamiseen. Lavastaja on ympäristön havainnoimisen ja tilaan latautuneiden arvojen, asenteiden ja merkitysten koskevan hiljaisen tiedon asiantuntija. Tämä tieto koskee yhtälailla näytelmän tarinaan liittyvän fiktiivisen paikan kuvaamista kuin esitystapahtumassa syntyvää katsojien ja näyttelijöiden välisen tilan rakentamista.

Taideteos tapahtumana

Käsittelen lavastusta nimenomaan tapahtumana. Willmar Sauter pitää tapahtumallisuutta vastakohtana käsitykselle teatterista teoksena, joka tuotetaan, levitetään ja kulutetaan.⁴ Teosluonne liittyy pitkään vallalla olleeseen semioottiseen tutkimustraditioon, jonka mukaan esitystä analysoidaan usean eri merkkijärjestelmän yhdistelmänä. Samaa ajattelutapaa voi edelleen nähdä teatterin käytännöissä, kuten vakiintuneissa ammattikuvissa ja työtavoissa, koulutuksessa ja kritiikissä. Esityksen tuottamisen kannalta onkin helpointa, usein jopa välttämätöntä jakaa se osiin, joilla on omat asiantuntijansa, tekijänsä ja budjettinsa. Teoksena ajateltuna esitykselle on tyypillistä myös eräänlainen merkitysten pysyvyys: miellämme niiden olevan semioottisesti tulkittavissa ainakin suhteellisen samanlaisena riippumatta katsojien vaihtelevista vastaanottotavoista, mikä ainakin teoriassa mahdollistaa sen merkitysten ”oikean” lukemisen ja taiteellisen tason arvioimisen.⁵

Sauter haastaa teosluonteen tarkastelemalla esitystä ennen kaikkea esiintyjien ja katsojien kaksisuuntaisena kommunikaationa. Tässä on taustalla tulkintaa ja kokemuksellisuutta korostava Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikka. Gadamer aloittaa taideteoksen ontologia pohtivan kirjoituksensa näytelmän olemassaolon tavasta. Näytelmä taideteoksena ei toteudu kirjoitetussa tekstissä vaan illasta toiseen toistuvissa esityksissä. Mikään yksittäinen näytös ei kuitenkaan edusta näytelmän alkuperäistä olemusta, jota seuraavat esitykset kopioisivat. Näytelmää ei voi myöskään paikantaa materiaaliin puitteisiin eikä edes yksittäisiin näyttelijöihin, sillä nämä kaikki voivat vaihtua näytelmän säilyessä samana.⁶

Samalla tavalla toimivat pelit ja leikit⁷: jalkapallo on olemassa tiettyjen sääntöjen ja käyttäytymisten kokonaisuutena, joka toteutuu ytimeltään samanlaisena niin maailmanmestaruusottelussa kuin alakoulun kentällä. Jokainen yksittäinen peli on osallistujilleen oma ainutkertainen kokemuksensa, mutta samalla se on osa pelin sisäistä rakennetta, joka ylittää yksilöllisyyden rajat. Peli muodostaa oman todellisuutensa, joka hallitsee pelaajia eikä palvele itsensä ulkopuolisia päämääriä. Gadamer ehdottaa, että pelaamisen kaltainen toisto ja sen tuottaman kokemuksen rakenne ovat se tapa, millä mikä tahansa taideteos on olemassa. Kirja toteutuu lukijan heittäytyessä tekstin tarjoamaan peliin, kuva tulee näky-

väksi vain katsojan kokemuksessa.⁸

Tästä näkökulmasta tarkasteltuna johdannossa kuvaamani lavastustaiteen paradoksaalisuus kuva- ja esitystaiteiden välissä ei ole ongelma. Jos lavastus ymmärretään kokemuksellisena tapahtumana, kyse ei ole ontologisesta erosta, vaan kokemusta tuottavien keinojen moninaisuudesta. Tapahtumallisuuden korostaminen ei merkitse myöskään kuvataiteellisen ulottuvuuden kieltämisestä, vaan senkin ymmärtämisestä kokemuksellisena prosessina. Karkeasti yksinkertaistettuna voi sanoa, ettei mitään taideteosta ei voi redusoida sen välineelliseen muotoon: maalaus ei ole sama asia kuin maalikerrokset kankaalla. Teos taiteellisen ilmaisu- ja esteettisenä kokemuksena on olemassa vasta, kun se havaitaan ja tulkitaan.

Teoksen materiaalisuus on silti sen oleellinen osa. Taiteellinen ilmaisu ja esteettinen kokemus syntyvät aina tiettyjen väripintojen, tiettyjen eleiden ja fyysisen läsnäolon aistimisesta tietyllä hetkellä. Jokainen taidekokemus on ainutlaatuinen tapahtuma, jota ei voi palauttaa sen ulkopuolella olevien merkitysten representaatioksi, vaan taideteos ilmenee vain itsensä kautta. Fenomenologisen teatteritutkimuksen edelläkävijä Bert O. States toteaa, ettei esitys redusoidu merkityksiinsä, vaan ”tekee paljon enemmän kuin on tarpeellista”⁹ Taideteos elettyinä ja aistittuna kokemuksena on enemmän kuin sen merkityssisältö, joka on koodattavissa annettujen symbolisten järjestelmien puitteissa. Esityksen esteettinen vaikutus perustuu eräänlaiseen ilmaisuun ”ylijäämään”, jota emme pysty sijoittamaan ennalta tuttuun merkityshorisonttiin, ja joka voi avata uudenlaisen havaitsemisen tavan. Vaikuttavassa taidekokemuksessa kohtaamme jotakin itsellemme vierasta, jota emme pysty tunnistamaan, selittämään tai hallitsemaan. Se jää vaivaamaan, koska se osoittaa oman mielemme rajallisuuden, näyttää sokean pisteen olemassa olon ja vihjaa oman horisonttimme ulkopuolelle jäävästä tuntemattomasta. Katsomme teosta ja se katsoo takaisin.

Katsomisen tapahtuma

Kuvaa voi pitää tapahtumana myös siksi, että näkeminen on aktiivinen prosessi, jossa katse liikkuu ja tulkitsee jatkuvasti näkemäänsä kohdetta. Näkemisen tapahtuma tuottaa tilallisen suhteen katsojan ja katseen kohteen välille. Yksinkertaisimmin tämä on havaittavissa maalattujen kulissien avulla rakennetuissa perspektiivi-illuutioissa, joita on katsottava täsmälleen oikeasta pisteestä. Barokkiateatterissa kuninkaallinen aitiio sijaitti usein tässä pisteessä asettaen hallitsijan oikeaan suhteeseen illusorisen maailman kanssa. Vaikka keskeisperspektiivin hegemonia kuvataiteissa alkoi murtua vasta kubismin myötä, sen tuottaman tilan suhteellisuudella on leikitelty vuosisatojen ajan. Esimerkiksi Hans Holbeinin vuonna 1533 maalaaman suurlähettiläiden muotokuvan¹⁰ etualalla leijaillee outo hahmo, joka paljastuu pääkalloksi vasta, kun sitä katsotaan taulun sivusta aivan kuvan pintaa pitkin. Maalaus tarjoaa kaksi konkreettista katsojapositiota: taulua vastapäätä avautuu tavanomainen muotokuva, mutta sen ohi kuljettaessa silmä tavoittaa hetkellisen välähdyksen pääkallost. Tämä on tulkittavissa monella tavalla. Pääkallo voi muistuttaa kuolemasta ja maallisen vallan katoavuudesta. vaihtuminen katsojan liikkumisen myötä voi myös osoittaa koko yhteiskunnalli-

sen arvomaailman suhteellisuuden. Silloin itse katsomisen tapahtuma saa vahvasti poliittisen ulottuvuuden.

Myös esityksen tapa kertoa tarinaa asettaa katsojan tiettyyn suhteeseen näytelmän sisältöjen kanssa. Näyttämön visuaalisilla ja tilallisilla ratkaisuilla on keskeinen merkitys kerronnallisille ja epistemologisille strategioille. Niiden avulla voi näyttää ja piilottaa haluttuja asioita, vahvistaa tai horjuttaa katsojan uskomuksia ja tulkintoja. Ennen kaikkea valittu lavastamisen strategia kertoo, mitä tekijä uskoo olevan mahdollista näyttää, selittää ja tulkita.

Maaike Bleeker on teatterin visuaalisuudesta kirjoittaessaan ottanut käyttöön perspektiiviä laajemmän fokalisaation käsitteen, joka kuvaa näkevän subjektin ja nähdyn objektin välille muodostuvaa suhdetta tietyssä konstruktiossa ja joka kutsuu ottamaan katsojapositioneita.¹¹ Fokalisaatio pyrkii piilottamaan oman toimintansa, koska etenkin illusorisessa taiteessa tavoitteena on saada katsoja eläytymään kuvattuun todellisuuteen unohtamalla oma asemansa maalauksen ulkopuolella. Maalaus esittää kutsun: "step inside", "astu sisään". Uskottavaa todellisuusilluusiota tavoitteleva kuva myös vakuuttaa katsojan siitä, miten asiat ovat "oikeasti" riippumatta yksittäisestä katsojasta.¹² Toimiakseen moitteettomasti perspektiivin on häivyttävä omat jälkensä. Eläytyminen perustuu siihen, että tämä katsoja huomaamattaan ottaa tietyn, hänelle tarjotun position, joka mahdollistaa illuusion. Esityksen vakuuttavuus perustuu siihen, miten hyvin esittämisen tapa vastaa katsojan subjektipositioneille ominaisia haluja, ennako-oletuksia, odotuksia, toiveita ja ahdistuksia.¹³ Yksinkertaisella tasolla se ilmenee siinä, että uskottavaa realistista teatteria on sellainen, joka vastaa totuttuja todellisuuskäsityksiämme eikä horjuta maailmankuvaamme.

Bleeker korostaa kuitenkin, että fokalisaatio ei rajoitu realistiseen taiteeseen. Yhtä lailla teatterillinen, anti-illusorinen esittämisen tapa tai postmoderni, yhtenäistä kerronnan logiikkaa välttelevä teatteri suostuttelevat katsojan omanlaiseen katsomissuhteeseen ja sen logiikkaan, joka mahdollistaa astumisen sisään esityksen taiteelliseen todellisuuteen. Eläytyessämme taideteoksen maailmaan unohtamme itsemme ja tavallaan koemme teoksen oman poissaolomme kautta.

Koska taideteos usein vaikuttaa meihin välittömänä, kokonaisvaltaisena kokemuksena, siihen liittyy voimakas halu häivyttää raja itsemme ja teoksen toiseuden väliltä, nähdä maailma taiteilijan silmin ja sulautua hänen kokemukseensa. Jossain määrin juuri tästä lienee kysymys, kun haluamme ottaa taideteoksen vastaan avoimesti ja ilman ennako-oletuksia. Täydellinen sulautuminen taiteilijan ja teoksen sisäiseen maailmaan on viime kädessä kuitenkin mahdoton tavoite, koska toiseus voi ilmetä vain oman vierautensa kautta. Jos emme tunnista eroa itsemme ja toisen välillä, olemme torjuneet toiselle ominaisen vierauden tai mukauttaneet sen itsemme kaltaiseksi. Jos pyrimme eläytymään ja sulautumaan taideteoksen maailmaan, joudumme sulkemaan siitä juuri sellaisia asioita, jotka outoudellaan uhkaavat haastaa ja horjuttaa omaa vakiintunutta mielen horisonttia.¹⁴

Bleeker kuvaa kirjassaan esityksiä, joiden muoto tarkoituksellisesti estää katsojan ongelmattoman eläytymisen ja esityksen häiriöttömän vastaanoton kiinnittäen näin huomion yllä kuvattuun paradoksiin. Muun muassa Stefan Kunzmannin installaatioteoksessa *Bildbeschreibungen* (Heiner Müller)15 katsojan oma varjo

esti seinälle projisoidun tekstin näkymisen, mikä sai yleisön etsimään toisenlaisia katsomisen tapoja.¹⁶ Samalla se teki katsojan tietoiseksi omasta itsestään eräänlaisena sokeana pisteenä: havaitsijana ja tulkitsijana, joka omalla olemassa olollaan haittaa esityksen saumatonta vastaanottoa. Katsojan epätoivoisista näkemisyriyksistä tuli teoksen varsinainen sisältö, joka kertoi jatkuvasta katkoksesta ajattelevan minän ja havaitun maailman välissä.

Fokalisaatio on myös poliittinen kysymys. Kun katsoja hyväksyy esityksen kutsun astua sisään sen luomaan maailmaan, se tapahtuu tekijöiden enemmän tai vähemmän tietoisten strategioiden mukaisesti. Niihin sisältyy vääjäämättä oleksia, arvoja ja asenteita.

Teatteritieteessä puhutaan kehystämisestä, kun tarkoitetaan sitä, miten esitys järjestää asioita arjesta poikkeavaan merkityksiä muodostavaan suhteeseen.¹⁷ Merkitykset eivät siis ole pysyvästi kiinnittyneinä asioihin itseensä, vaan muodostuvat aina uudelleen kontekstin ja tilanteen mukaan katsojan tulkinnassa. Lavastamisessa on paljolti kysymys tämän kehyksen asettamisesta, maailman näyttämisenä siten että se ohjaa tietynlaiseen tulkitsevaan havainnointiin. Freddie Rokemin mukaan teatterin visuaalinen apparaatti voi, yksinkertaistetusti sanoen, näyttää sen mitä katsojan halutaan näkevän ja kokevan.¹⁸

Bill Worthenin kehittämää ”teatterin retoriikan” käsitettä mukaillen ehdotan, että lavastuksella on retorinen ulottuvuus, joka perustuu siinä käytettyihin esittämisen tapoihin ja keinoihin. Worthenin mukaan ”teatteri pyrkii saavuttamaan draamalle tietynlaisen merkityssisällön väittämällä, jopa edellyttämällä, että tietyn kaltaiset kokemukset ovat yleisön kannalta merkityksellisiä.¹⁹ Toisin sanoen se, minkälaista ilmaisuä käytämme, riippuu siitä, mitä uskomme katsojien ymmärtävän. Usein tämä tapahtuu vaistomaisesti. Oletamme esimerkiksi, että suvivirsi virittää yleisön alkukesän tunnelmaan emmekä tarvitse muuta ajan ja paikan määrettä esitykseen. Samalla tulemme olettaneeksi, että katsojamme ovat koulun käyneitä suomalaisia ja suljemme toisenlaisen yleisön yhteisen ymmärryksen ulkopuolelle.

Worthen kysyy, millainen rooli yleisölle esityksen vastaanottajana ja tulkitsijana kulloinkin annetaan ja miten katsoja ottaa roolin vastaan suostumalla kokemaan esityksen halutulla tavalla.²⁰ Hyväksymällä tarjotun kehyksen yleisö luo omaa itseään ja vahvistaa kuulumistaan samaan kulttuuriseen yhteisöön. Retoriikkansa kautta esitys rakentaa tietynlaista käsitystä itselleen ihanteellisesta katsojasta, joka kykenee vastaanottamaan ja tulkitsemaan merkityksen tekijän toivomalla tavalla.

Hans-Thiess Lehmannin mukaan ns. draamanjälkeinen teatteri on pyrkinyt purkamaan modernin draaman yhtenäistävä ja johdonmukaista kehyksen korvaamalla sen useiden rinnakkaisten kehysten moninaisuudella. Tällöin teatterilliset merkit eivät avaudu yhdelle yksiselitteiselle tulkinnalle. Siitä seuraava hämmennys on poliittista, koska esittämisen strategiat suuntaavat huomion representaation itsensä ongelmiin. Kerronnan ja kritiikin kohteeksi ei asetu maailma vaan tapamme tuottaa todellisuuskäsityksiä puheemme avulla.²¹

Bleeker kuitenkin kritisoi ajatusta, että postmoderni ja draamanjälkeinen teatteri kykenisivät vapauttamaan katsojan ennalta annetusta positiosta ja tulkinnan kehyksestä.²² Merkityksen muodostus voi koskaan olla vapaata kulttuurista ke-

hyksistä eikä katsoja voi itse täysin valita näkökulmaansa. Postmoderni tai draamanjälkeinen teatteri muodostaa pikemminkin uuden, metatason kehyksen, jonka läpi esitystä tarkastellaan.

Tilan esittäminen ja asuttaminen

1990-luvulla keskeiseksi käsitteeksi noussut performatiivisuus korostaa esityksen merkitystä sosiaalisen todellisuuden rakentumisessa. Esitystä ei ajatella platonilaisen mimesiksen mukaisesti alkuperäisen todellisuuden vajavaiseksi jäljittelyksi, vaan tavaksi, jolla sosiaalinen todellisuus on meille olemassa. Se merkitsee sitä, että käsityksemme todellisuudesta ja sen mukaiset arvot, normit ja asenteet rakentuvat ja vahvistuvat sosiaalisissa tilanteissa toistuvissa teoissa ja käyttäytymisen malleissa.²³ Yksinkertaisesti sanottuna sovitamme käytöksemme vastaamaan uskomuksiamme maailman toimintaperiaatteista. Jos käytöksemme tuottaa odotetun tuloksen, se vahvistaa uskomustemme paikkansa pitävyyttä mielessämme. Tällä periaatteella mm. sukupuoli on Judith Butlerin mukaan pikemmin sosiaalisten käyttäytymismallien tuottamaa kuin biologisen olemuksen määrittlemää.²⁴

Tästä seuraa, että teatteri taidemuotona tulee äärimmäisen kiinnostavaksi, koska siellä olemme lähtökohtaisesti esittämisen tapahtuman äärellä ja se tarjoaa mahdollisuuden tutkia sosiaalista olemassa olon tapaamme. Performatiivisuutta onkin nykyisin hyödynnetty melkein pä minkä tahansa inhimillisen toiminnan alueen tutkimuksessa.²⁵ Marvin Carlson kirjoittaa: "Esityksen tutkimisen avulla pyritään selvittämään, kuinka inhimillisen toiminnan kaavat vahvistuvat tai muuttuvat kulttuurissa ja kuinka ne sopeutuvat toisiinsa kulttuurien kohdatessa".²⁶

Jos lavastusta ajatellaan performatiivisuuden kautta, voimme kysyä, miten lavastaja tilaa esittävien tekojensa kautta tuottaa yhtäältä näkemisen tapaa, toisaalta ihmisten välisiä tilallisia suhteita. Myös tila on eräänlainen esitys, joka asettaa asukkaan tai kulkijaan tietynlaiseen suhteeseen tilan elementtien ja toisten siellä olevien ihmisten kanssa. Jokainen ympäristö tuottaa omanlaistaan liikkumisen ja olemisen tapaa, joka riippuu myös kunkin kulkijan toiminnasta tässä ympäristössä. Esimerkiksi vanhojen yliopistojen aulat saavat opiskelijan tuntemaan itsensä pieneksi ja nöyräksi vuosisatojen aikana kumuloituneen tiedon äärellä. Tila ei ole staattinen ympäristö, vaan dynaaminen tapahtuma, joka riippuu sisällään olevasta toimijasta.

Useimmissa tilaa koskevista keskusteluissa erotetaan toisistaan tilan ja paikan käsite.²⁷ Ensin mainittu ymmärretään abstraktina ulottuvuutena ja avaruutena, joka jatkuu tasa-aineisena loputtomiin. Paikka ei ole ainoastaan sijainti tilassa, vaan tietyn ympäristön kokemuksellinen puoli, joka edellyttää sitä asuttavan ja tulkitsevan subjektin. Tilan ja paikan ero näkyy jo antiikin filosofiassa. Platonille tila oli vastaanottava, passiivinen säiliö (*chora*), ilmenemisen alusta, jolla asiat näyttäytyvät, mutta jolla itsellään ei ole ominaisuuksia. Aristoteles kuvaa paikkaa astiana, jolla on aktiivinen kyky vaikuttaa sisällään oleviin asioihin. Platonille ensisijaisia ovat paikassa olevien kappaleiden geometriset muodot, jotka projisoituvat materiaan; Aristoteleelle paikan itsensä "voima". Kiista dynaamisen paikan ja passiivisen tilan, "fysikalismien" ja "geometrismien" välillä kulkee Edward

S. Caseyn mukaan läpi länsimaisen filosofian historian. Platonilainen idealisoiva käsitys neutraalista tilasta säilönä jatkaa elämäänsä etenkin tieteen ulkopuolisissa diskursseissa vielä 1900-luvulla. Aristotelesta voi pitää Husserlin ja Merleau-Pontyn fenomenologian varhaisena edeltäjänä.²⁸ Nykyfilosofialle yhteistä on, ettei etsitä paikan pysyvää olemusta tai oleellisia piirteitä, vaan yritetään löytää paikka toiminnassa, osana jotain käynnissä olevaa ja dynaamista, jonkin muun rakennusaineena.²⁹

Olemme aina jossakin paikassa ja tila hahmottuu paikaksi vain inhimillisen kokemuksen läpi. Tim Cresswellin mukaan sijoittaminen aikaan ja paikkaan on perustavanlaatuinen luokittelun väline: ”missä” ja ”milloin” ovat ensimmäisiä kysymyksiä, joiden avulla jäsenämme maailmaa.³⁰ Cresswell toteaa, että tila ja paikka ovat tavattoman voimakkaita välineitä erilaisten ideologisten uskomusten ylläpitämisessä, koska koemme ne niin luonnolliseksi osaksi omaa olemistamme, ettemme kiinnitä niihin huomiota.³¹ Ideologioilla ei tarkoiteta tässä yhteydessä tietoisesti omaksuttuja aatteita, vaan Pierre Bordieun ajatuksia seuraten perustavanlaatuisia käsityksiä siitä, miten maailma toimii ja rakentuu. Artikuloidun puheen sijasta ne ilmenevät ja vahvistuvat vakiintuneissa käytänteissä, toimintatavoissa ja asenteissa. Tila ja sen rakenne ohjaa tai estää hyvin konkreettisesti tietynlaisia toiminnan ja liikkumisen tapoja, mikä tuottaa itsestään selvänä koettuja käsityksiä oikeasta ja normaalista käytöksestä sekä maailman rakenteesta. Esimerkiksi aidan rakentaminen erottaa alueita, ihmisiä ja toimintoja toisistaan, jolloin ne aletaan ymmärtää erillisiksi ja yhteen kuulumattomiksi – ja sellaisia niistä lopulta tuleekin eristämisen ansiosta.

Toisaalta ihmiset voivat omalla toiminnallaan muuttaa olemassa olevan tilan sanelemaa ympäristökokemusta. Kiehtovassa esseessään ”Walking in the City” Michel de Certeau vertaa korkeasta tornista katsottua kaupunkia kadulla kävelemisen kokemukseen. Lintuperspektiivi antaa meille jäsennetyn kokonaiskuvan, mutta se on pelkkä abstrakti illuusio, koska samalla menetämme kosketuksen kadun elettyyn todellisuuteen. de Certeau ehdottaa, että tilan fyysisen rakenteen ja siellä liikkuvan kulkijan suhteen voisi rinnastaa kielen ja puhunnan suhteeseen lingvistiikassa. Lukemattomat toisistaan tietämättömät jalankulkijat ottavat kaupunkitilaa käyttöönsä kukin omalla tavallaan aktualisoiden valintansa mukaan katujen, puistojen ja rakennusten tarjoamia mahdollisuuksia. Kuten kielen rakenne ja sanasto, yhteinen tila on olemassa, mutta jokainen ”puhuu” sitä omalla persoonallisella tavallaan tarpeidensa mukaan mukaan.³² Voimme liikkua tilassa eri tavoin: kiireinen kävely, rauhallinen maleksiminen, päämäärätön harhailu, oikopolkujen etsiminen synnyttävät omanlaisiaan kielikuvia, retoriikkaa ja tyylyjä. Esimerkiksi parkourin harrastaja ottaa katuja ja puistoja haltuunsa toisin, kuin asemakaavoittaja on suunnitellut. Tila on jatkuvaa dialektiikkaa suunnittelijoiden asettamien strategioiden ja käyttäjien omaksumien taktiikoiden, jopa vastarinnan välillä.

Myös lavastusta tehdessämme otamme olemassa olevan tilan käyttöön meille parhaiten soveltuvilla tavoilla. Ns. löydetyt tilat taipuvat toimimaan teatterina, kun sijoitamme esityksiä vanhoihin tehtaisiin, huviloihin tai metsiin. Lavastaja ”puhuu” annettua tilaa tuottamalla sinne uusia merkityksiä, näkökulmia ja tul-

kintoja. Myös vakiintuneissa laiteattereissa etsimme taktiikoita, jotka kyseenalaistavat arkkitehtuurin valmiiksi antamat strategiat. Käännämme katsomon uuteen suuntaan, sijoitamme kohtauksen yleisölämpiöön, avaamme normaalisti suljetun takaoven varastoon.

Strategioiden ja taktiikoiden vuoropuhelu jatkuu myös esityksen sisällä. Lavastajan suunnitelma on vasta eräänlainen teoreettinen konsepti, joka antaa tilan käytölle erilaisia mahdollisuuksia. Ne aktualisoituvat vuorostaan näyttelijän ”puhuessa” lavastusta, mikä tapahtuu usein yllättävillä tavoilla. de Certeauta mukaillen lavastajan tekemää suunnitelmaa voisi verrata teoreettiseen konseptiin, joka jää tekijänsä utopiaksi kunnes näyttelijät ottavat sen käyttöönsä asettamalla tilaan omalla tavallaan, tekemällä odottamattomia valintoja ja löytämällä yllättäviä mahdollisuuksia. Näyttelijänkään esitys ei jää viimeiseksi sanaksi, vaan lopulta katsoja ottaa näyttämötilan käyttöönsä tulkitsemalla omien odotustensa, toiveidensa, halujensa ja pelkojensa mukaan. Tämä tosin tapahtuu useimmiten ainoastaan katsojan mielen sisällä.

Teemu Paavolainen puhuu tuoreessa väitöskirjassaan näyttämöstä tilallisina ”tarjoumina” (*affordance*).³³ Ajatus perustuu James Gibsonin ekologiseen havaintopsykologiaan, jonka mukaan eliö havainnoi ympäristöönsä sen mukaan, minkälaisena se tarjoutuu käytettäväksi. Havainto itsessään on aktiivista ja valikoivaa toimintaa, ei passiivista vastaanottamista. Sama ympäristö ja siinä olevat asiat näyttäytyvät eri tavoin tarpeista ja kiinnostuksesta riippuen. Kengän voi laittaa jalkaan tai sillä voi hakata naulan seinään. Juuri näin hyvä näyttelijä suhtautuu lavastukseen ja tarpeistoon. Näyttämö ei ole valmis alusta, johon esitys sijoitetaan, vaan ympäristö, joka tarjoaa mahdollisuuksia erilaisiin vuorovaikutuksiin, toimintaan ja tilanteisiin. Se herää eloon vasta käyttäjän toiminnan aktualisoimana. Toiminta itsessään on tilan tai esineistön tulkintaa: kenkä havaitaan hetkellisesti vasaraksi käyttämällä sitä sellaisena. Tarjoumat ovat olemassa mahdollisuuksina, joita eliö aktivoi ja ottaa käyttöönsä halujensa ja kykyjensä mukaan.

Kaikki lavasteet, puvut ja rekvisiitta voidaan ymmärtää potentiaalisten tarjoumien kentäksi, jota esitys hyödyntää taiteellisiin päämääriinsä.³⁴ Kiinnostavaa ei kuitenkaan ole ainoastaan se, miten näyttelijä ottaa lavastuksen tarjoumat käyttöönsä, vaan myös se, miten katsoja tulee tietoiseksi esityksen aktualisointumattomista tarjoumista ja niiden tuottamista merkityksistä. Näyttämöllä voi olla esimerkiksi portaat, joita pitkin kukaan ei nouse minnekään; ovi, jota ei avata tai silta, jolta aina joku uhkaa pudota. Perinteinen näyttämöohje sanoo, että jos näyttämöllä on pistooli, sillä pitää ampua. Käyttämätön lavastutarjouma on kuin ladattu ase, joka tuottaa tilallisen jännitteen katsojan odottaessa tilan lupaamaa toimintaa. Kuitenkin, juuri odotusten jääminen täyttymättä voi olla yhtä mielenkiintoista, kuin luvattu pistoolin laukeaminen. Jännite ei purkaudu vaan jää katsojan mieleen vaivaamaan. Lavastusta kannattaisikin tarkastella eräänlaisena jatkuvana neuvotteluna asetettujen tilallisten mahdollisuuksien, toiminnan ja toteutumattomien tavoitteiden välillä.

Taiteeseen sisältyvä hiljainen tieto

Näyttämöä suunnitellessaan lavastaja ennakoi mielessään erilaisten tilaratkaisujen vaikutusta toimintaan: Minkälaisia asemia ja liikkeitä lavastus tarjoaa näyttelijöille? Mistä tullaan sisään ja mistä mennään ulos? Millaisilla tavoilla henkilöt pystyvät ryhmittymään näyttämölle? Minkälaisia suhteita heidän välilleen saadaan esitykseen syntymään? Miten näyttelijä ylipääntensä on tilassa? Hiipikö vai juokseeko, ryömiikö vai loikkiiko?

Tämän kaltaiset kysymykset ja niiden vastaukset eivät välttämättä nouse kovin aktiivisesti yhteiseen keskusteluun eivätkä aina ehkä edes lavastajan omaan tietoisuuteen. Ne tallentuvat kuitenkin muistiin jääden rakentamaan tulevien esitysten estetiikkaa pitkällä aikavälillä. Yhden esityksen näyttämöharjoituksissa tehdyt havainnot hyödynnetään automaattisesti seuraavissa suunnitelmissa: aiemmin tehtyjä virheitä pyritään välttämään ja toimivaksi todettuja ratkaisuja varioidaan uusiin tarkoituksiin. Tämä on oleellinen osa lavastajan taiteelliseen ammattitaitoon kuuluvaa hiljaista tietoa, jossa hänen tilaa ja paikkaa koskeva asiantuntemuksensa näyttäytyy.

Pirkko Anttilan mukaan taiteellinen luomisprosessi voi olla tietämisen tapa, joka tuottaa tarkastelun kohteesta uutta ymmärrystä.³⁵ Mutta mihin lavastaja perustaa tilan hahmottamista ja jäsentämistä koskevan hiljaisen tietonsa? Miten tunnistamme toimivan ratkaisun? Muistan itse opiskeluaikanani turhaan odottaneeni, että joku paljastaisi minulle hyvän sommittelun salaisuuden. Oli vain opittava näkemään ja tunnistamaan toimiva tilaratkaisu. Lavastajan ammattitaito on paljon intuitiivista ymmärrystä siitä, miten tilaa yleisesti koetaan ja miten kokemuksia voidaan välittää toisille ihmisille. Tämä tieto ei löydy salatuista teorioista vaan kyvystä tunnistaa sellaiset omakohtaiset tilahavainnot, joilla on yleistä kantavuutta toisten ihmisten joukossa. Henkilökohtaisesta tulee jaettua ja yhteinen kokemisen tapa toimii eräänlaisena kantoaaltona, jonka avulla tilasta tulee omanlaistaan kieltä ja ajattelua. Tästä lienee paljon kyse myös Worthenin teatterillisen retoriikan käsitteessä.³⁶

Paavolaisen tutkimus edustaa teatteritieteen kognitiivista käännettä, jonka mukaan tuoreen aivotutkimuksen tarjoama aineisto näyttäisi vahvistavan monien taiteelle tärkeiden ilmiöiden, kuten empatian, mielikuvituksen sekä toisen ihmisen jäljittelyn biologista perustaa. Mikäli tämä pitää paikkansa, se merkitsee, että on olemassa joitain kaikkia ihmisiä yhdistäviä mielen ominaisuuksia, joita kenties hyödynnämme taiteellisessa ymmärryksessämme. Muun muassa Georg Lakoffin ja Marc Johnsonin käsitysten mukaan taiteellinen toiminta ja tieteellinen ajattelu perustuvat samoihin kognitiivisiin rakenteisiin eikä niiden välillä ole ratkaisevaa laadullista eroa. Aiemmin "alempina" tai tiedollisesti merkityksettöminä pidetyt mielen toiminnat, kuten tunteet, intuitio, empatia ja ruumiilliset aistikokemukset ovat nykytiedon mukaan oleellinen osa kaikkea ajatteluumme ja toimivat mukana mm. loogisessa päättelyssä, kielellisessä artikuloinnissa ja rationaalisessa ajattelussa.³⁷ Jos tämä pitää paikkansa, taideteosta ja luomisprosessia voidaan itsessään pitää omanlaisenaan tietämisen ja ymmärryksen tapana, jonka avulla voi tutkia maailmassa olevia ilmiöitä.³⁸

Näin ajatellen taitelijan hiljainen tieto – ja ylipäättänsä taiteen kyky toimia merkityksellisenä ilmiönä – saattaisi perustua kaikille ihmisille yhteisiin kognitiivisiin rakenteisiin. Kriittinen kysymys tietenkin on, kuinka paljon tällaisia geneettisesti määräytyneitä mielen rakenteita meillä voi olla, mikä osuus on kulttuuristen ilmiöiden tuottamaa ja pystymmekö erottamaan nämä toisistaan. Vaarana on myös taiteellisten ilmiöiden redusoiminen puhtaasti fysiologisiin ja kvantitatiivisiin ominaisuuksiin.

Lakoffin ja Johnsonin kehittämän ruumiillisen realismin teorian mukaan mielen käsitteelliset rakenteet ovat kuvallisia skeemoja (*image schemas*), jotka syntyvät varhaisista sensomotorisista ja sosiaalisista kokemuksista.³⁹ Ne ovat toistuvia malleja, primäärejä metaforia, joiden mukaan maailmaa jäsennetään ja joiden pohjalta monimutkaisemmat abstraktit käsitteet kehittyvät. Muiden muassa Tobin Nellhaus on tutkinut kognitiivisten skeemojen merkitystä teatterin esitysstrategioiden muodostumisessa eri aikoina. Strategioilla hän tarkoittaa kaikkia keinoja, joiden avulla esitysten tekijät ja näyttelijät ratkaisevat taiteellisen tehtävänsä asettamaa ongelmaa. Hän osoittaa, miten tietyn aikakauden teatterikulttuurit ottavat käyttöönsä rajatun määrän kognitiivisia skeemoja, joiden valintaan vaikuttaa vallitsevan kommunikaation ja tiedonhankinnan muoto. Kun esimerkiksi 1700-luvun alussa kehittyvä aikakauslehdistö nosti painetun tekstin ensisijaiseksi tiedonhankinnan tavaksi, alettiin esitykseen ja draaman henkilöihin myös suhtautua luettavana ja tulkittavana tekstinä. Esityksistä tuli jotain, joka voidaan ymmärtää ja selittää. Toisin sanoen, se tapa, millä ihmiset tottuivat saamaan tietoa maailmasta, muodostui myös ihmiskäsityksen metaforaksi teatterissa ja yleisemminkin.⁴⁰

Nellhausin yllä kuvattua ajatuksenkulkua soveltaen lavastamisen strategiat pitivät sisällään kaikki ne tilalliset ja visuaaliset keinot, joiden avulla esityksen tekijät pyrkivät päämääräänsä. Niitä tutkimalla voi paljastaa, minkälaisiin malleihin tai skeemoihin vallitsevat teatteri- ja taidekäsitykset perustuvat.

Kirjoitukseni lopuksi keskityn lyhyesti tarkastelemaan eräitä strategioita, joiden avulla lavastaja toimii työprosessissaan. Väitän, että vakiintuneet työtavat ja metodit ovat muuttumassa, mikä liittyy taide- ja ihmiskäsitysten muutoksiin, erityisesti edellä kuvattuihin tapoihin ymmärtää taideteos, näkeminen ja tila tapahtumina. Nämä ilmiöt ovat edelleen yhteydessä yleiseen kulttuuriseen kehitykseen, myös mediateknologiseen murrokseen. Tässä yhteydessä en kuitenkaan pysty kaikkia näitä kysymyksiä avaamaan, vaan rajoitun pohtimaan, miten lavastajan taiteilijuus on muuttumassa yhteisöllisemmäksi, vuorovaikutuksellisemmäksi, vastaanottavammaksi ja kuuntelevammaksi.

Lavastustaiteelliset prosessit ja käytännöt

Lavastuksen tekemisen ja esityksen vastaanoton välissä on pitkä ja massiivinen tuotantoprosessi, joka kokemukseni mukaan jakautuu kahteen varsin erilaiseen vaiheeseen. Yleensä tilaratkaisua ryhdytään miettimään heti kun näytelmäteksti on valittu. Lavastajana tavallaan ”leikin” ennakolta esityksen mielessäni, usein yhdessä ohjaajan kanssa. Näin syntyy ensimmäinen ehdotelma lavastukseksi. Se voi olla viimeistelty pienoismalli, johon olen valmiiksi hahmotellut eri kohtaukset

tai vain kasa materiaalia, josta toivon harjoituksissa syntyvän jotain kiinnostavaa. Joskus ehdotelma syntyy tiiviissä yhteistyössä ohjaajan ja muiden suunnittelijoiden kanssa, toisinaan työstän näitä työvaiheita pääasiassa yksinani. Joka tapauksessa koen, että tässä vaiheessa yleisöäni ovat toiset työryhmän jäsenet. Olen heitä varten koettanut tuottaa jotain, jonka olen kokenut tärkeäksi ja omakohtaiseksi ja johon toivon heidän reagoivan omalla panoksellaan. Tässä vaiheessa luonnoksilla, malleilla ja materiaalikokeiluilla tuntuu olevan oma itsenäinen arvonsa. Ne kantavat niitä ajatuksia, joita haluan esitykseen tuoda.

Kun näyttämöharjoitukset käynnistyvät, homma tavallaan alkaa alusta ja luonnokset ja pienoismallit menettävät merkitystään. Vaikka suunnitelmat useimmiten pysyvät pääpiirteissään voimassa, lavastajan ajatustyö nollautuu ja kaikki huomio keskittyy siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu. Lavastaja istuu nyt vaihtelevassa määrin katsomossa seuraamassa harjoituksia. Hänen mielipiteensä ovat usein arvokkaita koska hän pystyy kertomaan miltä esitys vaikuttaa ulkopuolisesta katsojasta. Ohjaaja, joka on koko ajan läsnä harjoituksissa, kaipaa tuoreita silmiä arvioimaan ratkaisujen toimivuutta. Lavastaja toimii silloin eräänlaisena esileisönä, jonka tehtävänä on reagoida näyttämötapahtumiin. Koen, että suhteeni työhön muuttuu tässä vaiheessa. Aineelliset lavastuselementit, joita olen pienoismalliin ja luonnoksiin hahmotellut, ovat olleet oleellisia välineitä esityksen rakentumisessa, mutta lopullinen lavastus on jotain enemmän kuin ne. Jokainen esitys synnyttää harjoitusten myötä omia taiteellisia strategioita, jossa ovat mukana kaikki siihen kuuluvat elementit, mukaan lukien mm katsojat, näyttelijät, valot, äänet ja esi- neet. Vasta tätä kokonaisuutta voi kutsua lavastukseksi taiteellisena ilmiönä ja kokemuksena, ja se irtoaa väijäämättä lavastajan määräysvallasta.

Kun jäljestäpäin ajattelen työtäni lavastajana jossain produktiossa, tuntuvat sekä itsenäinen etukäteissuunnittelu että näyttämöprosessiin heittäytyminen tärkeiltä työvaiheilta. Suunnitteluvaiheen luonnokset ja pienoismallit ovat esityksen esihistoriaa, jota ilman lavastuksesta ei olisi tullut sellaista kuin tuli. Niiden avulla olen pystynyt antamaan oman panokseni työryhmälle ja kommunikoimaan toisten kanssa. Myöhemmin ne ovat tärkeä osa esityksen dokumentointia. Käytännössä suurin osa lavastusta koskevaa tietoa perustuu tähän suunnitteluvaiheen materiaaliin, koska harjoitusprosessista ei yksinkertaisesti jää konkreettisia jälkiä. Siksi sen merkitys lavastajan työnkuvassa, ammatti-identiteetissä ja koulutuksessa helposti ylikorostuu harjoitusprosessin kustannuksella.

Alan opetuksessa on perinteisesti keskitytty näyttämötilan ja –kuvan hallintaan pienoismallin ja luonnosten avulla. Lainkaan vähättelemättä niiden merkitystä väitän, että liian vähälle huomiolle on jäänyt työn toinen puoli: lavastajan taito ajatella tilaa suhteessa toimintaan, näyttelijöiden liikkeeseen ja esitystapahtumaan. Lavastuksen muuttumista harjoitusprosessin myötä esitellään paljon vähemmän kuin ideavaiheen luonnoksia, koska se tapahtuu joko pikku hiljaa ja huomaamattomasti tai sitten sellaisella kaaoksella, ettei kukaan ehdi tehdä muistiinpanoja. Muutokset saatetaan toisinaan kokea epäonnistumisina, joista mieluummin vaietaan.

Kitkattomastikin sujuneissa prosesseissa näyttämötilan, lavasteiden ja rekviisi- tään käyttö katoaa esityksen mukana. Nykyaikaisetkaan tallenteet eivät pysty

täysin välittämään näyttelijöiden ja katsojien välille syntyvää tilallista jännitettä. Pienoismalliin tai 3D-mallinnukseen voi sijoittaa pikku-ukkoja, mutta ne eivät kerro, miltä tuntuu olla fyysisesti tilan sisällä.

On toki muistettava, että lavastajilla alkoi vasta 1970-luvulla olla mahdollisuuksia harjoitusten seuraamiseen. Kokeilevia, näytelmän tulkintaa rakentavia lavastuksia on kyllä tehty Suomessakin 1900-luvun alkupuolelta lähtien, mutta vasta 1972 solmitut teatterialan työehtosopimukset antoivat lavastajille riittävästi työaikaa osallistua aktiivisesti esityksen tekemisen kaikkiin vaiheisiin. Samoihin aikoihin lavastustaide alettiin ymmärtää ohjauksen elimelliseksi osaksi, jonka suunnittelijan oli oltava perillä siitä mitä näyttämöllä tapahtuu.

Jos edelleen jatkamme aiemmin kuvattua Nellhausin ajatusta, jonka mukaan tiedonvälityksen muoto voi toimia metaforisena skeemana teatterin strategioiden muotoutumiselle,⁴¹ voisimme ajatella, että tämänhetkinen voimakas yhteisöllisyyden ja prosessityöskentelyn virtaus nuorten teatterin tekijöiden keskuudessa liittyy uuden mediateknologian tuottamiin kokemuksiin. Olemme tottumassa interaktiiviseen tiedonvälitykseen, jossa vastaanottajan ja lähettäjän roolit sekoittuvat ja kaikkea tiedon hankintaa leimaa epävarmuus ja tietoisuus useiden tulkintojen ja selitysten mahdollisuuksista. Yksiselitteiden ymmärryksen ja faktojen tilalle on tullut neuvottelu, vastavuoroisuus ja postmoderni erilaisten näkökulmien samanaikaisuus, jotka tuntuvat siirtyvän teatterin tekemisen keskeisiksi strategioiksi. Siihen vaikuttanee myös nykyaikainen, ryhmätyöskentelyä painottava yleinen työkuulttuuri.

Lavastaja tekijänä ja vastaanottajana

Koska lavastaja seuraa aktiivisesti näyttämöharjoituksia, hänen ammattitaitonsa kuuluu eräänlainen sukkulointi tekijän ja katsojan roolien välissä. Tässä olen erilaisessa asemassa kuin esimerkiksi näyttelijä, joka koskaan ei voi kokea omaa suoritustaan ulkopuolelta käsin. Esityksen mukana elävä lavastus on jotain, jossa tunnen olevani osallisena, mutta joka kasvaa ja kehittyy itsenäisesti omilla ehdoillaan osin tuntemattomaan suuntaan. Voin vain seurata sivusta tätä prosessia ja reagoida siihen omilla ratkaisuillani. Työskentelen jännitteisessä kentässä oman, itselleni tutun suunnitelmani ja sitä riepottavien vieraiden pyrkimysten keskellä. Kuta syvemmälle tähän kummalliseen vuoropuheluun sotkeudun, sitä merkityksellisemmäksi työprosessi yleensä muodostuu minulle. Oma työni muuttuu toisten käsissä itselleni vieraaksi, mutta juuri sen vuoksi siitä tulee äärimmäisen tärkeää ja innostavaa. Huomaan ilmiöitä, joita en tunne ja joita en ymmärrä, vaikka olen ollut mukana niitä tuottamassa. Jos tämä vaihe syystä tai toisesta ei toteudu, tunnen turhautuvani ja vieraantuvani työn ytimeästä.

Hermeneuttista tulkintaa korostavan taidekäsityksen mukaan taiteen vastaanottamisen ja tekemisen välillä ei ole jyrkkää eroa. Teoksen kokeminen on luova tapahtuma, ja taidetta tehdessään sitä myös vastaanottaa. Myös pragmatistifilosofi John Dewey kirjoittaa aiheesta:

Ellei maalari koe tietoisesti jokaisen siveltimenvetonsa vaikutusta, ei hänellä liioin ole tekemisistään tai työnsä suunnasta selvää käsitystä. Lisäksi hänen täy-

tyy nähdä jokainen yhteys asioiden tekemisen ja niille altistumisen välillä silmäläpittäen kokonaisuutta, jonka hän haluaa tuottaa. Juuri sellaisten suhteiden taajuaminen on ajattelua, vieläpä ajattelun muodoista vaativimpia.⁴²

Deweyn mukaan taideteoksen tuottaminen ja vastaanotto on virheellisesti erotettu toisistaan taidefilosofian perinteessä. Sanat ”taide” ja taiteellisuus (*art, artistic*) viittaavat tekemisen taitoihin, kun taas estetiikasta puhuminen liittyy havaintoon, arviointiin, ymmärtämiseen ja nautintoon. Tämä erottelu antaa ymmärtää, että taide tulisi elämään ”jostain toisaalta”. Deweyn mielestä esteettinen kokemus kuitenkin syntyy, kun havaitsemme arkipäiväisten kokemusten jatkumossa piirteitä, jotka kristallisoituvat ja korostuvat niin, että niitä alkaa leimata yhtenäistävä laatu ja ne näyttäytyvät meille järjestyneenä kokonaisuutena. Taiteilijan taito ei ole vain kykyä toteuttaa omia mielikuviaan, vaan siihen kuuluu erityinen herkkyys ymmärtää havaittujen ilmiöiden laatua ja tunnistaa niissä esteettiseltä kokemuksesta vaadittua yhtenäisyyttä ja ”täydellistymistä”.⁴³ Taiteilija luomistyössään havainnoi jatkuvasti aktiivisesti omaa teostaan ja muokkaa sitä eteenpäin sen mukaan, miten sen tuottama kokemus vastaa hänen tavoitteitaan: ”Työskennellessään taiteilija ruumiillistaa havainnoitsijan näkökulmaa.”⁴⁴

Deweyn mukaan kaikelle esteettiselle kokemukselle on ominaista tekemisen ja kokemuksen tai läpikäymisen (*undergoing*) suhde – olipa kyse sitten taiteen katsojan tai tekijän kokemuksesta. Tämän suhteen hahmottaminen on Deweyn mielestä tärkeä ajattelun muoto. Kenties siinä on myös yksi taiteilijan hiljaisen tiedon lähde. Taiteen tutkimuksessa on viime vuosikymmeninä kiinnitetty huomiota katsojan aktiivisuuteen Väitän, että tekijä- ja teoskeskeisessä tutkimusperinteessä edelleen unohtuu luovaan tekijyyteen kuuluva vastaanottava, altistuva ja kuunteleva puoli. Taiteilijaa ajatellaan turhan helposti yksipuolisesti suorittavana subjektina, joka toteuttaa sisäisestä mielestään nousevaa visiota.

Uskon, että liike luomisen ja vastaanoton välissä on erityisen keskeistä teatteriproduktiossa johtuen työn kollektiivisesta luonteesta. Teatterissa on paljon eri aloja edustavia tekijöitä, joiden on jatkuvasti keskusteltava keskenään siitä, mitä ollaan tekemässä. On tehtävä toisille näkyväksi sitä, mitä omassa päässä tapahtuu. Jotta päästäisiin eteenpäin, kaikkien on jaettava suurin piirtein samanlainen käsitys tulevasta esityksestä. Ehkä kuitenkin oleellisinta on se, että jokaisen teatterintekijän on kyettävä luovuttamaan omat taiteelliset tuotoksensa yhteiseen prosessiin, jossa ne usein näyttäytyvät ennakoimattomalla tavalla. On kyettävä vastaanottamaan oma työnsä uudessa muodossa ja jatkettava sitä ehdoilla, jotka eivät ole enää ainoastaan omat. Lavastajan työssä tärkeää ei ole pelkästään kyky omaan suoritukseen, vaan suhde toiseen – siihen vierauteen, joka on työtoverien ajatuksissa, syntyvässä olevassa esityksessä, mutta myös oman työn jäljessä ja omissa ajatuksissa sellaisina kuin ne alkavat itselle näyttäytyä yhteisen prosessin myötä.

Monilla taiteen aloilla roolin vaihdos tekijästä kokijaksi käy niin helposti, että se tulee osaksi työprosessia ja näyttäytyy vain käden ja silmän saumattomassa yhteispelissä. Kuvataiteilija voi helposti astua pari askelta taaksepäin ja tarkastella keskeneräistä maalausta kriittisin silmin. Dewey huomauttaa, että arkkitehti joutuu viemään suunnitelmansa loppuun ilman välitöntä havaintoa rakennuksen

tuottamasta kokemuksesta.⁴⁵ Vastaavan ongelman voi tunnistaa lavastajan työssä. Teoksen tuottamisen ja kokemisen välinen matka kasvaa teatterin koneistossa helposti niin suureksi, että luova takaisinkytkentä tekemisen ja vastaanottamisen välillä ontuu. Työstä tulee helposti pelkkää suorittavaa tuottamista ilman vetäytymää, altistuvaa ulottuvuutta. Valmistamme teatteriesitystä teoksena, emme tapahtumana, palatakseni artikkelini alkupuolella käsittelemääni Wilmar Sauterin teoriaan. Jos sen sijaan pyrimme sallimaan lavastuksen tapahtumana, joudumme kohtaamaan odottamattomuutta, yllätyksellisyyttä, vaarallisuutta ja myös poliittista vastuullisuutta, mikä on suuri haaste ammatilliselle teatterille.

Viitteet

- 1 McKinney & Butterworth 2009, 3.
- 2 Brecht 1991, 188.
- 3 Borgdorff 2011, 59; Johnson 2011, 141–151.
- 4 Sauter 2005, 26.
- 5 Sauter 2005, 27.
- 6 Gadamer 1989, 91–99.
- 7 Gadamerin käyttämä sana *der Spiel* voi tarkoittaa suomeksi sekä peliä että leikkiä, kuten englanninkielien sana *play*.
- 8 Gadamer, 1989, 145
- 9 States 1985, 25.
- 10 Holbein 1533.
- 11 Bleeker 2008, 27–28.
- 12 Bleekerin mukaan samalla tavalla toimii tieteellisen tekstin kertoja, abstrakti tiedemies, "who could speak for every man but was 'no man'." Bleeker 2008, 48.
- 13 Bleeker 2008, 38.
- 14 Kiitän tutkimusryhmä Figures of Touchin piirissä käytyjä keskusteluja ja erityisesti Sami Santasta näiden ajatusten esiintuomisesta ja ymmärtävästä selittämisestä.
- 15 Kunzmann 1997.
- 16 Bleeker 2008, 64–71.
- 17 Carlson 2006, 58–60.
- 18 Rokem 1997, 29.
- 19 Worthen 2005, 151.
- 20 Worthen 2005, 152.
- 21 Bleeker 2008, 43–44; Lehmann 2009.
- 22 Bleeker 2008, 46.
- 23 Diamond 2005, 169–183.
- 24 Butler 2006.
- 25 Carlson 2006, 11.
- 26 Carlson 2006, 11.
- 27 Aihetta ovat viime aikoina käsitelleet mm. Doreen Massey, Yi Fu Tuan, Edward Soja, Edward S. Casey.

- 28 Carlson 2006, 57.
 29 Cresswell 1996, 286.
 30 Cresswell 1996, 150–152.
 31 Cresswell 1996, 153–154.
 32 deCerteau, 1984, 92–98.
 33 Paavolainen 2011 ja 2009.
 34 Paavolainen 2011, 52.
 35 Anttila 2005, 66.
 36 Worthen 2005.
 37 Sullivan 2011, 99–119; McConachie & Hart 2006.
 38 Mm. Johnson 2011, 141–151.
 39 Lakoff & Johnson 1999.
 40 Nellhaus 2006, 76–94.
 41 Nellhaus 2006, 76–94.
 42 Dewey 2010, 62.
 43 Dewey 2010, 65.
 44 Dewey 2010, 65.
 45 Dewey 1980, 51–52.

Lähteet

- Anttila, Pirkko. 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi.
- Baugh, Christopher. 2005. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Bleeker, Maaïke. 2008. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Borgdorff, Henk. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research." Teoksessa Biggs, Michael & Karlsson, Henrik, toim. 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 44–63.
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi, Helsinki: Gaudeamus.
- Carlson, Marvin. 2006. *Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola, Helsinki: LIKE (1996).
- Cresswell, Tim. 1996. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- de Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. New York: The Berkley Publishing Group. a Perigee Book (1934).
- Dewey, John. 2010. *Taide kokemuksena*. Suom. Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Helsinki: Niin & näin (1934).
- Diamond, Elin. 2005. "Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 169–183 (1996).
- Gadamer, Hans-Georg. 1975. *Truth and Method*. Transl. by W. Glen-Doepel. London: Sheed and Ward (saksaksi 1960).

- Holbein, Hans Jr. 1533. *The Ambassadors*. The National Gallery, London.
- Johnson, Mark. 2011. "Embodied Knowing through Art." Teoksessa Biggs, Michael & Karlsson, Henrik, toim. 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 141–151.
- Kunzmann, Stefan. 1997. *Bildbeschreibungen (Heiner Müller)*. Hochschule für Angewandte Kunst, Wien.
- Lakoff, Georg & Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen, Helsinki: LIKE (1999).
- McConachie, Bruce & Hart, F. Elizabeth (eds.). 2006. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London and New York: Routledge.
- McKinney, Joslin & Butterworth, Philip. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*, New York: Cambridge University Press.
- Nellhaus, Tobin. 2006. "Performance Strategies, Image Schemas, and Communication Frameworks." Teoksessa McConachie, Bruce & Hart, F. Elizabeth (eds.): *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London and New York: Routledge, 76–94.
- Paavolainen, Teemu. 2011. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor and Meyerhold*. Acta Universitatis Tamperensis 1619. Tampere: Tampere University Press.
- Paavolainen, Teemu. 2009. "On Spectatorship, Objecthood, and the Enaction of Visual Experience." Teoksessa Laura Gröndahl, Teemu Paavolainen & Anna Thuring (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä, Näyttämö & tutkimus 3*. Suomen teatteritutkimuksen seura, <http://www.teats.fi/TeaTS3.pdf>.
- Rokem, Freddie. *Strindberg's Secret Codes*, Norwich, University of east Anglia, Norvik Press 2004.
- Sauter, Wilmar. 2000. "Teatteritapahtuma. Uusia alkuja." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 14–29.
- States, Bert, O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Sullivan, Graeme. 2011. "Artistic Cognition and Creativity." Teoksessa Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York and London: Routledge, 99–119.
- Worthen, William B. 2011. "Moderni draama ja teatterin retoriikka." Suom. Johanna Savolainen, teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 150–167 (1992).

Laitosteatterin tuotantomalli esityksen esikuvana

Kun laitosteatteri joutuu irtaantumaan totutuista rakenteista, se on uuden edessä. Näin kävi Rovaniemen Teatterissa — Lapin alueteatterissa, jossa lähdettiin kehittämään Lappia-talon remontin vuoksi uudenlaista evakkoajan toimintamallia. Vuonna 2008 aloitettu kehittämishanke ”Teatterikonseptin kehittäminen ja työyhteisövalmennus Rovaniemen Teatterissa” tuotti kysymyksiä, joihin ensin haettiin vastauksia hankkeen aikana työn muotoja ja käytäntöjä kyseenalaistamalla sekä sen jälkeen teatteria käsittelevän tutkimuksen avulla. Artikkelin on väitöskirjatutkimuksen ensimmäinen julkaisu, ja sen tehtävänä on esitellä toiminnan teoriaa ja kehittävän työntutkimuksen metodologiaa ja sen soveltamista käytännön teatterityön tutkimisessa. Tässä artikkelissa haahmotetaan Rovaniemen Teatterin toiminnan lähikehityksen vyöhykettä. Se on eräänlainen työyhteisön toiminnan kollektiivinen epämurkavuusalue, jolle osa talon taiteilijoista on halunnut siirtyä.

Johdanto

Tutkimuksen kohteena oleva Rovaniemen Teatteri — Lapin Alueteatteri on repertuaariteatteri eli sen ohjelmisto rakennetaan monipuoliseksi sisältäen klassikoita, musikaaleja ja taiteellisia esityskokeiluja. Näytäntövuoden aikana teatteri valmistaa yleensä 5-7 ensi-iltaa, joiden ohella järjestetään uusintaensi-iltoja. Vuonna 2007 Rovaniemen Teatteri esitti 16 teosta ja toteutti yhteensä 225 esitystä.

Teatteri toimii Alvar Aallon suunnittelemissa Lappia-talossa. Arvostetun arkkitehdin suunnittelemissa teatterirakennuksissa ei välttämättä pidetä teatterin erityistarpeita ajatellen onnistuneina, vaikka Aalto onkin suunnitellut usealle suomalaiselle teatterille esitys- ja työtilat. Rovaniemen Teatterissa on Lappia-talon peruskorjauksesta haaveiltu jo vuodesta 1999 lähtien. Remontin oletettiin alkavan vuosien 2007-2008 aikana ja teatterin henkilökunta ryhtyi hyvissä ajoin valmistelemaan tulevaa koitosta. Teatterinjohtaja kertoi ensi heti tapaamisissa pitävänsä remonttia ja teatterin siirtymistä evakkoon mahdollisuutena tarttua uuden tyyppiin esitysmuotoihin — tähän suuntaan hän oli koko taloa johtamiskautensa aikana valmistellutkin.

Teatteri haki rahoitusta hankkeelle Teatterikonseptin kehittäminen ja työyhte-

teisövalmennus Rovaniemen teatterissa¹ yhteistyössä Teatterikorkeakoulun Koulutus- ja kehittämispalveluiden (sitemmin Kokos) kanssa. Rahoitusta saatiin ja hanke toimi 30.1.2008-31.3.2009 välisenä aikana².

Artikkelin tulkinnat rakentuvat Rovaniemen Teatterin tilanteelle heidän valmistautuessaan tulevaan remonttiin. Projektin alussa kävin useita keskusteluja teatterinjohtaja Tytti Oittinen kanssa, ja hän kertoi asettamista tavoitteista monimuotoistaa kiinteän ammattiteatterin työtapoja ”vieden teatteria taiteen ilmaisumuotona eteenpäin”. Tarkastelen tätä kokonaiskuvaa toiminnan teoreettisesti eli haen vastauksia siihen, mitkä osatekijät asettivat raamit tavoille tehdä teatteria Rovaniemellä vuosina 2008-2009. Artikkelin loppuvaiheen tulkinnat puolestaan perustuvat tekemiini haastatteluihin ja henkilökunnan kokemuksiin niistä produktioista, joissa oli jollakin tapaa poikettu tekstilähtöisen teatterin traditioista.³

Käyttämäni kehittämisote, muutoslaboratorio, on menetelmällinen sovellus toiminnan teorian ja kehittävän työntutkimuksen viitekehyksestä ja tästä johtuen tulen tarkastelemaan teatterin tekemisen prosesseja kyseistä metodologiaa käyttäen. Lisäksi toiminnan teoria tarjoaa analyyttiset välineet ymmärtää historiallisesti muotoutuneita työkäytäntöjä sekä niitä teorioita ja työmetodeja, jotka vaikuttavat tapaan hahmottaa teatterin tekemistä, sen mahdollisuuksia ja rajoja. Tällä en tarkoita ainoastaan taiteellisia muotoja, vaan myös koko teatterin henkilökuntaa ja niitä traditioita ja konventioita, jotka ovat suomalaisen instituutionaalisen teatterin olemassaolon aikana muodostuneet. Erityisen kiinnostavaa on tuoda näkyväksi tilanteita ja ongelmia, joita Tytti Oittisen mainitsemien teatterille vaihtoehtoisten taiteen ilmaisumuotojen mukaan tuominen suhteellisen vakiintuneisiin teatterin tekemisen käytäntöihin aiheuttivat.

Artikkelin tarkoituksena ei ole vertailla tai asettaa vastakkain erilaisia teatterin tekemisen keinoja ja muotoja, vaikka artikkelin sisältö olisikin niin tulkittavissa. Käytännön lähtökohtana olivat keskustelut, joita kävin työyhteisövalmentajana vuoden 2008 alussa teatterinjohtajan kanssa. Lähdimme Rovaniemen Teatterin henkilökunnan kanssa hankkeessa hakemaan vaihtoehtoisia teatterin tekemisen tapoja monipuolistaaksemme teatterin tekemisen variaatiota tulevaa teatteritalon remonttia ajatellen.

Tutkimuksen edetessä ja aineistoon perehtyessäni olen tullut tulokseen, ettei työtapojen muuttamisen myötä uudistaminen kiinteässä ammattiteatterissa olekaan välttämättä niin yksinkertaista sukupolvien välisten näkemuserojen, henkilöistön koon, ammattiosaamisen ja -identiteetin sekä toiminnollain jaettujen työvastuiden vuoksi. Perehdyn tässä artikkelissa tapaustutkimusmaisesti Rovaniemen Teatterin nykymallin osatekijöihin, eli niihin seikkoihin, jotka ovat läsnä, kun esityksiä teatterissa valmistetaan. Tämä kirjoitelma toimii johdantona tulevaa väitös-kirjatutkimusta silmällä pitäen.

Artikkelin sisältö rakentuu seuraavalla tavalla. Ensiksi esittelen lyhyesti ja yleisellä tasolla interventiotutkimusta.⁴ Esittely tapahtuu vertaamalla interventiotutkimuksellista lähestymistapaa toimintatutkimukseen.⁵ Interventiotutkimusten lainalaisuuksien käsittelyn jälkeen siirryn toiminnanteoreettisiin linjauksiin. Metodologinen valinta ja abduktiivinen tutkimusote⁶ vaikuttavat tapaan, jolla

olen luonut artikkelin sisällöt. Erittelen Rovaniemen teatterin tekemisen muoto- ja sekä rakennan teatterin työtapojen variaatiota ja sen ylläpitämisen haasteita kuvaavan lähikehityksen vyöhykkeen.⁷ Muodostan vyöhykettä tulevissa luvuissa esittelemistäni rakennusaineista ja teatterissa toteutetuista lähihistorian tuotannoista. Tiivistän tulokset nelikenttään, jolla Rovaniemen Teatterin työtapojen variaatiota voidaan tarkastella ja pohtia kokonaispaletin ylläpitämiseen liittyviä oppimishaasteita.

Toimintatutkimuksesta kehittämisinterventioon

Esittelen seuraavaksi yleisellä tasolla interventiotutkimusta vertaamalla sitä toimintatutkimukseen. Tavoitteena on avata lähikehityksen vyöhykettä⁸ ja sitä, miten tämän kaltainen teoreettinen termi eroaa toimintatutkimuksellisesta asetelmasta.

Osa teatterin ja tanssin alojen tutkimuksista on luettavissa toimintatutkimuksiksi.⁹ Toimintatutkimus on myös tuttu sosiaalitieteissä ja organisaatiotutkimuksen kentällä.¹⁰ Kyseisen tutkimussuuntauksen esi-isänä voi pitää Kurt Lewiniä, joka toteutti ensimmäiset kokeilunsa toisen maailmansodan aikoihin eläinten sisäelinten paremman hyötykäytön lisäämiseksi.¹¹

Tyypillisimmillään toimintatutkimuksella tavoitellaan rakentavan dialogin aikaansaamista ja yhteisön demokratian lisäämistä. Tutkimusprosessissa tuetaan esim. yhteisön toimintaan osallistuvien vaikutusmahdollisuuksia ja pyritään lisäämään heidän tyytyväisyyttään.¹² Kehittävän työntutkimuksen metodologiaa soveltavia interventiotutkimuksia kategorisoidaankin usein toimintatutkimuksiksi. Perusajatus molemmissa on sama: paras tapa ymmärtää kohdeilmiötä on yrittää muuttaa sitä.¹³ Vaikka lähtökohdat ovat osin yhtenevät, erojakin näiden tutkimusasetelmien välillä on tunnistettavissa.

Toimintatutkimuksilla tavoitellaan oikean elämän ongelmien käsittelyä niin, että osallistujat ja tutkijat tuottavat tietoa yhteistoiminnallisen prosessin tuloksena. Osallistujien eriäviä mielipiteitä ei pidetä uhkana vaan päinvastoin rikkautena, sillä mielipiteiden hajontaan suhtaudutaan luonnollisena osana tutkimusprosessia. Tutkimuksen validiteettia arvioidaan osallistujien luomien ratkaisujen toimivuudella ja heidän kontrollinsa lisääntymisen asteella.¹⁴ Tämä on yhteistä molemmille tutkimussuunnille.

Toimintatutkimuksen lähestymistapaa ei voida pitää asiantuntijakeskeisenä vaan menettelytapakeskeisenä, sillä kehittämiseen osallistuvilla ajatellaan olevan riittävästi tietoa yhteisön tilanteesta ja ongelmista.¹⁵ Tämänkaltaiset kehittämisotteet eivät edellytä valmiiden, ulkoapäin ohjattujen analyysimallien käyttöä, koska merkittävämpää on tutkimuskohteessa eri tahojen saaminen keskinäiseen vuorovaikutukseen.¹⁶ Kehittävä työntutkimus eroaa toimintatutkimuksellisista lähestymistavoista siinä, että vaikka prosessi on osallistavaa, on kehittäjä-tutkijalla käytössään teoriasta johdettuja työkaluja (esim. lähikehityksen vyöhyke), joilla yhdistää organisaation arjessa esiintyvät ongelmat ja epäkohdat laajempaan kulttuurihistorialliseen kehitykseen ja siihen liittyvään muutoskipuiluun.¹⁷ Prosessin aikana rakennettujen merkitysten toivotaan johtavan toiminnan muutokseen tai vähintäänkin uusien kysymysten äärelle.

Väitöstutkimukseni asetelma noudattelee kehittävän työntutkimukseen perustuvan interventiotutkimuksen periaatteita. Tämä tarkoittaa tutkimusaineiston keruuta osana Rovaniemen Teatterissa toteutettua tutkivaa kehittämishanketta. Tutkijana olen osa tutkimusprojektia, sillä olen kerännyt monipuolisen aineiston — etnografioineen, haastatteluineen ja erilaisin tallentein — hankkeessa, jossa olen itse toiminut työyhteisövalmentajana.

Kehittävää työntutkimusta hyödyntäviä kehittämisprojekteja leimaa yleensäkin työyhteisön jäsenten osallistaminen kehittämisprosessiin. Kehittäjä-tutkijan tehtävänä on ohjata osallistujien oppimistyöskentelyä suunnitteleamalla mm. työn analysoinnin välineitä, joilla historiallisesti muotoutuneiden työkäytäntöjen muuttosta voidaan tukea. Interventiolla tavoitellaan ekspansiota, toisin sanoen siirtymistä seuraavaan kehitysvaiheeseen, mikä yleensä edellyttää olemassa olevien toimintarakenteiden muuttamista niin tarkastelukulman, työvälineiden, työnjaon kuin sääntöjenkin osalta.¹⁸

Siinä missä toimintatutkimusta kritisoidaan jäämisestä vain tarinankerronnan tasolle,¹⁹ tuotetaan kehittävässä työntutkimuksessa teoreettinen kuvaus kohdeorganisaation ja toimialan kulttuurihistoriallisesta vaiheesta ja kehityshaasteista. Lähikehityksen vyöhyke on siis teoreettinen väline, jonka avulla tutkimuskohteen oppimistoiminnan haastetta on mahdollista ymmärtää ja mallintaa syvällisemmin. Termillä tarkoitetaan niin yksilöiden kuin yhteisön kehityksen aluetta, jota ei vielä täysin hallita. Vyöhykkeelle siirtyminen merkitsee hyppyä työyhteisön mukavuusalueen ulkopuolelle.

Toiminnan teorian ja kehittävän työntutkimuksen metodologia intervention taustalla

Teen seuraavaksi selkoa keskeisistä toiminnanteoreettisista käsitteistä. Tämä luo pohjaa Rovaniemen Teatterissa toteutetun kehittämishankkeen ja sen analysointia varten.

Toiminnan teorian juuret juontavat 1920-luvulta venäläisen tutkimusryhmän työstä, jonka keskeisenä lähtökohtana oli tuon aikakauden psykologian piirissä vallinneen behavioristisen ajattelutavan ylittäminen. Nykyisessäkin toiminnanteoreettisessa tutkimuksessa perustava käsite on Vygotskyn tuolloin muotoilema ihmisten toiminnan kulttuurinen välittyneisyys. Toiminnan teoria perustuu ajatukselle, että ihminen on lajikehityksensä aikana tuottanut kulttuurisia välineitä, niin työkaluja kuin kieltä ja merkkijärjestelmiä. Kulttuuriset välineet ja ajattelutavat siirtyvät sukupolvelta toiselle ja ohjaavat tulevien sukupolvien psyykkisiä kehitysprosesseja. Kulttuuriset työkalut myös vaikuttavat tapaan, jolla yksilöt käsittelevät ja hahmottavat työnsä kohdetta. Välineet eivät ainoastaan periydy sukupolvelta toiselle, vaan ihmiset ottavat välineitä luovasti käyttöönsä ja muuttavat niitä.²⁰

Suomalaisella teatterilla on omanlainen kulttuurihistoriallinen taustansa, joka ei kuitenkaan ole syntynyt eristyksissä vaikutteilta. Teatterissa työskentelevät taiteilijat ja henkilökunta jakavat näkemyksiä teatterin tekemisen konventioista, mikä helpottaa yhteistyön toteutumista. Teatterin tekijöiden ei tarvitse aloittaa kaikkea puhtaalta pöydältä (vaikka toki aloittavatkin kunkin esityksen tekemisen

aina alusta). Työ perustuu historiallisesti muotoutuneisiin teatterin tekemisen so-
pimuksiin, joista on tullut osin itsestään selviä työtapoja ja -menetelmiä. Tämä
näky esimerkiksi teknisen henkilökunnan oletuksina siitä, että produktiot ovat
aikatauluiltaan ja etenemistavoiltaan toistensa kaltaisia.

Rovaniemen Teatterissa toteutetussa hankkeessa kehittämisintervention me-
todina käytettiin muutoslaboratoriota,²¹ joka on henkilöstön osallistamista ja
ideoiden käytäntöön viemistä tukeva menetelmä. Rovaniemen Teatterin kohdal-
la edellä kuvattua tutkimusperinnettä edustavana kysyin: millaisia haasteita te-
atterinjohtajan tavoitteet asettivat teatterin tekemisen tavoille ja mitä olemassa
olevista teatterin tekemisen osatekijöistä tulee mahdollisesti kyseenalaistaa osa-
na tätä prosessia?

Teatterin tekoprosessin malliin vaikuttavista tekijöistä

Seuraavaksi avaan teatterin tekoprosessiin vaikuttavia osatekijöitä toiminnanteo-
riaa soveltaen. Tarkoituksena ei niinkään ole tuottaa uutta tietoa, vaan pyrkiä
enemmänkin taustoittamaan nykyistä teatterin tekemisen prosessia mm. orga-
nisaatiotieteistä tulevien työnorganisointimallien esittelyllä. Tarkastelen tekstin
asemaa, teatterin tuotantomallia ja teatterin tekemisen työnjaollistumista yleis-
luontoisesti kolmessa alaluvussa. Rovaniemen Teatterin lähikehityksen vyöhy-
kettä mallintaessani olen tullut siihen tulokseen, että nämä kolme eri osatekijää
ovat vaikuttaneet niihin kokeilutoiminnan edellytyksiin, onnistumisiin ja epäon-
nistumisiin, joita Rovaniemellä koettiin hanketta edeltäneen lähihistorian aikana.
Teatterin tekoprosesseja tulen analysoimaan tarkemmin seuraavassa väitöskirjaan
liittyvässä artikkelissa.

Kehittävän työntutkimuksen metodologiassa tuodaan näkyväksi toiminnan
instrumentti, eli välineitä ja merkkejä, jotka toimivat välittäjinä työn tekijöiden ja
kohteen välillä.²² Draamateatteri, joka on teatterityön yksi vakiintuneimmista te-
kemisen malleista, tarjoaa tärkeän välineen teatterin tekijöille, nimittäin näyttä-
mötyöskentelyä ohjaavan ja rajaavan tekstin.²³ Lisäksi teatteri ottaa tekstin käyt-
tönsä teosmuotona, vieden sen teatterillisen työnjakojärjestelmän ja tuotannon
vakiintuneen mallin läpi. Tästä johtuen työtapojen kokeiluihin pyrittäessä tulisi
koko tekemisen järjestelmä nähdä kokonaisvaltaisesti, sillä yhtä osatekijää muu-
tettaessa syntyy muutostarvetta myös muualle järjestelmään. Esimerkiksi tekstin
hierarkian muuttaminen vaikuttaa väistämättä esityksen tekemisen lainalaisuuk-
siin ja valta-asetelmiin, jotka tulee ratkaista yksittäisessä produktiossa, vaikeivät
nämä välttämättä olisikaan tekijöiden kokeilujen kohteena.

A: Tekstin hierarkia draamateatterissa ja teatteriala diskursseina

Teatterimaailma liikehtii niin toiminnan kuin erilaisten toimintaa ohjaavien dis-
kurssien vuoropuhelussa. Alalla tuotetaan pysähtyneisyyttä ja liikkeellä oloa ku-
vaavia diskursseja. Nämä diskurssit yhdessä käytännön toiminnan kanssa uu-

distavat ja muovaavat käsitystä traditioista ja vallalla olevista taidekäsityksistä. Teatterialan diskurssit ovat täten osa kentän sisäistä sukupolvien ja taidekäsitysten välistä dialogia ja kamppailua. Historiallis-ajallisesti tarkasteltuna uutta ajattelua tuotetaan leimaamalla edellinen työtapa ja aate stagnaatioksi ja pysähtyneisyyden aikakaudeksi. Vanhakantaisuus tuotetaan näissä diskursseissa. Eri aikakausina on kuvattu eri tavoin teatterialan pysähtyneitä työtapoja. Diskurssia on luotu niin 1900-luvun alussa kuin 1960-luvulla ja sen jälkeen.²⁴

Koskenniemi kuvaa, että 1980-luvulta saakka on käyty väittelyä esityksen tekoprosessin ja sen tuotteen eli esityksen välisestä suhteesta.²⁵ Nykyteatterissa prosessin ja lopputuloksen nähdään olevan erottamattomassa suhteessa toisiinsa.²⁶ Viime aikoina suomalaisessa teatterikeskustelussa on viitattu yhä useammin Hans-Thies Lehmannin kirjoituksiin. Hänen pohdintansa perustuvat 1970-1980-luvuilta juontaviin avantgardistisiin teatteriesityksiin. Lehmann esittää teatterin esteettistä teoriaa rakentaneena, että näytelmäkirjallisesti orientoituneen teatterin voi nähdä vain yhtenä teatterin ilmaisukeinona. Perinteinen näytelmän logiikka, jossa on aristoteelinen alku, keskiosa ja loppu, on luonteeltaan regressiivinen, sillä loppuosa määrittää edellisten osien ja kohtausten merkitykset. Draamateatterin tehtävänä on tuottaa holistinen esitys, ja sen oma eheä maailma. Koska draaman aineksia välittävänä välineenä toimii teksti, niin kirjoitetussa kuin lausutussa muodossa, on esitys hierarkkisessa suhteessa tekstiin. Esityksellä realisoidaan omanlainen kosmos edustamaan tekstiä ja sen sisältöä.²⁷

Lehmann esitti klassiselle tarinarakenteelle vaihtoehdoisen premissin, jossa esityksen ja tekstin välinen suhde pyritään häivyttämään. Tällöin esitys ei enää ole hierarkkisesti alisteinen tekstille. Teosmuotoa voidaan hakea muusta kuin perinteisen teatterin kolmiyhteydestä: draamasta (kirjallisesta perinteestä), toiminnasta ja jäljittelystä (mimesis).²⁸

Esitän tässä artikkelissa ei-tekstilähtöisen teatterin tekemisen yhtenä vaihtoehtoisena muotona draamateatterille. Ei-tekstilähtöiset, yhteistoiminnalliset tuotannot poikkeavat tekstilähtöisestä työskentelystä siinä, että esityksen valmistamisen prosessissa ei välttämättä ennakolta tehdä tekstistä tulkintaa, tyyliä eikä analyysia, joka määrittäisi lopullista näyttämöilmaisua.²⁹ Sen sijaan määrittävänä tekijänä on tekijöiden läpikäymä prosessi, jossa syntyy "esityksen lopullinen 'tarina', analyysi ja rakenne".³⁰ Ryhmä tuottaa materiaalia, josta prosessin aikana muodostuu esitykselle aihe, rakenne ja lopullinen näyttämöilmaisuus.

Seuraavissa haastatteluotteissa käy osuvasti ilmi draamateatterin ja nykyteatterin tekemisen tapojen välinen ristiriita näyttelijän kokemana: näyttelijä kertoo olevansa draamapuolen näyttelijä, ja sen vuoksi "tämä nykyteatterin tekeminen on vielä opettelua". Nykyteatteria hän kuvaa: "teksti ei oo sillai suoraan esitys". Esityksen rakentaminen ei siis lähde samalla tavalla näytelmäkirjailijan tuotoksesta, kuten draamanäytelmissä. Näyttelijä kokee "uuden tyyppisen" tekemisen hankalana:

Kyl se aluksi tuntuu vähän hankalalta. – Sanotaan joku on tehny teatteria vaikka tossa - vaikka 25 vuotta, ja se on oppinu jonkun tietyn kielen tehdä sitä, ja sit jos tulis jotenki uusi kieli, niin se ei ookaan ihan niin sama.

Se voi olla vähän silleen outoa, ja saako näin tehdä, että pärjäänks mä nyt sitten vain tässä, ku eihän tässä oo mitään varmaan, en mä usko, että oikeesti mitään tiettyä tapaa ei kuitenkaa pysty oleen. - Että kyllä mulla jäi siittäki semmonen klangi päähä, että kyl se perkele se oli, vaikka sitä (esitystä) veti, mutta kyllä mie niin ku oon (draamaa) kaivannu. Että jos näitä tekis pitkään, niin kyl mie myönnän, ett kyl mie draamaa kaipaan. Mul on niissäki, oon tänä talvena miettiny just, että millonhan sitä saa seuraavan kerran tehä niin ku draamatekstiä, mis ois semmonen rooli, mistä pitää. Jos se mahdollisesti ois – sanon tämän vitsinä, mutta ovi, mistä vois tulla sisään. -- ovella mie tarkotan niin ku kumminki, että miten se rakennetaan se, että se on kumminki niin ku sille draamalle alisteinen se näyttämö, vaikka se ei ois pelkästään semmonen kuva, mitä katotaan yhdeltä puolelta.³¹

B: Tuotantomalli esityksen esikuvana

Teatteri ottaa tekstin käyttöönsä teosmuotona, vieden sen teatterillisen työnjakojärjestelmän ja tuotannon vakiintuneen mallin läpi. Useimmissa teattereissa on käytössä suhteellisen vakiintunut tuotantomalli, joka on voitu kirjata ylös prosessikuvauksena aikataulutuksineen. Näin esimerkiksi Oulun kaupunginteatterissa. Yhteinen kuvaus tuotantomallista, tai toimintamallista, kuten he sitä kutsuvat, tuottaa työyhteisölle määritellyn ihanteellisen mallin siitä, miten tuotantojen pitäisi aikataulutuksineen ja työvästaineen edetä. Tämä johtaa helposti oletuksiin siitä, varsinkin tekniselle henkilökunnalle, että kaikkien tuotantojen pitäisi tulla ”samasta tuutista ulos”. Tutkijana olen kiinnostunut siitä, mistä tällainen tuotantomalliajattelu on peräisin ja mitä annettavaa organisaatiotieteiden tutkimuksella on tuotantomallien erilaisista ratkaisutavoista.

Organisaatioiden tuotantotapoja koskevaa tutkimusta on saatavilla runsaasti ja niissä viitataan yhä useammin siihen, että merkittävien tuotanto-periaatteiden uudistusten ajallinen sykli on historiallisesti tarkasteltuna lyhentynyt.³² Tutkijat Victor ja Boynton ovat luoneet työtyyppien mallin kuvaamaan, miten eri työtoimintojen historiallista kehitystä voidaan ymmärtää. Tietyllä tavoin organisoidulla työllä synnytetään tietoa ja osaamista, jota ei voida täysin ottaa käyttöön muunlaisissa puitteissa. Aikaansaatu tieto ja osaaminen ovat kuitenkin keskeisiä siirryttäessä kehittyneempiin työn muotoihin. Heidän mukaansa työ on kehittynyt käsityöstä massatuotantoon, prosessien jatkuvaan parantamiseen ja massaräätälöintiin.³³ Esittelen näitä työtyyppejä seuraavaksi tarkemmin.

Ajan kuluessa työ on eriytynyt laitostumisen ja palkkatyön yleistymisen myötä. Kysynnän lisääntymisen vuoksi aiemmin yksilöllisesti toteutettu käsityö laajeni pieniin käsityötehtaisiin. Käsityömestarit palkkasivat apu työvoimaa ja työn tuloksen saamiseksi työn suunnittelu ja työtehtävien jakaminen lisääntyivät. Lisätyövoiman sovittaminen käynnissä oleviin tuotantoihin johti tuotteen valmistuksen vaiheistamiseen ja työnjaollisten ratkaisujen keksimiseen. Pikku hiljaa pienet käsityötehtaat muuttuivat yhä suuremmiksi organisaatioiksi, joiden toimintaa oh-

jaamaan kehiteltiin sääntöjä ja ohjeita. Ammattikuntien puolia pitämään perustettiin työnantajien ja työntekijöiden järjestöjä.³⁴

Käsityötä kuvataan tuotteita tai kulttuurisia merkityksiä tuottavana, sillä työ perustuu tekijänsä omaperäiseen luomiskykyyn. Käsityömäisesti valmistetut tuotteet ovat ainutkertaisuutensa vuoksi kalliita, koska työtavalla ei saavuteta suuria tuotantomääriä.³⁵ Teatteriteoksen tekeminen edellyttää käsityömäistä työtä, sillä taiteilijat luovat esityksen produktio produktiolta. Toisaalta vaikka teatterin ytimessä on käsityömäinen työ, on siinä nähtävissä myös massatuotannon piirteitä mm. tuotantomallin vuoksi. Teollinen massatuotanto perustuu mahdollisimman suuren tuotemäärän valmistamiseen. Tuotanto koostuu työntekijöiden eri tehtäväkokonaisuuksista, jotka on helppo kuvata toisiaan seuraavina työvaiheina, prosesseina tai vuokaavioina.³⁶ Esityksiä kiinteissä ammattiteattereissa tehdään tietyllä formaatilla, tuotantomallilla, joka on usein lähestulkoon samanlainen kaikissa teattereissa.

Esityksen tekoprosessi ja teoksellinen kosmos, lopputulos, ovat suhteessa toisiinsa. Tekoprosessi syntyy osana tuotantomallia, johon liittyy harjoitusten määrä, näyttelijöiden ja ohjaajan keskinäinen yhteistyö sekä skenografian rakentuminen osaksi näyttelijäntyötä. Teatterin koneisto, aikataulu ja organisaatorakenne säätelevät tuotantomallin, josta tulee sabluuna sille, miten teosmuotoa rakennetaan. Esimerkiksi teosmuodon pohtiminen ennakkosuunnitteluvaiheessa on jo valintojen tekemistä ja siinä mielessä tuotantomalli toimii ikään kuin esityksen esikuvana.

Kiinteät ammattiteatterit ovat osa suomalaista poliittista järjestelmää, joten niiden rakenne ja mallit ovat oman aikakautensa tuotteita. Kiinteät ammattiteatterit luotiin massatuotantoaikakaudella, eli aikana jolloin vallitseva ymmärrys organisaatioista oli hierarkkinen ja funktionaalinen. Siihen saakka teatterit olivat olemassa käsityöläistyypisinä ryhminä, jotka kehittyivät yhteiskunnallisen työnjaon kehityksen vanavedessä. Teatterityö voidaan rinnastaa massatuotantoon sikäli, kun niiden katsomot ja henkilökunnan määrä kasvoivat sekä palkkatasot kohosivat, taiteilijoiden noustessa ”kunniallisiin kansalaisiin”.

Organisaatorakenteeksi muodostui funktionaalinen ratkaisu, mikä tarkoitti osaamisen perusteella jaettuja osastoja, jotka osallistuvat työprosessiin ennalta määrättyssä työvaiheessa. Ongelmaksi muodostuu, että tekijät sitoutuvat pääasiassa vain omaan ammatin harjoittamiseen, mikä hankaloittaa osastojen välistä yhteistyötä. Asioita tarkastellaan helposti oman osaston näkökulmasta eikä välttämättä nähdä kokonaisuutta. Toiminnasta voi tulla byrokraattista ja yhteydenpito voi hankaloitua väärinkäsitysten lisääntyessä.³⁷

Turun kaupunginteatterissa irtaannuttiin näytäntökaudeksi 1990-1991 ammattiteatterin rakenteesta ja hierarkioista, teksti- ja ohjaajakeskeisyydestä ja vakiintuneista työnjaoista. Tosin aikaisemmin vuosien 1971-1977 aikana Turun Kaupunginteatterissa koettiin Ralf Långbackan ja Kalle Holmbergin johdolla kausi, jolloin päämääränä oli sitouttaa henkilökunta taiteellisen teatterin tekemiseen muuttaen mm. vakiintuneita työvastuita³⁸. Myös vuosien 1987-1990 aikana Helsingin kaupunginteatterissa muodostettiin kaksi ensembleä, toinen suurelle näyttämölle ja toinen pienelle näyttämölle.

Vaittainen esitti Turun kokeilun merkinneen organisatoris-hallinnollisesti ryh-

mäteatterin ideologian tuomista laitosteatteriin.³⁹ Siirtyminen vuoden mittaiseen produktioryhmämalliin varmasti edellytti työtavan muutoksen vuoksi prosessin jatkuvan parantamisen tapaista ratkaisua.⁴⁰ Prosessien jatkuvalla parantamisella voisi tarkoittaa työryhmän produktiosta toiseen tähtäävää toistuvaa työtapaan ja tuotannon järjestämiseen liittyvää kehittäelytyötä. Esityksen valmistamista vakiintuneesta mallista poikkeavalla tavalla tarkoittaa uudenlaisten ja ennakoimattomien ongelmien kohtaamista matkan varrella. Produktiossa tehdyistä päätöksistä ja tilanteista syntyy työryhmälle ja ohjaajalle tietoa toisella tavalla tekemisen puitteista, edellytyksistä ja mahdollisuuksista. Tämä tieto on mahdollista viedä seuraavaan produktioon. Näin työtavoista ja tuotantomallista tulee nimensä mukaisesti jatkuvasti kehittyvä, sillä produktioon osallistuva työryhmä suuntaan huomionsa esityksen valmistamisen lisäksi myös työprosessin ja -tapojen muuttamiseen ja edelleen kehittelyyn. Tällaisessa mallissa työryhmän ja näyttelijöiden vaikutusmahdollisuudet lisääntyisivät suhteessa lopputulokseen eli esitykseen ja siihen malliin, jolla esityksiä tehdään.

Turun kaupunginteatterin produktioryhmämallissa ohjaaja Erik Söderblomin vetämä ryhmä lanseerasi itsensä lasten- ja nuortenteatteriryhmäksi.⁴¹ Tällaista asiakasryhmän tarpeita palvelevaa mallia Víctor ja Boynton voisivat kutsua massatuotteiden asiakaskohtaistamiseksi.⁴² Periaatteessa toki kaikki ammattiteattereiden johtajat suunnittelevat ohjelmiston palvelemaan erilaisia kohderyhmiä, mutta vielä pidemmälle vietyinä tällainen tietyille kohderyhmälle esityksiään ja työprosessejaan kehittävä produktioryhmä toteuttaisi Víctorin ja Boyntonin mallia.⁴³ Tällöin harjoitusprosessien ja tuotannon kuljetuksen ei tarvitsisi olla aina sama. Se voidaan räätälöidä ja sopia tuotantokohtaisesti riippuen työryhmän ja kohderyhmän tarpeista.

C: Teatterin tuotantomalli perustuu työn standardoinnille

Työtapojen kokeiluihin pyrittäessä tulisi koko teatterin tekemisen tapa nähdä kokonaisvaltaisesti, sillä yhtä osatekijää muuttaessa syntyy muutostarvetta myös muualle järjestelmään. Esimerkiksi tekstin hierarkian muuttaminen vaikuttaa esityksen tekemisen lainalaisuuksiin, kuten vastuu- ja valta-asetelmiin.

Organisaatiokirjallisuudessa kyseenalaistetaan perinteisiä massatuotantoon kytkeytyviä työn organisointitapoja. Tämä on tarkoittanut yksilökohtaisen vaihetyön ja kiinteästi jakautuneiden vastuiden kritisointia.⁴⁴ Perinteisellä mallilla järjestetty tuotanto toimii horisontaalisella työnjakosysteemillä. Työprosessi jaetaan tällöin vaiheisiin, jotka määrittävät työnjaon ratkaisut.⁴⁵ Tällä tavoin päästään työn tuottavuustavoitteisiin, joihin ei ole mahdollista päästä yksittäisen työntekijän toimesta. Työnjaollinen järjestelmä, sen toimivuus ja tulokset riippuvat eri vaiheiden tehokkaasta yhteen toimimisesta ja keskinäisestä koordinoinnista.⁴⁶

Tuotannollisen työn tehokkuus toteutuu tehtävien vaiheistamisen ja suunnittelun, valmistamisen ja toimeenpanon erottamisessa toisistaan. Kukin vaihetehtävä voi sisältää taitotyötä. Vaiheistamisen myötä työtehtäviin kehittyi rutinoitumista työntekijän hallitessa tehtävän yhä paremmin ja paremmin. Vaihetyötä voidaan kuvata myös koordinaationa, ja vaiheet yleensä rakentuvat tehtävien standar-

doinnille. Esimerkiksi leikkaussalissa kirurgit ja avustava henkilö eivät neuvottele siitä, mitä kukin tekee, sillä jokainen tietää oman ja muiden tehtäväosuudet. Eikä esimerkiksi nukutuslääkärin ja kirurgin välttämättä tarvitse vaihtaa sanaakaan siitä, mitä he tulevat tekemään.⁴⁷ Työn standardoinnista on kyse, kun työn sisällöt kuvataan ja määritellään yksityiskohtaisesti. Työn standardointi vaikuttaa myös alan koulutuksen sisältöihin.

Työn vaiheistumisen idea toteutuu myös teatterissa, sillä jokainen työntekijä ja taiteilija tietää tehtäväosuutensa esityksen teossa. Kullakin ammattilaisella on kuvattuna toimenkuva ja vastuualue. Osastoilla voi myös olla tapana suojella olemassa olevaa työnjakoa. Teosmuotoa rakennetaan ja ideoidaan ennakkosuunnitteluvaiheessa ohjaajan ja skenografien toimesta, joiden suunnitelmia viedään käytäntöön pukujen, lavasteiden ja näyttämötyöskentelyn yhteen saattamisen muodossa. Näyttelijät osallistuvat produktion vasta harjoitteluvaiheessa, noin kolme kuukautta ennen ensi-iltaa, sillä he harjoittelevat edellistä ensi-iltaa. Ja produktiota johtaa ohjaaja.

Vaikka esityksen tekeminen onkin ryhmätyötä ja ryhmän kesken jatkuvaa oppimista, sisällön ja muotojen kehittelyä, toteuttaa teatteriala edellä kuvaamaani työnjaollistunutta työmallia. Mikäli tulevaan remonttiin valmistautuvassa Rovaniemen Teatterissa tai yksittäisessä produktiossa sitoudutaan ryhmälähtöiseen työskentelyyn, edellyttää se tämän yksilökohtaisen vaihteyden osittaista ylittämistä ja sen syvällisempää ymmärtämistä. Teatteriproduktioissa kullakin ammattilaisella on työn kohteena prosessin aikana muodostuva teatteriesitys ja erityisesti jokin osa siitä (rooli, valaistus, äänet), eivätkä teatterin tekemisen työtavat ja -menetelmät. Ryhmälähtöisissä prosesseissa kohdataan haasteita, sillä työryhmän jäsenten työn kohteen pitäisi laajeta yhdestä työvaiheesta ja vastuualueesta koko esityksen teeman ja ratkaisujen työstämiseen (esim. näyttelijändramaturgia). Koska työtapojen muutoksessa on kyse oppimisesta, ei toisin tekemistä eli konventioidista poikkeamista voida toteuttaa rakentavasti ilman ryhmän tietoista huomion suuntaamista ja sitoutumista pitkäjänteiseen ja kollektiiviseen oppimisprosessiin, jollaista varten kuitenkin täytyy ottaa oma aikansa teatterissa.

Rovaniemen Teatteri lähikehityksensä vyöhykkeellä

Seuraavaksi tarkastelen sitä, mitä Rovaniemen Teatterin lähikehitys koski vuosina 2008-2009. Rovaniemen Teatterin lähikehityksen vyöhyke liittyy tekstin hierarkiaan, teatterin tuotantomallin ja työnjakosysteemin olemassaoloon ja vaikutuksiin kokeilutoimintaa harjoitettaessa. Esimerkiksi tekstin hierarkian muuttaminen vaikuttaa vastuu- ja valta-asetelmiin, jotka tulisi ratkaista yksittäisessä produktiossa.

Tekoprosessin aikana työryhmä voi kohdata monenlaisia ongelmia. Ei-tekstilähtöisissä prosesseissa kaaoksen läsnäolo on Koskeniemen mukaan todennäköisempää kuin tekstilähtöisissä prosesseissa, sillä teksti toimii suuntana, tietyllä tavalla kontrollin välineenä.⁴⁸ Prosessissa kohdatut ongelmat voivat siirtyä lopulliseen esitykseen, mikäli ne jätetään ratkaisematta. Prosessikeskeisen tekotavan haaste onkin ryhmätyöskentelyn perusongelmat: miten luoda aito dialogisuus ja luottamus ja miten ratkaista ryhmädynamiikassa kohdatut toimimattomuudet.

Tekoprosessi voi näistä syistä johtuen muodostua kaaosmaiseksi ja konfliktitäyteiseksi, ja jo ensi-iltaan pääseminen voi olla tällaiselle ryhmälle haasteellista. Koskenniemi korostaa: "vain ihmiset, jotka uskovat toisiinsa ja yhdessä toimimiseen, synnyttävät toimivia kokoonpanoja". Ryhmällä tulisi olla yhteinen asenne siitä, että ideoita ei ole tarkoitus tyrmätä. Tärkein tavoite tulisi olla runsas materiaalin tuottaminen. Ryhmän tulisi luottaa siihen, että ideat kehittyvät ja jalostuvat prosessin aikana. Ja mitä enemmän ryhmälähtöisiä prosesseja käy läpi, sitä paremmaksi tekijät kehittyvät paineen, ristiriitojen ja kaaoksen sietokyvyssä.

Mitä sitten on aito ryhmälähtöisyys ei-tekstilähtöisissä prosesseissa? Laitosteatereissa usein näyttelijöillä ei ole sanavaltaa siitä, mihin produktioon he tulevat osallistumaan. Luottamus usein kuitenkin rakentuu vapaaehtoisuuden ja sitoutumisen tuloksena.

Yhteistoiminnalliset prosessit eivät välttämättä tarkoita sitä, että niissä ei olisi ohjaajaa, joka johtaisi prosessia – usein ohjaajaa nimenomaan tarvitaan muttei välttämättä perinteisessä roolissa. Ohjaajan vastuut ja työrooli muuttuvat. Ohjaajan pedagoginen osaaminen korostuu ja kysymys kuuluu, millaista johtajuutta ohjaaja haluaa harjoittaa: 49 Miten ja millaista palautetta ohjaaja haluaa antaa? Entä millaisen ilmapiirin haluaa rakentaa aktiivisesti ryhmälle? Miten hyvin kykenee lukemaan ryhmän tarpeita ja kuuntelee ryhmää? Ja millaiset pedagogiset valmiudet omaa?

Lähikehityksen vyöhykkeen määritelmässä olen käyttänyt kaikkea sitä aineistoa, mitä olen hankkeessa tuottanut, lähinnä kuitenkin esiselvitysmateriaalia ja tietoa teatterin lähihistorian tuotannoista. Samaa aineistoa käytin kehittämishankkeessa muodostaessani kehittämistyötä varten hypoteesin teatterin kehityksellisistä tarpeista, jotka syntyivät teatterinjohtajan tavoitteiden ja arjen käytäntöjen välisestä kuilusta. Aineisto sisältää avainhenkilöiden haastatteluja ja keskusteluja niistä osatekijöistä, jotka teatterissa toimivat ja taas eivät. En varsinaisesti käsittele kehittämistuntujen sisältöjä tässä analyysissä.

Rovaniemen Teatterin hankkeen peruskartoitusvaihe käynnistyi 1.2.2008 ja kävin sen aikana henkilöstöryhmät läpi haastatteluin. Hain teemahaastatteluilla tietoa teatterin mukavuusalueen rajoista – työmenetelmiin tai -tapoihin liittyvistä irtiotuksista, kokeiluista ja niihin liittyviä kokemuksia ja oivalluksista.

Keräämäni aineisto paljasti teatteriesityksen valmistamisen haavoittuvuuden. Ne produktiot, joissa oli poikettu tavalla tai toisella draamateatterin perinteistä ja vakiintuneesta tuotantomallista tai työnjaollisista ratkaisuksista, osoittautuivat ennakoitua hankalammiksi. Irtaantumisyrietykset massatuotantoon kytkeytyvästä tuotantomallista eivät sujuneet ongelmitta. Lisäksi poikkeamat vakiintuneista työnjaollisista ratkaisuksista vaikeuttivat tuotannon etenemistä, kun työryhmän jäsenet eivät tieneet, kuka vastasi mistäkin. Produktioissa kohdatut tilanteet ja ongelmat liittyivät pääosin muun työryhmän ja vetovastuussa olevien keskinäiseen vuorovaikutukseen, vision jakamiseen ja luottamuspulaan. Näitä samoja teemoja voi toki nostaa esiin perinteisimmistäkin produktioista eli sinänsä niiden näyttäytyminen teatterissa ei ole uutta. Toisaalta kokeiluja tehtäessä työryhmältä odotetaan enemmän vastuunottoa, prosessiin sitoutumista, yhteistä vision jakamista ja ryhmätyöskentelyn dynamiikan hallintaa.

Teatterin henkilökunta ei myöskään sitoutunut samansuuntaiseen teatterikäsitukseen. Tämä asetti Rovaniemen Teatterille dilemmaattisen tilanteen, sillä osan halutessa tehdä kokeiluja, olisi osa taas halunnut olla tekemässä perinteisempiä psykorealisticen puheteatterin mukaisia esityksiä. Tästä syystä kysynkin, mitä voivat olla ne motivoinnin keinot, joita teatterinjohtajan ja taiteilijoiden tulisi soveltaa tällaisissa tilanteissa uudistaessaan teatteria. Itselläni ei ole tähän vastausta. Historiallisesti muotoutuneiden työkäytäntöjen muuttaminen edellyttäisi koko henkilökunnalta sitoutumista teatterin tekemisen kokonaisvaltaiseen pohdintaan, uusien ja ratkaisemattomien ongelmien kohtaamista sekä pysähtymistä niiden äärelle. Produktioissa kohdattuihin ongelmiin kannattaisi suhtautua tuotantomallin tasolla jatkuvan parantamisen mallin mukaisesti, pohtien miten kohdatut ongelmatilanteet voitaisiin ylittää niin, etteivät ne esiinny enää samanlaisina tulevissa produktioissa. Niissä teatteriproduktiossa, joissa ei ollut osoitettavissa ohjaaja klassisessa roolissa, eikä sisältöä valmiiksi kirjoitettuna tekstinä, oltiin astuttu uudelle työvastuiden ja tuotantomallin alueelle, jota ei aivan hallittu. Lisäksi osa produktioihin osallistuneista suhtautuivat kokemuksiinsa varsin tunnepitoisesti. Kenties osaksi tästä johtuen produktiossa tuotettuja tuotantomallin ratkaisuja ei kyetty siirtämään tuleviin produktioihin.

Olen hahmotellut nelikentän (ks. Kuva 1) kuvaamaan Rovaniemen Teatterin tyypillisiä ja poikkeavia tuotantoja. Toisaalta nelikenttä kuvaa myös niitä tavoitteita, joita teatterinjohtaja oli asettanut teatterille. Tarkoituksena ei ole verrata erilaisia teatterin tekemisen tapoja, vaan esittää tekemisen variaatiota Rovaniemen Teatterissa vuosina 2008-2009 sekä sitä kautta käsitellä haasteita, joita tekemisen variaatio asetti henkilökunnalle (liikkuminen nelikentän eri kohdissa ja koko sen variaation hallitseminen).

Koska nelikenttä mallintaa Rovaniemen Teatterin tekemisen muotoja ja esityksen tekotapojen variaatiota vuosina 2008-2009, kuvaa vertikaali nuoli tekstin asemaa suhteessa teoksen muodostumiseen. Horisontaali nuoli sen sijaan kuvaa teoksen tekemistä suomalaisen laitosteatterin vakiintuneella tuotantotavalla ja työnjaollisen mallin mukaan tai niitä muuttaen yksittäisissä tuotannoissa. Liikkuminen kummankin nuolen suuntaisesti ylös tai oikealle merkitsee poikkeamista teatterin tekemisen perinteisimmistä käytänteistä.

Vasempaan alalaitaan kuuluvat tuotannot, joissa teksti on määräävässä asemassa. Esitys toki muodostuu aina osana ryhmässä tehtävää työtä. Harjoituksissa voidaan täten improvisoida ja työstää yhteistuumiin kohtauksia, jotka eivät tunnu toimivilta. Tämä on jo erittäin vaativaa teatterin tekemistä itsessään. Oikeaan alalaitaan sijoitan produktioita, joilla on osittain samat peruslähtökohdat kuin edellisessä nelikentän kohdassa, ainoana poikkeuksena tuotantorakenteen vai vastuiden muuttaminen. Mikäli kuusi kuukautta aiemmin ennen harjoitusperiodin alkua ohjaaja ja näyttelijät pitävät viikon mittaisen intensiivijakson, sijoittaisin kyseisen tuotannon tähän kenttään. Myös esim. lukuharjoituksen poisjättäminen ja näyttämölle suoraan "plarien" kera mentäessä voisi kyseessä olla tuotantomalliin liittyvä kokeilu.

Vasempaan ylälaitaan sijoitan Rovaniemen Teatterin tuotannot, joissa olemassa olevien aikataulujen, työvastuiden ja rakenteiden puitteissa muutettaisiin draa-

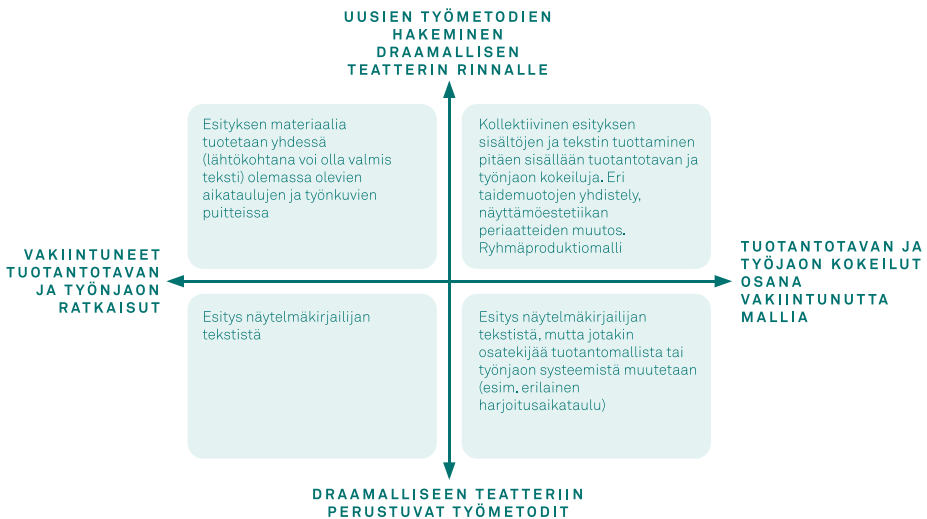
Näyttämöltä tutkimukseksi

mallisen teatterin tekstin asemaa. Esimerkkinä tästä produktion alussa pidettävät ideointityöpajat, joissa tuotetaan materiaalia, oli se sitten kirjallista tai jotakin muuta.

Oikea ylälaita on asetelmaltaan haastavin. Siinä työryhmän tulee olla sitoutunut muodostuvaan teokseen, jota ei välttämättä ole vielä tekstinä (mikäli teoksessa edes on tekstiä) ja vakiintuneiden työtapojen kyseenalaistamiseen ja kehittelyyn. Miten tämä on käytännössä mahdollista ilman työryhmän kriisiytymistä? Näkisin tähän kenttään ”menemisen” ja siellä aika ajoin käymisen pitkänlinjan oppimisprosesseina.

Haasteelliseksi tämän kokonaispaletin pyörittämisen Rovaniemen Teatterissa näytti tekevän se, että horisontaalin viivan alapuolelle sijoittuvat työtavat hallittiin, kun taas horisontaalin viivan yläpuolella liikkuminen tuotti työryhmille monenlaisia jännitteitä ja ongelmia. Työryhmän läpikäyneissä prosesseissa ilmeni ongelmia, jotka tyypillisesti liittyivät ymmärtämättömyyteen työtavoista, joilla esityksiä tehtiin. Tämä johti henkilöriiriitoihin ja joissakin tuotannoissa aikataullisiin ongelmiin. Myös työvastuiden muuttaminen vaikeutti kommunikointia ja aiheutti erilaisia odotuksia omasta ja toisten työrooleista ja -vastuista. Työvastuiden muuttaminen lisäsi painetta muuttaa myös tuotannollisia aikatauluja. Esitystä ei välttämättä voitukaan tuottaa samoissa aikatauluissa kuin mihin oli totuttu. Neuvotteluun ja keskusteluun kului huomattavasti enemmän aikaa. Mikäli kokeiluja työkäytänteisiin ja työtapoihin halutaan Rovaniemellä tehdä yhä enenevässä määrin, tulisi varmistaa koko työryhmän sitoutuminen yhteiseen tavoitteeseen. Esimerkiksi ryhmälähtöisesti ei esityksiä voida valmistaa ellei koko työryhmä sitoudu valittuun tekemisen muotoon. Ja mikäli sitoutumista ei esiinny esimerkiksi siitä johtuen, että työryhmällä ei ole ollut valinnanvaraa osallistumisesta kuten tilanne ammattiteattereissa usein näyttäytyy, voidaan pohtia tukevatko lähtökohdat aitoa dialogista ryhmälähtöistä työskentelyä.

Kuva 1. Kuvateksti: Rovaniemen Teatterin lähikehityksen vyöhykkeellä.



Johtopäätökset

Olen tässä tutkimusartikkelissa mallintanut Rovaniemen Teatterin tilannetta toiminnan teorian ja kehittävän työntutkimuksen metodologisen käsitteistön varassa. Koko aineiston hankinta on palvellut ensisijassa kehittämishanketta, jonka tarkoituksena on ollut tukea Rovaniemen Teatterissa asetettuja tavoitteita. Siitä syystä olen keskittynyt tässä artikkelissa tyyppillisten ja poikkeavien tuotantojen erittelyyn. Tarkoituksena ei ole verrata erilaisia teatterin tekemisen tapoja, vaan esittää tekemisen variaatiota Rovaniemen Teatterissa vuosina 2008-2009 sekä sitä kautta käsitellä haasteita, joita tekemisen variaatio asetti henkilökunnalle.

Olen rinnastunut lähikehityksen vyöhykkeen työyhteisön kollektiiviseen epä-mukavuusalueeseen eli alueeseen, jolle osa henkilökunnasta on halunnut siirtyä, mutta jota ei vielä täysin tunneta tai hallita. Sinne siirtyminen edellyttää heittäytymistä, matkaa, jonka pysäkit ja maisemat eivät ole etukäteen tiedossa. Ja kriisien ja ongelmien sieto- ja ratkaisukykyä. Vasta perille päästyä on mahdollista nähdä matka kokonaisuutena, jolla onkin ollut selkeä suunta ja tietyt virstanpylväät.

Teatterin lähikehityksen mallintaminen on tapahtunut abduktiivisesti, kirjallisuuteen ja aineistoon samanaikaisesti perehtyen. Prosessi on vaikuttanut valintoihin, joita olen tätä kirjoittaessani tehnyt. Luvussa neljä olen kirjallisuudesta käsin hahmotellut osatekijöitä, jotka vaikuttivat Rovaniemen Teatterin silloiseen lähtöasetelmaan ja lähikehityksen vyöhykkeen muodostumiseen: miten irtaantua kiinteän ammattiteatterin vuosien aikana uomaansa hioutuneesta tuotantomallista, miten ylittää taiteellisen ja muun henkilökunnan selvärajaiset vastuualueet ja miten tulla tietoiseksi niistä oletuksista, jotka ovat kytkeytyneet osin tiedostamatta ja osin tietoisesti draamateatterin premisseihin?

Kehittämishankkeen puolivälissä kävi valitettavasti ilmi, että Rovaniemen kaupunki halusi lykätä Lappia-talon remonttia. Päätös vei pohjan ja innon kehittämiseltä, sillä paine muutokseen väistyi. Hankkeen aikana järjestetyissä tapaamisissa oltiin kuitenkin ehditty jo hahmotella remontin ajaksi erilaisia tulevaisuuden skenaarioita ja potentiaalisia tuotantoideoita. Yksi varteenotettavista ideoista liittyi teatterin henkilökunnan jakamiseen pienempiin autonomisesti työtapojaan kehittäviin työryhmiin (vrt. Turun kaupunginteatterin produktioryhmämalli). Tällä tavoin työskennellen eri ryhmät olisivat voineet itse valita millaiseen teatterikäsitukseen he haluavat evakkoaikana sitoutua. Tätä olisi voinut pitää erinomaisena esimerkkinä Järvisen, Koiviston ja Poikelan esittämästä kollektiivisesta oppimisprosessista, jossa tiimin yhteispäätöksellä lähdetään ylittämään yksilökeskeistä vaihemallia. 50 Pienryhmät olisivat voineet irtaantua aiemmista työnjaollisista ratkaisuista. Lisäksi nämä autonomiset tiimit olisivat kenties voineet itsenäisesti valita harjoitusvaiheiden pituudet per tuotanto. Toinen ideoista liittyi ajankohtaisteatterin tekemiseen ja siihen, että työryhmä voisi ottaa ajankohtaisen aiheen käsitteilyyn harjoittelemalla siitä esityksen vaikkapa kuukaudessa. Lisäksi esityksiä oltaisiin haluttu viedä vanhainkoteihin ja sellaisten kohderyhmien pariin, joilla itsellään ei ollut pääsyä teatteriin esim. fyysisten rajoitteiden tai elämäntilanteen vuoksi.

Rovaniemen Teatteri on nyt vuonna 2011 tilanteessa, että johtajakaksikko, Atro Kahiluoto ja Vihtori Rämä (ent. Masi Eskolin), on aloittanut johtajakauten-

sa elokuussa 2010. Teatteritalo meni lisäksi remonttiin vuonna 2011 ja kaksikolla on kaikki valta ja mahdollisuudet jatkaa sitä työtä, jonka Tytti Oittinen teatterissa aloitti. Mikäli Rämä ja Kahiluoto aikovat jatkaa teatterin muotojen ja työtapojen kokeiluja, asettaa se merkittävän organisatorisen muutoshasteen sekä tarpeen uudelleenlaiselle orientoitumiselle ja sitoutumiselle kehitellä teatterissa työnjakoja, työprosesseja ja teatterikäsitteitä – ja samalla muodostaa käsitystä siitä, mikä on mahdollista ja toivottavaa ja mikä taas ei.

Artikkelin yhtenä tarkoituksena on ollut esitellä toiminnan teorian menetelmiä. Olen näin havainnollistanut, miten näillä menetelmillä voidaan kuvata ja lisätä ymmärrystä teatterin tekemisen prosesseista ja niissä esiintyvistä konflikteista ja jännitteistä organisaatiojärjestelmän tasolla. Jatkan seuraavassa väitöskirjan artikkelissa tuotantoprosessien kuvausta muodostamalla narratiiveja tässä artikkelissa viittaamistani tuotannoista. Esityksiä valmistettaessa poikkeavilla tuotantoprosesseilla kohdataan uusia ongelmia, kuten olen edellisessä luvussa kuvannut. Näitä konflikteja tulisi tarkastella arvolutautuneiden arkitermien sijaan systemaattisesti ja pohtia millaisia muutoksia kokeilut aiheuttavat tuotantomalliin. Malli vaikuttaa niin tiedostetusti kuin tiedostamatta teatterin tekijöiden ajatuksissa ja heidän keskenään erilaisine sääntöineen, aikataulutuksineen ja oletuksineen siitä mitä ollaan tekemässä ja miten sitä tulisi tehdä.

Kiitokset

Kiitokset Työelämän kehittämisohjelmalle (TYKES) rahoituksesta kehittämishankkeelle, jonka aikana sain kerättyä väitöskirjan tutkimusaineiston. Kiitokset myös Suomen Kulttuurirahastolle apurahasta väitöstyön edistämistä varten.

Viitteet

- 1 Kehittämissankkeessa haettiin vakiintuneen ammattiteatterin toimintamallia näkyväksi tekeviä analyysivälineitä sekä aineistoa ja tukirakenteita, jotta teatteri jalkautuisi vahvemmin kentälle ja veisi teatteritaidetta uusille yleisöille. Oittinen esitti kysymyksiä, kuten: ”Mitä uusia avauksia remontti voi tarkoittaa teatterille niin taiteellisten sisältöjen kuin tuotannollisten ratkaisujen suhteen? Miten saada henkilökunta tarttumaan käsillä olevaan haasteeseen? Miten luoda evakkoajaksi kokeiluja, joihin teatterilaiset suhtautuisivat taiteellisina ja henkilökohtaisina kehityshaasteina?” Korhonen & Oittinen 2009.
- 2 Hankkeessa työskentelivät artikkelin kirjoittajan lisäksi koulutus- ja kehittämisspäällikkö Kai Lehikoinen ja erikoissuunnittelija Pekka Korhonen.
- 3 Johtajakaksikko, Atro Kahiluoto ja Vihtori Rämä, on hakiessaan teatterinjohdajiksi Rovaniemen Teatteriin ilmaissut sitoumuksensa jatkaa ja laajentaa sitä työtapojen kehittelytyötä, jonka Oittinen teatterin henkilökunnan kanssa aloitti. Lisäksi teatterissa aloitettiin remonttityöt keuhällä 2011, mikä siirsi teatterin vaiheeseen, johon Rovaniemen Teatterissa toteutetussa hankkeessa henkisesti valmistauduttiin.
- 4 Ks. Bodrozic 2008; Engeström 2008, 1999.

- 5 Ks. Greenwood & Levin 1998.
- 6 Ks. Mitronen 2002, 120-121.
- 7 Vygotsky 1978, 86; Engeström 1995, 94.
- 8 Vygotsky 1978, 86; Engeström 1995, 94.
- 9 Esim. Löytönen 2004.
- 10 Kuula 1999; Greenwood & Levin 1998.
- 11 Lewin 1943.
- 12 Kuula 1999; Greenwood & Levin 1998; Kuusela 2008.
- 13 Ks. Greenwood & Levin 1998.
- 14 Greenwood & Levin 1998, 75.
- 15 Ks. Moldashl & Brödner, 2002.
- 16 Moldashl & Brödner, 2002.
- 17 Ks. esimerkiksi Mäkitalo 2005; Koistinen 2007; Engeström 2008, 1999.
- 18 Virkkunen et. al. 2001; Engeström 2008, 13-23; Bodrozic 2008; Virkkunen, Ahonen & Lintula 2008.
- 19 Greenwood & Levin 1998.
- 20 Vygotsky 1978.
- 21 Virkkunen et. al. 2001.
- 22 Vygotsky 1978.
- 23 Ks. Lehmann 2009; Ruuskanen 2011.
- 24 Ks. esim. Lehmann 2009; Ruuskanen 2011; Silde 2011; Ruuskanen & Smeds 2005; Kallinen 2002; Chydenius & Mäkelä 1977.
- 25 Koskenniemi 2007.
- 26 Ks. Ruuskanen 2011; Koskenniemi 2007.
- 27 Lehmann 2009.
- 28 Lehmann 2009.
- 29 Ks. Koskenniemi 2007, 48.
- 30 Koskenniemi 2007.
- 31 Näyttelijän haastattelu 2011.
- 32 Ks. Perez 2009.
- 33 Victor ja Boynton 1998.
- 34 Järvinen, Koivisto & Poikela 2002.
- 35 Victor & Boynton 1998.
- 36 Victor & Boynton 1998.
- 37 Järvinen, Koivisto & Poikela 2002.
- 38 ks. Långbackan kahdeksan teesiä – edellytyksiä taiteelliselle teatterille teoksessa Paavolainen ja Kukkonen 2005, 152.
- 39 Vaittinen 1992, 42.
- 40 Ks. Victor & Boynton 1998.
- 41 Vaittinen 1992.
- 42 Victor ja Boynton 1998.
- 43 Ibid.
- 44 Järvinen, Koivisto & Poikela 2002.
- 45 Vrt. Korhonen 2011.
- 46 Mt.
- 47 Mt.
- 48 Koskenniemi 2007.
- 49 Ks. Sauer 2005.
- 50 Järvinen, Koivisto ja Poikela 2002.

Lähteet

- Näyttelijän haastattelu. Haastattelijä Satu-Mari Korhonen. Rovaniemi, 25.2011.
- Bodrozic, Zlatko. 2008. *Post-Industrial Intervention. An Activity-Theoretical Expedition Tracing The Proximal Development of Forms of Conducting Interventions.* Väitöskirja. Kasvatustieteen laitos, Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Chydenius, Kaj & Mäkelä, Heikki. 1977. "Vapaista teatteriryhmistä liikkuviksi ammattiteattereiksi." Teoksessa Pekka Kyrö (toim.); Monikasvoinen teatteri. Helsinki: Suomen teatterijärjestöjen keskusliitto ry., 131-143.
- Engeström, Yrjö. 2008. "From Design Experiments to Formative Interventions." *Proceedings of the 8th international conference on International conference for the learning sciences - Volume 1.* International Society of the Learning Sciences, 63-93.
- Engeström, Yrjö. 1999. "Perspectives on Activity Theory, Innovative Learning in Work Teams: Analyzing Cycles of Knowledge Creation in Practice." Teoksessa Engeström Y, Miettinen R, Punamäki RL (toim.) *Perspectives on Activity Theory.* Cambridge: Cambridge University Press, 377-404.
- Engeström, Yrjö. 1995. *Kehittävä työntutkimus: Perusteita, tuloksia ja haasteita.* Helsinki: Painatuskeskus.
- Engeström, Yrjö. 1991. "Developmental Work Research: A Paradigm in Practice. (Introduction)." *The Quarterly Newsletter of the Laboratory of Comparative Human Cognition* 13: 4, 79-80.
- Engeström, Yrjö. 1987. *Learning by Expanding: An Activity Theoretical Approach to Developmental Research.* Helsinki: Orienta konsultit.
- Greenwood, Davydd James & Levin, Morten. 1998. *Introduction to Action Research. Social Research for Social Change.* Thousand Oaks: Sage.
- Järvinen, Annikki, Koivisto, Tapio & Poikela, Esa. 2002. *Oppiminen työssä ja työyhteisössä.* Porvoo: WSOY.
- Kallinen, Timo. 2002. "Ryhmäteatteri ja teatterikoulutuksen kolme vaihetta." Teoksessa Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.). *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina.* Acta Scenica 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 117-133.
- Kallinen, Timo. 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen.* Acta Scenica 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Koistinen Kirsi. 2007. *Kaveriporukasta liiketoiminnaksi: Tuotannon häiriöt ja organisaation oppiminen nopeasti muuttuvassa yrityksessä.* Kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 213. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Korhonen, Sari-Mari & Oittinen, Tytti. 2009. "Rovaniemen Teatteri luotasi tulevaisuuden työtävät." *Teatterikorkea-lehti*, 1/2009.
- Korhonen, Satu-Mari. 2011. *Organising Creative Work in Institutional Theatre: from Function Based Activity to a Self-Developing Team.* Proceeding. the 11th International Conference on Arts and Cultural Management. Cultural Management of the University of Antwerp.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistuva teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä.* Helsinki: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Kuula, Arja. 1999. *Toimintatutkimus: Kenttätyötä ja muutospyrkimyksiä.* Tampere: Vastapaino.
- Kuusela, Pekka. 2008. "Dialogue and Change in Organizations." Teoksessa Jarmo Lehtonen ja Satu Kalliola (toim.) *Dialogue in Working Life Research and Development in Finland.* Frankfurt: Peter Lang, 55-69.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri.* Helsinki: Like.

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Leontjev, Alexei Nikolaevich 1977. Toiminta, tietoisuus, persoonallisuus. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Lewin, Kurt. 1943. "Forces Behind Food Habits and Methods of Change." *Bulletin of the National Research Council* 108, 35-65.
- Löytönen, Teija. 2004. Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta. *Acta Scenica* 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mitronen, Lasse. 2002. Hybridiorganisaation johtaminen. *Acta Universitatis Tamperensis* 877. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Moldashl, Manfred & Brödner, Peter. 2002. "A Reflexive Methodology of Intervention." Teoksessa P. Docherty, J. Forslin, R. Shani (toim.) *Creating Sustainable Work Systems: Emerging Perspectives and Practices*. New York: Routledge, 179-189.
- Mäkitalo, Jorma. 2005. Work-related well-being in the transformation of nursing home work. Väitöskirja. Lääketieteellinen tiedekunta. Oulun yliopisto, Oulu.
- Perez, Carlota. 2009. The Double Bubble at the Turn of the Century: Technological Roots and Structural Implications. *Cambridge Journal of Economics* 33:4, 779-805.
- Ruuskanen, Annukka. 2011. Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene. Helsinki: Like.
- Ruuskanen, Annukka. & Smeds, Kristian. 2005. Kätkeyty näkyväksi: Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa. Helsinki: Tammi.
- Sauer, Erika. 2005. Emotions in Leadership: Leading a Dramatic Ensemble. *Acta Electronica Universitatis Tamperensis* 493, Tampereen yliopisto.
- Silde, Marja. 2011. Nykynäyttelijän taide – horjuttuksia ja siirtymiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Vaittinen, Pirjo. 1992. "Näytäntökausi 1990-1991." Teoksessa Pirjo Vaittinen (toim.) *Teatterin vuosi: Turun kaupunginteatterin toiminta, ohjelmisto ja yleisö näytäntökaudella 1990-1991*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Victor, Bart & Boynton Andrew. 1998. *Invented Here: Maximizing Your Organisation's Internal Growth and Profitability*. Boston: Harvard Business School Press.
- Virkkunen, Jaakko., Ahonen, Heli., Lintula, Leila. 2008. Uuden toimintakonseptin kehittäminen ammattikorkeakouluun: Muutoslaboratorio yhteisen kehittämisen välineenä. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja A: Tutkimukset ja raportit 13. Helsinki. Tulostettu 5.12.2010:http://www.metropolia.fi/fileadmin/user_upload/Julkaisutoiminta/Julkaisusarjat/A_SARJA/PDF/STADIA_SARJA_A_T_R13_korjattu.pdf
- Virkkunen, Jaakko., Engeström, Yrjö., Pihlaja, Juha. & Helle, Merja. 2001. Uusi tapa oppia ja kehittää työtä. Helsinki: Edita.
- Vygotsky, Lev Semyonovich. 1978. *Mind in Society: The Development on Higher Psychological Processes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Taiteen tekeminen alttiutena toiselle

— sanojen suo ja lihan tieto muistisairaitten parissa

Artikkelissa keskustellaan alttiudesta toiselle, mikä paikantuu tanssitaiteilijan ja muistisairaitten kohtaamiseen hoitokodissa. Alttaus toiselle kuvataan menetelmänä, joka on taiteen tekemisen ja kirjoittamalla tutkimisen perusta. Yhdessä tanssiminen, vierellä oleminen, tanssiesitykset ja elokuvan tekeminen ovat kaikki esimerkkejä tilanteista, joissa altistuminen toiselle on tapahtunut. Kirjoittaminen avautuu tietämisen tapana kurotella sitä, mikä on painautunut lihaan, ja josta jotain tihkuu sanojen todellisuuteen. Fenomenologinen näkökulma on tanssija-tutkijan, joka on etsinyt kommunikaation tapoja hoitokodissa useita vuosia.

Tausta: paikka ja polku

Kuvaan ensin lyhyesti taiteellista toimintaa ja paikatonta paikkaani tanssitaiteilijana sosiaali- ja terveysalalla ja keskityn sitten muistisairaiden hoitokotiin, Sanerva-kotiin Helsingin Myllypurossa. Yhteisö, Helsingin Diakonissalaitos, jossa olen toiminut osa-aikaisena tanssitaiteilijana, tarjoaa muun muassa sosiaali- ja terveysalan palveluita asumis-, huume- ja mielenterveys- sekä lapsi- ja perhetyön alueilla. Taiteellinen toiminta Helsingin Diakonissalaitoksessa alkoi kysymyksestä: mitä taide voi tarjota eri ihmisille ja ryhmille, jotka on määritelty yhteiskunnan reunalle?

Mikä on taiteen, tanssin ja tanssimisen paikka muistisairaitten hoitokodissa? Olen voinut määritellä paikkani tarkoituksellisesti tarkoituksettomaksi, en terapiaksi, hoidaksi tai hoivaksi. Ajatuksena on raivata tilaa tapahtumiselle, jossa jotain voi tapahtua tai sitten mitään kummallista ei tapahdu. Toimintani on välissä olemista ja hoitokulttuurin seiniin törmäämistä. Tapahtuminen kuvaa virittäytymistä tilanteelle, jossa taiteellinen toiminta paikantaa osallistujat hetkeen ja toisiinsa. Samalla painauma omasta olemisestani piirtyy tilaan, se avautuu tilanteessa osallisenä olemisena; olla yksi joukossa: tuttu vieras.

Mitä merkitsee alttaus toiselle tilanteessa, jossa tanssija-tutkija kohtaa muisti-

sairaat? Kysymys on kehkeytnyt yli kolmen vuoden kuluessa. Lukuisat käynnit asukkaiden luona pitkän ajan kuluessa ovat vieneet minut tuntemattomiin vesiin ja asukkaiden herkkyys on kutsunut alttiutta, vaatinut alttiuden. Alttius muistisairaille avautuu menetelmänä, joka kytkeytyy kysymykseen taiteen tekemisen ja tutkimisen rajoista ja mahdollisuuksista muistisairaitten yhteisössä.

Tapahtumat ja tapahtumiset avautuvat ihmettelynä fenomenologiseen tapaan; ihmetellä, aistia tuoreesti sitä mitä tämä kaikki on. Muistisairailta muisti sanojen ja kielen muodossa on haalistunut, ja kenties juuri siksi he ovat oivallisia ihmettelemään. Sitä vastoin hoitokulttuuriin kuuluu hallinta ja kontrolli, hoidettavien jo-tietäminen. Taidetoiminta tarjoaa työntekijöille mahdollisuuden nähdä asukkaat ja itsensä uudella tapaa. Äkisti jokin voi muuttua. Seuraavassa muistisairaitten vastaava ohjaaja kirjoittaa tuntemuksistaan tanssiesityksestä, joka tapahtui taidehankkeen alussa.

Omasta puolestani koin asukkaiden mukaan tulemisen tosi hämmentävänä ja ensimmäinen ajatus oli, että noin ei saa tehdä, ei meidän asukkaat kestä tuollaista! Pöh, turhaa ennakkoluuloisuutta. Asukkaat nauttivat täysin siemauksin ja esityksen viimeisellä minuutilla uskalsin jo jopa hengittää.¹

Työntekijöiden näkökulmasta taiteellinen toiminta on aiheuttanut hiertymiä, tuonut epämuikavuutta ennakoimattomuudessaan. ”Tullaan sotkemaan just se hyvä arki joka on juuri saatu rakennettua”, kiteyttää Anna-Liisa Arjama työntekijöiden tuntoja.²

Artikkelissa keskityn tarkastelemaan hoitokodin asukkaisiin syntyneitä yhteyttä, joka mahdollistui taidehankkeessa. Taidetoiminnassa asukkaat ovat tulleet toisella tavalla näkyviksi, mikä on kyseenalaistanut usean työntekijän suhteen asukkaisiin. Hoitokodin asukkaat ovat yllättäneet työntekijät toimillaan ja puheillaan. ”Meidän hoitajat 3:ssa puhuivat ja kertoivat siitä toisille hoitajille, ’et voit sä kuvitella, et P. ja A. tanssivat siellä täyttä häkää ja osallistuivat esitykseen!’”³

Olen aikaisemmin käyttänyt esimerkiksi sadutusmenetelmää toisen kuulemisen tapana ja lyhytfilmien käsikirjoituksen materiaalin keruussa Helsingin Diakonissalaitoksella.⁴ Ohjaamani lyhytfilmitrilogia on kertonut eri yhteisöjen—vanhusten, huumetyöntekijöiden ja lastenkodin lasten—tunnoista muusikoiden, näyttelijöiden ja tanssijan tulkitsemana. Sadutus on voimallinen ja tiukka toisen puheelle omistautumisen menetelmä, jossa toisen puhe kirjoitetaan tarkasti ja palauteaan se lukemalla takaisin ikään kuin lahjana toiselle.⁵ Muistisairaiden sadutuksessa kirjasin puheen, mutta kun luin puheen takaisin kertojalle, niin sanat eivät näyttäneet koskettavan häntä. Sanat muuttuivat heti vieraiksi. Kuitenkin läheisyys kannatteli, olin kuuntelijana tervetullut.

Tutkimus edellyttää perinteisesti etäisyyden tutkijan ja tutkittavan kohteen välille. Minulta puuttuu etäisyys, olen kiinni asukkaiden ihossa. Kuitenkin erillisyys on paljastunut fyysisessä läheisyydessä: olla niin lähellä että sinkoutuu kauas, jonnekin toisaalle, jossa omat näkemisen tavat kyseenalaistuvat. En enää tiedä kuka olen. Minulla on vain kokemuksen varmuus, johon voin luottaa. Kokemus on ruumiillinen. Liityn fenomenologiseen lähestymistapaan, koska siinä kokemus on keskiössä, sitä ei ohiteta epäluotettavana. Liikunnanfilosofi Tapio Koski esittää tutkimusmetodin, jossa ruumiillisuus on olennaisessa asemassa. Hän koros-

taa eri aistien ja kokemusten lukumäärää ja moninaisuutta sekä tutkijan kykyä toimia ruumiillisena maailmassa.⁶ Osallisuuteni ja tapani kirjoittaa on yksi ehdotus. Hanna Väätäisen etnografinen tutkimus yhteisötanssiryhmästä puolestaan tavoittelee hänen mukaansa objektiivista tyyliä.⁷ Tutkijan oman ruumiillisuuden kysyminen ja sille altistuminen tuottaa erilaista tietoa kuin pyrkimys objektiiviseen tietoon. Koetun eläminen uudestaan kirjoittamisessa haastaa kysymään: miten artikuloida koettu ja kokemuksessa ymmärretty?

Olen valinnut keskustelukumppaneiksi muutamia filosofeja ja kirjoittajia, koska heidän kirjoituksissaan olen tunnistanut samankaltaisuutta suhteessa altistumisen todellisuudeksi kutsumaani lähtökohtaan. Heidän sanansa ovat resonoineet minussa, ja heidän kanssaan kirjoittaminen on auttanut minua jäsentämään kokemuksen kaaoksena näyttäytyvän ymmärtämistä. Georges Bataillen kuvaama kommunikaation haava tai Emmanuel Levinasin toisen toiseuden ehdoton kunnioitus elävät minussa kun tapaan muistisairaat. Filosofien kirjoitukset eivät ole keskipiste tai teoreettinen lähtökohta, lähestyn filosofisia kirjoituksia tanssijana hoitokodissa. Valituissa teksteissä elää toiseus, ei-tietäminen, pyrkimys pois tarkasti määritellystä minästä ja kysymys kommunikaation mahdollisuudesta. Ne ovat paljastuneet olennaisiksi asioiksi muistisairaitten kanssa.

Minulta kysytään: Entä mitä sanovat altistumisesta muistisairaat? Toiset heistä puhuvat säästä, siitä kuinka mukava on tavata taas, muutamat puhuvat omaa kieltään, jotkut eivät puhu enää mitään. Kuitenkin väitän, että kommunikaatio tapahtuu. Altistumalla heille yritän tavoitella yhteyttä heidän ja itseni välillä. Toisen kokemuksiin ei ole pääsyä, eikä toisen puhekyky tai puhumattomuus vaikuta siihen.

Keskustelukävely⁸, liikeimprovisaatio, retket taidemuseoihin, maalaaminen, tanssiesitys, paperin taittelu, runojen lukeminen, kukkasipulien istutus ovat kaikki esimerkkejä siitä, että ihminen havahtuu elämään. Liike, puhe, ääntely, mumina, nonsense-kieli tai vierekkäin hiljaa istuminen voi avata yhteyden jaettuun elossa olemisen tuntoon. Eettisyys elää kohtaamisissa. Muistisairaitten todellisuus muistuttaa taiteen tekemistä: on vain nyt-hetki, ennakoimaton tilanne jota eletään. Koskaan ei tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu.

Liikeimprovisaatiotyöpajat ovat toiminnan muoto, jotka ovat jatkuneet vuosia. Asukkaat ja työntekijät ovat tanssineet yhdessä, mikä on johdattanut tilaan, jota voitaneen Levinasin kirjoitusten valossa kutsua eettiseksi tilaksi, joka mahdollistaa herkistymisen toisen toiseudelle. Fyysiset kosketukset, hipaisut kuuluvat tapahtumiseen. Tavallisesti työntekijä koskettaa asukasta, mutta nyt suunta ja tapa muuttuivat: hoitokodin asukas koskettaa työntekijän selkää tai nilkkaa, ja liike vie yhteiseen tanssiin. Emmanuel Levinasin mukaan etiikka eletään aistisuudessa ja herkkyydessä, jossa altistutaan toisen ruumiillisuudelle.⁹ Hän esittää, että ihossa, hermojen laidalla tapahtuu suhde toiseen, ja tuo suhde on avoimuutta.¹⁰ Etiikka tapahtuu Levinasilla ihon pinnalla, aistisuudessa ihminen on avoin kivulle, haavoittuvuudelle ja eroottisuudelle.¹¹

Hoitokodissa toteutetut teokset tai tapahtumisten mahdollistamiset vaihtelevat tanssiesityksistä—joihin asukkaat voivat tulla mukaan—ryytimaan hoitoon, jossa olennaista on ollut kuunteleminen, keskustelu, mullan kaivaminen ja yh-

Näyttämöltä tutkimukseksi



Kuvat:
Kirsi Heimonen

dessä toimiminen. Tapahtuminen muistuttaa Martin Heideggerin sanaa *Ereignis*, jossa oleminen tapahtuu; se antaa nähtäväksi ja vetäytyy siinä, mikä on sen omaa.¹² Yhdessäolossa jotain saattaa tapahtua, mutta vaikuttaminen tai tahdon määreet eivät sitä kosketa. Jatkuvuutta ei ole. Yksittäisyydessään se pakenee sanoja, vetäytyy itseensä.

Moneen suuntaan aukeava toiminta asukkaiden parissa on taidetoimintaa ja sen tutkimista, tarkemmin taiteessa tutkimista. Asukkaiden läsnäolo ohjaa ratkaisujani. Henk Borgdorffin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa taide kutsuu ajattelemaan.¹³ Borgdorff listaa taiteessa tutkimisen tunnuspiirteitä: taidetyöskentely on olennainen osa tutkimusprosessia ja jako käytäntöön ja teoriaan puuttuu. Käsitteet ja teoriat, samoin kuin kokemus ja ymmärrys, nivoutuvat taiteellisessa työskentelyssä. Taiteessa tutkiminen on ruumiillisen tiedon artikuloitumista taiteellisessa prosessissa ja taideteoksessa.¹⁴ Taiteen tekeminen ja tutkiminen muistisairaitten parissa suuntautuu Borgdorffin kuvaamaan tapaan, mutta toiminnassani ihmisten osuus, heidän tapansa olla vaikuttaa niin paljon sekä teoksiin että tutkimisen tapaan, että yleiset kuvaukset solahtavat sivuun. Kommunikaatiossa alttius toiselle on olennaista.

Kirjoittaminen

Kuinka kieli voi kuljettaa tapahtumisen luonnetta? Kirjoittaminen tutkimisen tapana¹⁵ altistaa sanoille. Se kunnioittaa tapahtumisen piiloutuvaa luonnetta ja etsiytyy kohti elettyä yhteyttä. Kuitenkin vaarana on sanojen tulva, niihin upotautuminen. Tapa edellyttää tekstin uudelleen kirjoittamista lukemattomia kertoja, että kirjoitus selkenisi.

Kurottaudun kohti heitä, erikseen ja yhdessä. Kirjoitus ei ole ainoastaan minusta, vaan olen väylänä kirjoittamisessa: kirjoitus paljastaa jotain, jota en tiennyt tietäväni. Minä kyseenalaistuu, minä joka tietää, tahtoo ja tavoittelee. Alphonso Lingis toteaa Georges Bataillen kirjoittamisesta, että kirjoittaja katoaa kirjoituksiinsa, hän unohtaa itsensä, hän menettää jopa intentionsa kun hän aloittaa kirjoittamisen, hän on tarkkaavainen ainoastaan sille, miten selitys, kuvaus tai tarina kehkeytyy. Hän viittaa Kafkaan, joka on todennut, että hänestä tuli kirjailija, kun hän ei enää kirjoittanut ”minä”.¹⁶

Kielen avulla voidaan merkityksellistää asioita. Kuitenkin muistisairaiden sanaton todellisuus kuultaa heille altistumisessa ja haastaa kirjoittamisen. Kirjoittamisen luonne vaihtelee, seuraavassa esimerkki kirjoittamisen hetkestä.

Kirjoittamisen pakko, kertomisen vaade työntää kuilun reunalle, horjun jossakin, yritän hipaista sanoja, etsiä lauseita, mutta tapahtumisten erityisyys piiloutuu sanoilta. Sanomisen vaikeus vangitsee, tila ruumiin saleissa sykertyy kasaan. Sanat kutistuvat. Ihossa kuumottaa. Hengitys salpautuu.—Olenko hukuttautunut heihin? Ovatko he aaltojen tavoin huuhdelleet minut niin että sanottavani on huuhtoutunut koetun mukana? Paljauteni on todentanut heidän olemisensa lihan tasolla, minussa ei ole enää kiinnekohtia, olen heidän. Monet heistä laihuttivat vauhdilla, tauti riepottaa, jää vain luiden paino, yhdenlainen paljastuminen, askel kohti ei-mitään. Olen vierellä, seinällä, lattialla. Kirjoitanko piilottaakseni

jotain tärkeää joka kärventäisi kaiken? Olenko loukussa?—Miten voisi kirjoittaa kuten hengittää? Tunnustelen painaumia lihassa, polttomerkkejä ihossa. Rauhoitun, merkit suuntaavat kirjoittamista. Alttiudessa se mikä minussa on tiedettyä, paalutettua, alkaa hajota. Näppäimistöllä sormien suunnat katoavat, alkaa reitti, joka on tuntematon, serpentiinipolku näyttäytyy vasta kirjoitusvaelluksen jälkeen.

Kirjoittamisen tapahtumisessa olen tässä ja toisaalla, olen yhteydessä heihin, ei ole kirjoittavaa minää ilman heitä, ilman toista. Olen ei-missään. Jatkuva kysely ja ihmettely mahdollistavat eettisen tilan, toiseuden kunnioituksen, vaikka muuntuva minä heittelee sanojen suossa. Sana sinä haastaa. Kirjoitan Sinusta, Arja, Veikko, Raija, Seija, Maukka ja Markku. Kirjoitan yhteydestä sinuun.

Alttius asukkaiden kanssa luo kirjoittamisen avaruuden. Menetelmällisesti vierailut hoitokodissa ja kirjoittaminen tukevat toisiaan, tarvitsevat toisiaan ja kuitenkin: tapahtumisen piiloutuminen on pimeys, johon sanat eivät yllä. Sanat kuljettavat yhdelle rajalle, hämärän ulokkeelle. Sanat tuovat myös lohdun, niihin kiinnittymisen.

Runoilija Guillevic kuvaa seuraavasti:

Sanat,
että tietäisimme.

Kun katsot puuta ja sanot: solukko,
luulet tietäväsi ja koskettavasi
mitä siinä tapahtuu.

Kiihkeästi elät puun kanssa
kunnes ilta viilenee.

Ja pelko on silloin
melkein poissa.¹⁷

Ruumiillisuuden toivoisi saavan tilan sanoissa, ja ruumiin jäljet ovat monenlaiset kirjoituksessa.¹⁸ Luen Jean–Luc Nancyn *Corpusta*. Siinä ruumis on runneltu, kosketettu ruumis, joka ei pysähdy määritelmiin. Olemisen paikka on ruumis, joka avautuu monin tavoin hänen kirjoituksessaan. Sanat jotka raottavat ja peittävät ruumista, liikehtivät. Nancyn mukaan ruumis on altistava/altistettu, olemassaolo on murtumista ja ruumis on murtumisen laajuus. Ruumis on olemisen olemista alttiina.¹⁹ Hän toteaa: ”Ruumis on lähtö itsestä itseen”.²⁰ Sanat peittävät jälkensä, avaavat polkuja. Alussa Nancyn lauseiden keveys vauhditti lukemista, sitten sanojen paino pysäytti. Nancyn kirjoitus sinkoaa loputtomasti merkityksiä. Hän kirjoittaa ruumiista ja altistumisesta filosofina, minä tanssijana erityisessä paikassa, hoitokodissa. Asukkaiden fyysisessä kosketuksessa paljastuu vieraus, kosketuksessa tunnistan omaa vierauttani. Kirjoittamisessa haparoin kohti lukijaa. Guillevic kirjoittaa runossaan sanoja, ”että tietäisimme”. Voiko kirjoitus koskettaa lukijaa ottamatta asiaa tai ihmisiä haltuunsa?

Miten sanoa

Seuraavassa on kuvaus kohtaamisesta Arjan kanssa; hän oli juuri palannut takaisin hoivakotiin sairaalasta, murtunut nilkka oli vihdoin parantunut.

Hän nauraa, halaa minut voimakkaasti ja toistaa: muistan, muistan. Sitten sanat alkavat muodonmuutoksen, kirjaimet lentävät seinille ja palaavat kummallisina yhdistelminä takaisin. Raakatukutas. Hänen puheensa liukuu, tavut hypähtelevät lattialla ja katossa, intonaatio kuulostaa tutulta, mutta sanojen opitut merkitykset ovat poispyyhkäistyt. Kuuntelen häntä yhä tarkkaavaisemmin. Raakatukutas. Hän kielensä on kummallinen ja ihana, kummallisen ihana. Se on hienostuneempi ja vivahteikkaampi kuin lapsen, joka toistaa samoja ääniteitä. Ornamentaalin. Hän ei näytä stressaantuneelta, hän jatkaa jutteluun minulle, hän pulppuaa innostustaan ja liikehtii; ojentelee käsivarsiaan ja kävelee ympärilläni. Vastan liikkeelliseen kutsuun, tanssimme yhdessä, tämä suomen kieli maistuu mitättömältä ja tylsältä hän kieleensä verrattuna. Luon samalla omaa kieltäni, mutta ihailen hänen kieltään suunnattomasti, kieltä, jossa on kielioppi, rakenne, ihana sointi. Onko tässä kommunikaation juuri, sen ydin? Vaikka en ymmärrä kieltä, tunnistan hänet, tunnistan hänen ainutlaatuisuutensa. Olen tuntenut hänet yli kaksi vuotta, aika avautuu hämäränä huoneena meille astua kynnyksen yli kommunikaation saliin. Kaartelemme toistemme ympärillä, tömistelemme maata, lapaluut liikkuvat. Iho avautuu tilaan, liha kuulee toisen pimeyden. Hengitän hänen pimeyttään.

Bataille on todennut että puhuminen on itsessään kuvitelma tietämisestä, ja jottei enää tietäisi, olisi lakattava puhumasta.²¹ Hän on voinut valita kielen ja puhumisen suhteen, ja vaikka asukkailta puuttuu tämä valinnan mahdollisuus, jotain samankaltaista sisältyy hänen kirjoituksiinsa kielestä ja asukkaiden suhteessa kieleen, jossa sanojen merkityksessä kaikuu jotain tuntematonta. Aistisuus kohdentuu toisiin, tilaan ja tilanteisiin, kun sanat menettävät tutun merkityksen.

Asukasta ei voi tietää, hän on alati toinen. Perustana on Emmanuel Levinasin näkemys toisesta toisena, aina vieraana²². Kohtaamisissa toiseuden kunnioitus tuo tilan väliimme, toimimme yhdessä erillisinä. Samoin tunnistan samankaltaista Bataillen kuvaaman ei-tietämisen kanssa, kun kohtaan asukkaat. Ei-tieto perustuu tilaan, jota Bataille kutsuu sisäiseksi kokemukseksi. Sisäinen kokemus asettaa paljaaksi sen, mitä on tiennyt.²³ Kenties jokin kallio paljastuu muistisairaiden olemisessä, kun tietäminen muuttaa muotoaan ja toisenlainen tietäminen astuu tilalle.

Altistuminen

Asukkaiden paljaus on ollut vastustamatonta. Entiset urautuneet tavat olla ovat pyyhkiytyneet heistä ja toisenlaiset pinttymät vaativat tilansa. He ovat vaikuttaneet voimallisesti taiteelliseen työhöni. Se paljastuu eettisyytenä, ihmisenä olemisen kysymyksenä, kuinka voin tehdä taidetta heidän kanssaan, heistä, heille ja ulkopuolisille. Olennaisinta on kuuleminen ja kunnioittaminen. Se, mitä kohtaamisesta jää elokuvana, piirroksena tai tanssina, on toissijaista. Mutta ilman menetelmää, jolla kertoa tapahtuneesta, eletty pakenisi keskustelulta.

Näyttämöltä tutkimukseksi

Kari, mies joka kävelee käytävillä edestakaisin, on tarkan oloinen mies. Ehdoitin hänelle paperin taittelua, hän suostui.

Istumme vastakkain pöydän ääressä. Minulla on pino valkoisia paperiarkkeja vierellä. Nostan yhden, teen parin senttimetrin levyisen taitteen paperiin ja ojennan paperin Karille. Tarkasti hän taittaa samankokoisen poimun paperiin ja ojentaa paperin minulle. Jatkamme. Jatkamme puhumatta. Vaihdan taittelun tapaa: taitan kulmasta, siitä muodostuu kolmio jonka sivut eripituiset. Kari ottaa paperin ja tekee taitoksensa helposti, miettimättä, ihmettelemättä ja ojentaa takaisin minulle. Välillä kysyn häneltä, että jatketaanko vielä. Saan aina myöntävän vastauksen. Ympärillemme muodostuu kupla, asetumme yhteiseen todellisuuteen, joka on nyt vain meidän. Kukaan ei häiritse meitä, tilassa olevat ihmiset kaartavat pöytämme ohi. Toisen toiminnan aistiminen on yhtä tärkeä kuin oma laskos, joka perustuu toisen toimelle, suhteessa siihen. Yhteys kasaantuu laskotetuksi arkkitehtoniseksi teokseksi väliimme, viereemme. Puhelen, ihailen valoa ja varjoja paperin valkoisilla seinämillä. Kari on hiljaa. Hän vastaa hymyllä kun totean, että tehdään toistekin.



Kuva: Kirsi Heimonen

Tanssitaiteilijana alttius asukkaalle avaa kommunikaation hoitokodissa. Bataille kuvaa kommunikaation mahdollisuutta haavana. Haava estää, että emme sulkeudu itseemme, ja antaudumme toiselle, toinen avautuu muuna kuin kohteena. Haava tarkoittaa toiseudelle avautumista.²⁴ Haava viittaa Jumalan uhrikuolemaan, ja haava avaa äärellisen olennon; ekstaattinen kokemus paljastaa hieman enemmän Jumalan horisonttia, se laajentaa olemisen rajoja.²⁵ Haava avaa jotain väkivaltaisesti. Kuten Bataille esittää, kommunikaatio vaatii repeämää, väkivaltaista avoimuutta.²⁶ "Kommunikaatio vaatii heikkoutta, halkeamaa: kuin kuolema, se saapuu suojauksen heikosta kohdasta. Se vaatii kahden repeämän yhteensattumista, minun ja toisen²⁷." Kommunikaatio näin kuvattuna kyseenalaistaa minut koko ajan. Mikä onkaan taiteilijan paikka hoitokodissa? Ja millä ehdoilla? Yhteyden paljaus tuo kivun, se viiltää vereslihalle. Se on ollut kivuliaisuudessaan kaihattu yhteys. Yhteys on ollut riisuuntumista, luopumista tiedetystä, kiinnikkeistä. Bataillen ajatus tuntuu kohdalliselta, kun hän on kirjoittanut, että päästämme irti, hellitämme itsestämme ainoastaan silloin kuin koemme repeämän.²⁸ Alttiutta vaarantaa entiset olemisen tavat, se repii viillon, josta asukkaat ovat uineet lihaini. He ovat herättäneet minut tunnistamaan toiseutta itsessäni. En totu heidän kohtaamiseensa; kohtaamiseen sisältyy paljaus, joka tuo kivun.

Ihminen kommunikoi toisen kanssa haavassa, joka paljastaa hänet. Kukin saa elämän kadottamalla sen kommunikaatiossa, yhteydessä toisten kanssa²⁹. Kun alttiutta kutsutaan menetelmäksi, niin altistuminen asettautuu tavaksi toimia, jota voi avata lukijalle.

Bataillen kirjoitus koskettaa, koska tunnistan siinä jotain kohtaamisen laadusta asukkaiden kanssa. Hänen fragmentaarinen, kryptinen kirjoitus viettää puoleensa niin kuin asukkaat olemisellaan koskettavat minua. Kuitenkin, sanat pakenevat usein, kohdallisuus kaventuu. Bataille on verrannut sanoja juoksuhiikkaan, sanojen mahdollisuuksien uuvuttavassa laajuudessa elää kavalluksen tunto.³⁰

Yhteys asukkaisiin velvoittaa kirjoittamaan. Bataillen ajatteluun voi yhtyä, kun hän toteaa, että vaikka sanat tyhjentävät melkein koko elämämme, jää meihin silti tietty mykkä, käsittämätön osa. Voimme saavuttaa sen vain tietyissä olosuhteissa. On kyse epämääräisistä sisäisistä liikkeistä, jotka eivät ole riippuvaisia kohteesta ja joilla ei ole intentiota tai motiivia. Kielellä ei ole välineitä niiden tavoittamiseksi ja jää sanattomaksi, kieli rajoittuu siihen, että se kätkee nämä tilat huomioltamme.³¹ Sanat kertovat tavallaan, ja kirjoitetun kielen rytmi takoo jotain, olkoon se tauko, pisteen jälkeen saapunut pysähdys, viive.

Näyttämöltä tutkimukseksi

Tutkimisessani kieli kohdentuu, kun sanat mykistyvät tai vievät rajalle, jota en tunne. Alttiutis toiselle on kuljettanut minut kirjoittamisessa tuntemattomaan paikkaan. Samoin Bataille johdattaa tietoisesti rajalle, tapahtuu kurotus tuonne toisaalle, kokemuksen salattuun ja sanomattomaan. Bataille on kirjoittanut kuinka hän antautuu ei-tiedolle ja se on kommunikaatiota.³² Hän keskittyy mahdottomaan tehtävään, joka ainoastaan on tavoittelemisen arvoista eli kommunikoida kommunikoidamatta. Tämä ote vetää puoleensa, tunnustaa tehtävän mahdottomuus ja työstää, oleilla rajapinnalla. Puhe menetelmästä nostaa kuilun reunalta takaisin. Olla tässä ja kuulla toiset todellisuudet. Alttiuden menetelmällisyys sallii myös luisumisen kohti tyhjyyttä, kyse on silloin menetelmän koettelusta. Ja olemisellaan asukkaat korostavat nyt-hetkeä, nauravat ja palauttavat minut kulloiseenkin hetkeen.



Kuvat: Ritva Creutz



Miten olla –elokuva

Kun muistisairas ei enää ahdistu siitä että ei muista, voi uudenlainen suhde maailmaan avautua. Bataille kuvaa, kuinka silloin kun itseys hylkää itsensä ja tiedon sen mukana, ahdistus lakkaa ja alkaa suhde, jossa olemassaolo löytää mielen uudelleen. Tapahtumassa antaudutaan ei-tiedolle ja saavutetaan uudenlainen tieto³³. Asukkaiden kanssa tanssiminen tai vierellä istuminen ovat avanneet horisontin, jossa jotain on tapahtunut meissä, välissämme. Tieto, joka on nimeämätöntä, utuista, joka kyseenalaistaa minut ja avaa luukun toisenlaiseen todellisuuteen.

Kysymys miten olla on läsnä kohtaamisissa ja tapahtumissa. Aistisuus toiselle, toisen läheisyydessä hengittäminen on ohjannut toimiani hoitokodin asukkaiden kanssa. Ihmetellään yhdessä; maailma voi näyttäytyä kummallisena.

Altistumisessa toinen kutsuu tai vaatii altistumisen. Altistumisen tilassa ei tarvitse tietää, vaan toiminta tai toimimattomuus muotoutuu omanlaisekseen. Yhteys kannattelee tapahtumista, se järjestyttää, siitä alkaa taiteen tekeminen, esimerkiksi lyhytfilmi *Miten olla*.³⁴

Elokuva kertoo Sanerva-kodin asukkaista. Olen heidän kanssaan hoitokodissa sekä tanssin heidän puhettaan ja läsnäolon tapaansa ulkotiloissa. Kaikissa ratkaisuisissa he ovat olleet läsnä. Kuvauspäivät toivat naurun, ihmettelyn. Asukkaat saivat myös itse kuvata ja tätä kuvattiin. He olivat toimijoita, eivät pelkkiä kohteita.³⁵ Elokuvan materiaali muodostui kohtaamisista asukkaiden huoneissa ja arjen toiminnoista kuten syöminen ja tupakointi.

Elokuvan nimi, *Miten olla* viittaa ontologiseen kysymykseen, joka kietoutuu asukkaisiin ja minuun. Samalla altistuminen toiselle avautuu epistemologisena kysymyksenä tiedon laadusta, joka välittyy toiselle altistumisessa. Tieto, joka on saapunut altistumisessa, ei määriy joksikin tietyksi, vaan se avautuu taiteen tekemisessä, esimerkiksi paikkojen valinnassa ja tanssimisessa. Liha puhuu lihalle. Sanerva-kodissa kuvatun materiaalin rinnalla kulkee tanssimisen todellisuus, sillä elokuvan tanssisoolot tapahtuvat erilaisissa maisemissa, joiden äänimaailmassa kuullaan asukkaiden äänitettyä puhetta. Soolotansseissa olen lihallistanut asukkaiden puhetta. Tanssiessani kyse ei ollut ainoastaan ihmisen äänestä, vaan asukas eli kokonaisuudessaan minussa, muovasi liikkeitäni. Yksittäiset sanat, yritys puhua tai puheen tulva ei ollut määräävin asia tanssimisessa, vaan eletty yhteys ohjasi liikkeitäni. Asukas painautui liikkeisiini ja samalla elin paikkaa: rapistunutta paviljonkia, talon edustaa, varastoaluetta ja saarta tanssiessani. Tanssin altistuneena kullekin puhujalle sekä ympäristölle. Jokin liikehti eletyssä yhteydessä, haavassa. Tanssiminen repi haavaa yhä enemmän, se avasi tuntematonta minussa.

Kuvaeditoinnin jälkeen asukkaiden puheet sovitettiin tanssihini. Tanssit saivat yhteyteensä nauhoitetun äänen, ja näin liike yhdistyi puheenparteen tai yritykseen puhua. Eri todellisuudet, äänitetyn puheen todellisuudet ja tanssit eri paikoissa lomittuvat ja avaavat uuden ulottuvuuden katsojalle. Eri todellisuudet kietoutuvat, ne ovat osa kokonaisuutta.

Kohtaus, jossa tanssin Raijan puhetta, uuvuttaa edelleen, kun katson sitä. Hän yrittää puhua, sanat karkaavat, mutta sanojen virta jatkuu, "ootas ny se tulee kohta" toistuu lukemattomia kertoja. Katselen kohtausta, kuuntelen hänen ään-

tään, olen kuullut hänet tanssiessani rapistuneessa paviljongissa:

Ahdistus painautuu rintalastan alle, kylkiluiden jokaiseen väliin. Keltainen lautaseinä vanhassa paviljongissa puistossa, piirroksia seinässä, maalin halkeamat, puulattia joka on kulunut sileäksi, siinä pehmeitä poukamia, kuoppia. Hän-joka-tanssii koskettaa seinää, tempoilee, yrittää siirtää seinän, päästä läpi, johonkin, jotenkin. Kiehnäys, loputon työntö, hipaisu, katse. Se jatkuu, toiston taakka, käsivarret työntävät seinää, nilkat kiehnäyvät toisiaan vasten. Puku vaihtuu; irti pääsemätön olotila. Ahdistus kulottaa tiedon. Jalkaterät tunnustelevat toisiaan, jalkapohja löytää nilkan kaaren. Liikkeen toisto ei päästä otteestaan. Puhujan sanat sitovat tanssijan tempoilemaan seinään vasten.—Kli kriik! Äänisuunnittelijan loihdittuna metallinen ääni kaikuu taustalla. Rajan puheen ahdistus laantuu sen rinnalla hieman, ja ääni kertoo: kenties siellä seinän takana on toinen todellisuus. Ehkä puskeminen, kuuleminen, kiehnäys ja hyppely eivät ole turhaa: on muutakin.

Editoitaessa puhun leikkaajalle koko ajan hänestä-joka-tanssii. Etäännyttäminen yksikön kolmanteen persoonaan mahdollistaa ratkaisujen tekemisen kokonaisuutta ajatellen. Yksikön ensimmäisen pronominin muuttaminen yksikön kolmanneksi luo tilan, edes pienen tilan ettei 'minä tässä' pääse valloille ja sumenna asian kirkkautta. Menetelmällisesti se suo askeleen sivuun, ettei minä kärvenny keskiössä. Esimerkiksi Marja Kaskisaari on korvannut minä-kirjoituksen pronomi-nilla sinä, jolloin omaelämäkerralliset kertomukset puhuttelevat suoraan lukijaa. Kirjoittajana hän asettuu tutkittavien omaelämäkertoihin ja luo merkityksiä kertomalla tarinat uudestaan.³⁶ Yksikön kolmas persoona tuo tarvitsemaani etäisyyttä editoitaessa, pronomini hän on kauempana minusta kuin pronomini sinä.



Kuva: Raimo Uunila

Elokuvan tekeminen ja valokuvat ovat auttaneet tunnistamaan syntynyttä yhteyttä. Kuvaaja kuvasi tanssit ja kohtaamiset asukkaiden kanssa, ja äänisuunnittelija toi ulottuvuuden lisäämällä hienovaraisesti ääntä, vahvistamalla olemassa olevaa. Näin esimerkiksi ruosteinen metalli muodostui tanssikohtauksia yhdistäväksi tekijäksi. Rauta kalliiossa, aita ja työkalut paikallistuvat ja näkyvät eri tavoin äänen ansiosta. Vaikka ruosteisen metallin ääni on vaimeaa, se vaikuttaa katsomiseen ja tuo jotain kohtaamisemme laadusta näkyväksi ja kuuluvaksi.

Työskentely kuvaaja Raimo Uunilan ja äänisuunnittelija Marko Katajan kanssa mahdollisti työskentelyni toisenlaisen näkemisen, koska eri taidemuodot tuovat oman tapansa olla esiin. Samalla heidän kommenttinsa ovat paljastaneet minulle kohtaamisten laatua, jossa aina elää vieraus. Raastavinta on ollut todeta oma vieraus.

Piilossa olevat asukkaat, lukkojen takana olevat ainutlaatuiset ihmiset paljastuvat kameralle, ja elokuva kertoo miten kohtamme hetkessä sekä tulkintaani heistä tanssillani.

Yksittäinen

Muistisairaus kertoo ihmisestä vain vähän, koska jokainen asukas on ainutlaatuinen kuten Nipa, Kari tai Riitta. Jokin muistisairaus kuuluu jokaisen asukkaan elämään, samoin esimerkiksi aivovaurio tai käyttäytymishäiriö. Asukkaan kohtaaminen on tuonut yksittäisen keskiöön. Heidän läsnäolonsa tukee taiteen tekemistä yksittäisenä, tietyssä ajassa ja paikassa jatkuvasti auki olevana tapahtumana.

Asukkaat eivät puhu kuolemasta, mutta paikka on lähes kaikille viimeinen koti. Tieto omasta kuolemasta antaa ihmiselle singulaarisen olemassaolonsa Jean-Luc Nancyn mukaan. Kuolemaa ei voi jakaa toisten kanssa.³⁷ Kuoleman läheisyys tuo nyt-hetken omanlaiseen valoon ja kirkastaa yksittäisen.

Tapahtumissa on ilmennyt kunkin asukkaan singulariteetti, suhde tapahtumaan ja toisiin on avannut kunkin yksittäisyyden, ja erot toisiin ovat näyttäytyneet selkeästi. Tämä yksittäisyys ei muodostu diagnoosien erilaisuudesta tai henkilöhistorian perusteella, vaan se kirkastuu paikallisesti kussakin tilanteessa. Nancy kuvaa singularisaatiota tapahtumaksi, jossa kunkin yksittäiset ominaisuudet syntyvät siinä hetkessä.³⁸ Lukemattomissa tapahtumisissa työntekijät ovat huokailleet, että ”ikinä en olisi uskonut hänestä” tai ”uskomatonta, että hän toimi niin”. Taiteessa ihminen paikantuu yhä uudestaan.

Emmanuel Levinasin näkemys singulariteetista sisältää myös vastuun toisen puolesta. Se merkitsee toiseutta, toisen ääretöntä syytöstä myös sitä kohtaan, mitä ihminen ei ole tehnyt. Tämä yksilöllistää, singularisoi ihmisen täydesti. Singulariteetti ei ole yksilön työn tulosta, vaan se muodostuu siitä, että ihminen joutuu selätysten oman olemisen ja ajan kanssa. Selätysten oleminen itsensä kanssa ja toisen paikalle asettautuminen ovat erottamattomat³⁹. Hoitokodin taidetapahtumissa singularisaatio näyttää tapahtuvan Nancyn kuvailemalla tavalla asukkaille, mutta minulle tapahtuu myös levinaslainen syytös, selätysten oleminen, joka jatkuu, se ilmestyy arvaamatta. Kuitenkin yksittäisyys tarvitsee toisen, johon olla yhteydessä, ja näin erot näyttäytyvät. Erillisuus yhteydessä aukenee lihan yhteytenä, jossa välähtää tunto yksittäisestä.

Ainutlaatuisuus paljastuu siis kanssa olemisessa, ainutlaatuinen yhteys, yksittäinen monikollisena ja se heijastuu kirjoittamiseen. Tämä muistuttaa Nancyn kuvaamaa ”olemisen singulaarista pluraalisuutta”, jota hän kuvaa on liiton ja jaon merkiksi, jakamisen merkiksi, joka pyyhkiytyy ja jättää jokaisen sanan erillisyyteen ja toisten kanssa olemiseen.⁴⁰ Ihmisen oleminen on yksittäistä, mutta se ei tarkoita sulkeutumista, vaan maailmassa olemista toisten kanssa, yhteyttä erillisenä.

Miten yksittäinen, joka pakenee, antautuu sanoihin? Yksittäisyys, jokaisen hetken oma läsnäolo, paljastuu itsensä vierellä, aina vieressä.⁴¹ Vieressä, sivussa oleminen paljastaa jotain olennaista ihmisenä olemisesta, ja jokin outous liittyy yksittäisyyteen, vierauteen tuttuudessa. Asukkaiden läsnäolo luo myös minusta yksittäisen, vieraan itselleni. Alttius heihin luo yhteyden, joka ei umpeudu, vaikka en ole fyysisesti heidän lähellään. Heidän olemisensa tulvahtaa minuun, se yllättää sattumanvaraisesti mutta tiheästi, hengitysrytmi muuttuu. Samoin kirjoittaminen on vieressä olemista, koska kokemuksen ytimeen ei voi päästä, mutta on mahdollisuus kaarrella sanoissa, seisahdella, etsiytyä ei-tiedon laitamille. Luottaa yksittäiseen, joka ei antaudu, paljastu sanoille. Se elää kokemuksessa.⁴²

Kaltaisuus ja kommunikaatio

Asukkaissa tunnistan kaltaisuuden ja samalla muukalaisuuteni suhteessa hoitokäytäntöihin syvenee. Altistumisessa monet asukkaat ovat ottaneet minut kaltaiseksi, esimerkiksi lausahdus ”älä kerro noille muille tai muuten en pääse

täältä koskaan pois” kertoo tästä. Kenties kokemus kaltaisuudesta on johtanut altistumisen tielle, ne liittyvät yhteen, vaikka syy-seuraussuhde puuttuu. Toisen ruumiillisuuden kuuleminen avaa yhteyden.

Kaltaisuus on muuttunut jo samannäköisyydeksi. Huomasin sen, kun katselin raakaedoitua elokuvaa kolmen kuukauden tauon jälkeen. Yhdessä otoksessa istun kahden naisasukkaan keskellä, ja: kuinka saman oloisilta nuo kaikki naiset näyttävätkään! Mukaudun tilanteeseen, olen se paikka jossa olen, Sanerva-koti.

Bataille asettaa kommunikaation tyhjyyden laitamille. Kommunikaatio vaatii yksilöitä, joiden erillinen olemassaolo on vaarannettu, sijoitettu kuoleman ja tyhjyyden reunalle. Ihmisen riskinotto on sijoitettu itsen tuolle puolen, tyhjyyden reunalle⁴³. Asukkaat ovat ajautuneet tyhjyyden reunalle suhteessa henkilökuntaan, omaisiin, entiseen itseensä. Tyhjyyden luonne viettelee minut mukaansa, ja toisaalta kavahdan sitä: pakko päästä ulos hoitokodista hengittämään, ulos muualle tiheyden sylistä toisenlaiseen tyhjyyteen, jossa voi työntää ajatuksen kuolemasta loitommalle, piilottaa itseäni itseltäni. Huokaista edes hetken. Ja kuitenkin, kun raskaus yllättää, matkaan asukkaiden luo, koska virkistyn heidän läheisyydessään. Kuolema luo rajan, jossa pelkistyneisyys ja paljaana oleminen kertoo hetken merkityksestä—ja tyhjyydestä.

Asukkaiden oleminen on riskien ottamista, muistisairaudet muuttavat todellisuutta jatkuvasti. Herääminen aamulla voi olla jo riski, koska ympäristön tuttuus katoaa. Bataille kirjoittaa, että riskinotossa ihminen havaitsee hetken, joka liittyy hänet ihmiseen, joka ei vielä ole. Riski palvelee ihmistä, joka ei ole vielä olemassa ja näin se ylittää olemisen rajat.⁴⁴ Riskinotto kuvastaa myös taiteen tekemistä asukkaiden kanssa. Ennakoimattomuus ja erityisyys muodostavat tilan, jossa on edettävä heitä kuullen ja sitä joka on koko ajan muotoutumisen tilassa: tapahtuminen, teos.

Asukkaat havaitsevat ympäristön, mutta havaitsijan paikka muuttuu koko ajan, hämärtyy. Tunnistaa tunnistamatonta, avautua merkillisyyksille päivittäin on riskinottoa, elämisen riski on siinä. Riskistä ei puhuta valintana, koska kuoleman kutoutuminen arkeen on alkanut, vyyhdissä langat ovat jo kietoutuneet toisiinsa. Kommunikaatio, tiivistää Bataille, tapahtuu kahden ihmisen välillä, jotka vaarantavat itsensä, kyyhöttävät repeytyneinä yleisen tyhjyyden huipulla.⁴⁵ Repaleisuus kuvaa sitä, mikä avautuu välissämme, jossa ei-mitään muodostuu sisällöksi, tukena tyhjyys. Siitä paikasta voi taiteen tekeminen alkaa.

Kommunikaation raakuus avautuu Bataillen toteamuksessa: kun tuhoan olemisen integriteetin itsessä ja toisissa, niin avaan itseni kommunikaatiolle.⁴⁶ Yhteys hoitokodin asukkaisiin on avannut maailmassa olemiseni ehtoja uudella tavalla; ei-tieto on olennainen, olemiseni repeytyneisyys on avautunut ja kiinni umpeutuneet olemisen laskokset ovat avautuneet. Toiminta heidän kanssaan kiinnittyy hetkeen, joka on arvaamaton. Jälkeenpäin tapahtuminen jäytää, raastaa, hiertää. Tuntemattoman läsnäolo muuttaa kaiken. Altistuminen repii. Kuolemme koko ajan, olemassaolon jatkuva tuhoutuminen on tässä.⁴⁷ Katoaminen, hiipuminen kuvastaa ihmistä, on asukasta itseään—ja minua.

Bataillen mukaan kommunikaatio on itsen kadottamista toiseen ihmiseen; kommunikaatio on tämän menetyksen jatkuvuus.⁴⁸ Missä minun ja toisen raja

liikehtii? Tunnistan sukeltautumisen asukkaiden todellisuuteen, mutta missä määrin kadotus tapahtuu, vai onko kyse itsensä unohduksesta, jotta minä voi virota uudella tavalla kohtaamisessa ja sen jälkeen? Emmanuel Levinas on korostanut, että Toinen on alkuaan ja lopulta sellainen, jota ei voi käsittää tai tematisoida.⁴⁹ Minun ei tarvitse tietää edes itseäni. Kurotus kohti toista avaa oman paikan toisen rinnalla, jossa yhteys ja erillisuus liikehtivät. Pelkistetysti voidaan todeta, että olemassaolo on kommunikaatiota, yhteyttä.⁵⁰ Kommunikaatio löytyy ylittämällä sen omat rajat ja kurotuessa kohti toista; kaikki minussa antaa itsensä toiselle.⁵¹ Tällaisesta perustasta kumpuaa taiteen tekeminen, sukeltautua todellisuuteen, joka on vieras ja jossa yhteys toiseen ohjaa reittiä, esimerkiksi tanssin tai elokuvan tekemistä.

Lopuksi

Taiteen tekeminen hoitokodissa avautuu tapahtumisena muistisairaitten ja tanssitaiteilijan välillä. Alttius kuvaa menetelmää⁵², jossa minä kyseenalaistuu, toisen kuuleminen koko aistisuudella avaa yhteyden, joka leimaa taiteen tekemistä ja tutkimista. Alttius viiltää haavan, joka muistuttaa asukkaista alati, ratkaisut taiteen tekemisessä tapahtuvat haavassa, yhteydessä.

Taiteessa tutkiminen, jossa fenomenologinen ihmetys elää toiminnassa, avautuu aukollisena ja yllätyksellisenä. Taiteen tekeminen ja taiteessa tutkiminen kietoutuvat, kirjoitus etsiytyy yksittäisen kuvaukseen ja tapahtumiseen sisältyy kaikki, erillistä prosessia ja tulosta ei ole. Yksittäinen saa paikan, yksittäinen moneutena. Kirjoittaminen on aallokossa ajalehtimistä, viipyilyä, kadotusta. Juuri kun kuvittelee löytävänsä sanan, sanonnan tai lauseen, paiskautuu uuteen hyökyy. Menetelmällisesti kirjoittamalla tutkiminen on jahtaamista, eksymistä lauseiden sekaan, ja vain yhteys asukkaisiin auttaa suunnan luovimisessa. Alttiudesta kirjoittaminen on tapahtuneen paikantamista. Kenties lukeminen muistuttaa omasta haavasta, ainakin kirjoittamisessa haava on läsnä.

Tanssija-tutkijana olen altistunut, mutta hoitoyhteisössä työntekijöiden altistumisella on riski, koska hoidon todellisuus haluaa etäisyyden ja kenties sen tarvitsee. Kukaan ei voi vaatia toiselta altistumista, koska antautuminen tapahtuu lihan pimeydessä—se on ehdoton kutsu, johon toisen läsnäolo heittää, jos herkistyy toiselle.

Kommunikaatio on, aivan kuten ahdistus, elämistä ja tietämistä.⁵³ Tuskaisuus ja auvoisuus vaihtelevat. Yhteys asukkaisiin on vaatinut luopumisen tarkkaan määrittelystä itsestä, koska altistuminen toiselle on ollut ainut mahdollisuus kommunikaatioon ja oikeutus olemiseeni hoitokodissa. Ennakoimattomuus luo mielekkyyden olemiseen. Sekä taiteen tekeminen että tutkiminen kysyy sisältöään, muotoaan, eettistä perustaansa koko ajan.

Sanerva-kodin asukkaiden läheisyys on kyseenalaistanut minut. Toiseuden kunnioitus on juurtunut olennaiseksi perustaksi toimia heidän kanssaan. Emmanuel Levinasin kirjoitukset toisen toiseuden kunnioittamisesta ja vastuusta toisesta tulevat eleyksi ja koetelluksi, kun kohtaan asukkaan. Herkkyys, altistuminen toiselle ja haavoittuvuus ovat toisen kohtaamisen ytimessä Levinasilla, ja kohtaamisessa

syntyy vastuu toisesta.⁵⁴ Levinasin etiikka korostaa aistisuutta, ihmisen ruumiillisuutta, joka ylittää ihmisen oman käsittämisen, koska ihminen kiinnittyy toisiin ennen itseä.⁵⁵ Olen liittynyt toisiin, aina ei-tiedettyihin, ja yhteys heihin kuljettaa taiteen tekemistä.

Taiteilijuus näyttäytyy osallisuutena, jossa etsitään yhteyttä ihmisiin ja johonkin epämääräiseen ja tunnossa voimalliseen. Jotakin voi tapahtua. Esitykset ja erilaiset teokset muotoutuvat ainutlaatuisten ihmisten läsnäolossa, teosten muoto kehkeytyy yhteydessä ihmisiin, juuri siinä tilanteessa. Tutkiminen tapahtuu taiteessa, menetelmällisesti esimerkiksi elokuvan tekeminen on tuonut tietoa kohtaamisemme laadusta, koska elävä kuva ja ääni paljastavat jotain tavallaan. Taiteessa tutkimisen tietäminen avautuu ruumiillisessa alttiudessa, herkistymisessä toiselle. Tieto syntyy haavan rajapinnalla, se ohjaa taiteellista toimintaa. Se on lihan tietoa.

Toiselle altistumisessa ei näy rajaa, askel askeleelta se katoaa näkyvistä. Kadoksissa olo irrottaa tahdon kytkökset, saattaa jonnekin ei-tiedon liepeille. Puhe alttiudesta menetelmänä on yksi tapa kertoa tapahtuneesta, mutta autius jää. Autius joka on avautunut alttiudessa asukkaille, autius joka on kirjoittamisessa tuonut epäilyn sanoihin ja kiinnittymisen sanoihin. Mutta menetelmään tai menetelmiin sitoutuminen kantaa kommunikaatiota itsessään, jotta tieto, mahdollon ei-tietokin, asettuu todellisuuteen yhdeksi vaihtoehdoksi.

Repaleisuus, aukot, aukiot valtaavat minut. Kirjoittamalla tutkiminen viettää alta, se tuo omanlaisensa tavan käyttää kieltä, heittää jonnekin ei-tietämisen vierelle. Ikijää ritisee.

Viitteet

- ¹ Hoitokodin vastaavan ohjaajan Anna-Liisa Arjaman sähköpostiviesti (25.3.2008) viittaa esitykseen, jossa tanssin Leena Gustavsonin kanssa, muusikkona Jorma Tapio.
- ² Anna-Liisa Arjama puhuu elokuvassa *Miten olla*.
- ³ Paula Lagerstamin sähköpostiviesti (25.3.2008).
- ⁴ <http://www.hdl.fi/fi/taide-ja-kulttuuri/tanssitaiteilija>; Helka-Maria Kinnunen kuvaa sadutusmenetelmään pohjautuvaa esitystä nimeltä *Koti* ja siitä tehtyä lyhytfilmiä työryhmän jäsenen näkökulmastaan käyttäen autoetnografista menetelmää. Kinnunen 2008, 169–207.
- ⁵ Sadutusmenetelmästä ks. Karlsson 2003.
- ⁶ Koski 2000, 42. Koski kirjoittaa kehollisuudesta, mutta käyttämäni ruumiillisuus-sana ei näytä poikkeavan tavasta, jolla hän kirjoittaa. Sanana ruumiillisuus kertoo paremmin elävästä ihmisestä, jonka vastassa on kuolema, siksi valitsen sen.
- ⁷ Väätäinen 2009, 65.
- ⁸ Lea Kantonen kirjoittaa keskustelutaiteesta, jossa keskustelu on taiteellisen työkentelyn menetelmä, ei ainoastaan keino vaikuttaa yhteiskuntaan. Kantonen 2005, 68–69. Muistisairaitten kanssa lyhyet kävelyt avautuvat keskusteluina, jotka käsittelevät usein aistisuutta, tässä olemista. Ne kuuluvat osana taiteelliseen toimintaan.

- 9 Critchley 2002, 21.
 10 Levinas 2006 (1974), 15.
 11 Critchley 1992, 180.
 12 Taminiaux 1998, 201.
 13 Borgdorff 2008, 96. http://www.konst.gu.se/digitalAssets/1322/1322677_artistic-research-and-academia.pdf .
 14 Borgdorff 2006, 6–7. http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf .
 15 Richardson 2000, 923–947.
 16 Lingis 2009, 130.
 17 Guillevic 1975, 87.
 18 Tutkimuksessani *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* (2009) ehdotan kirjoittamisen tapaa, jossa ruumiillisuuden tunto on läsnä.
 19 Nancy 2010, 44, 51.
 20 Nancy 2010, 51.
 21 Bataille 1988, 13.
 22 Levinas 1996, 73–74.
 23 Bataille 1988, 52.
 24 Heinämäki 2008, 27.
 25 MacKendrick 2009, 138; Bataille 1988, 103–104.
 26 MacKendrick 2009, 137.
 27 Heinämäki 2008, 175.
 28 Bataille 1992 (1945), 55.
 29 MacKendrick 2009, 137.
 30 Bataille 1988, 14.
 31 Bataille 1988, 14; Arppe 1992, 67.
 32 Bataille 1988, 51.
 33 Bataille 1988, 53.
 34 Elokuvan *Miten olla* (45:26) ensi-ilta oli 24.2.2011.
 35 Ne asukkaat, joilta puuttui kuvauslupa, osallistuivat toimintaan, mutta heidät rajattiin editoitaessa pois. Helsingin Diakonissalaitoksen eettinen toimikunta myönsi tutkimusluvan.
 36 Kaskisaari 1995, 20.
 37 Heikkilä 2009, 8. <http://filosofia.fi/node/4560> .
 38 Heikkilä 2009, 9. <http://filosofia.fi/node/4560> .
 39 Lingis 2006 (1974), xxxvi–xxxvii.
 40 Nancy 2000, 37.
 41 Nancy 2000, 7.
 42 Juha Varto tuo yksittäisen keskusteluun teoksessaan *Tanssi maailma kanssa* 2008.
 43 Bataille 1992 (1945), 19.
 44 Bataille 1992 (1945), 149.
 45 Bataille 1992 (1945), 21.
 46 Bataille 1992 (1945), 26; Lingis, 2009, 122.
 47 Bataille 1992 (1945), 136.
 48 Bataille 1992 (1945), 131.
 49 Levinas 2005 (1961), 172.
 50 Bataille 1988, 98.
 51 Mitchell & Winfree 2009, 9.

- ⁵² Kiitän Leena Rouhiaista, joka kannusti minua kirjoittamaan alttiudesta menetelmänä Nofod-seminaarissa syksyllä 2010.
- ⁵³ Bataille 1988, 39.
- ⁵⁴ Levinas 2006 (1974), 15.
- ⁵⁵ Levinas 1998, 76.

Lähteet

- Arppe, Tiina. 1992. *Pyhän jäännökset. Ranskalaisia rajanylityksiä: Mauss, Bataille, Baudrillard*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bataille, Georges. 1992 (1945). *On Nietzsche*. Transl. by Bruce Boone. London: The Athlone Press.
- Bataille, Georges. 1988 (1954). *Inner Experience*. Transl. by Leslie Anna Boldt. Albany: State University of New York Press.
- Borgdorff, Henk. 2008. *Artistic Research and Academia*. http://www.konst.gu.se/digitalAssets/1322/1322677_artistic-research-and-academia.pdf (15.12.2010).
- Borgdorff, Henk. 2006. *The Debate on Research in the Arts*, 1–22. http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf (15.12.2010).
- Critchley, Simon & Bernasconi, Robert (eds.). 2002. *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Critchley, Simon. 1992. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Guillevic, Eugène. 1975. "Sanat, että tietäisimme." Suom. Tuukka Kangasluoma. Mirja Bolgar (toim.) *Sanat, että tietäisimme: Kymmenen ranskalaista runoilijaa*. Porvoo: WSOY.
- Heimonen, Kirsi. 2009. *Sukellus liikkeeseen—liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Heinämäki, Elisa. 2008. *Tyhjä taivas: Georges Bataille ja uskonnon kysymys*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heikkilä, Martta. 2009. *Nancy, Jean-Luc*. <http://filosofia.fi/node/4560> (5.12.2010).
- Kantonen, Lea. 2005. *Telttä: Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Karlsson, Liisa. 2003. *Sadutus: Avain osallistavaan toimintakulttuuriin*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Kaskisaari, Marja. 1995. *Lesbokirja: vieras, minä ja moderni*. Tampere: Vastapaino.
- Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Koski, Tapio. 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä: Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Levinas, Emmanuel. 1998. *Collected philosophical papers*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.
- Levinas, Emmanuel. 2005 (1961). *Totality and Infinity*. Trans. Alphonso Lingis. Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel. 2006 (1974). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Lingis, Alphonso. 2009. "Contact and Communication". Teoksessa Andrew J. Mitchell &

- Jason Kemp Winfree (eds.). *The Obsessions of Georges Bataille*. State University of New York Press, Albany, 119–132.
- Lingis, Alphonso. 2006 (1974). "Translator's Introduction". Teoksessa Emmanuel Levinas. *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. Pennsylvania: Duquesne University Press, xvii–xlv.
- MacKendrick, Karmen. 2009. "Sharing God's Wounds: Laceration, Communication, and Stigmata." Teoksessa Andrew J. Mitchell & Jason Kemp Winfree (eds.). *The Obsessions of Georges Bataille. Community and Communication*. State University of New York Press, Albany, 133–146.
- Mitchell, Andrew J. & Winfree, Jason Kemp. (eds.) 2009. "Editors' Introduction: Community and Communication." Teoksessa Andrew J. Mitchell & Jason Kemp Winfree (eds.), *The Obsessions of Georges Bataille: Community and Communication*. Albany: State University of New York Press, 1–17.
- Miten olla*. 2011. Lyhytelokuva, DVD (45:26). Ohjaus Kirsi Heimonen. Helsinki: Helsingin Diakonissalaitos.
- Nancy, Jean-Luc. 2010. "Corpus." Suom. Susanna Lindberg. Teoksessa Jean-Luc Nancy. *Filosofin sydän*. Sami Santanen (toim.). Helsinki: Gaudeamus, 27–120.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Being Singular Plural*. Stanford California: Stanford University Press.
- Richardson, Laurel. 2000. "Writing: A Method of Inquiry." Teoksessa Norman Denzin & Yvonna S. Lincoln (eds.). *Handbook of Qualitative Research*. California: Thousand Oaks. Sage Publications, 923–947.
- Taminiaux, Jacques. 1998. "Gestell ja Ereignis." Teoksessa Arto Haapala (toim.). *Heidegger. Ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Gaudeamus, 183–202.
- Tanssitaiteilija. <http://www.hdl.fi/fi/taide-ja-kulttuuri/tanssitaiteilija> (1.12.2010).
- Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailma kanssa: Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Väätäinen, Hanna. 2009. *Liikkeessä pysymisen taika: etnografisia kokeiluja yhteisötanssiryhmässä*. Turku: Eetos.

Haastattelu taiteellisen työn sosiaalisena tallentajana

Taidekentässä ja taidetyössä haastattelu on yksi käytetyimmistä sosiaalisesti jaettavissa olevista tiedon tallentamisen tavoista. Kukapa osaisi kertoa omasta työstään paremmin kuin tekijä itse. Taiteilijahaastattelut ovat aina kuuluneet osaksi taiteentutkimuksen ja journalismin kenttää. Haastattelu on puheenvuoro, jonka sisältöä "taiteilijapuheena" olemme tottuneet tulkitsemaan erilaisin painotuksin: lehtihaastattelut, arkistonauhat, kirjallisuus, televisiohaastattelu ja tutkimuskirjallisuus paikantavat tietoa eri tavoin. Lähestyn artikkelissani haastattelua erityisesti kahden ihmisen välisenä tapahtumana, tilanteena ja tiedon tuottamisen paikkana. Tarkastelen lyhyesti haastattelun historiallisia jalanjälkiä ja teoreettisia lähtökohtia. Tämän jälkeen kohdistan huomioni kolmeen omakohtaiseen haastattelutyötapaan: assosiativiseen ja kierrätettyyn haastattelutyöskentelyyn, sekä sokraattiseen metodiin. Monet taiteilijat käyttävät haastattelua osana teoksen taustamateriaalia tai varsinaisena teoksena. Tämä varsin kartoittamaton maasto on kiinnostava. Millä tavoin haastattelu voisi olla osa taiteellista prosessia tai kuvata sen etenemistä eri vaiheissa? Palaan kysymykseen haastattelusta taiteellisena työvälineenä artikkelini loppupuolella.

Interviewing is rather like a marriage: everybody knows what it is, an awful lot of people do it, and yet behind each closed front door there is a world of secrets. (Oakley 1981, 41.)

Taiteilijoita ja taiteen eri ammattialoihin kuuluvia on haastateltu aina. Haastattelut ovat ilmentäneet pyrkimystä ymmärtää tekijän erityistaitoja, suhdetta teoksiin, hänen ideamaailmaansa tai yhteiskunnallista vaikuttavuuttaan. Taidekentässä ja taidetyössä haastattelu on yksi käytetyimmistä sosiaalisesti jaettavissa olevista tiedon tallentamisen tavoista. Kukapa osaisi kertoa omasta työstään paremmin kuin tekijä itse. Taiteilijahaastattelut ovat aina kuuluneet osaksi taiteentutkimuksen ja journalismin kenttää. Yksi tunnetuimmista suomalaisista taiteilijahaastattelukonaisuuksista on Ritva Haavikon jo vuonna 1968 käynnistämä *studia generalia*

-sarja, jonka tuloksena julkaistiin kirjasarja *Miten kirjani ovat syntyneet?*—*virik-keet, ainekset, rakenteet*.¹

Haastattelun kautta rakennetaan sosiaalista todellisuutta, kuunnellaan lausumia, muodostetaan mielipiteitä, luodaan mielikuvia ja kokemuksia. Haastattelun olemus lepää siinä luontevassa asennossa, johon me sen asetamme: kun haluamme tietää jotain, me kysymme sitä toisilta. Toisen ihmisen kohtaamisen välityksellä jaetuksi tuleva tieto, havainnot ja jäsennykset (verbaaliset ja ei-verbaaliset) ovat niin arvokkaita, että niille on vaikea keksiä korvaajaa. Haastattelu on puheenvuoro, jonka sisältöä ”taiteilijapuheena” olemme tottuneet tulkitsemaan erilaisin painotuksin: lehtihaastattelut, arkistonauhat, kirjallisuus, televisiohaastattelu ja tutkimuskirjallisuus paikantavat tietoa eri tavoin. Haavikon mukaan kirjailijahaastattelujen kohdalla tutkimushaastattelu avaa pääsyn esimerkiksi kirjailijakehitykseen, luomisprosessiin tai teoksen syntyvaiheisiin. Yleensä alueelle, jota emme voi suoraan tulkita ja tietää varsinaisen taideteoksen perusteella.² Mitä lähemmäs nykypäivää tullaan, sen enemmän taiteilijahaastattelut ovat kohdistuneet yksityisyyden alueelle, kuten perhesuhteisiin, ulkonäköön, vapaa-aikaan jne. Taiteilijan asema, vapaus ja julkisuus ovat yhteiskunnallisesti kiinnostavia asioita.³

Lähestyn artikkelissani haastattelua erityisesti kahden ihmisen välisenä tapahtumana, tilanteena ja tiedon tuottamisen paikkana. Tarkastelen lyhyesti haastattelun historiallisia jalanjälkiä ja teoreettisia lähtökohtia. Tämän jälkeen kohdistan huomioni kolmeen omakohtaiseen haastattelutyötapaan: assosiativiseen ja kierätettyyn haastattelutyöskentelyyn, sekä sokraattiseen metodiin.

Monet taiteilijat käyttävät haastattelua osana teoksen taustamateriaalia tai varsinaisena teoksena. Tämä varsin kartoittamaton maasto on kiinnostava. Millä tavoin haastattelu voisi olla osa taiteellista prosessia tai kuvata sen etenemistä eri vaiheissa? Palaan kysymykseen haastattelusta taiteellisena työvälineenä artikkelini loppupuolella. Tekstini lopussa hahmotan lyhyesti haastatteluun liittyviä eettisiä kysymyksiä. Olen rajannut tietoisesti pois useita haastattelutyötapoja. Monet artikkelissani käsittelemät näkökulmat lienevät niihinkin osin sovellettavissa.

Kuka keksi taiteilijahaastattelun?

Yhtenä ensimmäisistä taiteilijahaastatteluista voi pitää Sokrateen dialogia Ionin kanssa. Tässä dialogissa Ion on tunnettu runonlausuja, jonka erityislaatuista taituruutta Sokrates ihmettelee. Dialogissa on selkeästi kysymys taiteilijan taidosta (olen sanonut tämän dialogin olevan ensimmäinen näyttelijäntyötä rakentava teoreettinen lähtökohta⁴), koska Sokrates haastattelee Ionia ja pyrkii löytämään hänen erityislaatunsa. Dialogi on mainio esimerkki taiteilijapuheen ydinasioista. Se alkaa tilanteesta, jossa Ion on voittanut Asklepioksen juhlilla Epidauroksessa runonlausujien kilpailut. Sokrates kannustaa häntä kohti seuraavia kilpailuja (panateenalaiskilpailut). Haastattelijaksi eli Sokrates nostaa esille ihailunsa, joka kohdistuu runonlausujien taitoon ja ammattiin liittyvään etuoikeuteen esiintyä edustavina ja kauniissa asuissa. Ion tuntee hyvin ammattitaitonsa arvon, erityisesti kyvykkyytensä Homeroksen esittäjänä. Dialogin jatkuessa huomio suuntautuu taidon lisäksi sisältöön. Ion kertoo, että hänellä on erityinen kyky ymmärtää ja

tulkita Homeroksen tekstejä, mutta muiden runoilijoiden tekstit jäävät etäisiksi. Taiteenalan kokonaisuuden hahmottava Sokrates ymmärtää Ionin tilanteen johduvan jumalallisesta voimasta, ei taidon puuttumisesta.⁵ Ion tunnistaa itsessään voimakkaan samaistumisen ja eläytymisen kokemuksen esittäessään liikuttavaa kohtausta. Sokrates kääntää huomion yleisöön, joka jakaa taitelijan työn hänen kanssaan.

Sokrates: Tiedätkö, että te saatte saman aikaan myös useimmissa katsojissa?

Ion: Tiedän mainiosti. Katselen aina ylhäältä korokkeelta, kuinka he itkevät, katsovat minua järkyttyneinä ja kauhistuvat sanojani. Minun täytyy seurata heitä silmä tarkkana, sillä jos itketän heitä, saan itse nauraa siten kun otan vastaan palkkiotani, mutta jos nauratan, saan itkeä koska menetän palkkioni. (535d)

Varsinaisesti taiteilijaelämäkertoihin kohdistuva huomio lisääntyi vasta renessanssin ajanjaksolla; erityisesti suuret kuvataiteilijat saivat osakseen runsaasti huomiota ja heidän tarinoitaan tallennettiin. Giorgio Vasarin (1511–1574) tunnettu teos *Taiteilijaelämäkertoja*, jota pidetään ensimmäisenä taiteilijoiden työtä ja persoonallisuutta perusteellisesti valottavana teoksena, toi käsitteen renessanssi ensi kertaa esille⁶. Vasarin teos on vaikuttanut merkittävässä määrin tapaamme käsitteellistää ja ymmärtää taiteilijaa. Vasari matkusti laajasti kerätessään aineistoaan ja piti esikuvanaan pätevyitä historioitsijoita, jotka olivat tallentaneet taiteilijoiden työtä. Millaisia keskusteluja Vasari on aikalaistensa kanssa käynyt on hieman epäselvää. Selkeätä on kuitenkin se, ettei hän tyytynyt vain luettelemaan taiteilijoiden teoksia, vaan pyrki tarkastelemaan heitä erityisinä persoonalluuksina. Romantiikan aikakausi jatkaa tekijäkeskeisen puheen perinnettä, jossa huomio kohdistuu erityisesti tekijän ja teoksen väliseen suhteeseen. Sittemmin myös muissa medioissa, kuten sanomalehdissä, alettiin taiteilijahaastatteluja tuoda esille yhä enemmän. Taiteilijat julkaisivat myös itse muistelmiaan ja kirjoittivat työstään lehtiin. Romantiikan ajanjaksolla taiteilijapuheen näkyvyys yhteiskunnassa kasvoi. Tämä merkitsi samalla yksityisen ja julkisen rajamaaston kaventumista.⁷

Taiteilijahaastattelut ovat olleet kiinteä osa empiirisen tutkimuksen kehittymistä 1800-luvulla. Todellisuuspohjaiseen viittaava käsite empiria, vahvasti taiteilijuuden ymmärtämistä erityisesti tekijän, ei teostulkintojen kautta. Tämä on yksi vahva heijastus Vasarin teoksen vaikutuksista. Denzinin ja Lincolnin termin tutkijan voi nähdä tässä yhteydessä käsityöläisenä, *bricoleurs*, joka erityisesti yksityiskohtia huomioiden tallentaa sosiaalisen todellisuuden ilmiöitä.⁸ 1800-luvulta lähtien taiteilijoihin kohdistuvaa tutkimusta on tehty tasaisesti. Taiteentutkimuksen ohella erityisesti yhteiskuntatieteissä on taiteilijat ja haastattelumenetelmät olleet kiinnostuksen kohteena.⁹

Haastattelutilanne tapahtumana

Useissa haastatteluun liittyvissä oppaissa on viime vuosina yhä enemmän kiinnitetty huomiota haastattelutilanteeseen tapahtumana, joka näyttäytyy monien tekijöiden koosteena. Tilannetta ohjaavat henkilöiden yksittäiset dynamiikat ja yhdessä syntynyt tunnelma, mutta myös tila, aika, aihe ja monet muut seikat, joiden aukipurkaminen on tärkeitä. Tilanne rakentaa ymmärrystä sosiaalisesta maailmasta. Todellisuuden määrittäminen ohjaa sosiaalisen ja kulttuurisen todellisuuden laatua. Tämän voi ymmärtää myös verkostoiksi, joissa kommunikointia ei ymmärretä vain viestien siirtämiseksi tilassa, vaan yhteiskunnan tuottamiseksi ja uusintamiseksi ajassa.¹⁰ Haastattelutilanteet saattavat ohjata tilannetta. Haastateltava saattaa lopulta tehdä itsestään tutkimustilanteessa enemmän tai vähemmän tietoista kuvaa sen mukaan, minkälainen suora tai väillinen kokemus hänellä on vastaavanlaisista tilanteista (kuuluisan kirjailijan haastattelu tai poliitikon haastattelu, tenttitilaisuus jne.) Tämä kuva saattaa ohjata kaikkia hänen pyrkimyksiään kertoa itsestään tai pikemminkin tuottaa itsensä.¹¹ Kontekstuaalisena asiana voidaan ymmärtää myös toimijoiden kiinnittyneisyys merkityssysteemeihin. Tämä tarkoittaa sitä, että minän merkitys, kuten muutkin merkitykset nähdään rakentuvan sosiaalisissa käytännöissä ja määrätyissä konteksteissa. Näin määriteltynä huomio kiinnittyy sellaiseen joustavuuteen ja muuntuvuuteen, jonka mukaan sama fyysinen toimija voi liikkua hyvin monenlaisissa toiminnallisissa positioissa.¹² Koska puhe on aina kontekstisidonnaista, kielellä on aina seurauksia tuottava luonne. Kaikki lausumat paitsi kuvaavat tai esittävät jotain, myös tekevät jotakin. Lausumat siis sekä välittävät jotain todellisuuden luonteesta että samalla rakentavat todellisuutta. Näistä jälkimmäinen eli kielen käytön seurauksia tuottava luonne (funktionaalisuus) on analyttisesti erityisen olennainen. Puheen funktiot ovat potentiaalisina läsnä tai aktualisoituvat vuorovaikutussuhteissa.¹³

Aiheeseen on vaikuttanut ainakin Erving Goffmanin teos arkielämän rooleista.¹⁴ Goffmanille tärkeitä seikkoja ovat ensivaikutelman luominen, haastattelun lavastus sekä haastattelutilanteen interaktio.¹⁵ Goffmanille ensivaikutelma tarkoittaa yksilön itsensä ilmaisua ja muiden hänestä tekemiä vaikutelmia. Haastattelutilanteen lavastus ja interaktio ovat itse tilanteessa vaikuttavia tekijöitä, huomionarvoisia seikkoja. Näihin impressioihin vaikuttavat tietysti monet yksittäiset asiat, joita on hyvin vaikea erotella ja tulkita. Ensivaikutelma rakentuu ilmaisukeinoista, jotka ovat suoria (sanasymbolit) tai epäsuoria (teatraalisia, yhteyden sävyttämiä). Hän korostaa ensivaikutelman merkittävyyttä arkielämässä. Tämä on pohjana myös sosiaalisen roolin syntymiselle, jolla Goffman tarkoittaa yksilön käyttäytymistä, joka toteuttaa tiettyyn asemaan kuuluvat oikeudet ja velvollisuudet.¹⁶ Goffman¹⁷ kuvailee, että toisen ihmisen kohtaamiseen liittyy arvioinnin alaiseksi asettuminen. Interaktio on siten kahden henkilön välistä yhteistyötä,¹⁸ jossa performatiivisuus on läsnä kohti toista esitettäessä ja ympäristöön sitoutuneena.¹⁹

Tutkimushaastattelussa esitettävät kysymykset muotoutuvat reflektiivisessä suhteessa haastattelijakuuntelijan omaan havainto- ja tulkintaprosessiin. Kuuntelemisen keskeistä merkitystä suhteessa haastattelumenetelmätutkimukseen on pohdittu varsin vähäisesti. Rubin & Rubin tarkentavat kuuntelemisen merki-

tystä seuraavien huomioiden kautta: keskustelusuhte syntyy eettisten valintojen kautta, joiden lisäksi yhteisen kielen löytäminen on oleellista. Tällä yhteisellä kielellä he tarkoittavat paitsi lausuttuja sanoja, myös sanomattomia asioita. Tarkkaavainen kuunteleminen voi ohjata löytämään jotakin aiemmin sivuutettua tai kokonaan vaiettua.²⁰

Haastateltava ja haastattelija ovat aina tilanteessa suhteessa toisiinsa, jossa he kulttuurisesti oppimillaan tavoilla tulkitsevat tilanteiden sisältöjä.

Haastattelija voi pyrkiä etsimään "autenttista" tai "alkuperäistä" tietoa haastateltavalta ja siten ymmärtää hänen kertomuksensa tämän heijastukseksi. Representaation kysymys on problemaattinen. Mitä todellisuutta puheessa heijastellaan? Kiistanalaisen käsitteen ympärillä voi ainakin ymmärtää sen, että representaation kohteen ja sitä tulkitsevan ajatuksen välillä on toimintaa. Representaatiota ei voi ymmärtää suoraksi tosiseikaksi maailmasta, sillä se sisältää ajatuksen, jotka eivät ole tosiseikkoja vaan mielen harjoittamia yleisluontoisia toimintoja. Pietarinen huomauttaa sanan representaatio lukuisista synonyymeistä, kuten esittäminen, ilmentäminen, saattamisen näkyville, näytteille tai läsnä olevaksi, esityksen tekemiseksi tai narratiiviksi tai mallien, prototyyppien tai esikuvien tuottamiseksi.²¹ Representaation voisi paikantaa haastattelutilanteessa eräänlaiseksi yhdessä ajattelemiseksi, jossa rakennetaan ymmärrystä ja tietoa valitusta aiheesta. Haastattelijan on kuitenkin suhtauduttava representaation näkökulmasta haastattelijan puheeseen siten, että hänen kertomansa asia ei ole suora tosiasian siirto, vaan yksilöllisen tulkinnan lävistämä kerronta. Representaation voi siten nähdä puheesityksenä, tilanteen konstruoimisen performatiivina.

Viittauksen reaali maailmassa esiintyviin olioihin ja tosiasioihin synnyttävät merkityksen ongelmaksi kysymyksen kielen ja todellisuuden välisestä suhteesta. Tästä syystä esimerkiksi antirepresentaatioissa ymmärretään ettei kieli esitä todellisuutta, vaan on monimutkaisempi todellisuuden rakentaja. Karl Buhler erotti 1920-luvulla kielen ekspressiivisen (ilmaisevan), signaloivan (viestivän) ja representatiivisen (esittävän) tehtävän.²²

Haastattelu tiedon tuottamisena

Puhuttaessa haastattelusta tiedon tuottamisena huomio kohdistuu ensimmäisenä kysymisen ja vastaamisen aktiin. Haastattelija on tilanteen koollekutsuja, jolla on etukäteisnäkemys tilanteesta. Haastateltava on pyynnöstä suostunut tilanteeseen, josta häntä on etukäteen informoitu, esimerkiksi kertomalla mistä aiheista tullaan puhumaan ja miksi juuri häntä kutsutaan kertojaksi. Vaikka haastattelun funktiona olisi mikä tahansa, olisi eettisesti suotavaa kertoa toiselle, minkä tiedon äärelle häntä pyydetään tai minkä tiedon asiantuntijana hänet on tilanteeseen kutsuttu.

Vaikka lähtöasetelmassa toinen kerää tietoa ja toinen tuottaa sitä, niin käytännössä tämä tuskin on näin yksiviivaista. Voimme jäsentää tietoa erisuuntaisena prosessina ja eri alueita koskevana. Tieto voi olla ajankohtaista ja aktuaalista (esimerkiksi haastateltava voi nostaa useaan kertaan esille parhaillaan työn alla olevan taiteellisen teoksensa tekemisen), tietoa voidaan haravoida laajemman kokemuksen piiristä (esimerkiksi tekijän oma kokemuksekerronta työurastaan) tai

tieto voi olla käsitteellistä tarkastelua tekijän taidekenttään kuuluen (yhteiskunnallista analyysiä, taidekentän teoreettista tarkastelua tms.). Kaikkia näitä voidaan kutsua asiantuntijapuheeksi; ymmärrämme haastateltavalla olevan hallussaan erityisarvoa sisältävää tietoa ja ymmärrystä huomion alla olevasta aihepiiristä. Näiden lisäksi viime vuosina on keskusteltu hiljaisesta tiedosta. Kalle Lampela puhuu taiteilijälähtöisen tutkimuksen mahdollisuuksista huomioiden taidekentällä suosituksen hiljaisen tiedon ajatuksen. Hän korostaa tutkimuksen yleistä pyrkimystä eksplikoida miten tieto on saatu ja millä edellytyksillä tietoon on päästy. Taiteilijoiden kohdalla Lampela kysyy, onko taiteilijan ilmaisun vaistonvaraisin ulottuvuus yleistettävissä. Ja miten hiljainen tieto voi olla eksplisiittistä, kun se jo nimensä mukaisesti on äänetöntä ja sanatonta. Lampelan mukaan kuitenkin taiteilijan ja käsityöläisen työskentelyssä on aineksia, jotka voidaan jakaa yleisesti, käsitteellistä ja ymmärrettävästi sanallistaa.²³

Tieto voidaan ymmärtää myös muodosteiden eli paradigmojen kiteytymiksi. Niitä voidaan erotella kolmella tavalla:

1. empiirisiä eli kohteen ulkoisesti havaittaviin tunnusmerkkeihin nojautuvia
2. hermeneuttisia eli tulkinallisia, jotka perustuvat ymmärtämiseen
3. pragmaattisia eli kohteen käyttötarkoitukseen tukeutuvia

Käytännössä nämä sekoittuvat toisiinsa. Käsitys tiedosta ja tutkimuksen epistemologiasta on monipolkuinen tieteenfilosofian maasto, jota vasten katsottuna paradigmaattiset lähtökohdat usein risteilevät suhteessa toisiinsa. Periaatteessa voi kuitenkin sanoa, että kaikki tutkimus rakentuu vaihtuvien tiedon käsitysten varaan; kaikki teoria käsitteellistää jotakin maailmasta, elämästä. Mihin teoriaa sitten tarvitaan, eikö arkihavaintomme ja kokemuksemme riitä? Tutkimustiedon yhtenä periaatteena voi nähdä juuri arkikäsitusten kyseenalaistamisen tai käsitteellistämisen.

Ymmärrys ja merkityksen antaminen liittyvät toisiinsa. Merkitykset mahdollistuvat eroissa. Mielekästä ei siis ole kilpailla yhdestä ainoasta totuudesta (joko-tai), pikemminkin erilaiset totuudet voivat kulkea rinnakkain (sekä-että). Saarenheimo on todennut, nämä inhimilliset merkitykset syntyvät tai synnytetään kulttuurisissa puhekäytännöissä. Siinä mielessä ne eivät ole yksityisiä ja subjektiivisia, vaan julkisia ja yhteisiä. Puhuessaan elämästään ihmiset käyttävät kulloiseenkin tilanteeseen sopivia puhetapoja. Oleellisinta on kuitenkin toimijoiden näkökulma, ei kielellisten referenssien tarkastelu. Merkitykset ovat sosiaalisesti opittuja, ei-iversaaleja tai idiosynkraattisia.²⁴

Omakohtaista haastattelun harjoittamista

Olen vuosien aikana tehnyt lukuisia tutkimushaastatteluja monista aihepiireistä ja erilaisilla menetelmillä. Kuulun tutkijana siihen valtaosaan laadullisen tutkimuksen tekijöistä, jotka rakentavat tutkimustehtävänsä ja asetelmansa siten, että haastattelu on yksi parhaista tutkimustiedon keräämisen työtapoista.²⁵ Tutkimushaastattelujen lisäksi olen tehnyt lukuisan joukon journalistisia haastatteluja, sekä käyttänyt haastattelua taustatiedon keräämiseksi esimerkiksi dramaturgisissa

tekstitöissä. Kaikissa näissä haastattelutavoissa ydinasia on ollut yksinkertainen: tiedon etsiminen keskustelemalla, yhdessä ajattelemalla, utelemalla, kuuntelemalla. Tästä ytimeistä eteenpäin liikuttaessa erilaiset haastattelutavat ja erityisesti niiden lopullinen funktio (haastattelumateriaalin käyttötarkoitus) ovat ohjanneet keskeisesti meneillään olevaan tehtävää. Esittelen seuraavassa lyhyesti kolmea erilaista haastattelutyötappaa käytännössä. Olen valinnut nämä vaihtoehdot koska ne edustavat erilaisia työtapoja, mutta haastattelumetodologisesti löytävät yhteyksiä toisiinsa.

Historiallinen siirtymä Survey -haastattelusta kohti teemahaastattelua on ainaakin Suomessa ikonisoitunut Sirkka Hirsjärven nimeen. Hirsjärven samanniminen klassikkoteos on jo vuodelta 1979. Teos on kulunut sukupolvelta toiselle akateemisten opintojen ja haastattelututkimusta tekevien käsissä. Teemahaastattelun ydin on vankka, vaikka monet tutkijat ovat ansiokkaasti sitä varioineet töissään. Teemahaastattelun vahvuus on sen selkeässä olemuksessa ja toteuttamistavassa. Tutkijalla/ haastattelijalla on lähtökohtainen aiheamaailma, kirjallisuus, tutkimuskysymykset ja muu etukäteisinformaatio jonka kautta hän rakentaa haastatteluteemoja. Teemat rakennetaan dramaturgisesti usein niin, että alkupuolella on yleiskysymyksiä ja viitekehystä kartoittavia kysymyksiä ja sen kautta edetään kohti haastavampaa keskustelun ydintä. Haastattelu päätetään usein vapaaseen kysymykseen, haluaako haastateltava lisätä vielä jotain tietoa, jota ei ole huomioitu.

I Assosiatiiivinen haastattelutapa

Oman väitöskirjatutkimukseni aineiston kerääminen sijoittui 1990-luvun puoliväliin, jolloin elämäkertatutkimuksen ensimmäinen aalto oli vahvistunut Suomessa.²⁶ Tämä näkyi lukuisissa keskusteluissa ja tutkimusasetelmissä. Monet tutkijat työstivät tutkimusaiheitaan elämäkerrallisella työtavalla. Elämäkertatutkimuksen lähtökohta on kiitollinen ja haasteellinen samanaikaisesti. Kiitollinen se on etenkin laajuudessaan. Väljästi ajateltuna hyvin erilaiset tutkimusaiheet ja näkökulmat voivat kytkeytyä siihen. Jokaisen ihmisen elämään liittyy elämäkerrallisuutta ja tarinoita. Laaja-alaisuus muodostuu helposti myös haasteeksi. Esiin nousee kysymys siitä, mitä kaikkea voidaan tämän tutkimussuuntauksen piiriin liittää. Tarkoittaako elämäkerrallisuus kronologisesti jonkun tietyn ajanjakson seuraamista, tai voiko esimerkiksi vuoden periodi yksilön elämästä kuulua tähän joukkoon. Sen kytkeytyminen kerronnallisuuteen tai narratiivisuuteen kytkee aiheen myös tiiviisti yksilövetoiseksi, vaikka useissa tapauksissa tulkinnat laajentuvatkin yhteisölliselle tasolle. Väitökseni jälkeisinä vuosina, reilun kymmenen vuoden aikana, elämäkerrallisuudesta ja narratiivisuudesta on tullut vankka tutkimusorientaatio, jota sovelletaan monin eri tavoin.

Väitöskirjaani liittyneet omaelämäkertahaastattelut Suomessa ja Englannissa ohittivat kiinnostukseni kirjoitetuista elämäkertoista. Nyt jälkeenpäin katsoessa huomaa, ettei 1990-luvun Suomessa ollut julkaistuna lukumääräisesti kovinkaan montaa näyttelijöiden tai ohjaajien elämäkertakirjaa. Tämä voi olla sukupolvikysymys, sillä viime vuosina elämäkertoja on julkaistu jo runsaasti. Englannissa teatterialan elämäkertojen julkaiseminen on ollut huomattavasti yleisempää;

tulkintani mukaan ne on nähty keinona pysyä ihmisten (ja työproduktioiden) muistissa ja julkisuudessa.

Valitessani 1990-luvun puolivälissä työtäväkseni assosiativisen omaelämäkerta-haastattelun, minua kiehtoi ajatus haastatteluhetken liittyvästä tarinan tuottamisesta. Erityisesti puhujavetoisesta tiedon tuottamisesta, jossa haastattelijan ennakkotiedot eivät ole pääosassa. Lähtökohtaisesti halusin ymmärtää haastatteluhetken merkityksen ja erottaa omaelämäkerrallisen (autobiografisen) itseyden ja elämäkerrallisen (biografisen) itseyden kerronnassa. Jälkimmäisen ymmärrän tässä yhteydessä juuri kirjallisena positiona, jota on mahdollisuus korjata ja työstää. Näiden kahden välistä tilaa on pyritty sitomaan yhteen tietäjän (tietämisen subjektin) ja tunnetun (tietämisen objektin) kesken, mutta välissä on aina tilaa kielen monimerkityksellisyyden, intersubjektiivisten kokemusten, havaitsemisen ja henkilökohtaisten merkitysten vuoksi. Tästä huolimatta autobiografinen itse ja biografinen toinen voivat yhdistyä samassa kulttuurisessa kontekstissa ja koskettaa toisiaan, mutta ne eivät voi suluttautua toisiinsa ja nähdä toistensa silmillä.²⁷ Tätä tilaa kuvastaa sosiaalisen konstruktionismin korostama vuorovaikutuksen prosessimaisuus, jonka voisi nimetä myös *kolmanneksi*. Kolmas liittyy tekijöihin, joilla tila täytetään ja jotka otetaan huomioon.²⁸ Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdista käsin sosiaalinen todellisuus rakentuu vahvasti kielen intentionaalisen luonteen vuoksi. Merkitykset ja tulkinnat muodostuvat kontekstisidonnaisesti ja vuorovaikutteisesti. Siten esimerkiksi kahden ihmisen välisessä dialogissa voi nähdä muodostuvan kolmannen, näkymättömissä olevan ja samalla yhteisesti rakennetun. Konstruktion olemus (essense) asettuu tässä nähtäväksi prosessissaan: minun yksittäinen puheeni yhdistyy toisen puheeseen muodostaen ennalta tietämättömän sisällön.

Tutkimusmetodologisten lähtökohtien kehittymisen myötä on palattu etsimään yhden ihmisen tarinaa ja siihen kytkeytyviä merkityksiä. On korostettu marginaalisuuden kautta avautuvaa ymmärtämistä kulttuuriin liittyvästä oleellisuudesta.²⁹ On myös huomioitu, että toisen ihmisen haastattelun kautta voi aueta maailma, johon lukijat voivat tutkijan tekemän tekstin välityksellä verrata ja reflektoida omia ratkaisujaan ja kokemuksiaan. Voidaan puhua kulttuurisesta kokemuksesta ja tiedosta, joka yleistyy tätä kautta.³⁰ Tämä lähtökohta on vahvistanut myös yksityisen ja yleisen välisen suhteen rajattomuutta. Voimme ajatella, että samaan ammattiryhmään kuuluvien ihmisten puheessa on yhteneväisyyttä, ammattidiskurseja jotka löytävät yksittäisen puhujan kautta yhteyden takaisin sosiaaliseen viitekehukseensä.

Näyttelijöiden omaelämäkerta-haastattelujen tekemisen konkreettisuus nivoutui minulla seuraaviin lähtökohtiin. Päätin olla tekemättä etukäteen mitään teemaattisia kysymyksiä. Tein haastateltavistani taustatietomuistiinpanoja, kuten heidän työuransa keskeisiä työtehtäviä. Luin lehtijuttuja ja kritiikkejä. Mennessäni haastattelemaan minulla oli väljästi mielessäni käsitys haastateltavani näyttelijän työpolun perusasioista. Kaiken muun jätin tilanteen haltuun. Luotin siihen, että näyttelijät puheen ammattilaisena osaavat tuottaa kertomuksia itsestään ja otin tästä syystä vähemmän puheliaan position. Tämä toimi hyvin myös tutkimukseni englantilaisten näyttelijöiden kanssa, jotka muodostivat puolet haastateltavistani.

Todennäköisesti vieraalla kielellä tehtävä haastattelu asetti molemmat osapuolet kuuntelemaan toisiaan huolellisesti. Assosiativinen ja vapaa haastattelutyötapa on hieno, rikas ja seikkailullinen. Siinä on kuitenkin monia aukkoja, joihin voi kompastua. Haastattelijan on hyvä tuntee itsensä: jos itse on hieman ujo tai hiljainen, en usko tämän haastattelutavan olevan toimiva. Saatan arvioida virheellisestikin, mutta ilman haastattelukysymysrunkoa tilanne edellyttää siinä määrin tiiviistä kuuntelemista ja prosessiin osallistumista, ettei tilanteessa oikeastaan voi jäädä sanattomaksi. Toinen haaste on tiedon ohjaaminen: koska haastattelussa suuntaudutaan aina johonkin, niin haastattelijan tulisi kyetä ohjaamaan puhetta toivottuun sisällölliseen suuntaan. Kolmanneksi on mietittävä ketä ja mitä varten on haastattelua tekemässä. Tämän pohjalta kannattaa kriittisesti miettiä, missä tapauksissa assosiativinen haastattelutyötapa on perusteltu.

II Kierrätetty haastattelutapa

Tarkastelen toisena haastattelutyövälineenä väljään teemarunkoon pohjautuvaa tiedonkeräämistä. Työtapani eroaa perinteisestä teemahaastattelusta siinä, että esitin haastateltaville erilaisia kysymyksiä ja myös siinä, että haastateltavien kommentit vaikuttivat seuraavan haastattelun teemojen valintaan. Tämä kierrätetty haastattelutapa on erityisen mielekäs silloin kun valitusta viitekehuksesta etsitään ja rakennetaan arvioivaa tietoa tai etsitään empiiristä tukea väitteille, mielikuville ja mielipiteille. Vuoden 2010 aikana keräsin empiirisen haastatteluaineiston suomalaisten teatterialan ammattilaisten joukosta (n=22).³¹ Haastatteluhetkellä työnkuvan mukaan haastateltavista yli puolet sijoittuu teatterityön kenttätekkijöihin (ohjaajat, näyttelijät, lavastajat, valo- ja äänisuunnittelijat, johtajat ja tuottajat). Heidän lisäksi haastateltavien joukossa on teatterityön edunvalvojina toimivia tahoja ja alan rahoitukseen/yleishallintoon liittyviä haastateltavia. Vanhimmat haastateltavista ovat syntyneet 1940-luvulla ja nuorimmat 1970-luvulla. Haastateltavat jakaantuvat jokaiselle vuosikymmenelle. Haastateltavista 16 on naisia ja 5 miestä. Haastateltavien asuin- ja työpaikan mukaan liikutaan melko laajalla alueelle, aina Helsingistä Pohjois-Suomeen ja Itä-Suomeen.

Kierrätettyä haastattelutyötappaa pohjustin seuraavalla tavalla. Haastatteluteemoissa käytin ydinrunkoa, jossa oli muutama peruskysymys kaikille haastateltaville. Tämän lisäksi teemani olivat jakaantuneet kolmeen pääosioon eli eriteltyt kysymykset kenttätekkijöille, edunvalvojille ja rahoituksen/ hallinnon sektorilla työskenteleville. Peruskysymyksillä etsin kaikilta vastauksia samoihin teemoihin. Työtehtävien mukaisesti eriteltyt kysymykset liikkuivat kierrättämällä ja käytin perinteisen kysymysmuodon ohessa väittämiä ja lausumia, joilla kutsuin haastateltavia tuottamaan aiheesta tietoa. Lumipalloefekti toimi haastatteluissani siten, että saatoin edellisestä haastattelusta kuljettaa jonkun havainnon tai idean ja jatkaa sen kehittelyä seuraavassa haastattelussa. Tätä haastattelutyötappaa voi kutsua myös *realistiseksi evaluaatioksi*, jonka tarkoituksena on ymmärtää tiedon prosessiluontoisuus ja rakentuminen yhdessä haastateltavien kanssa.³²

Kierrätettävä haastattelutapa on tutkija-/ haastattelijavetoista. Haastattelija voi valita haastatteluteemoja jonkin teorian ja näkemyksen mukaisesti, ja käyttää va-

litsemaansa lähtökohtaa keskustelun pohjana haastattelutilanteessa. Kuitenkin haastattelutilanteessa ikään kuin yhdessä kehitellään tätä teorianäkemystä tai mielipiteiden joukkoa eteenpäin ja siten myös haastateltavalla on runsaasti mahdollisuuksia tuottaa sekä ohjata tilannetta. Tilaan syntyy yhteisesti rakennettu reflektiomuutos, joka saattaa haastaa alkuoletuksia. Pawson & Tilley'n näkemyksen mukaan tilanteessa toimii samanaikaisesti metodi (*method*), ulostulo (*outcome*) ja tilanne (*context*). Eräänlainen tutkimuspyörä muodostuisi liikkeestä, jossa ovat mukana teoria, hypoteesit, havainnot ja empiiriset yleistyksiset. Näitä vaiheita erotellaan erilaisia työvaiheilla, jotka muodostavat realistiset arvioinnin lähtökohdat.³³

Kierrätetty haastattelutapa voi nojautua juuri Pawsonin ja Tilley'n realistisen evaluaation lähtökohtiin, mutta se voi kytkeytyä myös muuhun teoreettiseen metodologiaan. Lähtökohta toimii hyvin yhteisöihin tai ryhmiin kohdistuvissa tiedonkeräämisissä, koska sen avulla on mahdollisuus arvioida ja avata toimintakulttuurissa esillä olevia seikkoja. Itse näen tämän toteutuvan parhaalla tavalla siinä, että se haastaa avaamaan oletuksia ja mielikuvia realistisempaan suuntaan. Esimerkiksi edellä viittaamani haastatteluaineisto on osaltaan muodostettu tämän ajatuksen varaan. Haastattelu-teemoissa haastoin haastateltavia pohtimaan esimerkiksi laitosteattereiden ja vapaiden ryhmien välistä suhdetta. Haastatteluissa pohdittiin myös yleisesti taidetyöhön liittyviä mielikuvia, työntöä ja haasteita.³⁴

III Sokraattinen menetelmä

Olen myös pohtinut haastattelutyön mahdollisuuksia sokraattisen menetelmän kautta.³⁵ Olisiko sitä mahdollista jalostaa tiedon tuottamiseen ja taltioimiseen saakka? Sokraattisen dialogin juuret lepäävät Leonard Nelsonissa (1882–1927), joka käytti ja kehitti käsitettä ensimmäisen kerran vuonna 1922 Göttingenissä. Tuolloin pyrkimys oli harjoittaa filosofiaa käytännössä vastapainona filosofian teoreettiselle opetukselle. Myöhemmin dialogin muotoja on kehitetty filosofian praktiikan piirissä, esimerkiksi kahden henkilön välisenä dialogina tai ryhmässä tehtävänä sokraattisena dialogina.³⁶ Ensisijaisesti on kyse soveltavan filosofian alueesta, jonka lähtökohtana on kokemuksellisen tiedon arvostaminen: aivan kuten taiteilijahaastatteluissakin.

Sokraattiseen menetelmään kuuluvat kysely, keskustelu sekä ristiriitaisten uskomusten ja väriiden väitteiden kumoaminen. Dialogia kutsutaan joskus myös kättilöintimenetelmäksi (*maieutikos*), koska Sokrateen ajattelun mukaan tietämys totuudesta on piilevänä kaikissa ihmisissä. Kysymysten ja annettujen vastausten kautta kyselijä/kyselijät voivat auttaa puhujaa ”synnyttämään” ajatukset itsestään ja siten oivaltamaan uusia näkökulmia. Filosofi Sokrateen mukaan nimetyssä dialogissa syvennyttään teemaan yksilön oman kokemuksen kautta. Kokemuksesta kumpuava hiljainen tieto filosofisessa keskustelussa voi syventää ymmärrystä aiheesta ja aukaista samalla myös uusia näkökulmia. Kysymys on yhdessä ajattelusta, ihmettelystä ja näkemysten vaihdosta: keskeistä ovat vuorovaikutustaitojen, kuuntelemisen ja keskustelemisen taitojen kehittäminen.

”Mitä me ajattelemme?” on avain kysymys sokraattisen dialogin suhteen. Toinen tärkeä kysymys alkaa ”Mitä on...?” Perustavanlaatuisen kysymysten kautta

on mahdollisuus keskittää huomio eriäviin näkökulmiin, vaihtaa näkökulmaa tai purkaa auki väärintulkintoja, jotka pahimmillaan saattavat ohjata yhteisön toimintaa toistuvasti huonoon suuntaan. Sokraattisen dialogin lähtökohtainen mahdollisuus näyttäisi toimivan fenomenografisen työtteen kanssa, sillä sen ymmärrys rakentuu juuri käsitteellisyden aukipurkavuudelle. Me ymmärrämme yhteisesti asioita, mutta lähemmässä tarkastelussa emme kenties ymmärrä.³⁷ Yksi näkökulma sokraattisen dialogin käyttämiseen tiedon keräämisessä voisi olla pienryhmässä harjoitettu keskustelu, jossa valittua ilmiötä ja aihetta työestetään dialogisin työvälinein. Ryhmä vaatii fasilitaattorin ohjaamaan keskustelun vaiheita. Fasilitaattori voi olla tilanteesta riippuen tutkija tai taiteilija. Yleensä keskustelun teema on valittu fasilitaattorin kautta tai ryhmä voi myös itse äänestää aiheesta. Sokraattisen dialogin työmuotoihin kuuluu ymmärtää tekniikoiden, käytäntöjen, lähestymistapojen ja metodin välisiä merkityksiä. Konkreettisesti erilaiset lähestymistavat voivat olla puhujavetoisia, fasilitaattorin impulssisyöttöjä, kuvailevuutta, kriittistä keskusteluotetta jne.³⁸ Omat käytännön kokemukseni sokraattisen dialogin mahdollisuuksista tukevat edellä mainittuja työmuotoja. Parhaimmillaan esimerkiksi ryhmäkeskustelussa pystytään tuottamaan ennako-oletuksista vapautumista, näkökulman vaihtamisen tekniikan mahdollisuuksia jne. Yhdessä valitusta aiheesta, kuten esimerkiksi rohkeudesta, lähtevä keskustelu voi löytää tiedon tuottamiseen yllätyksellisiä tasoja. En tiedä toistaiseksi kenenkään käyttäneen sokraattista menetelmää tutkimusaineiston keräämiseksi. Se on mitä houkuttelevin työtapo ja avaa todennäköisesti metodologisesti erittäin relevantteja lähtökohtia.

Haastattelu taiteellisena työvälineenä

Eryteisesti 2000-luvulla taidekentän haastattelututkimuksissa on usein tullut esille kaksi näkökulmaa. Taiteilijat ovat haastatelleet toisia taiteilijoita tai haastattelut ovat olleet tärkeä osa taiteellista työtä. Monet taiteilijat käyttävät haastattelua luontevana osana teoksen tai esityksen valmistumisprosessia. Tämä voi olla taustatyöprosessi tai konkreettisesti jaettavaa materiaalia. Eryteisesti videotaiteessa on nähtävissä lukuisia esimerkkejä, jotka sivuavat kahdenvälistä dialogisuutta ja sen tuottamia sisällöllisiä merkityksiä. Kun taiteilija haastattelee oman alansa edustajaa, voi olettaa muodostuvan toisenlaista tietoa alan sisällöstä kuin vaikka tutkijan tekemässä haastattelussa. Sisältöalueen yhteinen tuntemus ohjaa haastattelun teemoja. Lyhyesti sanoen, tiedon etsimisen suuntaa saattaa olla erilainen. Näkisin monia käyttämättömiä mahdollisuuksia tässä yhteydessä. Taiteilijoiden keskinäiset dialogit, ryhmähaastattelut jne. olisivat todennäköisesti yksi hieno työtapo tallentaa taidetyöhön liittyvää toimintakulttuuria. Samoin voisi olla kiintoisaa kartoittaa niitä työtapoja, joilla taiteilijat käyttävät haastatteluja oman työnsä taustana ja materiaalina. Miten he kommunikoivat ja työskentelevät informanteilta saatavan tiedon kanssa? Millaisena yhteiset pinta-alat tai liminaalit rajatilat muodostuvat, kun niitä rakennetaan erilaisten haastattelumateriaalien kautta.

Toisen ymmärtämisen lähtökohtaa voi tarkastella esimerkiksi Alfred Schützin (1899–1959) vuonna 1932 julkaiseman teoksen *Sosiaalisen maailman merkityk-*

sekäs rakentuminen kautta. Schütz ei niinkään lähde tarkastelemaan sosiaalisen maailman eli minä ja sinä -välisen ymmärryssuhteen luonnetta transendenttaalisesti, vaan pikemmin lähtökohdasta, jossa sinälläkin on tajuntansa ja kestonensa. Sinän elämysvirta on lähtökohdamuodoltaan sama kuin omani. Reflektioivia puoleenkääntymisiä määrää huomio, joka on sidottu nyt-hetkessä ja näin-olossa. Intentionaalisesti toimivana hänenkin tietoisuudellaan on kyky mielenantoon. Kokemisten virrasta nostetaan esiin rajattuja elämyksiä niiden puoleen kääntymällä ja niitä tulkitaan sijoittamalla mielekkyyssyhteyksiin. tulkitsee niitä itselleen sijoittamalla niitä mielekkyyssyhteyksiin. Itsetulkinta toteutuu ketjuna mutkikkaita reittejä pitkin.³⁹ Schützin ajatus liikkuu vahvasti siinä kysymyksessä miten minä tunnistaa omat elämyksensä ja kytkee ne tulkinnan kautta merkityksenantoon ja miten sinään kohdistuvat havainnot on mahdollista ymmärtää. Toisen sielunelämän tunnistaminen tapahtuu vain tunnistavana mieltämisenä, kuten nojautumalla toisen kehoon hänen elämystensä ilmaisukenttänä tai turvautuen teelmään sanan laajimmassa mielessä.⁴⁰ Elämyksemme toisen teoista välittyvät hänen kehonliikkeitään koskevista havainnoista ja tulkitsemme itsellemme tämän ulkomaailman olion omalle kokemuksellemme annettuna toisen kehona. Koska kehon ilmentämiseen liittyvä kesto on läsnä, kehon liikkeet eivät ole vain esineellisen oliomaailman tapahtumiksi, vaan hänen elämystensä ilmentymiksi.⁴¹ Tämän sosiaalisen maailman rakentumisessa erityinen intentionaalinen ja vakiintunut käsittämisahti ei kohdistu katsettamme vain toisen näkyvään eli kehoon, vaan sen välityksellä toisen elämyksiin. Arkimaailmassa siis minä ja toinen esiinnyimme psykofyysisinä minuuksina.⁴²

Eettisyyttä ei voi unohtaa

Haastatteluihin liittyy aina eettisiä kysymyksiä, kuten mihin tahansa tiedon tallentamiseen suhteessa toisiin ihmisiin. Robert Atkinson sanoo etiikan rakentuvan sitä kautta, mitä tutkijan on eettisesti viisasta tehdä. Tällä hän viittaa alkuperäisen intention ja valmiin työn väliseen sopusointuun.⁴³ Tämä lausuma pitää lähes kaiken sisällään. Kyse on siitä, mitä viisaasti toimiminen tarkoittaa ja mikä on intention ja valmiin työn välinen suhde. Tutkimuseettisyyteen on kiinnitetty paljon huomiota, mutta erityisesti humanistis-yhteiskuntatieteellisellä sektorilla aiheeseen liittyy usein tarkentamattomia käytäntöjä. Tarkoitin tällä seuraavainlaisia asioita: usein haastattelijat ei muista lupauksiaan haastateltaville (esim. litteraation luetuttaminen haastateltaville) tai haastateltavien tunnistetietojen salaaminen on puutteellista. Alaikäisiin tai sosiaalisesti erityisryhmiin lukeutuissa tapauksissa myös haastatteluluvat kuuluvat eettisten pelisääntöjen alueelle. Itse pidän myös erittäin tärkeänä kollegoista kirjoittamisen eettistä sääntöä; miten esittää tutkimuksessa henkilökohtaisuuden alueeseen kuuluvista ihmisistä asianmukaista tietoa (tämä on keskeinen teema esimerkiksi taiteellisen työn produktioiden yhteydessä).

Eettiset haasteet voidaan yleensä jakaa kahden vaiheen mukaan. Ensimmäisenä tiedonhankintaan liittyvät työvaiheet ja toisekseen tiedon ja haastateltavien tiedon käyttöä koskeviin lähtökohtiin. Tiedonhankintaa koskevaa eettistä normia

kutsutaan Mengele-tapaukseksi, keskitysleirillä julmia kokeita tehneen lääkärin mukaan. Lähtökohdan voi kiteyttää kysymykseen siitä, voiko tutkimuksen nimissä kerätä tietoa keinolla millä hyvänsä. Manhattan-tapaus liittyy taas tiedon käytön etiikkaan eli kysymykseen siitä, voiko tietoa käyttää eettisesti arveluttavaan päämäärään, kuten atomipommin kehittämiseen.⁴⁴

Tutkija voi olla tietoinen ja rehellinen siitä, että oma tutkimus saattaa ajaa joi-takin intressejä enemmän kuin toisia. Erääksi kriteeriksi nousee se, miten hyvin tutkimus edistää tutkimusaineistoon kuuluvien tutkittavien pyrkimyksiä. Haastateltavien on saatava käyttöönsä kaikki se tutkimusta koskeva tieto, joka tutkijalla on.⁴⁵ Tämän voi ymmärtää narratiiviseksi etiikaksi. Narratiivinen etiikka rakentuu Maija-Riitta Ollilan mukaan siitä, että asiakokonaisuudesta kerrotaan tarina, joka rajaa näkökulman, mutta myös viettelee kuulijan tai lukijan katsomaan asiaa juu-ri tarjoutuvasta näkökulmasta. Kuulija (lukija) ottaa paikkansa tarinan sisällä sen sijaan että arvioisi tapahtumia ulkopuolelta. Tätä ajatustaan Ollila tarkentaa koh-taamisen etiikalla (Rendezvous-etiikka), jossa tarkastelun kohteena on erilaisten kohtaamistilanteiden vaikutus ihmisen persoonallisuuden muovautumiseen.⁴⁶ Mitä tämä kohtaaminen on tutkimusraportin kirjoittamisessa? Tekstin näyttämöl-lä haastateltavat ja haastattelijat kutoutuvat kielen politiikkaan ja tasapainoilu antaa oikeutta elävän elämän kokemuksille ja ajatuksille. Vaikka nyanssit eivät aina kuuluisikaan rikkaana, ovat haastattelut ainutlaatuisen tärkeitä taidetyön sosiaalisia tallentajia nyt ja tuleville sukupolville.

Viitteet

- 1 1969 WSOY.
- 2 Haavikko 1987. Käytän tarkoituksellisesti tässä taideteoksen käsitettä perin-teisessä mielessä. Ajatukseni kattaa kuitenkin läpi nykytaide-estetiikan ja yli ”teoksen” käsitteen.
- 3 ks. Houni 2002.
- 4 ks. Houni 2005, 187–210.
- 5 Tämä jumalallinen innoitus, entusiasmoksen on keskeinen teema Ionialogissa. Erityisesti Sokrates kuvaa tätä voimakasta hurmiotilaa kohdassa 533b–535a. Kuvailussa on kyse siitä, että lyyriset runoilijat joutuvat jumalallisen voiman valtaan (vertaus jopa bakkanttien hurmukseen) esiintyessään ja kuvatessaan runoilijan sanoja.
- 6 Kuusamo 1994, 9–24.
- 7 ks. myös Houni 2002, 221–255.
- 8 Denzin & Lincoln 1994, 35.
- 9 Sevänen 1994, 62.
- 10 ks. Williams 1988; Hall 1992; Grossberg 1995; Lehtonen 1996; Karvonen 1998.
- 11 Bourdieu 1998, 75; Raabe 2001.
- 12 Jokinen & Juhila & Suoninen 1993, 37–38.
- 13 mt. 41–42.
- 14 Viittaa Goffmannin teokseen 1971 *Arkielämän roolit*.

- 15 ks. myös Karvonen 1997.
 16 mt. 11–26.
 17 1971, 260–262.
 18 Atkinson 1998.
 19 Pearce & Cronen 1980.
 20 mt. teos 1995.
 21 mt. 2010, 105.
 22 Buhler 1990.
 23 Lampela 2010, 104–105.
 24 Syväoja 1991; Saarenheimo 1997; Pearce & Cronen 1980.
 25 Tähän ajatukseen liittyy yksi merkittävä laadulliseen tutkimukseen liittyvä tutkimusvaihe. Työlle asetettuja tutkimuskysymyksiä (-tehtäviä tai -ongelmia) tulisi tarkastella suhteessa tietoon ja tiedon keräämiseen. Esimerkiksi haastattelu- ja tehdään usein nopeasti ja oletetaan niiden paras tiedon keräämisen malli. Useimmissa tapauksissa haastattelut ovatkin hyvä tiedonkeräystapa, mutta eivät aina sivuuta muita tiedon etsimisen keinoja. Ensisijaisesti tutkimusmetodin eli aineistonkeräämisen työvälineen tulisi olla suhteessa tutkimuskysymyseen. Tutkijan onkin syytä kysyä itseltään: ”saanko tällä metodilla parhaiten tietoa etsimääni kysymykseen vai toimisiko joku muu keino paremmin?”
 26 Houni 2000.
 27 Campbell 1988, 47.
 28 Ollila 1997.
 29 Alasuutari 1994.
 30 Hoikkala 1989.
 31 Haastattelut ovat osa tutkimusprojektia *Työinto, organisaatiomuutokset ja sukupolvet teatterityössä* (Työterveyslaitos; projekti valmistuu vuonna 2011).
 32 Pawson & Tilley 1997.
 33 1997, 84–85.
 34 Tähän haastatteluaineistoon liittyvät raportit ilmestyvät vuoden 2011 aikana. Tästä syystä en tässä artikkelissa ryhdy keskustelemaan varsinaisesti näistä sisältöön liittyvistä näkökulmista.
 35 Käytän itse sokraattista dialogia ryhmäkeskusteluissa ja filosofisen praktiikan yhteydessä. En toistaiseksi ole etsinyt sen toimivuutta tiedon keräämiseen tutkimushaastattelun näkökulmasta.
 36 ks. <http://www.friesian.com/method.htm#text-1>. Ks. myös aiheesta lisää Houni & Laajarinne & Salovaara 2011.
 37 <http://www.ped.gu.se/biorn/phgraph/misc/const/phlo.phgr.html>
 38 ks. Raabe 2001.
 39 Schütz 2007/1932, 181–185.
 40 Teelmä tarkoittaa ihmisten teoillaan tuottamia aineellisen maailman esineitä. Tässä yhteydessä Schütz tarkoittaa juuri ulkoisen maailman esinettä, jonka olemassaolo viittaa minun tai jonkun muun valmistustoimintaan. (mt. 153, 186).
 41 mt. 186–187.
 42 mt. 188.
 43 1998.
 44 Mäkelä 1987a, 194–195.
 45 Mäkelä 1987b, 184–185, ks. Rubin & Rubin 1995.
 46 Mäkelä 1987, 143–188.

Lähteet

- Alasuutari, Pertti. 1994a. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti. 1994b. "Kulttuurintutkimus ja kulturalismi." Teoksessa Jari Kupiainen & Erkki Sevänen (toim.). *Kulttuurintutkimus*. Helsinki: SKS, 32–50.
- Atkinson, Robert. 1998. *The Life Story Interview. Qualitative Research Method Series Vol. 44*. London: Sage.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Järjen käytännöllisyys: Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Buhler, Karl. 1990. *Theory of language: the representational function of language*. Amsterdam: Benjamins.
- Campbell, Jack. 1988. "Inside Lives: The Quality of Biography". In Robert R. Sherman & Rodman B. Webb (eds.). *Qualitative Research in education*. London: Focus and Methods.
- Denzin K. Norman & Lincoln, Yvonna S. (eds.). 1994. *Handbook of qualitative research*. London: Sage.
- Goffman, Erving. 1971. *Arkielämän roolit: Oikeille jäljille rooliviidakossa*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: WSOY.
- Grossberg, Lawrence. 1995. *Mielihyvän kytkennät: Risteilyä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto. Tampere: Vastapaino.
- Haavikko, Ritva & Sala, Kaarina. 1987. *Kirjailijahaastattelut*. Helsinki: SKS.
- Hall, Stuart. 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Hoikkala, Tommi (toim.). 1989. *Kieli, kertomus, kulttuuri*. Helsinki: Gaudeamus.
- Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti: Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Houni, Pia. 2002. "Näyttelijöiden julkisuuskuva lehtihaastatteluissa". Teoksessa Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.). *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. Acta Scenica 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 221–255.
- Houni, Pia. 2005. "Omaelämäkertatutkija etsii tekijää". Teoksessa Taina Riikonen & Milla Tiainen (toim.). *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Suomen Musiikkiteollinen seura 25. Turku: Suomen Musiikkiteollinen seura, 187–210.
- Houni, Pia, Laajarinne, Jukka & Salovaara, Perttu. 2011. *Filosofi tavattavissa*. Helsinki: Kriittinen korkeakoulu.
- Houni, Pia & Paavolainen, Pentti. 2000. *Taide, kertomus ja identiteetti*. Acta Scenica 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Ihonen, Markku. (toim.). 1991. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero. 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Karvonen, Erkki. 1997. *Imagologia: Imagon teorioiden esittelyä, analyysiä, kritiikkiä*. Acta Universitatis Tamperensis 544. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.). 2010. *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.). 1994. *Kulttuurintutkimus*. Helsinki: SKS.
- Kuusamo, Altti. 1994. "Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista." Esipuhe teoksessa *Vasari, Giorgio. Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Suom. Pia Mänttari. Helsinki: Kustannusyhtiö Taide.
- Kuusela, Vesa. 2010. Tilastonteko on yhtä vanhaa perua kuin kirjoitustaito. http://www.stat.fi/artikkelit/2010/art_2010-09-27_005.html (vko 38/ 2011).

Näyttämöltä tutkimukseksi

- Lampela, Kalle. 2010. "Taiteilijälähtöisen tutkimuksen mahdollisuudesta". *niin & näin. Filosofinen aikakauslehti* nro 67, 4/2010, 104–105.
- Lehtonen, Mikko. 1996. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Mäkelä, Klaus. 1987a. "Yhteiskuntatieteellisen tiedonhankinnan eettiset säännöt ja tietosuojat." Teoksessa Klaus Mäkelä (toim.). *Tieteen vapaus ja tutkimuksen etiikka*. Helsinki: Tammi, 180–195.
- Mäkelä, Klaus. 1987b. "Puheen tulkintasäännöt ja sosiologinen kulttuurintutkimus." *Sociologia* 1/1987, 24vsk., 1–4.
- Ollila, Maija-Riitta. 1997. *Moraalin tuolla puolen*. Helsinki: WSOY.
- Pearce, Barnett W. & Cronen, Vernon E. 1980. *Communication, Action and Meaning: The Creation of Social Realities*. London: Praeger.
- Pietarinen, Ahti-Veikko. 2010. "Ajatusten liikkuvat kuvat: Representaatio logiikassa." Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 94–108.
- Pawson, Ray & Tilley, Nick. 1997. *Realistic Evaluation*. London: Sage.
- Platon. *Ion. Teokset I*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Marianna Tyni & Kaarle Hirvonen. 1999. Helsinki: Otava.
- Raabe, Peter B. 2001. *Philosophical counselling: Theory and Practice*. London: Praeger.
- Riikonen, Taina & Tiainen, Milla (toim.). 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Turku: Suomen Musiikkitieteellinen seura 25.
- Rubin, Herbert & Rubin, Irene S. 1995. *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*. London: Sage.
- Saarenheimo, Marja. 1997. *Jos etsit kadonnut aikaa: Vanhuus ja oman elämän muistelemisen*. Tampere: Vastapaino.
- Schütz, Alfred. 2007. *Sosiaalisen maailman merkityksenkäs rakentuminen*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Syvöja, Hannu. 1991. "Tieto, oppiminen, tulkinta ja reseptio." Teoksessa Markku Ihonen (toim.). *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*. Helsinki: SKS, 192–204.
- Williams, Raymond. 1988. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Tampere: Vastapaino.

Elävät ja elottomat kokijat

Lapsia, lintuja, kukkasia

– vähäisempi musikaali: Havainnon, kokemuksen ja teorian vuoropuhelu

Tässä tekstissä analysoin animoituja figuureja Houkka Bros. -ryhmän esityksessä ”Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali” havainnon ja kokemuksen tasoilla, katsojan näkökulmasta. Ryhmän ihmisesiintyjät ja näyttämöanimaation toteuttajat ovat Tero Nauha, Petteri Pietiäinen, Kristian Smeds ja Juha Valkeapää.

Teatterillinen havainto: esine roolissa

Kun havainnoin ympäristöäni, esimerkiksi teatteriesityksen näyttämöä, kiinnitän huomioni erilaisiin figuureihin, elollisiin ja elottomiin. En erityisemmin usko, että elolliselta vaikuttava (esimerkiksi ihminen) muuttuisikin elottomaksi, tai elottomaksi mieltämäni esine yhtäkkiä elollistuisi. Näyttämön esine on minulle lavastetta tai tarpeistoa, jollei siinä tapahdu sellaista muutosta, joka viestisi minulle sen muuttumista roolihahmon näyttämöhahmoksi, roolin esittäjäksi.

Havaintopsykologian teoreetikko James J. Gibson yhdistää muutoksen elämään. ”So far, little has been said about change in the environment. [- -] Let us now bring the environment to life”, hän aloittaa.¹ Muutos ympäröivässä optisessa järjestyksessä määrittää ekologisen tapahtuman, jonka paikka on olemuksen/ytimen pinta, ja joka voi olla kolmenlainen: kompleksisten voimien aiheuttama mekaaninen muutos sijoittelussa (*layout*; siis paikan- tai asennonvaihdos), kemiallisen reaktion aiheuttama muutos värissä tai tekstuuriassa (esimerkiksi sokerin liissäntymisestä johtuva hedelmän kypsyminen), tai aineen olomuodon muutoksen aiheuttama muutos pinnan eksistenssissä (vaikkapa nesteestä kaasuksi). Gibsonin mukaan tapahtuma on häiriö järjestyksen muuttumattomassa rakenteessa.² Se, mitä minun täytyy teatteriesityksen katsojana havaita figuurista, on kuitenkin itse muutos—ei niinkään sen aiheuttaja. Muutoksen minussa aikaansaama kokemus ei syntyäkseen tarvitse tietoa muutoksen alkusyyistä tai tuottajasta, vaikkakin useissa tapauksissa voin sen arvata tai se paljastetaan suoraan.

Muutos ei voi olla millainen tahansa: elollistuakseen figuuri tarvitsee muutoksen, joka vaikuttaa intransitiiviselta. Ihmisen paikasta A paikkaan B liikuttamassa esineessä (tai oikeastaan esineelle) tapahtuu transitiivinen muutos, jos haluan kuvata tapahtumaa näin: *Ihminen liikutti esinettä*. Mutta jos havaintoni on se,

että *esine näytti liikkuvan* tai: *esine liikkui*, muutos vaikuttaa intransitiiviselta, siis kuin esineen itsensä aiheuttamalta tai esineessä itsekseen tapahtuvalta. Perinteisessä nukketeatterissa liikettä pidetään juuri sinä nimenomaisena muutoksena, joka on esineen elollistumisen edellytys. Oma katsojakokemukseni, mutta myös esimerkiksi nukketeatteritutkija Henryk Jurkowskin, on kuitenkin toinen. Tähän palaamme tuonnempana.

Jurkowski on tarkastellut animoituja figuureja muun muassa semioottisesta näkökulmasta.³ Teatteritieteilijä Willmar Sauterin mukaan katsojat eivät kuitenkaan havainnoi merkkejä, vaan ”näkevät merkityksen—ja pitävät hauskaa”.⁴ Hänen mukaansa ”esityksen merkitys syntyy esittäjien ja katsojien yhteisymmärryksen myötä”, ja havainnointi on osa kommunikatiivista vuorovaikutusta.⁵ Katsojan näkemä merkitys voisi olla esim. *Hamlet kävelee*, mutta esineen esiintyessä Hamlet-roolihahmon näyttämöhahmona katsojan havainto lienee ensin: *Esine näyttää liikkuvan* tai: *Esine liikkuu*, ennen kuin hän välttämättä voi tietää Hamlet-roolihahmon toiminnasta mitään. Mikä tällöin on tarkkaan ottaen merkitys, jonka katsoja havaitsee ensin? Voisiko se olla yksinkertaisesti se, että katsoja tekee—paitsi gibsonilaisen havainnon mekaanisesta muutoksesta sijoittelussa—teatterillisen havainnon esineestä roolissa? Jos näin on, elollistumistapahtuma voitaisiin ehkä esittää seuraavanlaisena sarjana:

1. Havainto: intransitiiviselta vaikuttava muutos figuurissa, esimerkiksi liikahdus.
2. Teatterillinen havainto: figuuri elollisen roolissa.
3. Merkityksenanto: Hamlet kävelee.
4. Kokemus: Hamletin käveleminen puhuttelee minua.

Gibsonin ja Sauterin pohjalta ymmärrän figuurin muutoksen olevan ikään kuin elollistumistapahtuman pienin yksikkö, jonka ominaisuuksia pyrin kuvaamaan käyttäen apuna kolmannen tieteenalan, lingvistiikan, käsitteitä. Järjestäessäni ja ryhmitellessäni erilaisia figuurin elollistamisen muotoja esiin on nimittäin noussut ikään kuin animoinnin verbioppi, mikä sinänsä ei ole kummallista, jos ajatellaan näyttämöä tekemisen, toiminnan tai tapahtumisen paikkana. Verbeille tyypillinen transitiivisuus–intransitiivisuus (esimerkiksi transitiiviverbi ’liikutella’ + objekti verrattuna intransitiiviseen ’liikkua’), johon jo viitattiin, liittyy oleellisesti elollistamisen ja elollistumisen problematiikkaan. Havainnointini keskittyi aluksi varsin pitkään animointitapoihin (moodeihin; modus = kieliopissa verbin tapaluokka), joita luokittelin nimeämällä jokaisen erikseen. Aineiston kylläntymisen myötä siitä on noussut selkeänä esiin muutoksen lokaalisuus ja aspektuaalisuus—verbiin liittyviä käsitteitä nämäkin.

Moodi on animoinnin keino tai tapa, muutos itse figuurissa tai sen ympäristössä, joka mahdollistaa katsojalle teatterillisen havainnon figuurin elollistumisesta, toisin sanoen elottoman esineen esiintymisestä roolihahmon näyttämöhahmona. Kaarina Turtian mukaan moodi johtuu latinan sanasta *modus*, ’tapa, laatu’, joka filosofiassa viittaa substanssin satunnaiseen olotilaan erotukseksi pysyvästä, ja kielitieteessä verbin tapaluokkaan. Modaliteetti on tämän lähteen mukaan “[t]apa, miten jokin asia on tai tapahtuu tai ajatellaan, tai tapahtumisen laatu

tai tapa”, ja *modus vivendi* elintapa.⁶ Henryk Jurkowski puhuu *modus vivendi*stä luokitellessaan nukken (*a puppet*) teatterillisiä funktioita. Tämän luokittelun mukaan nukke on kehittynyt katsojia hämmästyttäneestä androidista ihmisnäyttelijän korvikkeeksi, partneriksi, tarpeistoksi ja lopulta palannut rituaalisille juurilleen idoliaksi (yhteensä 13 funktiota).⁷ Jurkowskiin mukaan nukke on nykyään mikä tahansa esine (*an item*), joka voi transformoitua henkilöahmoksi (*a character*).⁸ Jos elollistumisella tarkoitamme yksinkertaisimmillaan katsojan havaintoa figuurin esiintymisestä roolihahmon näyttämöhahmona, Jurkowskiin luokitus ei tarkkaan ottaen vastaa kysymykseen, miten tämä henkilöahmoksi transformoituminen tai näyttämöhahmoksi elollistuminen varsinaisesti tapahtuu. On haasteellista yrittää hahmottaa, miten esimerkiksi nukke näyttelijän korvikkeena tai nukke tarpeistona kuvaa esineen *modus vivendi*ä, elämisen tapaa.

Animoinnin moodin lokaatio on paikka, jossa katsoja havaitsee muutoksen tapahtuvan: joko figuurissa itsessään tai figuurin ympäristössä. Jotkut moodeista voivat ilmetä kummassa tahansa lokaatiossa, esimerkiksi roolihahmon puhuttu minä-repliikki: *The Muppet Show* Kermit-sammakon puhe näyttää/ kuulostaa tulevan figuurista itsestään, kun taas Maman-roolihahmon repliikit kuullaan hänen puukarahka-näyttämöhahmonsa ympäristöstä, eli Vanja-enon näyttämöhahmon ääneen lukemina (ihmisnäyttelijä Rauno Ahonen, *Vanja-eno*). Lokaatio on siis moodin havaittava sijainti (Kermit näyttää puhuvan; ääni näyttää tulevan figuurista), ei moodin lähteen sijainti (Kermitin puheen lähde on Jim Henson, jonka tiedän olevan lavaste-elementin takana). Toki tässä esimerkissä on kyse myös illuusion asteesta.

Aspektologia on ”kielitieteen alue, joka tutkii toiminnan tai tilan kulkua ajassa ilmaisevaa kielen muotoa ja merkitystä”.⁹ Slaavilaisia kieliä tunteville kovinkin tuttu verbin aspekti (tosin myös Terhi Rissasen mukaan yksi suomalaisen viittomakielen viidestä morfologisesta kategoriasta¹⁰) on kategoria, jolla, funktionaalisesti tarkasteltuna, ”luodaan näkökulma toiminnan rakenteeseen”.¹¹ Toiminnan rakenteella tarkoitetaan tässä lähinnä toiminnan kestoa ja tuloksellisuutta, joita esimerkiksi venäjän kielessä ilmaistaan imperfektiivisen ja perfektiivisen aspektin verbeillä.

Imperfektiivinen aspekti ilmaisee toimintaa yleensä, perfektiivinen korostaa toiminnan lopputulosta. Ahti Nikunlassin mukaan imperfektiivinen aspekti

ei ilmaise rajattuutta ja totaalisuutta vaan jättää näkökulman toiminnan sisäiseen rakenteeseen auki. Tästä johtuen imperfektiivisen aspektin verbillä voidaan viitata mm. toimintaan, jonka etenemistä todellinen tai kuviteltu havainnoitsija voi seurata.¹²

Perfektiivisen aspektin ilmaisemaa toimintaa sen sijaan

rajaa abstrakti sisäinen raja, mistä johtuen toiminta näyttäytyy totaalisenä. [- -] Totaalisuutta voisi luonnehtia näkökulmaksi, jossa mahdollisuus tarkastella toiminnan sisäistä rakennetta, sen eri vaiheita, on ikään kuin suljettu pois. Totaalista toimintaa voi verrata esineeseen, jota voi tarkastella vain ulkoapäin.¹³

Nikunlassi erottaa lisäksi perfektiiviselle aspektille kaksi merkitystä, perfektin ja potentiaalisen. Perfektissä merkityksessään perfektiivinen aspekti ilmaisee toimintaa, joka ”sijoittuu tarkasteluhetken kannalta menneisyyteen, mutta sen tulos on edelleen läsnä tai muulla tavoin aktuaali”, ja potentiaalisessa merkityksessään taas ”puhujan arviota toiminnan suorittajan kyvystä tai kyvyttömyydestä suorittaa kyseinen toiminta”.¹⁴

Näyttämöanimaation verbiopissa aspektuaalisuus (eli aspekti semanttisena käsitteenä¹⁵) ilmenee, moodin tavoin, muutoksen ominaisuutena. Moodi on muutoksen tapa, aspekti liittyy enemmänkin aikaan. Kun katsojana havaitsen muutoksen, jossa paikoillaan ollut antropomorfinen figuuri näyttää liikahtavan, muuttavan asentoaan vaikkapa istuvasta seisovaksi ja sitten kävelevän, seuraan elollistumista preesensissä. Figuuri animoituu silmieni edessä. Tällöin animoinnin moodi on liike, lokaatio esineessä itsessään, ja aspekti imperfektiivinen, mikä kaikki voidaan ilmaista yksinkertaisella lauseella: *Esine liikkuu*. Tai: *Hamlet kävelee*. (Jälkimmäinen lause edellyttää jo merkityksenantoa.)

Silloin, kun en katsojana voi havaita figuurin muutosta preesensin tapahtumana vaan tapahtumisen lopputuloksena, on kyseessä animoinnin perfektiivisen aspektin moodi. Muutoksen vaiheiden seuraaminen on estetty, esimerkiksi figuurin kasvojenilme vaihdetaan nopeasti, ja voin vain havaita, että figuuri on animoitunut. Tämä on Nikunlassia soveltaen perfektiivisen aspektin perfektin merkitys.

Perfektiivisen aspektin potentiaalinen merkitys tulee puolestaan esiin silloin, kun figuurissa tai sen ympäristössä siihen liittyen ei tapahdu minkäänlaista havaittavaa muutosta, mutta figuurissa itsessään on jokin ominaisuus, joka herättää minussa katsojana aavistuksen tai tunteen muutoksen potentiaalisuudesta. Esimerkiksi figuurin tarkasti ihmistä jäljittelevä anatomia voi herättää katsojassa tunteen, joka purkautuu Suomen Kuvalehden toimittajan Silja Lanan Cavadan kysymykseksi: ”Hengittäkö se?” Kyseessä oli australialaisen kuvataiteilijan Ron Mueckin silikoninukke Pariisin Fondation Cartier -museossa 2006. Oikeasta anatomiaa ainoan poikkeuksen teki koko: figuuri oli valtava (pelkkä pää lähes ih-

misen kokoinen), mikä teki teoksesta hämmäntävän ja kiinnostavan.¹⁶ Anatomia perfektiivisen aspektin moodina ei siis näytä edellyttävän, että figuurin tarvitsisi olla kaikilta osin realistinen suhteessa arkitodellisuuteen.

Näyttäisi siltä, että perfektiivisen aspektin moodin lokaatio on aina figuurissa itsessään. Tämä voidaan tietenkään kyseenalaistaa kysymällä, eikö figuurin elollistuminen (jos kerran figuurissa ei tapahdu havaittavaa muutosta) tapahdu, ainakin potentiaalisen merkityksen kohdalla, katsojassa; kysehän on hänen odotuksesta ja tunteestaan; figuuri animoituu hänessä. Mutta se, minkä katsojana kuitenkin havaitsen, on tuo figuuri, jonka animoitumisen alkusyy on siinä itsessään, ja jossa tapahtuvaa muutosta odotan. Muutoksen lokaatio on eri kuin kokemuksen lokaatio.

Perfektiivisen aspektin kohdalla voidaan kyseenalaistaa myös koko animoinnin aspektuaalisuus: eikö teatteritapahtuma toteudu aina preesensissä (joka siis on imperfektiivisen aspektin ominaispiirre, mutta jota perfektiivisellä aspektilla ei ole olemassa)? Sauterin mukaan teatteri tapahtuu esiintyjän ja katsojan yhteistyönä, esityksen aikana, luomisen ja kokemisen samanaikaisena prosessina.¹⁷ Katsoja antaa merkityksen havainnolleen, esimerkiksi jo mainitulle anatomisesti hyvin tarkkaan ihmistä muistuttavalle figuurille. Hänen kokemuksensa (se, että figuuri elollistuu) tavallaan muodostuu preesensissä hänen odottaessaan muutosta. Mitään havaittavaa muutosta figuurissa ei kuitenkaan tapahdu. Näin figuurin animoituminen on potentiaalisesti läsnä ikään kuin kokemuksen preesensinä mutta faktisena toimintana futuurissa. Täsmälleen näin toimii myös venäjän kielen perfektiivisen aspektin verbi: sen kahdesta kieliopillisesta aikamuodosta toinen, menneen ajan muoto, viittaa toiminnan lopputulokseen (esimerkiksi lauseessa: *Hän on liikahtanut*. — toiminnan lopputulos on eri asento), ja toinen, kieliopillisesti preesensissä taivutuksensa saava muoto tulevaan toimintaan (*Hän liikahtaa (kohta)*. tai: *Hän liikahtanee*. Jälkimmäinen suomen kielen potentiaali-modusta käytettäessä).

Näyttämöanimaation perfektiivinen aspekti näyttäisi osoittavan, että figuurissa havaittavasti preesensissä tapahtuva muutos ei ole elollistumisen välttämätön edellytys. Samaan tulokseen näyttää tulleen myös Jurkowski, jonka käyttämä käsite *animisaatio* viittaa animismiin ja figuurin rituaaliseen elollistamiseen. Animisaatio tarkoittaa yksinkertaisesti esineen kohtelua elollisena olentona ihmis-esiintyjien taholta. Tästä esimerkkinä Jurkowski käyttää tsekkiläisen DRAK Teatterin esitystä *Circus Unikum* (1978), jonka tärkeimmän roolihahmon, Nadezhdan ('toivo'), näyttämöhahmo animoitiin näyttelijöiden asenteella.¹⁸ Jos kuitenkin perfektiivisen moodin lokaatio on aina esineessä itsessään, mikä Nadezhdan ominaisuus aiheutti katsojassa tunteen sen elollistumisesta? En ole nähnyt esitystä, mutta valokuvasta käy ilmi, että Nadezhdalla on nivelet.¹⁹ Ehkä katsoja odotti hahmon liikahtavan, toisin sanoen ehkä teatterinukelle rakennetut nivelet ikään kuin jatkuvasti tarjoutuivat liikkeen mahdollistajiksi? Tällöin tarjoumaa voisi pitää perfektiivisen aspektin yhtenä moodina (potentiaalinen merkitys).²⁰ Nadezhdaa animoitiin täten sekä animisaation että tarjouman moodein.

Animisaatio-moodin aspekti vaatii pohdintaa. Olen esittänyt, että perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatiossa esineelle ei tapahdu muutosta, jota katsoja

voisi havainnoida preesensin tapahtumana. Tässä mielessä Nadezhdan animointi oli perfektiiivistä, ja moodiksi on täsmennetty Nadezhdaan itseensä liittyvä ominaisuus, nivelten tarjouma. Jos animisaatiolla tarkoitetaan nimenomaan ihmisesiintyjien asennoitumista figuuriin, katsoja/ kuulija havainnoi tuon asennoitumisen ilmenemistä preesensissä, siis tapahtumahetkellä: esiintyjät esimerkiksi ehkä puhuttelivat näyttämöhahmoa sinä-repliikein tai kertoivat hänestä yleisölle (hän-repliikit). Voisi siis ajatella, että animisaatio onkin imperfektiivisen aspektin moodi, jonka lokaatio on esineen ympäristössä siihen liittyen. Niinpä eroksi aspektien välillä muotoutuu myös animoijan preesens näyttämöanimaatiossa: imperfektiivisessä aspektissa animointi ja katsojan animismi tapahtuvat samanaikaisesti, kun taas perfektiivisessä aspektissa ne ovat eriaikaiset, jolloin katsojalla on suora suhde figuuriin ilman animoijaa.

On vielä huomattava, ettei figuuri ole aina välttämättä esine: roolihahmon näyttämöhahmona voi esiintyä vaikkapa pelkkä valo (esimerkiksi Peter Pan -esityksen Helinä-keiju).²¹ Tällöin valo ei ole moodi vaan itse figuuri, jonka animoinnin moodeja voivat olla ääni ja liike. Roolihahmon näyttämöhahmona voi olla myös pelkkä ääni, joka edellisen esimerkin valon tavoin muuttuu moodista itse figuuriksi ja jonka animoinnin moodi on esimerkiksi puhuttu minä-repliikki; en siis katsele äänen avulla animoitua tyhjyyttä, vaan havainnoin kuuloaistilla roolihahmon (esimerkiksi Jumala) näyttämöhahmoa (ääni).

Yhteenvedona esitän, että roolihahmon näyttämöhahmo on figuuri, johon liittyy havaittava tai potentiaalinen muutos merkinä sen elollistumisesta, eli toimimisesta elollisen roolissa. Muutos aiheutetaan animoinnilla, josta voidaan erottaa kolme kategoriaa: tapa (moodi), paikka (lokaatio) ja aika (aspekti). Muutoksen lokaatio voi olla figuurissa itsessään tai sen ympäristössä siihen liittyen. Animoinnin aspekti viittaa joko tapahtumiseen tässä ja nyt (imperfektiivinen aspekti), tapahtumisen tuloksen havaitsemiseen (perfektiivinen aspekti perfektissä merkityksessään) tai tapahtumisen odottamiseen (perfektiivinen aspekti potentiaalisessa merkityksessään).

Havainnosta kohti kokemusta

Lapsia, lintuja, kukkasia — *vähäisempi musikaali* perustuu Franciscus Assisilaisen (1181/82–1226) elämäkertatietoihin ja kirjoituksiin esityksen nimeä myöten. Pyhimyksen väitetään lausahtaneen: ”Niin kauan, kuin maailmassa on lapsia, kukkia ja lintuja, niin kauan on toivoa”.²² Hän perusti munkkiveljeskunnan *frates minores* eli vähäisemmät veljet, johon esityksen nimen loppuosa samoin kuin tekijäryhmän nimi Houkka Bros. (brothers) mitä ilmeisimmin viittaa. Houkat (ortodoksisen perinteen mukaan Kristuksen tähden houkat) ovat Lainsuojattomat-festivaalin käsiohjelmätietojen mukaan ”heikon hapen bändileiri”, joka soittaa ”ontuvia biisejä”.²³ Määritelmä paitsi perustelee hauskasti esityksen nimeä, sopii myös esityksen tematiikkaan. Kyseessä on kronologisesti Franciscuksen elämänvaiheita seuraileva, musiikista ja välispiikeistä rakentuva tarina, joka kerrotaan neljän ihmisesiintyjän (Tero Nauha, Petteri Pietiäinen, Kristian Smeds ja Juha Valkeapää) sekä näyttämöanimaation keinoin italialaisessa kahvilassa. Katsojat muo-

dostavat kahvilan asiakaskunnan, jolle tarjoillaan oikeaa kahvia esityksen aikana.

Näyttämöanimaatiossaan esitys hyödyntää kolmenlaisia figuureja: pahvilaatikkohevosta, linnun ääntä ja pehmoleluja. Koska hevonen ja lintu esiintyvät vain yhdessä lyhyessä kohtauksessa kumpikin, analysoin ne ensin ripeästi ja keskityn sitten pehmoleluihin, joiden osuus on suurempi. Havainnon analyysi perustuu dvd-taltiointiin ensi-illasta 1.9.2006.²⁴

Pahvilaatikkohevonen toimii Franciscuksen ratsuna hänen sisääntulossaan esityksen ensimmäisessä varsinaisessa kohtauksessa prologin jälkeen. Kokonaisfiguuri on kieli poskessa toteutettu köyhän teatterin estetiikkaa noudattava versio klassisesta yhteenliittymästä, jossa ratsastaja lävistää ratsun ja liikuttaa kaksikko jaloillaan (kuten esimerkiksi Tuttiritari ja Rusinante²⁵). Hevonen siis näyttää liikuvan eteenpäin, minkä lisäksi sen pää ja vartalolaatikon sivuihin kiinnitetyt jalat liikkuvat. Liikemoodin lokaatio on esineessä itsessään ja aspekti imperfektiivinen (havainnon toiminnan etenemistä tässä ja nyt). Animoinnin toisena moodina käytetään hevosmaista ääntelyä, jonka aspekti on myös imperfektiivinen, mutta lokaatio hieman epäselvä: havaitsen äänen tulevan kokonaisfiguurista, mutta ei selvästi esineestä itsestään. Kolmas animoinnin moodi on asenne, animisaatio, jossa Valkeapää (Franciscus) pyytää katsojaa silittämään hevosfiguuria, ja aspekti on tässäkin imperfektiivinen.

Neljännessä kohtauksessa, jossa Valkeapää esittelee nimeltä muiden ihmisesiintyjien roolihahmot (ensimmäiset Franciscukseen liittyneet veljet), hän kertoo veli Sylvesterin keskustelleen usein lintujen kanssa. Linnun roolissa, sen näyttämöhahmona, on pelkkä ääni, joka visertelee dialogissa ihmisesiintyjän kanssa. Lokaatiosta en voi sanoa mitään, koska en havaitse äänimoodin lähdeä visuaalisesti. Aspekti on imperfektiivinen.

Näyttämöanimaatio pääsee vauhtiin yhdeksännessä kohtauksessa ja jatkuu esityksen loppukuvaan asti. Metsän eläimistöä esiintyvät pehmolelut, joiden funktio esityksen dramaturgiassa edustaa Smedsin ohjauksille tyypillisesti kollektiivia (kuten kookospähkinät maahanmuuttajina, kakkosneloet lautamiehinä, pesukoneet ryssinä),²⁶ mutta joita nyt animoidaan myös yksilöllisesti. Animoinnin aspekti on loppukuvaan saakka koko ajan imperfektiivinen (loppukohtauksen aspektista tarkemmin tuonnempana), mutta käytössä ovat molemmat lokaatiot (esineessä itsessään sekä esineen ympäristössä esineeseen liittyen) sekä useita moodeja.

Eläinfiguurien elollisuus tuotetaan käänteisesti heti niiden esittelykohtauksessa. Sudeksi esitelty Smeds tulee kantaen jätessä, jonka sisällön hän Franciscusta vastaan käymänsä kaksintaistelun alkajaisiksi ronskisti tyhjentää lattialle puhuen samalla ”näistä herkkupalloista”. Herkkupalat ovat pehmoleluja, ja tulkitsen niiden olevan Suden saalista, nyt kuolleita mutta aiemmin elollisia; elotonta ei voi tappaa. Figuurit siirtyvät elottomista elollisiksi (kuolleiksi) suoraan merkityksen tasolla, siis ilman havaintoa muutoksesta, joka paljastaisi niiden esiintyvän elollisina näyttämöhahmoina.

Dramaturgisesti yllättävä veto onkin, että pehmoeläimet animoidaan myös muutoksen kautta, ikään kuin herätetään henkiin. Animointi lähtee nimeämisenä. Susi ottaa yksitellen eläimiä käteensä ja omien sanojensa mukaan antaa niille latinankieliset nimet, joilla eläimiä erotetaan toisistaan, pehmomassasta. Tässä

tapahtuu olennainen siirtyä: nimeämisen jälkeen Susi viskaa vielä eläimet lattialle, josta Franciscus poimii Ugglaksi nimetyn pöllön nyt hellävaroen syliinsä. Ensimmäinen havaitsemani muutos, animoinnin moodi, on muutos ihmisesiintyjien asenteessa pehmoleluja kohtaan. Animisaation ohella tästä eteenpäin käytetään muitakin moodeja.

Valkeapää kääntää korvansa pöllöön päin ja näyttää kuuntelevan figuuria. Tulkitsen tämän niin, että Ugglakuiskaa jotain Franciscukselle, joka puolestaan ilmoittaa Sudelle, että pöllöllä olisi tälle kysymys. Valkeapään äänestä poikkeava ääni (lokaatio pöllössä, joka myös näyttää liikkuvan) kysyy: "Mikä sun nimi on latinaks?", eli näyttää puhuvan niin sanotun minä-repliikin, vaikkei suoranaisesti ilmaisekaan sanojen tasolla mitään tietoa minuudestaan tai intentioistaan. Tulkitsen, että Ugglakuiskaa Sudelle. (Vertailun vuoksi voimme ajatella sinä- ja hän-repliikkejä: ihmisesiintyjä puhuttelee esinettä eli kohtelee sitä sinuna, tai kertoo esineestä persoonana, hänenä, esimerkiksi yleisölle. Molemmissa tapauksissa animoinnin moodi on animisaatio, josta minä-repliikissä ei ole kyse.) Valkeapää ei liiku, enkä voi havaita hänen puhuvan, sillä en näe hänen suutaan.

Valkeapää palaa hetkeksi animisaatioon. Suden miettiessä vastausta Franciscus ottaa eläimet yksitellen käsiinsä lattialta, puhuu niille hiljaa, suutelee (taltioinnin perusteella ainakin yhtä) ja asettaa varovasti takaisin lattialle kauniiseen riviin.

Valkeapää vaihtaa moodia ja animoi nyt pöllöä liikuttelemalla sitä ja äänntelemällä (aspekti imperfektiivinen, lokaatio esineessä itsessään). Animoijan omat kasvat jäävät jälleen piiloon, tällä kertaa hatun lierin taakse, joten en voi havaita hänen äänntelevän. Tulkitsen, että Ugglakuiskaa Sutta, joka nauraa ja ottaa Ugglan omiin käsiinsä ja puhuttelee sitä sanoilla "Kuule Ugglaku" (animisaatio: sinä-repliikki). Susi työntää kätensä Ugglan sisään — pöllö onkin käsinukke — Ugglaku liikkuu ja siirtyy rytmimusiikin alkaessa katsomoon. Matkalla Susi/ Smeds nappaa mukaansa toisen eläimen, ja äkkiä Ugglaku ja tuo eläin heiluvat musiikin tahdissa toisiinsa päin kääntyneinä katsomon vasemmassa reunassa. Samalla Valkeapää antaa varovasti muut pehmoeläimet katsojille, jotka alkavat heiluttaa niitä musiikin tahtiin, kuin tehden aaltoja urheilukilpailun katsomossa. Havaitsen, että taustalla soittavilla Tero Nauhallalla ja Petteri Pietiäisellä on päässään valkoiset pitkäkorvaiset hatut.

Smeds ilmoittaa, että "Ugglaku rupeaa väsyttämään", jonka jälkeen Valkeapää hakee eläimet pois yleisöltä asettaen ne yksitellen Smedsin syliin. Tulkitsen, että Franciscus ja Susi tekevät tässä kiireetöntä yhteistyötä huolehtimalla pienet metsän eläimet (entiset Suden saaliit) hellästi nukkumaan. Susi suhtautuu eläimiin huolekkaasti: hän laskee ne varovasti lattialle, ottaa yksitellen jokaisen käteensä, silittelee, näyttää puhuvan jotain, suutelee ja laittaa lopuksi keskinäyttämölle istumaan. Animisaatio toimii tässä erityisen tehokkaana animoinnin moodina, ja sitä vaikuttaa tukevan taustalla soiva kitaramusiikki eläinhattuisen Pietiäisen soittamana.

Franciscus saarnaa vielä eläimille selkä yleisöön päin, laulun muodossa: "Käännytkää, parantukaa..." (animisaatio: sinä-repliikki).

Esityksen loppukuvassa eläinfiguurit ovat paikoillaan keskinäyttämöllä, eturam-pissa palaa kynttilä, ja taustalla eläinhattuinen Pietiäinen soittaa kitaraa ja laulaa

italiaksi. Muut ihmisesiintyjät ovat poistuneet. Takaseinän keskellä loistava aurinkofiguuri ja seinään kiinnitetyt suuret lavastekukat näkyvät selvästi.

Henkilökohtaisessa katsojakokemuksessani (esitys 7.9.2006) loppukuva toteuttaa esityksen nimen alkuosan *Lapsia, lintuja, kukkasia*: takaseinän lavastekukkien edessä nököttävät pehmolelut muistuttavat toisaalta lasten maailmasta, toisaalta Franciscuksen saarnojen eläinyleisöistä. Mieleen tulee Franciscuksen lausahdus ”Niin kauan, kuin maailmassa on lapsia, kukkia ja lintuja, niin kauan on toivoa”, joten loppukuvaa voi ajatella koko esityksen sanoman representaationa. Tässä merkittävä osuus on eläinfiguureilla, jotka ovat liikkumattomina yleisön katseen edessä—mutta jotka tuntuvat myös katsovan takaisin. Hikisen, rivosanaisen, punk-henkisen ja tummanpuhuvan esityksen lopussa vaaleat, yksinkertaiset lasten lelut antavat voimakkaan viattomuuden ja tuskattomuuden vaikutelman. Ne ovat ikään kuin täysin toisenlaisen todellisuuden, metafysisen olemisen edustajia verrattuna koko esityksen kestäneeseen inhimilliseen, ihmisenäyttelijöiden aikaansaamaan eritteiden (hiki), tuskan, väkivallan ja karskin huumorin todellisuuteen. Kaiken edellä nähdyn jälkeen elottomien pehmolelujen katse antaa ajattomuuden vaikutelman: se on mihinkään pakottamaton, ja samalla vastaansanomaton.

Eläinfiguurien animoinnin perusmoodina on animisaatio, ihmisesiintyjien asenne, jota voin havainnoida preesensissä. Animoinnin aspekti on siis imperfektiivinen. Loppukuvan aikana ei kuitenkaan tapahdu havaittavaa elollistamista esiintyjien taholta; kolme heistä on poistunut näyttämöltä, neljäs soittaa ja laulaa kohdistamatta laulua figuureille. Kuitenkin kokemukseni pehmolelujen elollistamisesta on voimakkain juuri tämän loppukuvan aikana. Ymmärtääkseni kyseessä on animoinnin perfektiivinen aspekti ja sen potentiaalinen merkitys, ja moodin lokaatio esineissä itsessään. Mutta mikä on tuo moodi itse? Ei ainakaan figuurien todenmukainen anatomia, johon aiemmin olen viitannut; pehmolelut eivät muistuta oikeita metsän eläimiä.

Mikel Dufrenne kiinnittää huomionsa sekä esteettiseen objektiin että toisaalta katsojan kokemukseen. Hänen taidefilosofiassaan esteettinen objekti muodostuu esitetystä (*represented*) ja ilmaistusta (*expressed*) maailmasta. Esitetty maailma, fantasiakin, lainaa aina tunnistettavia elementtejä todellisuudesta, jonka kanssa se ei pysty kilpailemaan, mutta jota se kyllä pystyy imitoimaan. Esitetyn maailman tasolle jäävä teos ei muodostu katsojalle elämykseksi; ilman ilmaistua maailmaa se ei ole esteettinen objekti. Ilmaistu maailma on taiteentekijän maailmankatsumus, vitaalinen metafyyssinen elementti, jonka katsoja tunnistaa esteettisestä objektista. Tämä tunnistaminen ilmenee erityisenä vaikutelmana, tunnekaliteettina. Tällöin esimerkiksi esityksen esineet eivät ole enää vain toiminnan kohde, vaan niillä on merkitys itsessään—muu kuin niiden utilitaristinen merkitys. Ilmaistu maailma elollistaa, animoi esitetyn maailman.²⁷

Jos Lapsia, lintuja, kukkasia... -esityksessä käytettäisiin pehmolelujen sijasta sermin takaa liikuteltavia, todellisia eläimiä imitoivia nukkeja, esitys saavuttaisi tältä osin vain esitetyn maailman tason: näytetään, miten Franciscus saarnaa eläimille. Sen sijaan pehmolelut kantavat mukanaan merkityksiä ja arvoja, joissa teoksen ilmaistu maailma toteutuu. Ymmärrän pehmolelujen edustavan alhaisen statusta lelujen genressä (ei lasten näkökulmasta, vaan koska niitä voi ostaa

edulliseen hintaan monista myyntipaikoista), jolla taas ei liene kovinkaan korkea status kaikkien kaupallisten tuotteiden genressä. Esitystä katsoessani kiinnitän erityistä huomiota esiintyjien kunnioittavaan asenteeseen tätä vaatimatonta esi-
neistöä kohtaan, minkä voi ajatella vertautuvan Franciscus Assisilaisen aikanaan herättämään ihmetykseen suhteessaan eläimiin. Pyhimysaihe yhdistettynä al-
haisen statuksen välineeseen toimii siis teatterillisena keinona linkittää mennyt
nyky aikaan. Loppukuvan eläinfiguurien elollistumisen moodiksi voitaisiin ehkä
dufrennelaisittain nimetä *ilmaisevuus*. Esittämäni havainnon analyysi ja esteettisen
objektin teoria myöntävät havaitusobjektin merkityksen teatteritapahtumassa,
mutta kumpikaan niistä ei tee erotteluja havaitusobjektien välillä. Niinpä ne ei-
vät pysty jäännöksettömästi selittämään elollistumiskokemustani. Olen aiemmin
väittänyt, että animoinnin moodin lokaatio on eri kuin kokemuksen lokaatio. Siir-
rynkin seuraavaksi kuvaamaan ja analysoimaan jälkimmäistä.

Kokemuksen otsikot

Kun menin katsomaan esitystä *Lapsia, lintuja, kukkasia—vähäisempi musikaali*
syksyllä 2006, en ollut vielä löytänyt näyttämöanimaation kielioppia, en edes näyt-
tämöanimaation käsitettä. Tutkimusaiheeni oli toki selvillä, mutta olin päättänyt
kohdistaa tarkimman analyysin Teatteri Takomon esitykseen *Vanja-eno—venäläi-
set luonnokset*, jossa tiesin olevan runsaasti esineanimointia.²⁸ Niinpä suuntasin
kulkuni Poriin festivaalitunnelmissa, viettämään vapaa-aikaa ilman muistiinpa-
novälineitä. Pehmolelujen käyttö esityksessä tuli minulle yllätyksenä, mutta vielä
suurempi yllätys oli oman katsojakokemukseni harvinainen voimakkuus.

Kokemus vaikutti relevantilta aineistolta, mutta en aluksi tiennyt, miten sen
olisi voinut muuttaa tutkimustiedoksi. Lopulta hakeuduin autoetnografiakurssil-
le, jonka innoittamana kirjoitin ylös sen, mitä kokemuksestani oli säilynyt kahden
vuoden ja yhdeksän kuukauden päähän (esitys 7.9.2006, kokemustekstit 15.–
17.6.2009). Pyrin kirjoittamaan mahdollisimman nopeasti, sanamuotoja mietti-
mättä ja mahdollisen vihamielisen sisäislukijani kynnisistä kommenteista välittä-
mättä.²⁹ Sain aikaan viisi tekstipätkää.

Koska olin valinnut kokemukseni kuvausmuodoksi kirjoitetun tekstin, eli aineis-
to oli jotenkuten siirtynyt merkeiksi paperille, päätin tarkastella noita merkkejä,
sanoja, tarkemmin löytääkseni niistä jonkinlaisen vihjeen tulkinnan suunnasta.
Autoetnografiassa puhutaan kokemuksen otsikoista,³⁰ joten annoin jokaiselle
tekstipätkälle otsikon ja poimin sen yhteyteen suoraan kulloisestakin tekstistä
nousevat avainkäsitteet. Karkeasti jaotellen kokemuksen otsikot ja avainkäsitteet
näyttivät viittaavan kahteen suuntaan, ihmisesiintyjän ja katsojan suhteeseen sekä
uskonnolliseen kokemukseen, joista jälkimmäinen vaati heti lisäselvitystä koskien
sitä, miten tieteellinen tutkimus on määritellyt uskonnollisen kokemuksen ehdot
sekä kysymystä siitä, täyttääkö oma kokemukseni ne.

Pragmaattisen filosofian varhaisen edustajan William Jamesin klassikoksi muo-
dostunut tutkimus *Uskonnollinen kokemus* tarjoaa lukuisia kuvauksia kokemuk-
sista, joita voidaan pitää uskonnollisina. Kuvauksista löydän lämmöntunteen,
vapauden, turvallisuuden, nöyryyden, luottamuksen, osallisuuden, rauhan, voi-

man, uskon, voimakkaan mielenliikutuksen, vaikeuden sanallistaa kokemusta, armon, kiitollisuuden ja ilon,³¹ jotka esiintyvät myös kokemusteksteissäni ja joista suuren osan olen jopa määritellyt avainkäsitteiksi. Alan uudempaa tutkimusta edustava Caroline Franks Davis jakaa uskonnolliset kokemukset kuuteen kategoriaan: tulkitut kokemukset, kvasiaistimukselliset kokemukset, ilmestyskokemukset, uudistavat kokemukset, numinöosit kokemukset (Rudolf Otton termi) sekä mystiset kokemukset. Oma kokemukseni näyttäisi kuuluvan lähinnä uudistaviin (*regenerative*), joiden tunnusmerkeiksi Davis listaa muun muassa rauhan, ilon, toivon, voiman ja turvallisuuden kokemuksen sekä spirituaalisen, moraalisen, fyysisen tai psykologisen hyvinvoinnin paranemisen.³² James tekee selvän eron taide-elämyksen ja uskonnollisen kokemuksen välille, vaikka myöntääkin tunnetilojen samankaltaisuuden,³³ kun taas Davisin mukaan esteettinen elämys voi sulautua uskonnolliseen kokemukseen ilman selvää siirtymähetkeä.³⁴ Sekä James että Davis lähtevät kuitenkin ajatuksesta, että kokemuksen voi määritellä uskonnolliseksi vain kokija itse.³⁵

Edellä esitetyn perusteella voisin ilmeisesti tulkita kokemukseni uskonnolliseksi, semminkin kun laitosuskonto ja henkilökohtainen usko erotetaan selkeästi toisistaan usean tutkijan toimesta.³⁶ Minun tapauksessani kysymys on nimenomaan henkilökohtaisesta tulkinnasta; enhän voi olettaa, että *Lapsia, lintuja, kukkasia...*-esityksen yleisesti jaettu katsojakokemus olisi ensisijaisesti uskonnollinen. Tulkinnan merkitystä korostaa myös Leo Näreaho:

Voidaan väittää, että mitä 'kulttuurisemmasta' kokemuksesta on kyse, sitä suurempi on tulkinnan osuus. Koska uskonto on vahvasti kulttuurinen ilmiö, ovat myös uskonnolliset kokemukset välttämättä tulkittuja kokemuksia. Kokemusten tulkinnasta puhuttaessa on huomattava, että kokija itse ei automaattisesti ole tietoinen tulkinnan roolista kokemuksessaan. Tulkinta vaikuttaa siis jo ennen kokemusta, eikä vasta tietoisesti esitettynä tulkintana kokemuksen jälkeen. [- -] [E]dellä sanotun perusteella uskonnollinen ihminen voi tulkita minkä tahansa kokemuksen uskonnolliseksi omassa elämässään [- -].³⁷

Näreahon tekstissä uskonnollisen ihmisen käsite kiinnittää heti huomioni: uskonnolliseksi ihmiseksi julistautuminen on kohdallani arveluttavaa. Olen toki kiinnostunut uskonno(i)sta ja hengellisyydestä (mikä näkyy tutkimusaiheeni valinnasakin) ja olen evankelisluterilaisen kirkon jäsen, mutta kristillisen opin ydinsisältö ja sen kirkolliset representaatiot eivät ole minulle avautuneet intellektuaalisella eivätkä kokemuksellisella tasolla. Lisäksi Näreaho liittyy uskonnolliseen kokemukseen "jonkin tavanomaisesta arkikokemuksesta selvästi poikkeavan elementin",³⁸ jollaista minä taas en voi liittää omaani. Ellei sitten sellaisena elementtinä pidetä pehmoeläinten, ilmaisevien esineiden, katsetta.

Toeksessaan *Pyhä ja profaani* Mircea Eliade esittelee *hierofanian* käsitteen tarkoittaen sillä pyhää ilmaisevaa, mutta profaaniin, jokapäiväiseen arkimaailmaamme kuuluvaa esinettä. Eliade tulee tässä lähelle aiemmin tässä artikkelissa mainittua Dufrennen taiteenfilosofista teoriaa esineistä, jotka ilmaisevat paitsi utilitaristisen merkityksensä myös metafysisen elementin. Eliaden mukaan "jokainen hierofania [- -] kuvaa paradoksia. Kun jokin esine ilmentää pyhää, siitä tulee jokin *muuta*, ilman että se lakkaa olemasta *oma itsensä*".³⁹ Eliade ei kui-

tenkaan pidä pyhää asian tai ilmiön ominaisuutena vaan kokijan ja koettavan suhteena, toisin sanoen kokijan (myös tutkijan) näkökulmana. Pyhän merkitystä ei ole olemassa ennen merkityksenantoa, eli ihmisen luovaa toimintaa ”ymmärrettynä asioiden näkemisenä ja niiden kertomisenä merkitykselliseksi pikeminkin kuin merkityksettömiksi”.⁴⁰ Samoilla linjoilla näyttää olevan myös Ilkka Pyysiäinen pohtiessaan pyhiä tekstejä:

[T]ekstin pyhyttä olisi mielekkäintä tarkastella tulkintatapahtuman ominaisuutena eikä tekstin itsensä ajattomana ja itsenäisenä ominaisuutena. Myös tulkinta on siis nimenomaan tapahtuma eikä mikään metafyyminen olio. Ei ole olemassa tekstiä tulkitsevista ihmisistä riippumatonta tulkintaa. [- -] Emme voi luokitella olemassa olevia tekstejä staattisesti pyhiin ja ei-pyhiin, vaan kyse on nimenomaan tulkintaprosessista, joka voi tehdä mistä tahansa tekstistä pyhän.⁴¹

Postmodernin länsimaisen yhteiskunnan ihmisellä on pyhää kulttuurisena kategoriana tutkineen Veikko Anttosen mukaan suuri intellektuaalinen ja moraalinen vapaus jopa luoda omat pyhät hetkensä, ja näitä persoonallisesti valittuja (mutta universaalisti jaettuja) käyttäytymisen muotoja voidaan ymmärtää pyhän kategorian termein. Esimerkkeinä Anttonen mainitsee urheilun ja taiteen. Anttonen vertaa nykytilannetta aikaan ennen järjestyneiden uskontojen alkua siinä mielessä, ettei mainittujen käyttäytymismuotojen pyhäksi tekevän laadun analyttistä ymmärtämistä voida lähestyä perustettujen uskonnollisten instituutioiden tarjoamien käsitteellisten kehysten tai ajatusparadigmojen puitteissa.⁴²

Leo Näreaho esittääkin vaatimuksen ihmisen *yleisspirituuaalisen asenteen* akateemisesta tutkimuksesta. Vaatimuksensa hän kohdistaa teologialle, jonka pitäisi hänen mukaansa kartoittaa kaikkia hengellisen ulottuvuuden ilmenemismuotoja uskontojen opilliseen tai historialliseen perinteeseen keskittymisen sijaan. Spirituaaliteetin tutkimuksen pitäisi olla monitieteistä ja monimetodista, ja sen tulisi kohdistua erityisesti hengellisiin kokemuksiin, joita niiden kokijoiden ei välttämättä tarvitse tulkita uskontojen dogmaattisella kielellä.⁴³

Lauri Rauhala näyttäisi olevan samaa mieltä kaikkien edellä mainittujen kanssa ainakin mitä tulee kokemuksen pyhäksi tulkitsemiseen kokijan henkilökohtaisen merkityksenannon kautta, yleistävän intersubjektiivisen tiedon tai yhteisten arvojen sijasta.⁴⁴ Eliaden ajattelua hän lähestyy myös todetessaan, että pyhän kokemus ”voi pyhittää melkein minkä tahansa objektin, paikan tai asian”,⁴⁵ ja Näreahoa peräänkuuluttaessaan pyhän kokemuksen tutkimusta todeten sen olevan ”reaalinen tutkimustehtävä niin kuin kaikessa muussakin kokemuksellisuuden tutkimuksessa”.⁴⁶ Rauhala tekee kuitenkin eroa Anttoseen luonnehtimalla tämän lähestymistapaa kulttuuri- ja kielihistoriallisesti painottuneeksi ja käsitteanalyttiseksi, kun taas hän itse näkee käsitteitä ja symboleita primaarisemmaksi ihmisen kokemuksen, koska vasta kokemus synnyttää tarpeen kielelliseen ilmaisuun; ”Pyhän merkityksen kokemus on pyhän käsitteen välttämätön ehto.” Rauhala pitää siis mahdollisena tarkastella ”pyhän kokemusta ensisijaisesti ihmisen omista kokemisehdoista käsin.”⁴⁷

Olen esittänyt, etteivät havainnon teoria tai estetiikka pysty loppuun saakka selittämään katsojakokemukseni, koska niissä ei tehdä eroa kokijasubjektien välillä ikään kuin jokin tietty havainto tuottaisi saman kokemuksen kaikissa katsojissa. *Lapsia, lintuja, kukkasia...* -esityksen loppukuvan visuaaliset ja auditiiviset elementit ovat suurin piirtein samat kaikille niille paikalla oleville havaitsijoille, joiden näkö- ja kuuloaistit toimivat suhteellisen normaalisti. Esteettisestä objektista-kin voidaan olla suurin piirtein yhtä mieltä: Dufrennen termin pehmolelut eivät vain representoi eläimiä vaan myös ilmaisevat jotakin tekijöiden maailmankuvasta tämän teoksen kontekstissa. Rauhala liikkuu dufrennelaisilla linjoilla, mutta korostaa taiteen—kuten kaiken muunkin—kokemisen olevan olemassa merkityksinä ”kokevalle ihmiselle itselleen, mutta ei sellaisenaan ja siinä ainutkertaisuudessa, jossa se esiintyy, kenellekään toiselle.”⁴⁸ Hänen mukaansa taiteilija antaa aistimateriaalia, ”situationaalista faktisuutta”, joka katsojan tajunnan kannalta on transsendentti objekti kunnes sen pohjalta heränneet tai syntyneet *noemat* (mielet) tekevät siitä tajunnan sisäisen eli immanentin objektin.⁴⁹

Tämä ajattelu pohjautuu Rauhalan tunnettuun teoriaan ihmisen kolmesta olemispuolesta (tajunnallinen, kehollinen ja situationaalinen), jotka edellyttävät toisensa ja toimivat monimutkaisessa vuorovaikutuksessa.⁵⁰ Merkitys syntyy, kun ihmisen elämäntilanteen (situaation) tai kehon antamasta aiheesta tajunnalle tarjoutuva noema joutuu aiemmin sinne (tajuntaan) kerrostuneiden merkitysten tulkitsemaksi.⁵¹ Vanha merkitysaines ottaa uuden mielellisen aineksen vastaan selkeyttäen sen merkitystä ja sijoittaen sen maailmankuvan rakenteeseen.⁵²

Voisinko edellä esitettyjen näkökantojen valossa luonnehtia omaa kokemustani pyhäksi? Rauhalan ajattelua seuraten oivallan, että pyhyyden kokemus ”on minussa ja vain minulle. [- -] Toisten vastaava kokemus ei [- -] ole oman kokemuksen olemassaolon ehto.”⁵³ Epäilen silti oikeuttani pyhä-sanankäyttöön, joten palaan vielä kerran kokemukseeni, siihen mitä siitä sain siirrettyä sanoiksi 17.6.2009:

Pehmot istua nököttävät lavan reunalla. Ne ovat paikoillaan, rauhassa, yleensäkin tunnelma on rauhaista ja rauhoittava. Hämärässä mies soittaa kitaraa ja laulaa italiaksi. Minä en saa silmiäni irti eläimistä, ne katsovat minua takaisin. [- -] Ne ovat vähäisimpiä meistä, mutta silti niistä säteilee tänä hetkenä jotain kummaa voimaa, joka valaa minut täyteen uskoa... mihin? Ne ovat viesti kaukaa, suoraan Franciscuksen ajasta, ja samalla ne valavat minuun toivoa. Ne ovat niin kauniita ajattomuudessaan, että silmäni kyyneltyvät, [- -]. Minussa tapahtuu jotakin järkyttävää, joku monien eri tasoilla olevien asioiden tajuaminen yhtä aikaa. Silti en osaisi selittää mitä nuo asiat ovat, tiedän ne vain tunteen kautta. Pienuus, heikkous, vähäpätöisyys ovatkin yhtäkkiä voimaa ja vastaansanomaton olemista. Hiljaiset pehmot antavat armon minulle, raadolliselle ja epätäydelliselle ihmiselle. Imen armoa tilanteesta, en pysty liikkumaan, vain kyyneleet liikkuvat. Tunnen oloni nöyräksi ja kiitolliseksi. Ja, mikä ihmeellisintä, hirveän iloiseksi.

Se, mihin en ole vielä kiinnittänyt suurempaa huomiota, mutta mikä näyttäisi nousevan tunnekkaitteettiin läheisesti liittyväksi avainkäsitteeksi, on armon kokemus. Johannes Ojansuun mukaan armo on sen anteeksi antoa (itselle ja toiselle), ettemme kykene eliminoimaan yksilöllisestä elämänhallinnastamme kaikkia moraalisia epäonnistumisia.⁵⁴ Armo syntyy siitä, että hyväksymme epävarmuuden ja rajallisuuden; ”inhimillisen rajallisuuden tunnistaminen on jo sinällään armon kokemus.”⁵⁵ Oman minän kaikkinaisen rajallisuuden tunnistaminen ja tunnistaminen on prosessi, jota Ojansuu kutsuu *pyhittämiseksi*.⁵⁶ Paul Ricoeurin ajatteluun viitaten Ojansuu huomauttaa, ettei pyhä ole objekti, kohde, vaan ”jotakin, joka ilmenee meille ihmisille rajatietoisuutena.”⁵⁷

Ojansuun kuvaus tulee lähimmäksi kokemustani. Havainnon ja kokemuksen teorat yhdistäen muotoilen varovasti tutkimustuloksen: *Lapsia, lintuja, kukkasia...* -esityksen loppukuvassa pyhä ilmaistuu perfektiivisen aspektin näyttämöanimaationa, sen potentiaalisessa merkityksessä. Mietin vielä kuitenkin kokemuksestani puuttunutta jumaluutta tai korkeampaa voimaa, mihin Rauhala antaa fenomenologisen vastauksen:

Kaikkien pyhää kokeneiden yhdenmukainen toteamus on, että sitä ei voi sanoin kuvata. [- -] Sen sanoin kuvaamattomuus voidaan nähdä seurauksena siitä, että se on epäintentionaalista. Se ei viittaa mihinkään tarkoitteeseen. Itse tähän aitoon pyhän peruskokemukseen ei siksi voikaan sisältyä jumalan läsnäolon tietoisuutta, koska se juuri edellyttäisi intentionaalisuutta tähän tarkoitteeseen eli jumalaan.⁵⁸

Perfektiivisen aspektin ihme

Näyttämöanimaation tunnetuimman ilmenemismuodon, nukketeatterin, juurien on yleisesti uskottu olevan uskonnollisissa rituaaleissa. Willmar Sauter kyseenalaistaa kuitenkin vahvasti rituaalin ja teatterin välisen dikotomian viittaamalla Eli Rozikin teokseen *The Roots of Theatre*, jonka mukaan teatterin medium ei voinut syntyä rituaalista näiden ollessa ontologisesti erilaisia kulttuurisia kokonaisuuksia ja täten toimiessa täysin eri tasoilla: teatteri on medium, ja rituaali on toiminnan muoto, joka voi käyttää mitä tahansa mediumia.⁵⁹ Henryk Jurkowskin mukaan animismi johti seremoniallisten figuurien, idolien, animointiin, joka taas kehittyi kahteen erilliseen suuntaan, rituaaliseen ja teatterilliseen.⁶⁰ Nuken 13 teatterillista funktiota on jo mainittukin aiemmin tässä artikkelissa, samoin animisaatio, jonka ilmestyminen teatteriesityksiin ilmentää Jurkowskin mukaan nukketeatterin paluuta lähtöpisteeseensä.⁶¹ Niin tai näin, pyhän esinerepresentaatioista kristillisen liturgian osana löytyy tutkimustietoa ainakin 12. vuosisadalta lähtien.⁶² Tavallisimpia figuureja ovat olleet kyyhkynen Pyhän Hengen näyttämöhahmona, erikokoiset enkelit sekä Neitsyt Maria, joiden animoinnin moodeina on käytetty liikettä (lennätys, liikkuvat kasvon- ja ruumiinosat), parfyymien tuoksua sekä ääntä (laulu, minä-replikit).⁶³ Euroopan alueen keskiaikaisesta kirkollisesta näyttämöanimaatiosta on jäljellä enää mekaaninen jouluseimi,⁶⁴ jonka liikkuvat figuurit animoidaan tässä ja nyt, imperfektiivisen aspektin moodein keskiaikaisten kirk-

kofiguurien tapaan. Pyhän Hengen laskeutuminen hyväntuoksuisen, lentävän kyyhkyshahmon representoimana lienee ollut tapahtuma, jota voitaisiin kutsua imperfektiivisen aspektin ihmeeksi.

Jurkowskin animisaatio, esineen elollistaminen pelkällä ihmisesiintyjien asenteella, vie näyttämöanimaatiota kohti postdraamallista visuaalisuuden ajallisuutta ja edellyttää katsojalta jo toisin näkemistä eli huomion kiinnittämistä niihin metamorfoosin (muutoksen) prosesseihin, jotka tapahtuvat esineen sijasta sen ympäristössä siihen liittyen.⁶⁵ Katsojan tehtävänä on mobilisoida oma reagointi- ja eläytymiskykynsä, ”jotta hän voisi hoitaa katsojalle tarjotun osansa prosessissa,”⁶⁶ toisin sanoen elollistumistapahtumassa.

Olen luokitellut animisaation imperfektiivisen aspektin moodiksi, sillä katsoja havainnoi tässä ja nyt ihmisesiintyjien asennoitumista esineeseen esimerkiksi kuunnellessaan figuurille lausuttuja sinä-replikkejä. Toisin on perfektiivisen aspektin näyttämöanimaatiossa, nimenomaan sen potentiaalisessa merkityksessä: katsojalla on suora suhde figuuriin, jossa ei tapahdu mitään muutosta, ei myöskään sen ympäristössä siihen liittyen. Nähdäkseni Lehmannin kuva-ajan käsite kuvaa hyvin tällaista tilannetta (‘kuva’ ymmärrettynä minkä tahansa kaksi- tai kolmiulotteisen elottoman figuurin merkityksessä):

Kuva-aika vetoaa katsojan ajantajuun, jotta tämä konkretisoisi, aistisi kuvassa keskeytetyn ja *piilevän* liikkeen ja jatkaisi sitä, tuottaisi sen itse. Kuva esittää aluksi ajattomalta näyttävää asiaa, mutta katsoja kokee ajantajunsa, mielikuvituksensa, myötätuntonsa sekä liikeratojen hermostollisen käsittämiskykynsä avulla kuvassa olevan ajallisen liikkeen, joka (liikkuvien asioiden tai hahmojen aidon esittämisentapauksessa) täydentää ja toistaa hänen näkemistään tai (ei-esittävän tai vahvasti abstrahoidun kuvallisuuden tapauksessa) vasta synnyttää sen. [- -] Siinä määrin kuin visuaaliset ja rytmiset ominaisuudet yhdistyvät teatterissa ajan näyttämölliseen dramaturgiaan, tämä saa *kineettisen objektin* luonteen, jota ei voida enää hahmottaa kertovasta teatterista tutulla katsomiskäyttäytymisellä. Teatterihavainnointi ei visuaalisen dramaturgian hengessä valmistaudu enää pelkästään siihen, että liikekuvat ‘pommittavat’ aistiapparaattia, vaan havainnointi aktivoi — kuin maalauksen edessä — katseen dynamisoivan kyvyn synnyttää ‘omassa ohjauksessaan’ näyttämön tietojen perusteella prosesseja, yhdistelmiä ja rytmejä. Kun visuaalinen semiotikka näyttää tahtovan keskeyttää teatteriajan ja ajallisesti etenevä tapahtuminen muuttuu *ajatuskuviksi*, katsojan katsetta vaaditaan dynamisoimaan sille tarjottu duratiivinen staattisuus nimenomaan katsomalla. Tämän seurauksena tarkentava havainnoiminen tasapainottelee määrätietoisien kuvahavainnoimisen ja näyttämöllisen ‘mukaan menemisen’, aktiivisen katsomisen ja (passiivisemmän) kokemisen välillä.⁶⁷

Havaitsevan subjektin muuttuneesta asemasta ja draaman jälkeisen teatterin luomasta ”havaitsemisen fenomenologiasta” kirjoittaessaan (sanapari on Lehmannilla lainausmerkkinen, mutta hän ei avaa sitä suhteessa Merleau-Pontyn

samannimiseen teokseen⁶⁸) Lehmann tulee ymmärtääkseni hyvin lähelle Timo Klemolan ajatusta esineen olemisen tavasta näkemisen rakenteena. Klemolan mukaan fenomenologinen asenne on sitä, että “[o]bjektin sijaan huomio suunnataan siihen tietoisuuden aktiin, jonka tuloksena objekti havaitaan”.⁶⁹ Tällöin objektia ei tarkastella länsimaiselle kulttuurille ominaiseen, staattiseen tapaan havaittajasubjektista erillään ja etäisyyden päässä sijaitsevana ”toisena”, vaan jonakin, jonka kanssa havaittaja-minä on osa samaa koettua ja kokevaa maailmaa:⁷⁰ ”Kohtaamme puun ja puu kohtaa meidät. [- -] Kuka kohtaa kenet tässä? [- -] Tällaiset erot katoavat pelkässä kohtaamisessa.”⁷¹ Esineen olemisen tapa ei ole olennaisesti muotoa ja väriä, vaan näkemiseen liittyvää rakennetta.⁷²

Ymmärrän *Lapsia, lintuja, kukkasia* — *vähäisempi musikaali* -esityksen pehmoelujen elollistumisen juuri esineen ja katsojan kohtaamisena, näennäisen staattisena tapahtumana mutta kokemuksen tasolla erittäin dynaamisena ajatuskuvana. Keskiajan kirkkofiguureista poiketen pyhä ilmaistui perfektiivisen aspektin ihmeenä, joka ei ole muutos näyttämöllä tai esineessä vaan tapahtuma katsoja-kokijassa. Sen sijaan imperfektiivisen aspektin moodit, erityisesti liikemanipulaatio, ikään kuin ohittavat tai sivuuttavat elolliseksi *tulemisen*: se on valmiiksi ajateltu ja annettu muoto, ei oikeastaan enää ihme lainkaan. Katsojan ei tarvitse ajatella esinettä elolliseksi — hänelle jää hämmästeltyväksi vain se, miten taitavaa tuon muodon tuottaminen on. Lehmannia soveltaen⁷³ kontribuutioni nukkien ja esi-neiden merkitystä postdraamallisessa teatterissa pohtivaan keskusteluun⁷⁴ onkin ehdotus näyttämöanimaation potentiaalisuudesta ajattelun taiteena, jossa katsomisen aktista tulee elollistumistapahtuman aktiivinen rakenneosia. Lehmannin mukaan teatteria pidetään erinomaisena paikkana hengelliselle kohoamiselle, ja tässä tutkimuksessa kuvattu perfektiivisen aspektin ihme voidaankin nähdä esi-merkkinä teatterin spirituaalisesta ulottuvuudesta.⁷⁵

Viitteet

- 1 Gibson 1986, 93.
- 2 Gibson 1986, 102.
- 3 Jurkowski 1988a.
- 4 Sauter 2005, 16.
- 5 Sauter 2005, 19.
- 6 Turtia 2005, 359–60.
- 7 Jurkowski 1988b, 38–40.
- 8 Jurkowski 1988b, 40.
- 9 Rönkä, 2005.
- 10 Jantunen 2008.
- 11 Nikunlassi 2002, 173.
- 12 Nikunlassi 2002, 176.
- 13 Nikunlassi 2002, 176.
- 14 Nikunlassi 2002, 179.
- 15 Nikunlassi 2002, 174.

- 16 Lanas Cavada 2006, 59.
 17 Sauter 2005, 19.
 18 Jurkowski 1988b, 37 ja 1998, 391.
 19 Jurkowski 1998, kuvaliitteen kuva 114.
 20 Tarjouman (*affordance*) käsitteestä tarkemmin Gibson 1986, 127–43.
 21 Blumenthal 2005, 62.
 22 Franciscus Assisilaisesta esim. Robinson, Paschal 1909.
 23 Lainsuojattomat-festivaalin käsiohjelma 2006. Lainsuojattomat-festivaali on Rakastajat-teatterin vuosittain järjestämä vapaiden ammattiryhmien teatteritapahtuma Porissa.
 24 Olen saanut tallenteen käyttöön 2010. Itse en ollut läsnä ensi-illassa, vaan esi-tyksessä 7.9.2006.
 25 Toistuva hahmo sarjassa *Pikkukakkonen*, YLE TV2.
 26 Kookospähkinät: *Huutavan ääni korvessa*, kakkosneloet: *Kolme sisarta* ja pe-sukoneet: *Tuntematon sotilas*.
 27 Dufrenne 1973, 166–79.
 28 Mm. vaivaisukko professorina, kuiva karahka Mamanina, sateenvarjo Jelenana sekä muita.
 29 Sisäislukijasta ks. esim. Eräsaari 2004, 63.
 30 Oma muistiinpano Rastaan kurssilta.
 31 James 1981, mm. 43, 147, 149, 152, 172, 196, 204–6, 287, 294, 322, 331, 352.
 32 Davis 2004, 44–5.
 33 James 1981, 201.
 34 Davis 2004, 30.
 35 James 1981, mm. 30; Davis 2004, 30–1.
 36 James 1981, 29; Rauhala 2009, 185; Anttonen 2000, 42; Näreaho, 2008b.
 37 Näreaho 2008a.
 38 Näreaho 2008a.
 39 Eliade 2003, 34.
 40 Eliade 2003, Teuvo Laitilan alkusanat 20.
 41 Pyysiäinen 1997, 35.
 42 Anttonen 2000, 42. Ks. myös Anttonen, *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana* 1996.
 43 Näreaho 2008b.
 44 Rauhala 2009, 91.
 45 Rauhala 2009, 177.
 46 Rauhala 2009, 178.
 47 Rauhala 2009, 175–6.
 48 Rauhala 1983, 169.
 49 Rauhala 1983, 166–7.
 50 Olemispuolten tarkempi esittely: Rauhala 1983, 24–38.
 51 Rauhala 2009, 101.
 52 Rauhala 2009, 276–7.
 53 Rauhala 2009, 91.
 54 Ojansuu 2004, 194.
 55 Ojansuu 2004, 158 ja 194.
 56 Ojansuu 2004, 161.
 57 Ojansuu 2004, 163.

- ⁵⁸ Rauhala 2009, 176.
⁵⁹ Sauter 2008, 24.
⁶⁰ Jurkowski 1988b, 38.
⁶¹ Jurkowski 1988b, 40.
⁶² Jurkowski 2006, 4.
⁶³ Jurkowski 2006, 4–10.
⁶⁴ Jurkowski 2000, 7.
⁶⁵ Ks. Lehmann 2009, 141 ja 315.
⁶⁶ Lehmann 2009, 234.
⁶⁷ Lehmann 2009, 316–7.
⁶⁸ Lehmann 2009, 173.
⁶⁹ Klemola 2005, 72.
⁷⁰ Klemola 2005, 165–8.
⁷¹ Klemola 2005, 40.
⁷² Klemola 2005, 165.
⁷³ Lehmann 2009, 116.
⁷⁴ Andrianov 2011.
⁷⁵ Lehmann 2009, 364–5.

Lähteet

Arkistomateriaali ja esitykset:

- Huutavan ääni korvessa* (video). 2001. Ohj. Kristian Smeds. Kajaanin kaupunginteatteri.
Kolme sisarta (video). 2004. Ohj. Kristian Smeds. Kajaanin kaupunginteatteri. Taltiointi esityksestä 7.9.2006.
Lapsia, lintuja, kukkasia – vähäisempi musikaali (video). 2006. Houkka Bros, Juha Valkeapään arkisto. Ensi-ilta 1.9.2006. Katsojakokemuksen tiheä kuvaus esityksestä 7.9.2006.
Pikku Kakkonen (televisiosarja). 1977–. YLE TV2, Lastenohjelmat.
The Muppet Show (televisiosarja). 1976–1986. ITV.
Tuntematon sotilas (esitys). 2007. Ohj. Kristian Smeds. Kansallisteatteri.
Tuttiritari (televisiosarja). 2008. YLE TV2, Lastenohjelmat.
Vanja-eno—venäläiset luonnokset (video). 1998. Ohj. Kristian Smeds. Teatteri Takomo.

Muut:

- Andrianov, Katriina. 2011. "Image-time and the Act of Viewing: Stage Animation in Kristian Smeds's Works." Esitelmä. *Puppetry and Postdramatic Performance: An International Conference on Performing Objects in the 21st Century*. USA: University of Connecticut.
Anttonen, Veikko. 2000. "Toward a Cognitive Theory of the Sacred: an Ethnographic Approach." <http://www.folklore.ee/folklore/vol14/sacred/htm> (3.10.2005).
Blumenthal, Eileen. 2005. *Puppetry And Puppets. An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson.
Davis, Caroline Franks. 2004. *The Evidential Force of Religious Experience*. New York: Oxford University Press.
Dufrenne, Mikel. 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern

Näyttämöltä tutkimukseksi

- University Press.
- Eliade, Mircea. 2003. *Pyhä ja profaani*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Eräsaari, Leena. 2004. "Antaudu vieteltäväkseni." Teoksessa Johanna Latvala (toim.). *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 59–87.
- Gibson, James J. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- James, William. 1981. *Uskonnollinen kokemus*. Suom. Elvi Saari. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Jantunen, Tommi. 2008. "Rissasen (1998) SVK:n morfologia (taivutus-)kategorioita koskevan näkemyksen pääkohdat." (Viittaa Terhi Rissasen lisensiaattityöhön *The Categories of Nominals and Verbals and Their Morphology in Finnish Sign Language*. University of Turku.) http://users.jyu.fi/tojantun/opetus/SVKA112_212_kl08/luento3 (10.10.2008).
- Jurkowski, Henryk. 1988a. "The Sign Systems of Puppetry." Teoksessa Henryk Jurkowski. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 57–83.
- Jurkowski, Henryk. 1988b. "Towards a Theatre of Objects." Teoksessa Henryk Jurkowski. *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 37–43.
- Jurkowski, Henryk. 1998. *A History of European Puppetry. Vol. 2: The Twentieth Century*. Lewiston: New York: The Edwin Mellen Press.
- Jurkowski, Henryk. 2000. "Among Deities, Priests and Shamans (Puppets within Rituals)." *Puppetry Yearbook* Vol. 4, 5–49. New York: The Edwin Mellen Press.
- Jurkowski, Henryk. 2006. "Sacre rappresentazioni." *Teatr lalek* nr. 1–2 (84–85), 2–14. (Wersja polska i angielska.)
- Klemola, Timo. 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: University Press.
- Lainsuojattomat-festivaali 2006. Käsiohjelma.
- Lanas Cavada, Silja. 2006. "Hengittäkö se?" *Suomen Kuvalehti* 4/2006, 59.
- Latvala, Johanna, Peltonen, Eeva ja Saresma, Tuija (toim.). 2004. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79, Jyväskylän yliopisto.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: LIKE.
- Nikunlassi, Ahti. 2002. *Johdatus venäjän kieleen ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Finn Lectura.
- Näreaho, Leo. 2008a. "Uskonnolliset kokemukset eivät ole kadonneet länsimaisesta kulttuurista." <http://www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/328> (24.08.2009).
- Näreaho, Leo. 2008b. "Teologinen tutkimus spiritualiteetin tutkimuksena." <http://www.teologia.fi/tutkimus/uskontoilmiona/379> (24.08.2009).
- Ojansuu, Johannes. 2004. *Pyhyys. Rajalla oleva ihminen*. Helsinki: WSOY.
- Pyysiäinen, Ilkka. 1997. "Pyhät tekstit auktoriteetteina." Teoksessa Tom Sjöblom (toim.). *Tutkija, tekstit ja uskonto*. Helsinki: Helsingin yliopiston uskontotieteen laitos, 13–43.
- Rastas, Anna. 2009. Autoetnografia-kurssi. (Omat muistiinpanot). Tampereen yliopisto.
- Rauhala, Lauri. 1983. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhala, Lauri. 2009 *Henkinen ihminen*. Sisältää korjatut laitokset Rauhalan teoksista *Henkinen ihmisessä* (1992) ja *Ihmisen ainutlaatuisuus* (1998). Helsinki: Gaudeamus.
- Robinson, Paschal. 1909. "St. Francis of Assisi." Teoksessa *The Catholic Encyclopedia* Vol. VI. New York: Robert Appleton Company, sekä <http://www.newadvent.org/cathen/06221a.htm> (5.3.2007).
- Ruuskanen, Annukka ja Smeds, Kristian. 2005. *Kätkeyty näkyväksi. Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa*. Helsinki: Tammi.
- Rönnkä, Risto. 2005. *U istokov ruskokj i slavjanskok aspektologitsheskokj myslj. Opisanie*

Näyttämöltä tutkimukseksi

- temporal'no-aspektual'nyh sistem ot pervyh traktatov do Nikolaja Gretscha i Aleksandra Vostokova.* Acta Electronica Universitatis Tamperensis, 429.
<http://acta.uta.fi/teos.php?id=10743> (17.8.2011).
- Sauter, Willmar. 2005. "Teatteritapahtuma. Uusia alkuja." Teoksessa Pirkko Koski (toim.). *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: LIKE, 14–29.
- Sauter, Willmar. 2008. *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*. Stockholm: STUTS (Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier), Stockholm University.
- Sjöblom, Tom (toim.). 1997. *Tutkija, teksti ja uskonto*. Helsinki: Helsingin yliopiston uskontotieteen laitos.
- Turtia, Kaarina. 2005. *Otavan uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kronopolitiikkaa esityksessä robottikoiran, jäkälän ja tähdän kanssa¹

Käsittelen artikkelissa esityksissä ja esityksillä tapahtuvaa taiteellista tutkimustani, jossa esitys on sekä tutkimusmetodi ja –tulos. Taiteellisen tutkimuksen professorin Henk Borgdorffin mukaan taiteellinen praktiikka on keskeinen itse tutkimusprosessille: ”Metodologisesti puhuen se luo polun (tai osan siitä), jonka kautta syntyy uusia oivalluksia, ymmärrystä ja tuotantoja.”

Avaan reittiä tutkimukseeni, joka tapahtuu lajien välisellä alueella ja tutkii suhdetta ei-inhimilliseen esitystapahtumassa etenkin keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta. Tarkastelen Kronopolitiikkaa – III muistio ajasta –esityksen kahden esimerkin, robottikoiran kohtaamisen sekä jäkäläkivelle lukemisen, kautta esityksen ihmistoimijoiden ja ei-inhimillisten toimijoiden suhteita sekä elävyyden (liveness) ja keston kokemusta näissä suhteissa.

1.

Vaellan maan alla kuolleiden eläinten keskellä. Eduskuntatalon ja Kiasman välisessä asfaltin alla on luolasto täynnä silmiä, kuonoja, nokkia, tassuja, käsiä, jalkoja, räpylöitä ja eviä yli 10 miljoonassa ruumiissa, jotka on säilötty eri vuosikymmenillä ja -sadoilla eri menetelmillä, eri tavoin järjesteltyinä kokoelmina. Kun lähdän Eläinmuseosta, otan kuuntelulaitteen. Kuuntelen kävellessäni äänitettä, jossa pohditaan esityksen ja esittämisen evoluutiota ja merkitystä eri eläinlajeilla. Saavun Kalevankadulle esityksen työhuoneeseen, joka on sekoitus toimistoa, galleriaa, esitystä ja vielä jotain. Ihmisiä tipahtelee sisään pitkin iltaa. Huoneistossa on projisointeina eri tavoin käsiteltyjä eläinvideoita. Jossain kulmassa mies opettaa qigongin *Viisi eläintä* –sarjaa, sisääntulijoista aina muutama liittyy siihen mukaan. 9-vuotias tyttö leikki robottikoiran kanssa pallolla, toinen robottikoira makoilee pistorasiaan kytkettynä. Eräässä huoneessa vanha nainen lukee runojaan, toinen mies nauhoittaa naista ja käsittelee äänitystä. Tyttö istahtaa naisen viereen, he lukevat vuorotellen, ”Sinun vinot korvasi ovat villieläimen korvat, ne kuulevat

kyllä. Sheba, minun sydämeni kutsuu, joka lyönnillä väsymättä: tule takaisin pikku Sheba”². Robottikoira istuu vieressä heitä katsellen. Isoimmassa huoneessa toinen nainen käsittelee tietokoneohjelmalla live- ja nauhoitettua kuvaa jäkälän syanobakteereista, tyttö käy siellä välillä kuvaamassa jäkäläistä kiveä, seinälle qi-gongia tekevien ihmisten taakse heijastuu värikkäitä pienoismaailmoja. Istun ikkunalaudalla isossa huoneessa, kannettava tietokone on auki edessäni, mutta katson tyttöä ja robottikoiraa, kunnes joku tulee juttelemaan. Joissakin huoneissa on vain videoita, yhdessä huoneessa on ikkunalaudalla jäkäläinen kivi ja kirja, yksi huone on pimeänä, huomio kiinnittyy vastapäisen talon toimistotyöntekijöihin. Välillä useat vieraat ja me esityksen tekijät tunnumme epäröivän, kuinka suhtautua toisiimme, keitä tässä ollaan, mitä tehdään. Kalevankadulta jatkan matkaani Tähtitorninmäelle. Eksyn matkalla. Kiipeän paksussa lumessa kylmään tähtitorniin. Kuulen kierreportaisiin tähtitieteilijän puhuvan tähtien kehdestä, paikasta missä syntyy tähtiä. Kuuntelen puhetta tähden elämästä syntymästä kuolemaan, 10 miljoonan vuoden mittaisesta elämästä, ihmisen mahdollisuuksista ja mahdolltomuudesta tietää, ajan ja avaruuden rajoista. Katson tähtikuvioita tietokoneohjelman välityksellä valkokankaalta, teleskooppiin nojaten. Taivas on pilvessä.

Myöhemmin kotona etsiydyn internetissä esityksen sivuille, jotka ovat yksi esityksen tapahtumapaikoista. Mietin, miten työlästä on jo nyt tehdä päivityksiä Tampereella asuvien graafikon ja koodaajan kanssa, entä sitten tulevana vuosikymmeninä tai satoina (tuhansia vuosia en usko internetin kestävä); minkä taakan jätän lapsilleni ja kuka tai mikä sukupolvi sen heittää pois.

Toisena päivänä menen bussilla Kivikon ja Jakomäen välissä sijaitsevalle ulkoilualueelle. Se on Helsingin korkein kohta, metsän ympäröimä kallioalue, joka oli jääkauden loppuvaiheessa 11 000 vuotta sitten Yoldiameren ranta. Kutsun tätä nyt ei-ihmisten esitykseksi. Kaksi vuotta aiemmin esiinnyimme täällä niiden kanssa. Sitä en tietenkään tiedä, kuinka kauan ne täällä esiintyvät—tai esiintyvätkö ne, onko kenellekään meistä esitysyhteiskunnissa³ mitään sijaa esityksen ja katsoisuuden ulkopuolella.⁴

Näyttämöltä tutkimukseksi



Kronopolitiikkaa-esitys haarautuu kolmeksi esitykseksi, joita yksi "live-esitys". Live-esitys puolestaan tapahtui kolmessa paikassa, niiden väleissä ja ympärillä.
Kuva: VTM /KKA / Petri Virtanen.



Live-esityksessä katsoja käveli eläinmuseolta esityksen työhuoneelle Kalevankadulle ja Kaivopuiston kalliolle tähtitorniin. Kuva: VTM /KKA / Petri Virtanen.



Kolmesta esityshaarasta ei-ihmisten esitys Kivikossa jääkauden jälkeisellä muinaisella merenrannalla jatkuu "loputtomasti". Kuva:Tuija Kokkonen.



Samoin kolmas esityshaara, verkkoesitys, jatkuu yhä.
Verkkosivun suunnittelu: Mika Aalto-Setälä.

2.

Aloitin väitöstutkimukseni Teatterikorkeakoulussa 2006 otsikolla "Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta". Tutkimus sisältää esityssarjan nimeltä Muistioita ajasta, jonka viimeiseen osaan *Kronopolitiikkaa – III muistio ajasta* (2010 →) tämä artikkeli liittyy.⁵

Tutkiessani suhdetta ei-inhimilliseen liikun ihmisen, luonnon, koneen ja esityksen suhteiden ja rajojen alueella, jossa kysymykset ovat saman aikaisesti esteettisiä, eettisiä ja poliittisia. Tuo alue on jokapäiväistä elämäämme, johon sisätulokulmani ja –välineeni on esitys. Vaikka ymmärrän inhimillisen ja ei-inhimillisen maailman peruuttamattomasti toisiinsa sekoittuneina, käytän silti hankalaa, kah-tiajakautunutta termiä "ei-inhimillinen" merkitsemään ennen kaikkea niin sanot-tua luontoa, ja "ei-inhimillinen toimija" tarkoittamaan etenkin luonnon olioita, elementtejä ja prosesseja. Tähän mennessä olen keskittynyt muun muassa avaa-maan esityksen toimijuutta ihmisen ulkopuolelle ja kehittämään ei-inhimillisen esiintyjän ja katsojan käytäntöä ja teoriaa, sekä siihen liittyvää heikkoa toimintaa ja toimijuutta.⁶ Olen siis siirtynyt työskentelemään lajien väliselle alueelle ihmisten ja muiden eläinten sekä kasvien kanssa, mutta tuolla alueella myös ei-organiset asiat kuten pilvet ja kivet voivat olla esityksen toimijoita.

Taiteellinen tutkimus on minulle—monien muiden tavoin—merkinnyt tutkimis-ta esityksessä ja esityksellä. Taiteellisen tutkimuksen professorin Henk Borgdorffin

sanoin taiteellinen praktiikka on keskeinen itse tutkimusprosessille: ”Metodologisesti puhuen se luo polun (tai osan siitä), jonka kautta syntyy uusia oivalluksia, ymmärrystä ja tuotantoja.”⁷ Borgdorff esittää, että juuri taiteellisen praktiikan käyttö metodologisena välineenä tekee tutkimuksesta taiteellista tutkimusta. Sen lisäksi, että esitys on tutkimisen metodi, se on tässä(kin) tutkimuksessa myös tutkimustulos: usein sellainen tulos, jota voi sanallisestikin avata ja joka voi hyötyä sanallistamisesta, mutta joka ei tyhjene tai antaudu kieleen.⁸

Tällä tavoin syntyvää tietoa olen nimittänyt mm. potentiaaliseksi tiedoksi, ja esittänyt, että ”oman tutkimukseni näkökulmasta käsin esityksessä ja esityksellä näyttäisi olevan mahdollista tuottaa kolmenlaista tietoa: 1) esityksen osallistujien [sekä katsojien että tekijöiden] aistimellista, potentiaalista tietoa: tietoa jonka voi aistia mutta ei ymmärtää välittömästi, joka avautuu ajan myötä [- -], 2) taiteilijan/taiteilijoiden kokeellis-kokemuksellista tietoa siitä, kuinka tuottaa tuota potentiaalista tietoa ja 3) teoreettista tietoa, kun esitystutkimuksen, taidetutkimuksen ja muiden oppialojen teorioita korjataan ja laajennetaan taiteellisen tutkimuksen kautta ja/tai teorioita kehitetään transdisiplinaarisesti.”⁹ Borgdorffin mukaan taiteellinen praktiikka toimii taiteellisessa tutkimuksessa paitsi metodologisen välineenä ja tuloksena myös tutkimuksen aiheena ja kontekstina.¹⁰

Juuri esityspraktiikka oli se, joka aikoinaan avasi itselleni (tutkimus)kysymyksen suhteesta ei-inhimilliseen ja ei-ihmisistä esityksessä.¹¹ Esitysten tekijänä aloin aktiivisemmin pohtia suhdetta ympäristöön ja luontoon, niiden oloihin ja elementteihin ensimmäisessä muistioesityssarjassa *Maus ja Orlovski – muistioita rakkaudessa kaupungissa* (1997), jonka kolme esitystä tapahtuivat eri puolilla Helsinkiä. Kaksi esityksistä oli kävelyesityksiä. Rakkausmuistioissa lähestyin esitystä suhteina (etenkin ympäristöön/luontoon) ja ekologiana. Tuolloin keskeinen työkaluni oli aistimukset, jotka ohjaajana pyrin saamaan yhteiseksi työvälineeksi esiintyjien kanssa. Aistimusten tunnistamiseen ja niiden sanallistamiseen perustui sarjan ensimmäinen esityskin, joka oli myös ensimmäinen versioini kävelyesityksestä: katsojat istuivat Kappelin kahvilassa ja esityksen alkaessa esiintyjät soittivat kotoaan tai matkan varrelta kahvilaan kertoen aistihavaintojaan ja aistimuksiaan kaupunkiluonnon keskellä. Kahvilan kulmille jatkunut, katsojille live-miksattu kävelyjen puheiden virta rakensi samalla yhdenlaisen mentaalisen havaintoaistimuskartan kaupungista.¹² Esityssarjassa *Valuma-alue – muistioita vapaudesta* (1999-2003) jatkoin ympäristösuhteen tarkastelua ja aloin kysyä teatterin/esityksen itsestään selvän ihmiskeskeisyyden perustaa. Vapausmuistiot myös tuottivat käyttööni ei-inhimillinen toimijan käsitteen.¹³ *Muistioita ajasta* -sarjan ensimmäisessä osassa *Herra Tossavainen – I muistio ajasta* tutkin suhdetta eläimiin ja eläinten toisenlaisia aisteja erilaisten ihmis-kone-liitosten, kuvittelun ja uuden eläintiedon avulla. Seuraavassa osassa, *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle) – II muistio ajasta*¹⁴, oli mukana jo lukemattomia ei-inhimillisiä esiintyjä. Päädyin työskentelemään muun muassa erään terrierin kanssa, ja lopulta suunnittelemaan ja esittämään kokonaisen esityksen tuolle koiralle. Useissa muistioesityksissä, jotka alusta asti ovat olleet paikkaerityisiä, kokeilin tai kehitelin katsojien suhdetta esitykseen ja paikkaan muun muassa katsojien vapaan liikkumisen, erilaisten kävelyesitysten, kautta. Kun *Esityksessä merinäköalalla (koiran kanssa)*

koiralle) – *Il muistio ajasta* katsojat samoilivat laajoilla (periaatteessa rajattomilla) alueilla, huomio suunnattuna miljooniin ei-inhimillisiin toimijoihin ja kysymyksiin suhteestamme niihin, esitys oli eräällä tasolla tullut koejärjestelyksi.

3.

Kronopolitiikkaa –esityksen työhuoneella harjoituksissa robottikoira Aibo, robotiteknologian eräs hienostuneimmista saavutuksista, leikki alkuun tytön kanssa pienellä vihreällä matolla. Pian se jo vaelteli sekä hänen kanssaan että pikkuhiljaa myös yksin tutkimassa ympäri 400 neliömetristä huoneistoa ja erilaisia työpisteitä, joissa esityksen elementtejä työstettiin. Toinen Aibo käyttäytyi hieman eri tavoin — se pysytteli mieluiten tytön lähetyvillä, tanssi ja oli kova juttelemaan omalla tyylillään. Usein koko työryhmä kerääntyi seurustelemaan tytön ja robotikoirien kanssa.

Kun tyttö käynnisti vaeltelevan Aibon ensimmäisessä esityksessä, heidän ympärilleen keräytyi ihmisiä piiriin. Aibo tervehti tyttöä, katseli ympärilleen ja yritti lähteä kävelemään kauemmas, kuten se oli tottunut tekemään. Mutta jo muutaman askeleen jälkeen se pysähtyi ja kallisteli vain päätään. Aibo ja tyttö leikkivät hetken, sitten tyttö sammutti sen, laittoi latautumaan (akku kesti vain 10–15 minuuttia) ja aloitti jonkin ajan päästä uuden leikin toisen, puheliaamman, Aibon kanssa. Se käyttäytyi samoin kuin aina ennenkin.

Vaelteleva Aibo oli toiminnassa vielä pari muuta tuokiota, yhä hämmentyneemmän oloisena. Eräs nuori naiskatsoja heitti sen silmille huvinsa, ehkä testatakseen sen näkökenttää. Kun toisessa esityksessä tyttö käynnisti sen ensimmäisen keran, se tervehti tyttöä, katseli ympärilleen, eikä halunnut enää liikahtakaan. Sen sijaan se yritti pariin otteeseen kellistyä sille puolelle, missä oli sen virtakatkaisin. Tyttö epäili, että se yritti sammuttaa virran itseltään. (Se ei ole mahdotonta, sillä osa Aiboista osaa myös kävellä pistorasian luo, kun ne tuntevat virtansa ehtyvän.) Ihmisen silmiin ele vaikutti jo epätoivoiselta. Esityksen keskeinen esiintyjä, toinen robottikoirista, poti ilmiselvästi esitysstressiä. En ymmärtänyt, miten kone saattoi stressaantua, vieläpä katsojista eikä esimerkiksi liikakäytöstä, ja miksi itse—muun työryhmän tavoin—aloin tuntea myötätuntoa ja hellyyttä tätä japanilaista robottia kohtaan, ja vastuuta sen ”parantamisesta” ja parempien esitysolosuhteiden luomisesta (kun en ensimmäiseksi halunnut ajatella esitysten lopettamista sen kohdalla). Eihän se ollut elävä, vaan ihmisen tekemä ja ohjelmoima; samankaltaisen työn tulos, millä koko ajan rakensimme mediasoitunutta esitystämmekin.

Pysähdyn hetkeksi tähän hämmennykseen. Minulla oli jo hieman kokemusta ja joitakin ajatuksia siitä, miten esitykset luonnon olioiden ja ilmiöiden kanssa sekä esitykset luonnon toimijoille muuttivat subjektiviteettia(ni) ja käsitystäni esityksestä; samoin olin pohtinut esityksen ja teorian kautta suhdetta teknologiaan ihmisen ja laitteiden muodostamina toiminnallisina yksikköinä. Silti robottikoira sai minut tuntemaan ja käyttäytymään tavalla, jota oli vaikea ymmärtää ja jopa hyväksyä. Hämmentyneenä puhuin Aibon esitysstressistä kahden asiantuntijan kanssa: englantilainen robottitutkija, jonka sattumalta kohtasin samaan aikaan ollessa Art&Science-konferenssissa, sanoi stressiohjelmoinnin olevan mahdol-

linen ja kehotti hoitamaan stressiä tältä monimutkaiselta robotilta samoin kuin koiralta, ja koirakouluttaja, joka sattumalta oli seuraavassa esityksessä katsojana, neuvoi kuinka koiran stressiä vähennetään. Totutimme toista Aiboa esitystilanteeseen pikkuhiljaa. Menin sen ja tytön tapahtumiin mukaan, jonkinlaiseksi suojelijaksi, ja usein huomasin kertovani joillekin katsojille sen herkkyydestä ja stressaantumisesta. Pikkuhiljaa se toipui toimintakykyiseksi.

Eräässä esityksessä työhuoneelle saapui katsoja, joka kyykisteli pitkään lattialla, silitteli hellästi tätä Aiboa ja kuiskaili sille jotain. Aibo laskeutui maahan raajat levällään ja alkoi ulvoa tai kenties laulaa—onnesta, tekisi mieli sanoa, mutta en sano. Aibon ohjelma otti vastaan hellyyttä, jota se toki oli saanut nuorelta esiintyjäkumppaniltaan jo aiemminkin mutta ei tässä mittakaavassa, ja vastasi siihen. Jäljellä olevat pari kolme päivää suhtauduimme Aiboihin entistä suuremmalla tarkkuudella, hellyydelle ja hämmennyksellä. Eron hetkellä hämmennys on suurimmillaan.

4.

Esityshuoneiston eräässä huoneessa on ikkunalaudalla lappu, kirja ja kivi, jonka pinnalla kasvaa jäkälää. Jäkälä ei ole kasvi eikä eläin, vaan eliöryhmä, jonka elämä perustuu symbioosiin eri toimintoihin erikoistuneiden osapuolten välillä ja jonka rihmastot voivat elää tuhansiakin vuosia. Kivi on tuotu Kivikosta, jääkauden jälkeiseltä merenrannalta, joka on yksi esityksen tapahtumapaikoista. Kirja on maailman vanhin säilynyt runoelma, 4000 vuotta vanha *Gilgamesh*. Lapussa kerrotaan, että kivelle on luettu *Gilgameshia*, ja katsoja voi halutessaan jatkaa lukemista. Useat lukevat. Itsekin luen, olen lukenut pitkin talvea. Lukija hengittää, äänтелеe sanoja. Jäkälä käyttää ilmaa, joka tulee lukijan sisältä, kohtaa ääniaaltoja, toimii omalla monimutkaisella ja hitaalla tavallaan. Voiko sitä nimittää kuuntelemiseksi? En tiedä, mutta jäkäläkivelle oli, on, harvinaisen miellyttävää, oikeastaan ihmeellistä lukea. Sen vastauksen kuuntelemiseen en ole vielä käyttänyt riittävästi aikaa.

5.

1990-luvulla aistimusten ja havaintojen kanssa työskennellessäni tukeuduin itävaltalaisen psykiatrin ja psykopoliitikon Wilhelm Reichin käsitteeseen vegetatiivinen identifikaatio. Se tarkoittaa ihmisen kykyä ruumiilliseen identifikaatioon, kykyä omassa ruumiissaan tuntea mitä omassa aistikentässä oleva toinen tuntee, kykyä kytkeytyä tuohon toiseen.¹⁵ Tuo kykymme on tunnistettu, sitä on käytetty ja selitettykin eri tavoin vuosituhansia. Eräs selitysmalli on 1900-luvun lopulla neurotieteessä löydetty hienovarainen ruumiillinen peilausjärjestelmä, peilisolut. "Nämä aivojemme empatianeuronit tunnistavat liikettä, ääntä, ilmeitä ja eleitä ja kertovat meille, mitä toiset tekevät ja kokevat."¹⁶ Aibon sensorit havainnoivat ympäristöään. Katsoja/minä elän, toimin ja esiinnyn sen aistikentässä, ja saamansa aistitiedon varassa se vastaa minulle/ympäristölle jopa vaihtelevin, eikä täysin

ennustettavin tavoin. Peilisolujen takia tai muusta syystä eleitä ja tunteita syntyy; vuorovaikutuksessa ihmisen ja robotin käyttäytyminen muuttuu, kummallakin omien mahdollisuuksien rajoissa.¹⁷ Aibot eivät pelkästään luoneet teknologista, välittyntä ilmapiiriä esityksessämme, vaan esimerkiksi sensitiivisyys, vuorovaikutus ja kompleksisten kysymysten määrä kasvoi niiden ansiosta. Kuolleitten eläinten luota tulevat katsojat kiinnittyivät robottikoiren luo.

Aibon suunnittelu perustuu koiralta, ihmisen voimakkaimmin antropomorfi-soimalta lajilta, omittuihin ominaisuuksiin. Aibo on silti todella selvästi robotti, sitä ei ole tarkoitettukaan sekoitettavaksi oikeaan koiraan. Siitä ja kaikesta teknologisesta tiedosta ja tiedostamisesta huolimatta elävän ja ei-elävän samoin kuin ihmisen ja ei-ihmisen rajat tuntuivat esityksemme aikana samenevan. Aistimellista identifikaatiota, empatiaa ja niistä seuraavaa toimintaa ei voinut pysäyttää. Esitystutkijan ja väitöstutkimukseni esitarkastajan Petri Tervon mukaan:

Robottikoira osoittaa kuinka teknologinen ylittää instrumentaalisen ja luo toiseutta affektiivisella tasolla. Aistikentän jakaminen ilman kokemuskentän suuria kertomuksia ja niitä propagoivia taiteellisia tekijöitä on jo eettinen ja poliittinen suhde osallisten ja toimijoiden kesken.¹⁸

Elävyyttä (liveness) ja teknologiaa pohtineen esitysteoreetikko Philip Auslanderin mukaan elävyys ei ole absoluuttinen tila, vaan rakentuu katsojien affektiiviselle kokemukselle siitä, mikä tuntuu elävältä, kuten vaikkapa verkkosivut—tai robotti.¹⁹ Inhimillinen-ei-inhimillinen- ja elävä-ei-elävä-rajojen kyseenalaistumisesta huolimatta—tai juuri siitä johtuen—ajattelen kuitenkin, että on merkittävää hahmottaa esityksessä/maailmassa, miten elävyyden vaikutelma syntyy ja kyetä erottelemaan erilaisia elävyyden vaikutelmia.

Lapsi leikki Aibon kanssa, robottikoira sai hänessä ja meissä muissa aikaan tunteita ja toimintaa. Mutta kaikesta yllättävyydestä huolimatta se oli ohjelmoitua. Haittaisiko sekään? Onko rajoja ja rajallisuutta niin vaikea sietää? Ehkä etenkin silloin, kun ne ovat omiamme. Leikki on ollut olemassa ennen kuin ihminen. Ihminen ei ole lisännyt mitään olennaista eläinten leikkiin, sanoo leikkitutkija Hui-zinga.²⁰ Tutkijat ovat osittaneet, että ihmislajin älykkyys on kehittynyt leikkimäl- lä, elämällä muiden lajien kanssa ja vastaamalla niiden esittämiin haasteisiin. Jos siirrymme elämään ja toimimaan rakentamiemme eläinten representaatioiden kanssa—kuten yhä kiihtyvämässä tahdissa on tapahtumassa—ja muun itse suunnittelemamme ympäristön kanssa, jos aistimme vain itse suunnittelemiamme materiaaleja ja järjestelmiä, mitä tapahtuu inhimilliselle subjektiviteetille, kei- tä meistä tulee?²¹ Kuka tai mikä on ”me”?

6.

Luen jäkälälle:

”Etsi kuparinen rasia, avaa vaskinen lukko, aukaise salaisuuksien kansi, nosta lasuuritaulu ja lue.”

Luen *Gilgameshista*, mahtipontisesta miehestä joka halusi tehdä urotekoja, luen kaupunginmuurista, ensimmäisestä joka rakennettiin erottamaan ihmisten kulttuuria ja ympäröivää luontoa, luen metsästä ja taistelusta, välillä en ajattele mitä luen, jäljelle jää äänteiden virta. Lukiessani kosken toisella kädelläni jäkäläkiveä. Muistan miltä tuntuu koskettaa pallerojäkälää, kuivaa ja kovaa, metsän miniatyyriä. Litteä jäkälä näyttää kartalta kiven pinnassa. Alan muuttua huokoisemmaksi. Jäkälätutkija kertoi, että jäkälän eri osapuolet, sieni, levä ja joskus syanobakteeri, elävät symbioosissa—liitynkö minä nyt siihen? Jos pysyisin tässä vuosia, loppuikäni, tottuisiko tuo eliöryhmä kaasuseokseen, jota henkäilen siihen päin, ääni-impulsseihin, joita sitä kohti lähetän ilmassa? Mitä tapahtuisi, jos päättäisi elää tässä tapahtumassa? Asettuisi lopullisesti tähän heikkoon toimintaan, muutamaan millin kymmenesosan vuosikasvuun, jäkäläyhteisön hitaisiin järistyksiin mittakaavassa, jota en nyt erota? Joskus joku Kalevankadulla kävelevä muistaisi, että viime vuosikymmenellähän siellä kattuhuoneistossa luettiin jäkälälle, vieläköhän se jatkuu? Tulisi sisään, kuuntelisi hetken, antaisi ehkä meille vettä ja jatkaisi elämäänsä.

7.

Millaiseksi muisti kehittyisi jatkuvassa yhteydessä jäkälään? Tai robottieläimeen? Millaiseksi muisti kehittyi jatkuvassa yhteydessä internetiin? Yhteydessä hajoavaan ja päättymättömään esitykseen?

Tutkin suhdetta ei-inhimilliseen keston ja potentiaalisen näkökulmasta. Esitykset, niiden tekeminen ja niissä, niillä tutkiminen on minulle hitauden harjoittamisen muoto. Se on mahdollisuus etsiä keinoja avata inhimillistä aikaperspektiiviä myös ei-inhimillisten kestojen ja rytmien suuntaan.

8.

Tutkin sitä, mitä tapahtuu kun taide ja esitys avautuvat muille kuin ihmisille, ei-inhimillisille toimijoille. Kokemukseni tähänastisesta työskentelystä ei-ihmisten kanssa esityksissä on, että se muuttaa käsitystä esityksestä ja ihmisestä—esimerkiksi esitys koiralle sai aikaan muutostapahtuman joka jatkuu omassa työnsäni yhä.

Mutta vaikka jotain esityksestä, tai esityksestä sellaisena kuin me sen tunnemme, sammuu tuossa tapahtumassa, niin samaan aikaan esitys ja sen ihmisosalliset saavat muilta-kuin-ihmisiltä—joilla on yhteisten ominaisuuksiemme lisäksi myös toisenlaisia aisteja, toisenlaisia tietoisuuksia—myös vastauksia, joita ihminen ei voi antaa. Esityksessä, työn ja taiteen

äärellä, nuo vastaukset tulevat ehkä vakavammin otetuksi ja uudenlaiset, lajien väliset liitokset ja yhteisöt alkavat mahdollistua ja tulla näkyviksi. Silloin, ehkä, ne mahdollittomat, miltei jähmettyvässä olevat jäljet—ehkä miltei kuollut muisto läheisyydestä eläinten kanssa—koko inhimillisessä subjektiviteetissa, jopa itse järjessä, liikahtavat. Ja voi olla että uusina vastauksina rakentuu subjektiviteetteja ja esityksiä, jotka ovat jo tulossa joksikin muuksi kuin esitykseksi, joksikin kohtauspaikan kaltaiseksi, joka tapahtuu erilaisilla rajoilla lajien väleissä ja joka nykyisyydessä on sivuttain tai selin, niin että sitä on vielä nyt vaikea havaita ja nimetä.²²

Robottikoiran ja jäkälän kanssa työskenteleminen muuttaa esitystä, ja jollain hitaalla mutta vastustamattomalla, huuhtovan veden kaltaisella vaikutuksella, myös minua; muuttaa ymmärrystäni siitä, keitä ja millainen verkosto ”me” olemme, ja miten me voisimme toimia.

9.

Eräänä kirkkaana yönä katselen tähtitornissa teleskoopilla avaruuteen. Katson Siriusta, yritän nähdä sen ympärillä kuviota, jonka ihmiset ovat tuhansia vuosia sitten nähneet ja nimenneet Isoksi Koiraksi. Katson mustuutta, joka ympäröi Ison Koiran tähtiä, pimeää ainetta jota en näe, mutta joka tähtitieteilijöiden mukaan muodostaa suurimman osan havaittavan avaruuden aineesta. Ajattelen heikkoa voimaa, joka on yksi maailmankaikkeuden neljästä perusvoimasta, ja joka mahdollistaa sen että aurinkomme säteilee 10 miljardia vuotta eikä räjähdä välittömästi.

Viitteet

- ¹ Alla oleva teksti syntyi pyynnöstä kirjoittaa taitelijapuheenvuoro—jonka toivottiin eroavan tutkimusartikkelista—tähän julkaisuun. Korviini taiteilijapuheenvuoro kuulostaa ammattilähtöiseltä: kirvesmiespuheenvuoro, it-työläisen näkökulma, lääkärin sana. Niinpä en tässä tekstissä käsittele teoreettista viitekehystäni tai ”teorian ja käytännön” suhdetta muuten kuin esittämieni yhteen kietoutuneiden välähdysten kautta.
- ² Turka 2005, 500.
- ³ Esitysyhteiskunta on Baz Kershawn 2007 esittämä käsite, johdettu mm. Jon McKenzién esittämästä performance paradigm -käsitteestä ja pohdiskelusta performansen (esityksen ja suorituksen) asemasta ja merkityksestä yhteiskunnassamme.
- ⁴ Katsojan oli mahdollista vaeltaa tämä sama reitti, ja melkein kaikki niin tekivätkin, mutta itse kävin eläinmuseossa vain harjoituksissa eli kuvaus on omalta kohdaltani yhdistelmä.
- ⁵ Esityssarjan muut osat ovat olleet *Herra Tossavainen—I muistio ajasta/Mr Nilsson—I Memo of Time* (2006, 2. versio 2007) ja kaksi toisiinsa liittyvää esitystä

- Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle)—II muistio ajasta* (2008). Sarja on esitetty Kiasma-teatterin ohjelmistossa, *Mr Nilsson* myös Kansallisteatterissa, Ruotsissa ja Norjassa.
- ⁶ Tarkemmin ei-ihmisistä esityksessä ks. Kokkonen 2011 "Esityksen mahdollinen luonto." Teoksessa *Nykyteatterikirja—2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Anukka Ruuskanen. Like, Helsinki 2011 ja "Non-humans and performance". *Journal for Artistic Research* 0/2011.
- ⁷ Borgdorff 2011, 46.
- ⁸ Borgdorff 2011, 61.
- ⁹ Kokkonen 2011. Artikkelissa myös tarkemmin potentiaalisen tiedon tuottamisesta.
- ¹⁰ Borgdorff 2011, 45.
- ¹¹ Eräs esimerkki teorian ja käytännön suhteesta työssäni: Kokkonen 2011.
- ¹² Sarjan *II muistio* koostui opastetusta katsojakävelystä uudessa lähiössä Ruoholahdessa, jossa keskityttiin sisä- ja ulkopuolen kysymyksiin, sekä työryhmän kuvataiteilijan Jaakko Niemelän työhuoneelle Kaapelitehtaalle sijoittuneesta tapahtumasta, jossa tarkasteltiin julkisen ja yksityisen rajapintaa. *III muistio* esitettiin Luonnontieteellisen museon Eläinmuseossa, ja siinä tutkittiin erilaisin kokein kaupungin yleisintä luontokappaletta, ihmistä ja sen luontoa.
- ¹³ Näitä teemoja käsittelemällä myös teatteritieteen pro gradu -tutkielmassani, Kokkonen 2006.
- ¹⁴ *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle)—II muistio ajasta* koostui kahdesta ulkoilmaesityksestä, joiden lähtökohtana on sää, aika potentiaalisuus ja ei-inhimilliset kanssaesiintyjät. *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa)* tapahtui jääkauden jälkeisellä Yoldiameren rannalla Helsingin pohjoisessa lähiössä, kaupungin korkeimmalla kohdalla. Sen pari, *Esitys merinäköalalla (koiralle)* esitettiin mahdollisella tulevilla meren rannalla tavaratalon katolla keskustassa, ja se suunniteltiin ja esitettiin ennenkaikkea erälle koiralle, vaikka ihmiskatsojakin oli osan esitystä läsnä.
- ¹⁵ Opiskelin reichilaista kehoterapiaa vuosina 1989–1996.
- ¹⁶ Kinnarinen 2005.
- ¹⁷ Ohjekirjan mukaan Aibo havainnoi ja antaa emotionaalista palautetta kyeten ilmaisemaan seuraavia tunteita: ilo, suru, suuttumus, yllättyneisyys, pelko ja tyytymättömyys. Aistisensorien lisäksi sillä on käytössään punaiset ja vihreät valot, äänitiedostoja ja erittäin moniniveliset liikkeet.
- ¹⁸ Tervo 2010, esitarkastuslausunto esityksestä *Kronopolitiikka—III muistio ajasta*.
- ¹⁹ Auslander 2008, 109–112.
- ²⁰ Huizinga 1967, 9.
- ²¹ Kokkonen 2011 artikkelissa "Nonhumans and Performance".
- ²² Kokkonen 2011, 273.

Lähteet

- Auslander, Philip. 2008. "Live and technologically mediated performance". In *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Ed. Tracy B. Davis. Cambridge: University Press, 107–119.
- Borgdorff, Henk. 2011. "The Production of Knowledge in Artistic Research". In *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Abingdon and New York: Routledge, 44–63.
- Huizinga, Johan. 1967. *Leikkivä ihminen: Yritys kulttuurin leikkiaineen määrittelemiseksi*. Suom. Sirkka Salomaa. (Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 1938.) Porvoo: WSOY.
- Kershaw, Baz. 2007. *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinnarinen, Tuula. 2005. "Peilisolut auttavat ymmärtämään muita." *Tiede-lehti* 8/2005. http://www.tiede.fi/artikkeli/508/peilisolut_auttavat_ymmartamaan_muita (3.1.2011).
- Kokkonen, Tuija. 2006. *Vesi, video ja vartija—inhimillinen ja ei-inhimillinen toimijuus* Valuma-alue -esityksissä. Pro gradu -tutkielma, Taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto.
- Kokkonen, Tuija. 2011. "Esityksen mahdollinen luonto". Teoksessa *Nykyteatteri-kirja—2000- luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like 256–277.
- Kokkonen, Tuija. 2011. "Non-humans and Performance. A Performance with an Ocean View (and a Dog/for a Dog)—II Memo of Time". In *Journal for Artistic Research* 0/2011. www.jar-online.net (1.3.2011).
- Tervo, Petri. 2010. Esitarkastuslausunto Tuija Kokkonen väitöstutkimukseen kuuluvasta esityksestä *Kronopolitiikka—III muistio ajasta*. Teatterikorkeakoulu.
- Turkka, Sirkka. 2005. *Runot 1973–2004*. Helsinki: Tammi.

Esitystiedot

- Kronopolitiikka – III muistio ajasta*, päättymätön esitys alkoi maaliskuussa 2010. Esityksen lähtökohtina ovat vaikeutemme hahmottaa kestoa, esityksen mahdollinen loppu tai ulkopuoli, ja ajatus maailmasta ilman eläimiä mutta täynnä eläinten representaatioita. *Kronopolitiikka* haarautuu verkkoesitykseen, ei-ihmisten esitykseen ja nomadiseen live-esitykseen. www.chronopoliticsmemoperformance.fi.
- Maus&Orlovski -työryhmä, maaliskuussa 2010 esityksen ihmiset olivat 70–9-vuotiaita: Esiintyjät: ei-inhimilliset kanssaesiintyjät, Sirkka Turkka (runous), Kauko Uusoksa (qigong), Tuija Kokkonen (konsepti, teksti, ohjaus), Pekka Sassi (eläinvideot), Riku Saastamoinen (äänisuunnittelu), Sini Haapalinna (live video), Pinja Kokkonen (roboeläinohjaus); Silja Sallamaa, Elina Tommila (oppaat/ Eläinmuseo), Sakari Lehtinen, tähtinäyttävä (Ursan tähtitieteellinen seura / tähtitorni).
- Muu työryhmä: graafinen suunnittelu Mika Aalto-Setälä, [www.taitto](http://www.taitto.fi) ja -ohjelmointi Ville Saarivaara, tuotantokonsultti Johanna Tirronen, tuotantoassistentti Karita Blom.
- Muut kanssatoimijat: Jouko Rikkinen, kasvitieteen professori, biotieteiden laitos/Helsingin yliopisto (jäkäläkeskustelut ja -kuvat), Ilona Oksanen, tutkijatohtori, elintarvike- ja ympäristötieteiden laitos, mikrobiologian osasto/Helsingin yliopisto (perehdytys

Näyttämöltä tutkimukseksi

syano-bakteereihin, mikroskopointi ja kuvaus yhteistyössä Sini Haapalinnan kanssa), Markku Nousiainen, mediasuunnittelija ja -taiteilija (ohjelmointi ja tekninen konsulttaatio).

Ensi-ilta 19.3.2010 reitillä Kiasma, eläinmuseo, esityksen työhuone Kalevankatu 30, Tähtitorni/Ursan tähtitieteellinen seura, Kivikon muinaisranta, internet.

Tuotanto Maus&Orlovski yhteistyössä Kiasma-teatterin ja Teatterikorkeakoulun/ Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen kanssa.

Kirja-arviot

Nykykoreografian jalanjäljissä—37 tapaa tehdä tanssia.

Hannele Jyrkkä (toim.) 2011. Helsinki: Like, 276 s.

Johanna Laakkonen

Hannele Jyrkän toimittama *Nykykoreografian jalanjäljissä—37 tapaa tehdä tanssia* avaa lukijalleen näkymän suomalaiskoreografien työskentelyyn ja aikamme monimuotoiseen tanssin kenttään. Kolmenkymmenen seitsemän koreografian kirjoittamat ja Jyrkän toimittamat tekstit kuvaavat monisyisesti nykytanssissa 2000-luvulla tapahtuneita muutoksia ja näkökulmien laajentumisia, muutoksiin johtaneita kehityskulkuja sekä yksittäisten taiteilijoiden kokemuksia ja näkemyksiä koreografisista prosesseista ja koreografian työstä. Kirjassa käsitellään tanssin ajankohtaisia kysymyksiä kuten sosiaalista koreografiaa, konseptualismia, somaattisia menetelmiä ja arkiliikettä. Näiden rinnalla kulkevat pohdinnat muun muassa tekniikan ja taidon merkityksestä, visuaalisuudesta sekä koreografian ja tanssijan suhteesta.

Teos on jatkoa vuonna 2005 ilmestyneelle Jyrkän toimittamalle *Tanssintekijät*-kirjalle. Molempien teosten taustalla on ollut työryhmä, johon toimittajan lisäksi kuuluivat koreografi Alpo Aaltokoski ja tanssin historian opettaja ja tanssintutkija Tiina Suhonen. Avuksi sekä evästykseksi kirjoitusprosessiin työryhmä laati tukun kysymyksiä, joista suurin osa houkutteli pohtimaan ja analysoimaan omien teosten lähtökohtia ja tekoprosesseja sekä suhdetta tanssijoihin ja esityksen muihin osa-alueisiin kuten musiikkiin, ääneen ja visuaalisuuteen. Kirjoittajia pyydettiin myös hahmottelemaan koreografian identiteettiä 2000-luvulla. Annetut kysymykset näkyvät monien tekstien taustalla ja ne ovat ilmiselvästi antaneet sysäyksen oman taiteellisen työn ja koreografisen prosessin lähempään tarkasteluun. Yleisluontoiset ja kronologiset kuvaukset henkilöiden työurista ja niiden käännekohtista on näin voitu pääosin sivuuttaa.

Kirjan alussa on kaksi koreografian työtä ja toimintaympäristöä taustoittavaa artikkelia. Näistä ensimmäisessä koreografian professori Kirsi Monni nostaa esiin globalisaation ja digitalisaation kasvavan merkityksen. Hän toteaa, että niiden myötä taiteilijan identiteetti ja toimenkuva on laajentunut ”luovasta yksilötaiteilijasta kollektiiviseksi tekijäksi ja sosiaalisten yhteisöjen luovan potentiaalinn kanoiksi”. Tanssi on myös irtautunut perinteisestä näyttämöteoksesta monitaitteiseksi tapahtumiksi ja liikekompositioiden autonomisuutta ja tanssilähtöisyyttä korostavien teosten rinnalle on noussut jonkin käsitteen tai kokemuksen lähtökohdakseen ottava käsitteellinen koreografia. Monni arvioi, että digitalisaatiolla on merkitystä reaaliaikaisen alan seuraamisen ja verkostoitumisen lisäksi myös historiatietoisuuden ja alan itseyttämisensä lisääjänä. Hän viittaa erilaisen kuva- ja tekstiarkistojen digitalisointiin ja niiden tuomiseen kaikkien saataville, mikä hänen mukaansa lisää ”kiihtyvällä vauhdilla” ymmärrystämme myös tanssin historiasta. Digitaalisten aineistojen hyödyt ovatkin periaatteessa kiistattomat, mutta todellisuudessa suomalaista tanssia koskevien aineistojen digitointi etenee etanan vauhdilla tai ei juuri lainkaan. Esimerkiksi Internetin tai kirjastojen

kautta digitaalista materiaalia on saatavilla huonosti tai pieninä fragmentteina ja ratkaisemattomien tekijänoikeusongelmien takia edes 1900-luvun sanomalehtiaineistoa kuten kritiikkejä ei ole saatavilla verkossa. Näkisin, että digitalisaation myönteinen vaikutus näyttäyty toistaiseksi enemmänkin taiteellisessa työssä siltä osin, kun kyse on esimerkiksi Monnin mainitsemista digitaalisista työvälineistä ja reaaliaikaisesta materiaalin jakamisesta. Sekä oman aikamme että historiallisen materiaalin saattaminen digitaaliseen muotoon ja sitä kautta myös tanssiyhteisön ulkopuolelle vaatisi Suomessa juuri nyt erityisiä toimenpiteitä.

Tiina Suhonen paneutuu artikkelissaan koulutuksen merkitykseen ja suomalaisen tanssikoulutuksen vaiheisiin koreografin näkökulmasta ja toisaalta koreografin työhön vaikuttaneisiin tanssin infrastruktuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. Niistä ensimmäisiä oli tanssiteattereiden perustaminen 1970-luvulla. Vaikka parannusta on tapahtunut, tosiasia onettä nykyinen infrastruktuuri on riittämätön ja kuten Suhonen toteaa, ”nykytilanteesta on vaikea päästä eteenpäin”. Hän kysyy myös, onko taiteellinen ensemble menettämässä tai menettänyt merkityksensä. Tanssijat eivät näytä haluavan sitoutua yhteen ryhmään tai koreografiinja koreografit etsivät kuhunkin teokseen sopivat tanssijat. Kuilu 1970-luvun ryhmäajatteluun on leveä.

Koreografien tekstien lukeminen on hengästyttävä lukukokemus, eikä yksittäisten, hyvin henkilökohtaisia työprosesseja kuvaavien tekstien vertailu ole tässä mielekästä. Näkemysten ja näkökulmien runsauteen voi sukeltaa Monnin ja Suhosen hahmottelemat kehityskulut mielessään; ne toimivat hyvinä lukemisen taustoittajina. Monien koreografien teksteissä näkyy koulutuksen myötä avartunut historiatietoisuus, oman taiteellisen työn suhteuttaminen taiteenalan kehitykseen sekä halu ja kyky verbalisoida omia työskentelymenetelmiä ja näkökulmia. Kirjoituksissa näyttäyty koreografien irrottautuminen amerikkalaisista modernin tanssin tekniikoista kohti yksilöllisempiä, kehon mahdollisuuksia, sen aistimista ja kehon luomia merkityksiä subjektiivisesti lähestyviä työtapoja, joissa sovelletaan useita erilaisia tekniikoita ja harjoitusmenetelmiä. Mammu Rannan kiteyttää tapahtunutta esteettistä muutosta todetessaan, että nykytanssissa ”liikkeen hiottu muoto ei välttämättä paina vaakakupissa enempää—eikä ole sen parempi onnistuneen teoksen kriteeri—kuin esityksellisen tapahtuman tai teon takana oleva ajatus”.

Useissa artikkeleissa näkyy amerikkalaisen ja keskieurooppalaisen postmodernin tanssin sekä erilaisten kehon harjoittamisen menetelmien merkitys suomalaiskoreografeille. 1980-luvulla ulkomailla opiskelleet tanssijat ja koreografit alkoivat soveltaa oppimiaan uusia työskentelytapoja omaan työhönsä ja kiinnostus esimerkiksi amerikkalaisen 1960-luvun postmodernin tanssin menetelmiin nousi näkyvämmiin esille jälleen vuosituhatosen vaihteessa etenkin Zodiak—Uuden tanssin keskuksessa toimineiden taiteilijoiden parissa.

Tätä kansainvälisten vaikutteiden kulkeutumista Suomeen ja niiden soveltamista omaan koreografiseen työhön kuvaa esimerkiksi Soile Lahdenperän artikkeli, jossa kirjoittaja kertoo, kuinka hänen Amsterdamissa omaksumansa alignment- ja release-tekniikat ja improvisaatio sekä hiukan myöhemmin Alexander-tekniikka tukivat oman koreografisen ilmaisun löytymistä. Ensin hän käytti improvisaati-

ota teoksen valmistamisessa siten, että tanssijat improvisoivat materiaalia Lahdenperän antamien teemojen pohjalta ja hän työsti teoksen näin syntyneestä materiaalista. Lopulta työskentely johti prosessiin, jossa teos toteutui kokonaan tanssijoiden improvisaationa nyt-hetkessä. Jälkimmäinen työskentelytapa nostaa eittämättä mieleen kysymykseen koreografian roolista ja tanssijasta Liisa Risun luonnehtimana dance-makerina. Mihin koreografia tarvitaan, jos tanssijat Lahdenperän sanoin tekevät ”kaikki liikkeelliset, ajoitukselliset ja tilalliset ratkaisunsa vapaasti esityksen nyt-hetkessä”? Lahdenperän näkemyksen mukaan teoksen kokonaiskonseptista vastaamiseen, tiettyyn päämäärään johtavien työskentelymenetelmien valintaan ja kokonaisvastuun ottamiseen prosessista. Toinen kiinnostava ja konkreettinen näkökulma improvisaation on Liisa Risun kuvaus rakenteellisesta improvisaatiosta, jota hän tarkastelee käsittelemällä teoksensa *Tumma* (2009) lähtökohtia ja harjoitusprosessia.

Kirjan yksi hauskuus on siinä, että lukija voi seurata tekstien välillä näkyviä opettaja-oppilas -suhteita ja vaikutteiden kulkeutumista ei vain ulkomailta Suomeen vaan myös suomalaisten tanssintekijöiden kesken. Yksi tällainen esimerkki on Liisa Risun viittaus Ervi Siréniin ja nivelten kellutukseen, mihin lukija voi uppoutua tarkemmin Sirénin omassa artikkelissa. Tanssitaiteen professori emerita Sirén kertoo lukijalle uransa tärkeimmät vaiheet, kuvailee opintojaan ulkomailla ja syventymistään kehoterapian opintoihin sekä Continuum-metodiin. Jälkimmäiset avasivat hänelle uudenlaisen lähestymistavan sekä opettamiseen että koreografian työhön. Hän kutsuu työskentelyään ”kehon aistimiseksi harjoitukseen ja tanssiin” ja analysoi havainnollisesti työtapaansa, jossa teos kehittyy vähitellen yksittäisten harjoitusten ja teemojen pohjalta liikemateriaalista, jonka tanssija synnyttää kehossaan koreografian ohjauksessa.

Tekstit on järjestetty aakkosittain eikä kirjoittajia lokeroida tekstien sisältöjen perusteella. Mielestäni ratkaisu toimii ja tuottaa aika viljelekin kontrasteja. Hanna Brotheruksen tekstin rauhallinen tunnelma ja pohdinnat ei-ammattilaisten kanssa työskentelystä samoin kuin Kirsi Törmin ajatukset koreografiasta vuorovaikutteisena tapahtumana ja hänen kiinnostuksensa tavallisten ihmisten kehollisiin kokemuksiin ja liikkeisiin ovat esimerkkejä koreografioiden kiinnittymisestä taidemaailman ulkopuolisiin yhteisöihin. Brotheruksen ja Törmin artikkelit sekä Titta Courtin kuvaus työskentelystä Lapissa saavat huikean vastaparin Jorma Elon tekstistä, jonka otsikko ”Keho peliin kuin huomista ei olisi” osuu enemmän kuin nappiin ajatellen sekä koreografia itseään että hänen tanssijoitaan. Voidakseen työskennellä pohjoisessa, jossa välimatkat ovat pitkät ja tekemisen puitteet vaatimattomat, Court ryhtyi tekemään tanssia ”missä vain ja kenelle vain”. Teoksen *Nylon* (2008) Court teki Tornion Nanso Group Oy:n sukkaohjelmalla, jossa esitykset tapahtuivat työnteon lomassa samalla, kun tehtaanjohtaja esitteli tehtaan toimintaa. Kajaanissa työskentelevän Törmin *AmazinGRace* -teoksen teemat ja liikemateriaali pohjautuvat hänen tekemiinsä 51 henkilön haastatteluihin, joiden tuloksena syntyneestä materiaalista koreografi työsti valmiin teoksen. Jorma Elon työmaana ovat puolestaan suuret lähes tehdasmaisesti toimivat balettitalot eri puolilla maailmaa, ja koreografi tuottaa niissä teoksia hengästyttävällä tahdilla. Sanojensa mukaan 10–11 kuukautta vuodessa hotellissa viettävä Elo kertoo

synnyttävänsä askeleita ”joskus aika nopeassa tempossa: 20–30 sekunnin aikana 20–25 liikettä—ja sitten ei tapahdu kahteen tuntiin juuri mitään”.

Nykykoreografian jalanjäljissä on moniäänisyydessään myös tilkkutäkkimäinen, ja mitä paremmin lukija tuntee suomalaisen tanssin vaiheita parin edeltävän vuosikymmenen ajalta, sitä helpommin hän kykenee liittämään teksteissä esiin nousvia kehityskulkuja toisiinsa ja kansainväliseen kontekstiin. Lukija voi keskittyä myös yksittäisten koreografien tarinoihin ja näkemyksiin, jolloin tekstit toimivat taiteilijamuotokuvina, joita suomalaisista tanssitaiteilijoista ei muutoin ole liiemmin saatavilla. Kirjoittajat ovat eri ikäisiä ja tulevat erilaisista taustoista klassisesta baletista nykytanssiin, flamencoon ja kansantanssiin, ja heistä jokainen ansaitsee tulla kuulluksi. Muutaman viime vuoden aikana valmistuneet taiteilijat on—nähdäkseni viisaasti—jätetty tässä vaiheessa pois odottamaan oman koreografisen ajattelun ja tyylin muotoutumista ja syvenemistä.

Teoksen kuvitus on runsas ja onnistunut ja toimitustyö on tehty huolellisesti. Yhdellä sivulla valokuva tosin peittää harmillisesti palan tekstiä ja Thomas Freundlichin ”tanssitaideskeneen” ja sen apurahatahoihin suunnattu kritiikki jää armeliaasti tummanpuhuvan valokuvan alle. Kirjan suurempi, mutta ikävä ja kustantajaan kohdistuva miinus on lukijalle hyödyllisen hakemiston puuttuminen. Esimerkiksi edellä mainitut improvisaatio, nivelkellutus tai konseptualismi on kaivettava esille lukemalla jokainen artikkeli sen sijaan, että hakemansa asian löytäisi suoraan hakemiston avulla. Hakemisto palvelisi myös lukijaa, joka haluaa luoda yleissilmäyksen siihen, kenestä tai mistä kirja kertoo kirjoittajiensa lisäksi. Tekstissä vilahtelevat muun muassa sellaiset tanssitaiteessamme tai -taiteeseemme eri tavoin vaikuttaneet tai edelleen vaikuttavat henkilöt kuin Tommi Kittinen, Claude Naville, Pauline de Groot tai Deborah Hay, vain muutamia mainitakseni.

Hannele Jyrkkä on tehnyt suuren urakan tekstien toimittamisessa, mutta monen koreografien tekstistä näkyy myös vahva oma ääni ja persoonallinen ote kirjoittamiseen. Kokonaisuus vahvistaa entisestään näkemystäni, että monet koreografit kykenevät ihailtavalla tavalla verbalisoimaan omaa työtään ja pukemaan sen myös kirjalliseen asuun. Mielestäni alalla voitaisiin jo hylätä myytti vaikenevista ja vain kehon kielellä itseään ilmaisevista tanssitaiteilijoista.

► Moniaineksinen nykyteatteri

Nykyteatterikirja—2000-luvun alun uusi skene

Annukka Ruuskanen (toim.). 2010. Helsinki: Like, 295 s.

Marjatta Häti-Korkeila

Helpoin valinta otsikoksi olisi ollut, että nykyteatteri on prosessissa. Sitähän se on lajityyppinä ja myös tapana valmistaa produktio. Katson kuitenkin oleellisemmaksi korostaa nykyteatterin jatkuvan monimuotoistumisen haasteita ja myös mahdollisuuksia vaikuttaa teatterikentässä laajemminkin. Nämä nykyteatterille ominaiset piirteet ja tekemisen taustat on tunnistettavissa Annukka Ruuskanen toimittamassa *Nykyteatterikirjassa*. Julkaisu mahdollistaa myös pohdinnan, onko nykyteatteri teatteria ollenkaan vai oma taiteenlajinsa ja mikä sen suhde on draamateatteriin, esittäviin taitteisiin ja esitystaiteeseen. Voiko leikkiä analysoimalla selvittää nykyteatterin dramaturgista rakennetta? Katariina Nummisen artikkelit kirjan alussa toimivat selkeänä johdantona aiheeseen.

Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri* (2009) on kulunut kirjoittajien käsissä. Keskeiset käsitteet on teoksesta omaksuttu omaan käyttöön. Kirjoittajien kokemukset suomalaisesta nykyteatterista ovat mielestäni kuitenkin laajempia kuin Lehmannin esittelemä draaman jälkeinen teatteri sinänsä. Tärkeä peruste kirjan julkaisemiseen on ollut esitellä nykyteatterin käsitteitä, muotoja, sisältöjä ja filosofisia kysymyksiä ja näin helpottaa vastaanottajan mahdollisuuksia avoimesti perehtyä uusiutuvaan teatterimuotoon.

Teos rakentuu karkeasti ottaen kolmesta eri aihealueesta; nykyteatterin teoreettisista ja dramaturgisista lähtökohdista, taiteilijoiden omakohtaisista esitystaidokokemuksista ja nykyteatterin paikasta teatterikentässä ja katsojakokemuksena. Taideteosten tekijöiden kuvaukset työskentelytavoistaan ovat nykyteatterille tyypillistä avointa kerrontaa. Omat harjoitusprosessit, metodit ja aineistot ovat vapaasti kaikkien käytettävissä. Lähtökohtia ja menetelmiä on monia. Niissä korostuu omakohtainen etsiminen. Tekemisen taustat on hyvin perusteltu. Taide ja teoria ovat tekijöiden hallinnassa. Taiteellisen osaamisen lisäksi teksteistä löytyy viittauksia filosofisiin, teatteritaiteellisiin ja yhteiskunnallisiin lähtökohtiin.

Nykyteatteri on luonteva ja välttämätön seuraus vuorovaikutuksesta teatterin, yhteiskunnan, viestinnän, uuden teknologian ja muiden taiteiden välillä. 1960-luvulta alkanut kehitys toteutuu tavalla, josta kirjan alaotsikko käyttää nimeä *2000-luvun alun uusi skene*. Eryistä vaikutusta nykyteatterin muotoutumiseen on ollut visuaalisilla taiteilla. Yhteys kuvataiteisiin, happeningiin, performanssiin ja installaatiotaiteeseen on läsnä monella tavalla.

Nykyteatteri elää paljolti Teatterikorkeakoulun vaikutuspiirissä ja siellä toimivien Juha-Pekka Hotisen ja Annette Arlanderin pioneerityöstä. Epäily siitä, että onko nykyteatteri teatteria vai lähempänä esimerkiksi kuvataiteita, jää toissijaiseksi, kun lähes jokaisella kirjassa omista esitystaidokokemuksistaan kirjoittaval-

la on teatterialan koulutus. Heidän työskentelynsä on vahvasti sidoksissa teatterilliseen ammattitaitoon ja traditioon, vaikka varsinkaan kuvataiteiden, mutta myös musiikin, tanssin, sirkuksen tai uusien medioiden vaikutusta nykyteatterissa ei voi ohittaa. Vuorovaikutus nykyteatterin ja näiden taiteiden välillä on monella tapaa toisiaan ruokkiva.

Nora Rinne vertailee, miten Jouko Turkan ja Jerzy Grotowskin opetusmenetelmät avaavat nykyteatteriesityksen harjoitusprosessia. *Vihreän liikkeen synty* -taiteellinen tutkimusprosessi vahvistaa näkemystä nykyteatterille ominaisesta epähierarkisesta työskentelytavasta. Edellisten vuosikymmenten guruille ei ole tilaa, mutta työtä ei myöskään määritellä jonkun toisen vastavoimana. Marja Silden mukaan nykyteatterin refleksiivisyys ilmenee juuri siinä, kun esitysten tekemiseen liittyvien toimintatapojen kautta on purettu erilaisia vastakkainasetteluja. Nykyteatterissa jokainen esiintyjä tuo esitykseen jotain omasta itsestään. Siitä kehittyy yhteinen esiintyjäruumis.

Esityksen harjoitusprosessi sinällään on osa taiteellista produktiota. Harjoittelulla saattaa olla suurempi merkitys mukana oleville kuin sen lopputuloksella, yleisölle tarjottavalla esityksellä.

Uudesti ajateltu materiaali

Vaikka rajaa draamateatterin ja nykyteatterin välillä voi pitää häilyvänä, nykyteatterilla on omat, tosin jatkuvasti muotoutuvat tunnuspiirteensä, jotka ilmenevät erityisesti tekstissä, näyttelijätyössä ja tilan merkityksessä. Avoin, vapaa esitystä valmisteleva prosessi ei lähde näytelmätekstin näyttämöllepanosta. Teksti on materiaalina vain yksi esityksen monista tekijöistä. Juoneen perustuvan käsikirjoituksen sijasta se voi olla mitä tahansa löydettyä, kierrätettyä tai lainattua. Teksti voi syntyä myös harjoitteluvaiheen aikana esiintyjän puheesta, ehkä improvisaation tuloksena.

Muutokset perinteisissä teatterin ammattirooleissa vahvistavat suhtautumista tekstiin. Jokaisella ryhmän jäsenellä on mahdollisuus osallistua esityksen dramaturgityöhön. Näyttelijä ei valmistelee tekstin pohjalta ehyttä roolisuoritusta, luo fiktiivistä henkilöä. Näyttelijän ruumis on materiaalia tilassa siinä kuin ovat esimerkiksi kuva, ääni, valo tai musiikki ja liike.

Hanna-Leena Helavuori nimittää nykyteatterissa näyttelijän työtä uudeksi esittämiseksi. Kun ruumis itsessään on havainnoiva elin, havainto on toimintaa. Näkemys lähentelee nykytanssia. Kuitenkin Helavuoren mukaan käsityöläiseksi ymmärrettyä esiintyjänä nykyteatterin näyttelijä tarvitsee samat tiedot ja taidot kuin perinteisessä draamateatterissa. Annette Arlanderin hahmottamassa *esiintyjä-tekijä -skaalassa* esiintyjien ääripäätt muodostuvat nimettömästä ja vaihdettavista olevasta esiintyjästä tai osallistujasta nimettyyn tekijään, joka toiminnallaan toteuttaa teoksen. Nelivaiheinen jatkumo osoittaa, miten monella tasolla esiintyjät voivat olla toteuttamassa tehtäväänsä nykyteatteriesityksessä.

Yleisö katsojana, kokijana tai osallistujana, on haluttu ottaa osaksi nykyteatteriesitystä. Tuomas Laitisen mukaan nykyteatterin ruumiillisuus ei koske aiostaan esiintyjää vaan esitys on ruumiillinen kokemus myös katsojalle. Esitys-

tapahtumaan tottumattomalle tällainen sosiaalinen tilanne saattaa muodostua hämmentäväksi. Onko katsoja valmis ottamaan haasteen vastaan? Annette Arlander etsii väitöskirjassaan *Esitys tilana* (1998) katsojakokemusta jonkunlaisen ”leikisti”- ulottuvuuden kautta; katsojalla on havaitsemisen vapaus mutta hänelle on myös tarjottava mahdollisuus osallistumiseen.

Suhde tilaan on noussut nykyteatterin keskeiseksi lähtökohdaksi. Terike Haapoja korostaa, että tila ei koskaan ole neutraali. Tilan valinnalla jo osoitetaan sosiaalista, esteettistä tai poliittista sidonnaisuutta, esityksen kehysten luomista. Näin teos ei asetu vain valittuihin tiloihin vaan myös löydettyihin tilanteisiin. Erityisen merkittäväksi tilan ja ajan hahmottaminen tulee Tuija Kokkosen näkemyksessä esityksen ymmärtämisestä suhteina, ihmisen ja ei-inhimillisen välillä paikkana, jossa esitys tapahtuu.

Esitysmateriaalina myös ääni tarvitsee tilan, jossa soida. Tila leimaa äänen ja luo esitykselle sen äänellisen identiteetin. Kimmo Modig avaa mielenkiintoisesti teatteriäänen eri tehtäviä ja ilmaisumahdollisuuksia. Näyttelijän ääni ei välttämättä enää ole äänihierarkian huipulla nykyteatterissa. Koska puhe on ruumiin tuottamaa, ääni ja ruumis on yksi lähtöpiste äänen ja esityksen välille. Sitä voi myös ohjata musiikin tavoin. Käsitteenä partituuri on otettu käyttöön ei ainoastaan äänisuunnittelijan vaan myös esityksen ohjaajan työkaluksi.

Monet merkittävät muutokset teatterissa ovat tapahtuneet teknisen kehityksen vaikutuksesta. Valo, ääni, kuva ja digitaaliset menetelmät on käsitteellistetty esitysmateriaaliksi. Timo Heinosen mukaan uuden teknologian vaikutus esitystapahtumaan on vaarassa paikoin kasvaa liiankin määrittäväksi. Teatterin tulevaisuuden hän kuitenkin näkee kulkevan muita taiteita jäljessä, kun vertaa esimerkiksi bioteknologian, keino-olioiden tai avaruusteknologian sovellutuksia muiden taiteiden kehityksessä.

Käsitteiden käytöstä

Samojen käsitteiden omaperäinen käyttö eri kirjoittajien teksteissä tekee niiden omaksumisen epävarmaksi. Lukeminen edellyttää teatterialaa tuntevaltakintarkkuutta. Viitteiden puuttuminen häiritsee paikoin, varsinkin nykyteatteria koskevissa teoreettisissa pohdinnoissa.

Yksinkertainen esimerkki häilyvästä käsitteestä on sanan *politiikka* ja erityisesti käsitteen *uusi politiikka* käyttö, vaikka Katariina Numminen pyrkii johdannossa raamittamaan niiden eri merkityksiä: Vanha politiikka on totuttua kriittistä, yhteiskunnallisten asioiden sisältöä, uusi politiikka voi olla muotoa tai itse esitys. Uusi ei kuitenkaan korvaa vanhaa. Molemmat lähestymistavat voivat olla olemassa myös rinnakkain. Näin ajateltuna Susanna Kuparisen *Valtuusto* edustaa sisältöään vanhaa, yhteiskuntaa kritisoivaa politiikkaa, mutta muodossa voi löytää uuden politiikan piirteitä. Aune Kallisen *Toden näköisen* muotoa on mahdollista arvioida uuden politiikan näkökulmasta, mutta hänen manifestissaan taiteen tehtävästä voi lukea vanhan politiikan kriittisiä lähtökohtia. Kysymys uudesta politiikasta jää avoimeksi.

Yksiselitteinen käsitteiden määrittäminen on jatkuvasti muutoksessa olevassa

nykyteatterissa lähes mahdotonta ja mielestäni se voi myös olla kehitystä kahlitsevaa. Jonkinlainen kokoava sanasto voisi tietenkin olla paikallaan. Lisätutkimus, nykyteatteria pohtivat kirjoitukset ja itse esitysprosessit, joiden perusteella keskustelua on mahdollista jatkaa, varmistavat teoreettisen keskustelun tarkentumista.

Teatterilaboratorio

Kiinnostava kysymys koko teatterinkentän kehittymisen kannalta on, että löytäkö nykyteatteri luontevan paikkansa myös muualla kuin akateemisesti koulutettujen taiteilijoiden vaihtoehtoisuutena lähellä kuvataiteita Kiasman ja Ateneumin teattereissa pääkaupunkiseudulla.

Moniaineinen nykyteatteri toimii parhaimmillaan myös teatterilaboratoriona, josta sen vaikutukset toivottavasti heijastuvat myös laitosteattereiden ohjelmatarjontaan ja draamaesitysten ylöspanoon. Kristian Smedsin *Tuntematon sotilas* on hyvä esimerkki uutta synnyttävästä dialogista Kansallisteatterin perinteisen suuren näyttämön ja nykyteatterin kerrontatapojen välillä. Vastaavien esitystapahtumien kartoittaminen myös muualta Suomessa olisi kehitystä kannustavaa.

Annukka Ruuskasen toimittama *Nykyteatterikirja on* ensimmäinen laatuaan. Se tarjoaa positiivisen haasteen jatkaa tarkentavaa keskustelua. Aihetta selkeyttäviä esitysprosessien kuvauksia, analyyssejä ja teoreettisia pohdintoja tarvitaan avaamaan nykyteatterin käsitettä myös perinteisen teatterin tekijöille, yleisölle ja työkaluksi kriitikoille.

► Monipuolinen teos taiteiden opettamisesta

Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä

Eeva Anttila (toim.). 2011. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 184 ss.

Hanna Järvinen

Eeva Anttilan toimittama uutukainen artikkelikokoelma taidepedagogiikan erilaisista lähestymistavoista on monella tapaa yllättävä teos. Kirjassa on useita erinomaisia esittelyitä niin kognitiotieteen kuin fenomenologiankin alalta, mutta se ei pyri tarjoamaan kokonaiskuvaa taidepedagogiikan menetelmistä taikka kriittistä johdantoa vielä varsin uuteen tieteenalaan. Johdanto osuu naulan kantaan todessaan, että omissa luvuissaan kirjoittajat ”tuovat esiin keskenään yhteensopimattomia näkökulmia” (s. 7.) Vaikka kirjoittajat eivät pyrkisikään minkäänlaiseen konsensukseen tai lopullisiin vastauksiin, juuri johdannossa olisikin voinut avata, mistä nämä ristiriidat itse asiassa johtuvat. Myös kirjan kerrassaan valloittavasta

kuvituksesta olisi voinut kertoa tekijänimiä enemmän!

Mikäli Johdanto-lukuun palaa teoksen luettuaan, jää pohtimaan esimerkiksi millä perusteella kirjan kirjoittajat ovat valikoituneet tai ovatko he tutustuneet toistensa teksteihin kirjoitusprosessin aikana. Johdanto esittää ristiriitaisia väitteitä niin käsiteltävästä tieteenalasta (taidepedagogiikka ja/tai taidekasvatus) kuin juuri tämän kirjan tarkoituksesta. Ensimmäisellä sivulla (s. 5) todetaan: ”Tässä teoksessa taidepedagogiikka viittaa kaikkiin sellaisiin kasvatus-, opetus- ja oppimistilanteisiin tai tapahtumiin, joissa taide on jollakin tavalla läsnä.” Kuitenkin heti seuraavalla sivulla (s. 6) väitetään, että ”Kaikki taiteen kontekstissa tapahtuva opetus tai oppiminen ei näin kuulu taidepedagogiikan piiriin.” Pois luetaan tilanteet, joissa ”taide katoaa” vaikka ”tarkoituksena on nimenomaan taiteen oppiminen”, joissa ”taide ja pedagogiikka liitetään yhteen väkisin” kuten epäpätevän opettajan johdolla, tai joissa ”tarkoituksena on jonkin taiteelliseen toimintaan liittyvän taidon oppiminen mutta jossa syntyvä inhimillinen kokemus on etäällä taiteellisesta, esteettisestä tai aistisesta kokemuksesta” kuten ”mekaaninen [- -] taidon harjoittaminen”. Mutta mikäli kaikki negatiiviset oppimiskokemukset si- vuutetaan ”näennäisen taidepedagogiikan” tuotoksiksi, itse taidepedagogiikka määrittyy pseudotieteeksi, jossa ainoastaan positiivisilla kokemuksilla ja onnistum- misilla on merkitystä. Tämä tuskin on ollut teoksen tarkoitus.

Kirjan avaa Riku Saastamoisen lyhyt, manifestinomainen teksti. Sen pessimis- tiseen yhteiskuntakuvaan miltei hukkuu hänen esittämänsä vaatimus taiteen ja pedagogiikan auktoriteetteja horjuttavasta luonteesta—siis Deleuzen ajatus tai- teen ja (poliittisen) vastarinnan samankaltaisuudesta. Saastamoinen vetää mutkat aivan liian suoriksi Foucault’n (1975) kanssa olettaessaan, että valta on luonteel- taan ainoastaan negatiivista ja siis vain taidetta, luovuutta ja yksilöä rajoittavaa ja ehkäisevää. Foucault’n ja Deleuzen keskusteluihin perehtyminen voisi luoda pal- jon kiinnostavammankin pohjan taidepedagogiselle ajattelulle. Tekstin lyhyiden tähden Saastamoinen ei itse asiassa perustele väitteitään, kuten miksi rakenteiden horjuttamisen “[o]ngelmana on, että dialogisen taideopetuksen ei-hierarkkiset käytännöt ovat ainakin joiltakin osin vaikeasti tunnistettavia ja sekoittuvat reu- noiltaan terapeutisiin prosesseihin” (s. 14.) Hän ei myöskään tarjoa konkreetti- sia vastauksia tai ratkaisuja esittämäänsä kysymyksiin. Laajempi teksti aiheesta olisi varmasti avannut kirjoittajan ajatuksia myös lukijalle.

Kirjan provosoivaa sävyä jatkaa Juha Varto, joka väittää taidon merkityksen kadonneen digitaalisen kulttuurin taiteessa. Varton epistemologia ei kestä histo- rioitsijan tarkastelua, jossa sanoilla itsellään on historia, ja jossa kirjoittajan par- jaama museo on saman kulttuurin ja aikakauden tuote kuin ajatus kasvatuksesta tieteenä (museosta pedagogisena instituutiona kts. esim. Bennett 1995.) Varto ei myöskään analysoi annettuina ottamiaan kulttuurikäsitteitä kuten ”teatteri” tai ”musiikki” erillisinä taiteenaloina, eikä kyseenalaista juuri niitä hegemonisen tiedon luomia ongelmia, joita tämän kirjan Johdannossa korostettiin. Kummastuin suuresti, kun hän jopa sortuu suorastaan positivistiseen kuvaukseen tiedonmuo- dostuksesta ja tieteen luonteesta (s. 29–31.) Vaikutelmaa vahvistavat harkitse- mattomat esimerkit, jossa baletin merkitys syvenee taistelulajeihin tutustumal- la—digitaalisen ajan merkittävät uudet taidemuodot ja tutkimussuunnat kuten

pelikulttuuri ja esitystaide loistavat poissaolollaan.

Varton vaatimus monitaiteisuudesta ja sisältölähtöisyydestä kuulostaa lopulta pelottavasti markkinatalouden sanelemalta ”sisältötuotannolta”, johon niin taiteilijoita kuin humanisteja ollaan ajettu viimeisen kahden vuosikymmenen ajan—tuolta ”luovalta taloudelta”, jossa luovuus irrotetaan taidon ja lahjakkuuden käsitteistä ja jossa tunteilla ei ole enempää merkitystä kuin huomenna unohdetussa tosi-tv:n jaksossa. Varto arvottaa taidekasvatuksen käytäntöjä sen mukaan, miten ne soveltuvat aivan muiden alojen (kuten hyvinvointipalvelujen tai organisaatioiden kehittämisen) tarpeisiin (s. 23.)

Kirjan kaksi seuraavaa tekstiä osoittavat, kuinka taidepedagogiikka kantaa mukanaan kahta museotaan—tiede kun ei ole tiedettä eikä taide taidetta ilman suhdetta menneisyyteensä. Heidi Westerlundin ja Juha Väkevän John Deweyn pragmatistista filosofiaa esittelevä teksti on pätevästi rajattu esittely yhdestä taidekasvatukselle keskeisimmästä ajattelijasta. Dewey vastusti virtuositeetin ja lahjakkuuden käsitteisiin pohjaavaa elitististä taidekäsitystä, jossa taiteilija on harvinaisuus ja taiteentuntijan maku absoluuttinen totuus. Deweyn mukaan taide toi arkikokemuksesta esiin ulottuvuuksia ja merkityksiä, jotka voi kokea välittömästi arjen ongelmaratkaisusta välittämättä. Koska kokemus puolestaan on alisteista toiminnalle, sen edellytyksenä aina on kommunikaatio sosiokulttuurisessa merkitysverkostossa—Deweyllä kokemus ei siis ole redusoitavissa yksilöön. Tässä suhteessa Dewey muodostaakin kiinnostavan vastakohtan fenomenologiselle, kokemuksen yksilöllisyyttä korostavalle näkökulmalle, joka viime vuosina on ollut erityisen keskeinen taiteellisessa tutkimuksessa.

Deweyn vaatimuksessa esteettisestä kokemuksesta ikään kuin jokamiehenoi-keutena kaikuvat John Ruskinin ja William Morrisin ajatukset taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä ja yksilöiden yhtäläisistä oikeuksista esteettiseen kokemukseen arkipäivässä. Deweyn ajatus ”täyskokemuksesta”, joka luo hetkellisen tasapainon ja sopusoinnin tunteen onkin ongelmallinen, koska se rajoittaa kokemuksen muotoja ja siten toimintaa, jolle kokemus on alisteinen. Verrattuna esimerkiksi delezuelaiseen ajatukseen taiteesta poliittisena vastustuksena, johon Saastamoinen viittaa, Dewey kuulostaa kovin vanhanaikaiselta. Westerlund ja Väkevä olisivatkin voineet suhtautua filosofiaan hieman kriittisemmin.

Samaa voi sanoa Marja-Leena Juntusen Émile Jaques-Dalcrozen pedagogiikkaa käsittelevästä tekstistä, joka ontuu lisäksi pahasti historiallisissa faktoissaan. Juntunen antaa ymmärtää, että esimerkiksi Isadora Duncan ja Vatslav Nijinsky (sic, Vaslav Nižinski) olisivat olleet Dalcrozen vaikutuspiirissä (s. 62), ja toteaa virheellisesti (s. 63) Dalcrozen auttaneen jälkimmäistä *Kevätuhrin* (1913) rytmii-kan kanssa.¹ Myös Juntusen väite, että Dalcroze olisi ”intuitiivisesti” ymmärtänyt kinesteettisen aistin merkityksen fenomenologien (esim. Sheets-Johnstone) myöhemmän tutkimuksen tavoin (s. 60) osoittaa riittämätöntä aikakauden tun-

¹ Dalcrozen oppilas Marie Rambert opetti Djagilevin ryhmän tanssijoille koreografian vaikeaa rytmiiikkaa ko. teoksen harjoitusvaiheessa – huonolla menestyksellä – mutta Dalcroze itse vaikuttaa olleen kykenemätön ajattelemaan tanssia musiikista itsenäisenä taiteena tai edes monimutkaisessa kontrapunktissa musiikkiin. Hän tuomitsi Nižinskin koreografiat musiikin ja liikkeen vääränlaisena ja epäsuhtaisena yhdistelmänä. Kts. Dalcrozen kirje säveltäjä Igor Stravinskille teoksessa Stravinsky 1984, 77–79.

temusta: Dalcroze oli aivan varmasti tietoinen 1800-luvun lopun estetiikkaan voimakkaasti vaikuttaneesta ajatuksesta kokonaisvaltaisesta taiteesta ja synesteettisen kokemuksen merkityksestä. Henry Charlton Bastian esitteli lisäksi kinestesian käsitteen jo vuonna 1880, ja Charles Sherrington teoretisoi proprioseptiosta jo 1906. Jopa enemmän kuin Dewey'n pragmatismien kohdalla, Dalcrozen ajattelun käytäntöön panossa muodostuu ongelmia, jotka juontuvat puhtaasti historiallisesta muutoksesta teorian syntyajankohdan jälkeen.

Juntusen pyrkimys yhdistää Dalcrozea Merleau-Pontyn fenomenologiseen lähestymistapaan kuitenkin pelastaa valtaosan tästä artikkelista, sillä fenomenologia pehmentää Dalcrozen dogmatismia ja pyyhkii pois osan siihen kertyneestä historiallisesta pölystä. Kuten kirjan aiemmissakin artikkeleissa, Juntunen päättää tekstin vaatimukseen taiteidenvälisten raja-aitojen kaatamisesta kouluopetuksessa.

Miltei kirjan puolivälin saavutettuani aloin olla jo vakavasti huolestunut taidokkuuden ja erikoisosaamisen aliarvostamisesta suomalaisessa taidepedagogiikassa, ja jopa asiantuntijuuden mahdollisesta kaikkoamisesta hienosta käytännön taideopetuksestamme. Minut suorastaan pelasti Leena Rouhiaisen loistava, selkeä esittely Merleau-Pontyn fenomenologisesta lähestymistavasta. Tekstin alussa Rouhiainen vertailee napakasti eri fenomenologisten perinteiden tapoja puhua ruumiista ja/tai kehosta, selkiyttäen hienosti suomalaisen tutkimuskentän ajoittain kaoottista tapaa käyttää tätä lähestymistapaa.

Vaikka Rouhiaisen teksti näennäisesti jatkaa ja syventää Juntusen esiin nostamaa teoreettista viitekehystä, se tarjoaa itse asiassa vaihtoehdoisen lähtökohdan merkityksenannon prosessille niin taiteessa kuin pedagogiikassakin. Olin erityisen vaikuttunut kirjoittajan kehotuksesta pohtia ”millaisia ruumiillisuuksia ja maailmasuhteita erilaiset taidepedagogiset lähestymistavat ruokkivat”, koska juuri tässä suhteessa kirjan edeltävät luvut olivat jääneet vaivaamaan minua. Vaikka Rouhiainen ei eksplisiittisesti pohdikaan tätä teemaa, hän onnistuu implisiittisesti avaamaan sitä enemmän kuin muut kirjoittajat. Tekstin omakohtainen kerroksellisuus puhuttelee lukijaa, kohdistaa huomion taidepedagogiikan taidelähtöisyyteen ja auttaa käsitteiden hienovaraisten erojen sisäistämisessä.

Samaa tasokasta kirjoittamista taidepedagogiikasta jatkaa Teija Löytösen ja Inkeri Savan teksti. Artikkelin tarinallisuus on kuin kuvastin sen teemasta, tarinallisuudesta. Poikkeuksellinen dialoginen muoto sallii kirjoittajien eriävienkin mielipiteiden kuulumisen perustellusti ja tuo esiin kirjoittamisprosessin eri puolia. Kirjan alkupuolen teksteihin verrattuna Löytösen ja Savan tunteita korostava näkökulma on virkistävä ja tervetullut: Rouhiaisen tekstin lailla se monipuolistaa kirjan antamaa kuvaa taidepedagogiikasta alana, mutta ennen kaikkea se inhimillistää käsitystä kasvattamista. Nuoremman tutkijan dialogi alan emeritusprofessorin kanssa painottaa hienosti kasvattamisen ajallisuutta, saavutusten kumuloitumista, ajan merkitystä tekemisen konkreettisessa käytännössä. Pedagoginen pohdinta opettaa ja toimii samalla omana esimerkkinään.

Pitkä käytännön kokemus näkyy myös Marjo Räsänen kognition käsitettä avaavassa artikkelissa. Mainio teksti problematisoi kirjan alkupuolella esitettyjä väitteitä esimerkiksi korostaessaan asiantuntijuuden merkitystä ja tiedon alakohtai-

suutta (s. 131). Myös Räsänen “[n]äkemykseen sisältyy luopuminen teoreettisen ja käytännöllisen tiedon erotteluun perustuvasta oppimiskäsityksestä sekä pyrkimys liittää toiminnallisuus ja esteettisyys kaikkeen oppimiseen” (s. 128.) Toisin kuin muutamissa muissa kirjan luvuissa Räsänen kuitenkin elää kuten opettaa ja välttää “löyhää puhetta taiteiden yleisistä, hyvää tekevästä vaikutuksista” (s. 131.)

Jos Rouhiainen käänsi huomion taidepedagogiikan lähestymistapojen sisältämiin oletuksiin ruumiillisuudesta ja maailmasuhteesta, ja Löytösen ja Savan teksti puolestaan painotti tunteiden ja kertomusten merkitystä, Räsänen nostaa esiin “‘metataidon’, joka mahdollistaa taitojen kehittämisen” (s. 140.) Taide on niin tietämisen lähde, sen tapa kuin tuloskin, eikä näitä ominaisuuksia voi erottaa toisistaan. Räsänen korostaa aivan syystä helposti katoavien itsestäänselvyyksiensä kuten hyvien ja toimivien opetusmenetelmien dokumentaation merkitystä.

Eeva Anttilan yhteenvetoluku esittelee neurotieteessä kehiteltyjä tapoja ajatella, miten ihminen tietää. Anttila haluaa tulkita nämä teoriat olennaisesti samantyyppiseksi kuin hieman hapuilevasti määrittelemänsä “taidefilosofian”, mikä tekee artikkelin alusta vaikeasti ymmärrettävän. Kenties myös laajempi tutustuminen aiheeseen (esim. Gallagher 2008, 123-155) saisi kirjoittajan pohtimaan uudelleen tekstin pahimpia yksinkertaistuksia. Artikkelin parhain osa käsittelee dialogisuuden periaatetta Buberin mukaan ja siitä kehiteltyjä taidekokemuksen ja taiteen opettamisen menetelmiä, jotka tuovat oman lisänsä kokoelman monipuoliseen tarjontaan. Anttila korostaa, että “pedagogiikka ja kasvatus ilmiöinä merkitsevät oppijan ja kasvavan ihmisen hyvän edistämistä” mutta välttää rajaamista, mitä ‘hyvällä’ tarkoittaa. Hän huomioi, kuinka “[t]aiteelliseen toimintaan liittyvä avoimuus ja herkkyys kokemuksille tekevät oppijan myös erityisen haavoittuvaiseksi” (s. 170) ja korostaa taiteen eheyttävää (s. 171) merkitystä. Vaikka ajatus on merkityksellinen, odotin tanssipedagogiikan professorin ottavan voimakkaammin kantaa juuri taite(id)en erilaisiin ja erityisiin tapoihin mahdollistaa vuorovaikutusta ja provosoida keskustelua silloinkin, kun osapuolet ovat kirjaimellisesti valmiit turvautumaan väkivaltaan.²

Taiteen jälki -kirjan päättää Liora Breslerin lyhyt epilogi. Breslerin ajatus opettamisesta avoimuutena oppia opiskelijoilta (s. 177–178) on erittäin kannatettava, joskaan ei kovin omaperäinen ohjenuora. Käännöksessä on joitakin kohtia, joissa pelkään lukijaa johdetun harhaan, keskeisimpänä ‘guided exploration’ -menetelmän käännös “tutkivaksi taidepedagogiikaksi” (s. 177). Breslerin Sibelius-Akatemialla 5.10.2011 pitämällä luennolla ja sen taustamateriaaleissa hän avasi kyseistä menetelmää esimerkkien kautta, joissa hän kuitenkin esitti varsin naiiveja tulkintoja taiteen ontologiasta. Tämäkin epilogi vertautui siksi mielessäni Marjo Räsänen juuri esittämiin ajatuksiin taidealakohtaisesta erityisestä tiedosta, erityisesti kuvataiteen ja (arkkitehtonisen) tilan suhteen. Bresler ei myöskään selitä, miten guided exploration eroaa (jos eroaa) esimerkiksi antropologi Clifford Geertzin (1973) ‘thick description’ -menetelmästä tai esimerkiksi millaisia valtasuhteita tällaiseen kanssakäymiseen auttamatta liittyy.

Taiteen jälki toimii hyvin avauksena taidepedagogiikan menetelmiin ja kirjal-

² Tästä esimerkkinä Daniel Barenboim ja Edward Saïdin perustama West-Eastern Divan -orkesteri. Kts. esim. Barenboim 2009.

le toivoisi myös syventävää jatkoa. Teos osoittaa taiteiden opetuksen merkittävyyden ja korostaa myös alan rikkauden esitellessään kiistanalaisia oletuksia ja väitteitä. Heterogeeninen kokonaisuus tarjoaa paljon pohtimista ainakin itseni kaltaiselle yliopisto-opettajalle, jolle omien tottumusten, oletusten ja käytäntöjen kriittinen tarkastelu on tärkeää, mutta jolle pedagogiset tapaustutkimukset eivät välttämättä tuota aivan tämän kirjan kaltaisia ahaa-elämyksiä. On erityisen hienoa, että taidepedagogiikka ei näyttäydä *Taiteen jäljessä* virheiden korjaamisena tai ongelmien ratkaisemisena vaan analyysina hyvistä ja järkevästä toimintatavoista, jotka tuottavat yllätyksellisiä ja *taiteellisia* tuloksia.

Kirjallisuusviitteet

- Barenboim, Daniel. 2009. "Palestinian-Israeli orchestra marks 10th anniversary" Interview for *Al Jazeera*, 21.8.2009. <http://www.youtube.com/watch?v=gDJui5-zoeg&noredirect=1> (18.10.2011)
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Gallagher, Shaun. 2008. *Brainstorming: Views and Interviews on the Mind*. Exeter and Charlottesville, VA: Imprint Academic.
- Geertz, Clifford. 1973. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture". In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 3-30.
- Stravinsky, Igor. 1984. *Stravinsky: Selected Correspondence*. Vol. 2. Transl. and ed. by Robert Craft. London and Boston: Faber and Faber.

► Kohti queerimpää...

Pervo parrasvaloissa: Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan

Lasse Kekki (toim. Pia Livia Hekanaho & Jarmo Haapanen). 2010. Turku: Eetos.

Anna Thuring

Mitä materiaalia olisikaan Lasse Kekille tarjolla tänä syksynä, kun queer-siittoinen Homo! -musikaali on vallannut Kansallisteatterin suuren näyttämön? Olisi kieltämättä kiinnostavaa lukea hänen analyysinsä tästä teoksesta ja sen sijoittumisesta suomalaisen queer-draaman kenttään. Löytäisikö hän siitä enemmän homoutta vai pervoutta? Olisiko se esimerkki siitä ajan paradoksaalisuudesta ja homouden normaaliuttamisesta, johon hän viittaa *Pervo parrasvaloissa* -kirjansa lopussa, käyttäen esimerkkinä *Angels in America* -näytelmän esitystä Kansallisteatterin

pienimmällä, Omapohja-näyttämöllä vuonna 1994 ja 2004 televisiossa esitettyä Mike Nicholsin versiota. Vielä 1994 tuo näytelmä oli Kekin mukaan ”teatterin pervouttamisen juhlaa”, kymmenen vuotta myöhemmin se oli jo epookkia ja viihdyttävää speaktaakkelia (s. 296–297.) *Pervo parrasvaloissa* taustoittaa osaltaan sitä historiaa, joka on luonut tilan Saision ja Tuurnan ”outojen oopperalle”. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen ovat tehneet arvokkaan työn toimittaessaan Kekin vuonna 2006 viimeistelemättä jääneen käsikirjoituksen valmiiksi teokseksi.

Termit homo, queer ja pervo Kekki määrittelee kivuttomasti, ja myös toimittajat ovat hänen kanssaan samoilla linjoilla. Homo viittaa mieheen, jolla on homoseksuaalinen identiteetti. Queeria ja pervoa käytetään synonyymeinä, vaikka queer-sanan vivahde mainitaankin hivenen etäännyttävämmäksi ja virallisemmaksi kuin pervo-sanana. Taustalla lienee myös halu vakiinnuttaa pervo osaksi suomalaista queer-keskustelua. En tosin ollut tullut ajatelleeksi, että tämä olisi aivan erityinen turkulaismissio, kuten kirjan toimittajat esipuheessaan mainitsevat.

Teoksessa keskitytään erityisesti homomiehen teatterillista representaatiota, sen mekanismeja ja mahdollisuuksia brittiläisessä, yhdysvaltalaisessa ja suomalaisessa nykydraamassa. Tavoitteena ei ole esitysanalyysi, vaikka poikkeuksetta käsitellyt teokset kuljettavat mukanaan myös esityshistoriaansa ja hahmojen representaatio sekä kirjallisuudessa että esityksissä on Kekin kiinnostuksen ytimessä. Osalla seitsemästä teoksesta on sitä myös suomalaisilta näyttämöiltä. Nämä ovat Sarah Canen *Cleansed*, Phillip Ridleyyn *Vincent River* ja tietysti Pentti Halosen *Rakkausleikki* ja Leea Klemolan *Kokkola*. Terence McNallyn *Corpus Christi*, Moises Kaufmanin *Laramie Project* ja Phyllis Nagyn *Weldon Rising* -näytelmiä ei Suomessa sen sijaan ole nähty, vaikka näistä erityisesti Nagyn teos saattaisi yhä puhutella suomalaisyleisöä. Näytelmä on suomennettu pari vuotta ilmestymisensä jälkeen, vuonna 1994. Kekin kiinnostava analyysi näytelmän brechtillisyydestä, sisäistetyn häpeän tematiikasta ja kytkennät Judith Halberstamin queer-ajan ja -paikan käsitteisiin mainitsemalla, että näytelmän henkilöt toimivat menetetyssä queer-ajassa, mutta myös sen kynnyksellä (s. 170) tuntuisivat jossain määrin lupaavilta elementeiltä.

Kekki ei ole kiinnostunut siitä, ketkä ovat homo- tai lesbonäytelmäkirjailijoita tai mikä teatteri on lesbo- tai homoteatteria. Outoa ja jo moneen kertaan puitua tämä olisikin anglo-amerikkalaisen queer-tutkimuksen perinteen valossa, johon Kekki nojaa. Laajemmassa, globaalissa mittakaavassa identiteettipoliittinen homo- ja lesborepresentaatio ja sen analyysi sen sijaan voi yhä olla relevanttia ja poliittisesti merkityksellistä. Kirjan ensimmäisessä luvussa Kekki viittaaakin Peggy Phelanin 1980-luvulla polemiikkia herättäneeseen post-kolonialistisen ja feministisen teatterintutkimuksen kannalta kiintoisaan keskusteluun mm. aasialaisen teatterin naisrooleja esittävästä poikanäyttelijöistä ja toteaa kiinnostavasti, että ”tämän päivän tutkimuksen valossa monet Phelanin esittämät huomioid otettaisiin vastaan hyvin relevantteina näkemyksinä” (s. 30.) Kekin kommentti on kiinnostava, ja olisi ollut kiehtovaa, jos hän olisi käsitellyt asiaa laajemminkin. Kenties näin olisi tapahtunutkin, ellei teoksen viimeistely olisi jäänyt kesken. Kirjan lyhyehköt avauskappaleet ”Luonnoton näyttämö” ja ”Pervoteatterin kulissit” antavat etappeja homo- ja queer-teatterin ja sen tutkimuksen historiaan, mut-

ta melko lyhyeksi katsaus kuitenkin jää. Esimerkiksi keskustelu eri kulttuureiden cross-gender esittämisistä ja niiden luennoista on toki jatkunut vilkkaana 1980-luvun jälkeenkin, ja muodostaa keskeisen osan post-kolonialistista queer-teoriaa.

Kirjan ytimessä olevat draama-analyytit osoittavat, että Kekki hallitsee aihealueen historian. Kirjoittaja on tietoisesti varovainen lineaaristen ja vapautumiskehitykseen uskovien historiikkien rakentamisen suhteen, mutta käsitellyistä näytelmistä rakentuu kuitenkin linja, joka kulkee indentiteettipoliittisesti painottuneista teoksista kohti queerimpaa, pirstoutuneempaa ja monitasoisempaa homoeksisenssiä. Eikä tämä eksistenssi todellakaan ole auvoisa. Kekki itsekin pysähtyy miettimään sitä, miten lähellä näytelmien homomiesten nöyryyttävien ja monissa tapauksissa väkivaltaiseen kuolemaan johtavien tarinoiden kerronta on menneiden vuosikymmenten käsittelytapaa, joissa homon kohtalona oli kuolla, jotta tilanne normalisoituisi. Erityisen alttiita väkivaltaiselle hengenlähdölle ovat Kekin mukaan naismaiset homomiehet, mutta sama poistamisen pakko tietysti on langennut butcheille leasbodraaman historian kaareissa.

Sekä taustoituksen että tarkasteltujen näytelmien painopiste on, kuten Kekki itsekin toteaa, miesten homouden kuvaamisessa. Rajaus on perusteltu, mutta se herättää myös ristiriitaisia ajatuksia; onhan myös queer-feministinen tutkimus tuottanut paljon painavaa sanottavaa ja kiintoisaa draama- ja esitysanalyysia. Sue-Ellen Casen, Jill Dolanin, Alisa Solomonin tai Tiina Rosenbergin teksteihin kyllä viitataan (mm. Judithit Butler ja Halberstam ovat osa kirjan queerteoreettista kehystä), mutta melko niukasti. Toisin kuin Alan Sinfield, jonka teokseen *Out of Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century* (1999) historiaosuudessa paljon referoidaan, Kekki on päättänyt jättää lesbodraaman oman teoksensa ulkopuolelle. Tässä yhteydessä mainittakoon, että 1990-luvun alun legendaarisissa suomalaisissa lesbofeminaarioissa, jollaisessa Suomen homo- ja lesboteatterin historiaa—kappaleessa mainittu Naistraktori-ryhmän *Markiisitar ja noviisi* sai ensi-iltansa, sivuttiin myös anglo-amerikkalaista lesbodraamaa ja sen murrosta siinä vaiheessa kun valtavirtaistuminen alkoi kiihtyä ja erilaisten lesboidentiteettien esittäminen—ja alkava queerittaminen—nousi esiin. Tästä prosessista ja siihen liittyvästä debatista on myös artikkeli Kekin mainitsemassa *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin* -teoksessa.

Lasse Kekin *Pervo parrasvaloissa* on tärkeä teos ja toivottavasti vasta alkua suomen(kin)kieliselle queer-teatteria käsittelevälle tutkimukselle. Seuraavaksi voisivatkin katseet kääntyä lesbodraaman queerittamiseen. Olisiko meille tarjolla muita naismaskuliinisuuksia kuin *Kokkolan* Marja-Terttu Zeppelin? On jännittävää ja optimistista, että juuri *Kokkola* huipentaa Kekin kirjan. Näytelmälle ei myöskään ole haettu tai löydetty anglo-amerikkalaisia paralleeleja. Löytyisikö niitä? Kokonaan oma kiintoisa alueensa taas on ei-draamalähtöisen esittävän taiteen analyysi queer-perspektiivistä. Suomalaista camp-tematiikkaa on viime vuosina jo pöyhittykin (ks. esimerkiksi Teatterimuseon Camp! -näyttely vuonna 2009), mutta mitä kaikkea kaapeista voisi vielä löytyäkään.

► Turkan tervahautaa tutkimassa

Nykynäyttelijän taide—horjutuksia ja siirtymiä

Marja Silde (toim.). 2011. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Maahenki, 224 s.

Pentti Paavolainen

Teatterikorkeakoulun tutkimustoiminnasta vastaa sukupolvi, joka haluaa kohdata 1980-luvun perinnön kysymällä, mitä siitä jäi käyttöön itselle ja kollegoille näyttelijän ammatissa ja mikä siitä piti hylätä. Keskiössä ovat näyttelijät, joista osa on näkyvinä ammatissa, osa toimii marginaalissa. Turkan kouluttamien ohjaajien sijoittuminen ja menestyminen ammatissa olisi toisen tutkimuksen aihe ja voisi täydentää tärkeällä tavalla kokonaiskuvaa Turkan vaikutuksesta Suomen teatterikenttään. Tutkimushankkeessa on tehty kyselyt entisille opiskelijoille, lisäksi on muodostettu ryhmä kohta 50-vuotiaita näyttelijöitä, muistamaan ja edelleen kehittämään Turkan aikaisia työtapoja. Näistä on koottu viisi haastattelua. Niiden pohjalla on ilmeisesti myös ryhmissä keskusteltuja teemoja, mikä on hyvä, sillä ryhmämuistelut ovat teatterintutkimuksessakin hyödyllinen menetelmä: kumppanien kertomukset kirvoittavat kokemuksia esiin salatuista kätköistä ja tekopyhydestä puhdistettuna, mikäli tilanne on avoin.

Jouko Turkan ajasta 30 vuotta sitten Teatterikorkeassa on kirjoitettu paljon ja kuten olen toisaalla todennut (Paavolainen 2006) Turkan toiminnan eettisiä ongelmia vähäteltiin vuosien ajan. Suomessa näyttää siis olleen perinnettä hyväksyä väkivalta ja pakottaminen ja taiteen nimissä sitä myös kauan glorifioitiin, kuten tutkimusryhmälle tuntemattomaksi jääneessä artikkelissa todetaan.

Maria Silden toimittama Kordelinin säätiön ja Kulttuurirahaston tuella laadittu haastattelu- ja artikkelikokoelma on koristettu värikuvin. Samalla teos on raportti vuosien 2008–2010 työpaja- ja tutkimustyöskentelystä ja niistä teoreettisista näkökulmista, joita kirjoittajat ovat kantaneet paikalle omissa repuissaan. Näyttelijähaastattelut (Sari Mällinen, Ritva Sorvali, Jari Hietanen, Taisto Reimaluoto, Antti Virmavirta) kertovat periaatteessa jo aiemmin kuultuja kokemuksia hyvässä ja pahassa, mutta varsin tiiviiksi editoituina ja pohdittuina. Kirjan arvioijana keskityn kysymään, mitä ja miten tutkimusartikkelit tuovat uutta ymmärrystä ”Turkan koulusta” tai siis ”koulukunnasta”.

Turkan koulun tarkastelu keskittyy teoksessa pääosin vuosiin 1982–1985 ja seuraa Timo Kallisen (2004) periodisointia. Näin fokusoidaan turvallisesti itse utopian aikaan, ei sen romahdukseen. Metafora vanhasta tervahaudasta kuvannee tutkimuskohdetta: osa kirjan artikkeleista piirtää tervahaudasta poikkileikkausta, katsoo miten pilkkeet ovat tervansa luovuttaneet, miten palaminen oikeastaan tapahtui ja vertaavat sitten ilmiötä vaikkapa miiluhautoihin. Empiirikkona ja teatterin historioitsijana innostun enemmän tällaisista teksteistä, tunnen saavani niistä tietoa ja ymmärtäväni uutta. Mutta toki voi olla kiinnostavaa myös katsella vain kumpareta ja sen päällä kasvavaa kasvillisuutta, tunnelmoidsa ja muistella

millaista oli valvoa kuuman hehkun äärellä ja tehdä kairauksia vain sieltä täältä.

Analyyttisiin ja avaaviin teksteihin kuuluvat Petri Tervon ja Hannu Tuiskun tärkeät artikkelit. Tervo asettaa turkkalaisen ruumiinkuvan länsimaiseen ruumiinfenomenologiseen traditioon ja analysoi pedagogista tilannetta, jossa jatkui uransa tehneen auteur-ohjaajan "demiurginen voimantunto." Deleuzen ja Guattarin termi *käskysana* (mot d'ordre) on se, jolla pedagoginen tila otetaan haltuun ja määrätään ruumis muuttumaan tietynlaiseksi. Tervon artikkelissa "pedagogista vallankäyttöä jäsentävät *käskysanan*, *käskysanaston* ja *viitekehon* käsitteet". Niillä siirretään symbolinen auktoriteetti ja ruumiinkuva opettajalta oppilaalle. Tervo kytkee Turkan opetusprojektin 1900-luvun alun vitalistisiin liikkeisiin, joissa keho piti pelastaa sivilisaation ja kulttuurin asettamilta rajoituksilta.

Tervo tarkastelee *Seitsemän veljeksien* harjoituksia bunkkerissa seuraavasti:

pyrittiin luomaan homososiaalinen liitto, porukka, jolla on voima tehdä omat lakinsa. Niitä tarvitaan, jotta porukasta tulee elinvoimainen ja kilpailukykyinen. [- -] Esitys määrittellään tässä eräänlaisena kilpailutalouden ankaralla kentällä taistelevana paramilitaarisenä nomadisena sotakoneena (s. 79.)

Hän päätyy kuvaamaan Turkan visiota jähmettyneeksi ja estyneeksi maskuliinisuudeksi. Vaikka visioissa tavoiteltiin liikkuvuutta, yksi sen paradokseista oli pysähtyneisyys, mihin aiemminkin entisten oppilaiden monissa muisteluteksteissä on viitattu. Menetelmä johti staattisten tunnetilojen ja nyanssittomien vimmojen kivetymisiin.

Hannu Tuiskun artikkeli on myös erittäin tervetullut siksi, että siinä ajankohtaisen pedagogisen keskustelun hallitseva tutkija tekee laadullista analyysiä muisteluhaastatteluiden keskeisistä havainnoista vieläpä tarkalla ja oivaltavalla kirjoittajan otteella. Kirjoittajan on turha pyytää anteeksi pienehköä otostaan, sillä saturaation periaate toimii: tietyn lukumäärän jälkeen ilmiöstä ei tule enää esiin olennaisia uusia piirteitä. Oppilaiden mielivaltainen arviointi, leimaaminen, seksistisyys, pelkääminen ja traumatisoivat toimenpiteet ovat tuttua tietoa runsaasta muistelukirjallisuudesta. Kuten Hannu Tuisku toteaa, "Turkan harjoittama näyttelijäoppilaan ominaislaadun mielivaltainen määrittely ei sovi nykyaikaiseen näyttelijäpedagogiikkaan" (s. 99.)

Tuisku nostaa esiin toisenkin tärkeän kysymyksen, joka samoin on kuultu jo Turkan aikana: "Millaista näyttämöestetiikkaa syntyy tällä tavoin harjoittelemalla?" Tuiskun artikkeli peilaa hyvin Turkan pedagogiaa ja on avoin keskustellessaan kansainvälisesti teatteripedagogisen kirjallisuuden kanssa.

Hannu Tuisku nostaa mukaan parhaat puolet: harjoittelun vireyden, innostavuuden, sekä poikkeustilan (= horjuttamisen) löytämisen ja kokemuksellisuuden yhtä lailla merkitsevän läsnäolon harjoittelun arjessa. Suomen teatterihistorian katsannossa on tärkeää myös kirjata, mitä eräs haastatelluista sanonut:

Turkka opetti helvetin vähän itse asiassa näyttelijän tekniikkaa [...] siksi monet oli niin avuttomia Teakin jälkeen, kun ne ei osannu muuta kuin meuhkata siellä, [puuttui se että] toistaa niin, että näyttää, ettet tee sitä tietoisesti (s. 107.)

Tuiskun selkeä päätelmä on, että juuri ”pelon ilmapiiri” osoittaa, että Turkka oikeastaan epäonnistui pedagogisessa tehtävässään.

Tervon ja Tuiskun avaavia tekstejä vasten asettuu Janne Tapperin kovin montaa teoreetikkoa viljelevä ”päällekirjoitus”. Tapper olettaa, että ”Turkka pyrki kulttuuriseen metakommenttiin teatterista ja yhteiskunnasta” (s. 125.) Hän ei tunneta Suomen teatterien työskentelyn olosuhteista tehtyjä tutkimuksia, vaan katsoo vain 2000-luvulta käsin ”huonontuneen työelämän historiaa,” jonka syynä hänen mukaansa on vain uusliberalismi tai uskapitalismi. Juha Siltalan (2004) kuvaukset loputtomasti joustavista työelämän varallaolijoista ajoittuvat kuitenkin vasta 1990-luvun laman jälkeiseen Suomeen, joten ajallinen harppaus on hieman ”huolimaton.”

Tämän huononnuksen Tapper kiteyttää: ”Varmaa on vain, että ihminen kokee hallitsemattomuuden tunteita työpaikalla ja arkielämässä” (s. 127.) Tämä sitten selitetään yhteiskuntateorioilla, jotka väittävät ”humanististen arvojen” tulleen hylätyiksi, valittavat vanhojen kontrolloivien, mutta merkitystä antaneiden kollektiivien hajoamista sekä syyttävät markkinatalouden stressaavaa vaikutusta yksilöön. Tapperin mukaan Turkan kausi ”ilmensi monin tavoin niitä käytäntöjä ja kokemuksia, joita muun muassa Juha Siltala on käsitellyt suomalaisen ja yleisemmin länsimaisen yhteiskunnan 1980–2000 -lukujen työelämää koskevissa tutkimuksissaan” (s. 128.) Tapperin mukaan kaikki nämä muutokset tapahtuivat Teatterikorkeakoulussa jo 1980-luvun alussa. Niinkö? Eikö Suomessa silloin vielä eletty tiukassa demarijohdossa, keskellä autoritaarisuuteen perustuneen taistolaisuuden traumaattista kuolinkouristusta? Talouskasvu jatkui. Tapper ei sano mitään siitä, että stalinistisen kurin hajottua kulttuurin kentässä tilalle otettiin Turkan kuri, jota kulttuurieliitti suojeli.

Vai tarkoittaako Tapper, että Turkka itse toteutti tuota työelämän huononemisen historiaa? ,1940-luvun autoritaarisen isän ja 1950-luvun koululaitoksen kasvattina, alkoi tuottaa ”kilpailutalouden puheavaruutta” panemalla näyttelijäoppilaat hakemaan hänen suosiotaan, korostaen taistelua ja tulevaisuuden osalta moni-ammattillisuutta, itseohjautuvuutta ja selviämistä keskinäisen kilpailun ja kateuden maailmassa. Olen esittänyt tämän tulkinnan jo kaksitoista vuotta sitten (Paavolainen 1999), minkä olisin suonut tulla mainituksi.

Tapper haluaa tarkastella Turkan vuosia myös *teatterillisena* esityksenä, jossa Turkka halusi ”paljastaa yhteiskunnallisia asioita” ja osoitti samankaltaisuutta ”teatterin ja katsojien toiminnassa” (s. 129.) Tapperille ”Turkan kauden näyttelijäopiskelijat muodostivat esityksen, jota voidaan arvioida *esimerkillisten subjektien kulttuurisena esityksenä*. Siinä näyttelijät edustivat yhteiskunnallisia valmiuksia, joita ihmiset tarvitsevat selviytyäkseen työelämässä” (s. 134.) Havainto muistuttaa Turkan stahuomiosta, että näyttelijä lavalla on aina ikään kuin yllyttäjä: näyttelijä ”yllyttää katsojia samaan, jota hän itse näyttämöllä tekee”, voimaan, herkkyyteen, eroottiseen haluun, poliittiseen toimintaan, jne. Tämä pitää paikkansa tavallaan kaikessa teatterissa, historialliset genret ja runollisen henkistyneet draamat mukaan lukien. Yllytyksen tapa ja kohde vain vaihtelevat.

Tapperin mukaan Turkan kausi simuloi uutta kapitalismia omassa praksiksessaan ja edusti rakennemuutosta yhteiskunnan siirtyessä performatiiviseen suun-

taan. Esitykset sisälsivät näin ollen ruumiillista tietoa rakennemuutosta koskevasa kulttuuris-retorisessa neuvottelussa—jo paljon ennen kuin se edes käynnistyi. Kovin vähän vakuuttava päättelyketju huipentuu absurdateettiin: ”Turkan kausi ennakoi Siltalan *Työelämän huononemisen lyhyt historia* -teoksen (2004) saavuttamaa suosiota.” Päätelmiä pystyisi seuraamaan paremmin, elleivät teoreettiset klikkaukset olisi niin heterogeenisia ja eriaikaisia keskenään mikäli kirjoittaja antaisi joitain konkreettisia esimerkkejä tai pyrkisi johdonmukaisuuteen ja historialliseen tarkkuuteen. Ehkä Turkka todella ennusti, että varmojen työpaikkojen teatterilaitos ei voi jatkaa flegmaattisen viipyilevässä arkisen näköisrealismin tunnelmissa. Samalla hän kuitenkin itse tuotti ja valmensi uuden epävarmuuden ihmisiä ja laitosteatlerin purkajia, jotka toteuttivat tuota teatterityön ”huononemisen historiaa.” Ehkä juuri tässä kysymyksessä ohjaajaoppilaiden urakehitystä olisi voinut edes hetken pohtia.

Näyttelijä ja Teatteri Venuksen perustaja Maria Silde on ollut 1980-luvulla samanikäinen katsoja Teatterikorkean näyttämöllä esiintyvien kanssa. Hänen artikkelinsa juurruttaa kiinnostavasti kolmen naisen Teatteri Venuksen groteskin ilmeen Turkan naiskuvan vapauttavaan ja inspiroivaan karnevalisiin. Turkan tämän kauden ohjauksissa naiset olivat kuin jätkiä, elleivät sitten avoimesti vietelleet ja halunneet seksiä. Silde on hyvällä asialla kartoittaessaan 1980-luvun moneen suuntaan taipuvaa ruumiinkuvan murrosta niin futuristiklubeilta kuin feministisistä liikkeistä. Se tuo tarvittavaa vertailuaineistoa siihen, mitä Turkan koulun ulkopuolella tapahtui ja piirtää uudelta kannalta Helsingin tuonaikaisen ’skenen’. Odotan hänen väitöskirjaansa suurella mielenkiinnolla. Artikkelissaan vertaa vielä erilaisia androgynisyyksiä, erityisesti Turkan naishahmojen ja samanaikaisten 1980-luvun futuristiklubin poikien välillä. Muutoin värikuvia käyttävässä kirjassa visuaalisten aiheiden ja habitusten kautta argumentoitu teksti olisi kuitenkin ansainnut pari kunnollista kuvallista esimerkkiä tuekseen, olisivat suhteellistaneet ja kertoneet paljon moneen kertaan nähtyjen jumppasalikuvien rinnalla. Myös hetero- ja homokysymystä olisi ollut syytä käsitellä pitemmälle, sillä juuri homokulttuurin osalta 1980-luku oli avautumisen aikaa. Tunnettuna homofoobikkona Turkka taisi sittenkin olla perussuomalaisten heimoa. Valitettavasti naisruumiin ja naiseuden käsittely jäävät tässä vain ohimenevien huomautusten varaan. Kunnollinen feministinen luenta olisi parantanut kovin miesvoittoista kirjaa. Artikkeliki käyttää preesensia kolmenkymmenen vuoden takaisista asioista, vaikka imperfekti sijoittaisi ilmiön tarkemman katseen alle.

Hankkeen johtajana on ollut Esa Kirkkopelto, joka omassa artikkelissaan myös hakee filosofis-pedagogista kiteytystä, otsikolla ”Psykofyysisen kriisi”. Hän väittää, että Turkan kausi olisi onnistunut artikuloimaan kritiikin länsimaista näyttelijäpedagogiikkaa kohtaan, mihin termi ’psykofyysinen’ otsikossa viittaa. Kirkkopelto lähtee liikkeelle Joseph Roachin kirjasta *The Player’s Passion* (1993) ja tämän avainasemaan nostamasta Diderot’n paradoksisista. Kirkkopelto vetoaa kuitenkin opettajan Lacoue-Labarthen Diderot-luennan teen lopputulemaan. Ensinnäkin näyttelijällä on kaksoistietoisuus, mikä vastaa katsojan kokemusta itsestään. Tämä muuttaa yhteiskunnallisen olemisen näyttelämiseksi, ja se koskee kaikkia kerjäläisistä kuninkaaseen.

Kirkkopelto siirtyy seuraavaksi (s. 187) kysymykseen modernista subjektista ja sen kritiikistä:

Moderni ihminen on Diderot'n kuvaama herkkätuntoinen [sensible / sensitiivinen] kaupunkilainen, joka sisäistää ja ottaa haltuun ulkoisen vaikutuksen ja joutuu niiden riivaamaksi. Naiivius sen sijaan koostuu paradoksaalisesta *kyvystä olla vaikuttumatta* ja manifestoi näin äärellisempää ja siten ruumiillisempaa olemassaoloa.

Tämä ajatus viittaa myös nietzscheläiseen ruumiin affirmatiivisuuteen ja on sitä myöden sidoksissa lukemattomiin 1900-luvun esittävän taiteen pyrkimyksiin, jotka vimmaisesti ovat hakeneet jotain "alkuperäistä".

Todisteluketju jatkuu viittauksilla modernin draaman subjettiin ja roolihenkilöön Stanislavskin koulutusajattelussa. Kirkkopelto väittää, että "näyttelijäruumis kriisiytyi draaman tavoin heti synnyttyään ja vieläpä samasta syystä, pyrkimyksestä liialliseen autonomiaan ja eheyteen" (s. 190). Tämä on kuitenkin erilaista eheyttä, kuin se jota tulisi tavoitella. Kirkkopelto päättelee, sinänsä oikein, että Stanislavskin pedagogisessa perinteessä kysymys siitä, syntykö näyttelijän ilmaisu sisältä vai ulkoa voidaan jo ohittaa, tunteiden syntymisen ja ilmaisemisen avain on psykofyyssisen vuorovaikutteisuudessa. Käsitellessään Stanislavskin haastajia (Meyerhold, Brecht ja Grotowski) Kirkkopelto pysyy tutussa romanttisessa vasemmistotulkinnassa, joka idealisoi 1920-lukua ja jossa Stalinin aika leimataan periporvarillisen kuvaston ajaksi. Brechtin osalta huomiota saa vain *Toimenpide*-näytelmä, jonka karkea poliittinen moraalittomuus pehmustetaan peräti taolaisuudeksi. Grotowskin kohdalla vastakohtat yhdistyvät: "kokonainen teko" yhdistää tietoisuuden ja vaiston, spontaanin ja kurinalaisen, jne. Mukaan vedetään myös Artaud, jonka "hengessä yhteisö vapautuu/parantuu hetkeksi sairastamastaan jakomielisyydestä ja repeytyneisyydestä" (s. 199.) Kirkkopelto ottaa Grotowskilta huomioon ainoastaan tämän Stanislavski-kritiikkiä, mutta ei Artaud-kritiikkiä.

Edellä mainittu Joseph Roachin *diderot'lainen* tulkinta 1900-luvun ilmiöistä unohtetaan, kun Roachilla olisi painavaa sanottavaa. Mutta Kirkkopeltokin joutuu vaikeuksiin Grotowskin kanssa: kun esiintyjäruumis ei ole enää "tästä maailmasta, se lakkaa olemasta teatterillinen ja muuttuu sakraaliksi" (s. 200.) Juuri silloin kurkistaa Diderot jumppasalin ovesta sisään tai kuten Roach muotoilee, etsiessään spontaania ja autenttista tietään:

Grotowski will reach its end only to find Diderot waiting for him there, his patient face enlivened with the irritating smile of reason." (Roach 1993, 226.)

Kirkkopelto käsittelee nyt Turkan koulua suhteessa tähän kaanoniin väittäen, että brechtiläinen outouttaminen olisi ollut läsnä näyttelijän ruumiissa. Mutta oliko kohotettu ja ekstaattinen ruumiin tila, itsensä unohtaminen, jne. todella kaksoistietoisuutta? Vastaukseksi ei riitä tunneakrobatia, nopeat leikkaukset tunteesta ja tilanteesta toiseen, sillä ne ovat peräkkäistä käskytettyä suggestiivista toimintaa.

Diderot'ta seuraten, suurinta horkkaa esittävä oppilas tiedosti, mitä tekee ja oli siten juuri yhtä "epäaito" kuin kaikki näyttämölle asetettu. Myös Kirkkopellon päätelmät "yliyksilöllisellä tavalla ekspressiivisestä ja yhteiskuntakriittisestä näyttämöläolosta" kaipaisivat tarkempaa esitysanalyysiä tuekseen.

Kirkkopelto muotoilee osuvasti, että näissä esityksissä näyttämölle nousi "omalaatuisella tavalla toimintakyvyn, liikkeestään huolimatta kuin halvauksen vallassa oleva ja puhekyvystään huolimatta mykkä näyttämöllinen todistaja" (s. 202), mutta jatkaa, että tämä oli viimekädessä "yhteiskunnallisen todellisuuden" tuottama. Eikö Turkka siis ollutkaan autonominen subjekti ja vastuussa opetuksesta? Näen ongelmallisena, että Kirkkopelto vierittää vastuuta yksilöllisten toimijoiden ulkopuolelle: kaikki medianäytökset ovat hänen tulkinnassaan vain sitä, jossa "jokapäiväisiä ruumiintekniikoita kannatteleva psykofyysinen koneisto törmäsi omaan väkivaltaansa" (s. 203.) Tarkoittaako tämä, että ulkomaailma saa syyttää itseään Turkan tuottamasta tai yllyttämästä väkivallasta. Heitto on varsin rankka: olisihan Turkka halutessaan voinut valita myös väkivallattoman vaihtoehdon.

Kirkkopelto kiteyttää:

Turkkalainen *via negativa* [tarkoittanee spontaanin edessä olevien esteiden poistamista] ei julkilausutusta tavoitteestaan huolimatta johtanut rousseaulaisesti uudella tavalla eheytyneeseen, "kulttuurivammoistaan" parantuneeseen kokonaiseen esiintyjä-persoonaan. Se johti päinvastoin tuon "vamman" eli modernin porvarillisen inkulturaation väkivallan raikeään esiintuloon, itse psykofyysisen kriisin esiintuloon (s. 203.)

Väitteen alkuosa on helppo allekirjoittaa: rousseaulaista eheyttä ei ole eikä tule. Eikä "kulttuurivamma" ole muuta kuin nietzscheläis-vitalistisen ohjelman mukainen poliittinen termi. Mutta miksi kulttuurista pitäisi "parantua"? Jälkiosan ostamista varten pitäisi hyväksyä väite, jonka mukaan moderni porvarillinen inkulturaatio tarkoittaa jäännöksettömästi väkivaltaa. Siinä olen ehdottomasti eri linjalla. Väkivallan siirtäminen yksilön vastuun ulkopuolelle on tuottanut barbariaa, vaikka samalla onkin "parannuttu kulttuurivammoista".

Ihminen on itse vastuussa siitä, mikä hänen vallassaan on. Joskus ihmiseltä riistetään valta, ja silloin vastuu on sillä, jolla valta on. Käskytettyjen koululaisten osalta se oli Turkalla, mutta "vapauten päästyään" palautui vastuu yksilöille itselleen.

Kirkkopelto tuttuun tapaan ketjuttaa teatteria koskevia kanonisia tekstejä filosofian viitekehyksessä. Se on tyylilaji, jossa hän on ylittämätön: tekstin oppineisuus ja tiheys, sen äärimmäinen ekonomisuus herättää kunnioitusta ja asettaa lukijalle haasteen pysyä kaikkien viitekehysten matkassa. Mutta kaltaiseni ilmiöistä kiinnostunutta empiristiä turhauttaa tekstin ohjelmallisuus.

Teatterifilosofian paradigmassa näyttää itse toiminnan, toimijoiden ja tapahtumien taso peittyvän kaksinkertaisten valintojen taakse: tekijöiden omista tarkoituksenmukaisuussyistä tekemät valinnat ja tulkinnat ilmiöistä ovat tekstejä, joista toisella tarkoituksenmukaisuusvalinnalla rakennetaan uusi ja lopulta ohjelmallinen kokonaisuus. Näin saadulla tekstien sarjalla ikään kuin väitetään jotain

sarjasta ilmiöitä ilman, että kumpaakaan tekstin tasoa asetettaisiin empirian (siinänsä hankalaan) koetukseen.

Mielestäni tässä näyttäytyy myös Tervon ja Kirkkopellon ero kirjoittajina: Tervo ei kadota historiallisia ilmiöitä näkyvistä, Kirkkopelto taas kätkee ilmiöt kirjoittajiansa tai oman, romantiikkaan sitoutuneen utopiansa taa. Voidakseni seurata tai arvioida sitä, miten vakuuttavaa oppineen ja arvostamani kollegan päättely on, joudun kuljettamaan lukutapahtuman aikana kaksinkertaista lähdekritiikkiä päästäkseni selville minuun kohdistuvasta tekstuaalisesta taivuttelusta, etten sanoisi manipulaatiosta. Ei tarvinne erikseen huomauttaa, miten ongelmallista itse empiirinen ja ”mahdollisimman välittömästi” ilmiöitä kuvaava tutkimus omasta puolestaan on.

Jokainen nuori, joka ponnistaa ”naivilta pohjalta” järkyttyy sosiaalisesta teeskentelystä, siihen kuuluvasta itsetarkkailusta ja viattomuuden tilan menetyksestä. Siksi teatteri syntyi nimenomaan korkeakulttuureissa ja syntyi nimenomaan tutkimaan tätä ilmiötä. Metsässä kasvaneella on rituaalinsa ja panteistinen uskonsa, ei siihen tarvita teatteria. Kuitenkin utopiaa rousseaulaisesta naivista luontosuhteesta tai reflektioimattomasta yhteyden kokemuksesta jaksetaan toistaa kulttuurisena maneerina. Nähdäkseni kiinnostavaa utopioiden esittäjissä on utopistin sosiologis-kulttuurinen tausta ja elämysten maailma, ja miten kauan hän voi olla piittaamatta historiallisesta tapahtumisesta. Viattomuuden tilaan ei ole paluuta. Uskovaiselle maalaispojalle, joka järkyttyy kaupunkiin tultuaan, teatteri ja teeskentely on vihottavaa. Mutta silloin ei pidä mennä teatteriin, silloin pitää mennä kirkkoon.

”Psykofyysisen kriisi” näyttäytyy siis lähinnä kirjallis-filosofisessa konstruktiossa ja keskustelun ketjussa, jossa ajattelun perinteeseen kytketään vielä anti-kapitalistinen utopia. Kuulun Kirkkopellon kanssa eri tieteen heimoon, sillä pidän historialliseen evidenssiin vetoamista epätarkasti aina vastuuttomana. Mutta keskustellakseni heimorajamme yli käytän nyt tilaisuutta hyväkseni etsiäkseni ”konkreettisia” päätelmiä Kirkkopellon tekstistä. Loppukappaleen puolikkaassa lauseessa Kirkkopelto Hannu Tuiskuun viitaten sanoo, että varsinkaan pedagogisissa yhteyksissä Turkkaan ei ole syytä palata. Tämä on tärkeä kannanotto.

Mutta yksinkertaistamisen uhallakin hänen tulkitessaan Turkan koulu -ilmiötä vaikuttaa siltä, että Turkka pyrki edellä mainittuun romanttiseen ihmisen eheyteen, kohti naiivia kokemusta, jossa kulttuurinen jako olisi poistunut: ”pyrkimys artikuloida esiin toisenlainen, modernisti naiivi, porvarillisen subjektiviteetin jakautuneisuuden kumoava ruumis.” (Joka siis on eri eheyttä kuin mihin 1900-luvun alussa harhauduttiin.) Jakautuneisuus on kuitenkin Diderot’n paradoksin mukaan näyttelijäntyön edellytys. Se on olennainen myös katsojan myötäelämisen ja tarkkailun kokemuksessa. Kirkkopelto arvelee, että kolmen vuosikymmenen takaisen virtuaalikatsojan tietoisuudessa Turkan koulun näyttelijä on herättänyt kenties hetkeksi halun identifioitua ”eheytyneeseen” näyttelijään, tai ”liittyä esitykseen.” Tämä kuvitteellinen hetki, tai oikeammin ”näkyvä, kokemus ja muisto” legitimoit kaikki eettiset ongelmat, esteettisistä umpikujista ja julkisten varojen käytöstä puhumattakaan, joihin yksi sukupolvi Suomen teatterin toimijoita tiettyjen rakenteellisten tekijöiden johdosta joutui. Kirkkopelto jaksaa toivoa, että

utopia näin olisi siis toteutunut pienen hetken verran.

Juuri samanlaisia hetkittäisiä eheyden hetkiä kaikki muukin teatteri jo määritelmällisesti voi tarjota. Lopuksi hän kysyy ”Voiko näyttämö toimia uuden kansalaisuuden kasvualustana?” (s. 205.) Vastaus on helppo: totta kai, senkin teatteri on tehnyt aina, ja siihen myös kaikki vanhempi ja yhtä legitiimi kansalaisuus perustuu.

Kirkkopelto, Tapper ja haastatellut näyttelijät ovat kaikki Turkan koulussa mukana olleita, ja heillä on tässä kirjassa punnittu äänensä. Jotain haikeankipeää on myös muistoissa. Valitettavasti en osaa ottaa kantaa siihen uuteen ”syntaksiin”, jota Pauliina Hulkko luonnostelee omassa artikkelissaan, enkä kirjan lopulukuun, ”Ehdotukseen nykynäyttelemisen uudeksi kieliopiksi.” En ole nähnyt tutkimusryhmän esitystä *Vihreän liikkeen synty*, joten en voi arvioida, saatiinko laboratoriossa aikaan ajassamme kommunikoivaa teatteria. Veteraaninäyttelijöiden työpajoissa oli ulkopuolisia osallistujia, mutta nämä olivat muita jatko-opiskelijoita ja muiden korkeakoulujen opiskelijoita. Miksei projektissa tehty yhteistyötä näyttelijäntytön oppiaineen kanssa?

Hankkeen piirissä on pidetty varsin monta myös englanninkielistä tilaisuutta, jossa epäilemättä on käyty avointa tieteellistä keskustelua. Niitä ei ole kirjaan raportoitu, mutta arvatenkin aineistot ovat jatkokäyttöä varten ja julkisuusperiaatteen nimissä saatavilla. Kenties koska Turkan aikaa on käsitelty enimmäkseen kielteisesti, tämän hankkeen ja kirjan tekstien on ollut hakea oikeutuksen retoriikkaa. Hanketta näyttää ohjanneen siis tilinpäätöksen laadinta, mutta siten, että rivin alle jäisi jotain myönteistä. Siksi artikkelikokoelman tuoreimmat näkökulmat tulevat niiltä, jotka ottavat ilmiön käteensä, kääntelevät sitä, ja uskaltavat tarkastella sitä laajempia maisemia vasten. Ilmiössä riittää ymmärtämistä, eikä aidosti uteliaalla ole valmiita vastauksia.

Kirjallisuusviitteet

- Paavolainen, Pentti. 1999. ”Peilin monet kulmat.” Teoksessa Pentti Paavolainen (toim.) *Aikansa häikäisevä peili: Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Helsinki: Like, 270-284.
- Paavolainen, Pentti. 2006. ”Coercion for the sake of Good Theatre: The Historiography in the Case of Jouko Turka.” *Nordic Theatre Studies* 18, 108-129.
- Roach, Joseph R. 1993. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: University of Michigan Press (1985).

► Näyttelijä saa tietää mitä on tekemässä—Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeen kirjalliset loppupäätelmät

Nykynäyttelijän taide—horjutuksia ja siirtymiä

Marja Silde (toim.). 2011. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Maahenki, 224 s.

Outi Lahtinen

Teatterikorkeakoulun ja Maahenki-kustannuksen yhdessä kustantama *Nykynäyttelijän taide—horjutuksia ja siirtymiä* kokoaa kansien väliin Teatterikorkeakoulussa vuosina 2008-2010 toteutetun Näyttelijäntaide ja nykyaika -tutkimushankkeen johtopäätösten teoreettisen osuuden. Kirjan loppupuolella myös hahmotellaan perusteet pedagogisille johtopäätöksille, jotka puolestaan kehittynevät edelleen ja jatkavat elämäänsä näyttelijöiden koulutuksen ja jatkokoulutuksen sovelluksissa.

Tutkimuskohdetta, Jouko Turkan Teatterikorkeakoulussa 1980-luvulla harjoittamaa näyttelijänpedagogiikkaa, on tutkimushankkeessa lähestytty niin analyttisin ja kriittisin kuin toiminnallisinkin tutkimusmenetelmin. Tutkimus, jonka kuvaus on sijoitettu liitteeksi kirjan loppuun, kokosi aineistoa haastatteluin ja demonstraatioin näyttelijöiltä, jotka 1980-luvulla opiskelivat Teatterikorkeakoulussa joko kokonaan tai osittain Jouko Turkan johdolla. Tämä aineisto toimii kokoelman tutkimusartikkelien materiaalina, jota tulkitaan, jäsennetään ja suhteutetaan valittujen näkökulmien mukaisesti teoreettisiin viitekehyksiin.

Tutkimus historiallistaa ja kontekstualisoi Turkan pedagogisen panoksen sijoittaen sitä muun muassa modernin ruumiin historiaan (Petri Tervo), suomalaisen yhteiskunnan muutoskehitykseen 1980-luvulla (Janne Tapper) sekä psykofyysiseksi nimettyyn näyttelijäkoulutuksen traditioon (Esa Kirkkopelto). Julkilausuttuna tavoitteena on kriittisen tarkastelun kautta etsiä ja suodattaa Jouko Turkan toteuttamasta näyttelijän pedagogiikasta edelleen kehittämisen arvoisia aiheita ja rakentaa niiden pohjalta uutta 'nykynäyttelijän pedagogiikkaa'.

Kokoelman avaa Pauliina Hulkon artikkeli "Ruumiin syntaksista näyttelijändramaturgiaan", joka onnistuneesti käynnistää matkan tutkimushankkeen pariin. Hulkon artikkelissa tulee esiteltä tutkimuskohde, tutkimuksellinen vuoropuhelu haastatteluaineistojen kanssa sekä hyvä kattaus koko tutkimushankkeen mittakaavassa esiintyvää käsitteistöä, mikä kyllä myös täydentyy artikkeli artikkelilta. Tässä mielessä kirja kokonaisuudessaan on hyvin toimitettu: artikkeleissa hyödynnetään keskinäisiä viittauksia, ne täydentävät toinen toisiaan, päällekkäisyyksiä tai toistoa ei esiinny.

Kokonaisrakenne muodostuu tutkimusartikkeleiden ja hankkeeseen osallistuneiden tutkivien näyttelijöiden—Jari Hietanen, Sari Mällinen, Taisto Reimaluoto, Ritva Sorvali, Antti Virmavirta—haastattelujen vuorottelusta. Näin Turkan koulutuksessa opiskelleiden näyttelijöiden kokemuksellinen ääni tulee myös suoraan osaksi kirjan kokonaisuutta.

Kokemuksellisuutta ei silti rajata vain koulutukseen osallistuneiden omaisuudeksi. Sekä Hulkko että Marja Silde tuovat teksteissään esiin oman kokemuksen-
sa turkkalaisesta ja jälkiturkkalaisesta teatteritraditiosta ulkopuolisen, katsojan ja myöhemmin Teatterikorkeakoulussa opiskelleen teatteriopiskelijan, näkökulmas-
ta. Ele on tärkeä, sillä sekä Hulkko että Silde nostavat sen myötä esiin omakohtaiseen havaintoon nojaavan kriittisen näkemyksen Turkan koulutuksen sukupuolittuneista ruumiinkuvista ja käytännöistä. Maskuliinisuuden korostuminen nousee teoreettisessa mielessä esiin myös Tervon artikkelissa, mutta silti voi hyvin yhtyä Silden toteamukseen, että aihe on tärkeä ja sietäisi tarkempaa tutkimusta, niin olennaiselta—laaja-alaiselta ja kauaskantoiselta—piirteeltä se turkkalaisessa traditiossa vaikuttaa.

Tutkimusartikkeleista monet nojaavat sosiologian teorioihin. Tervo tarkastelee artikkelissaan ”Verta käsiin ja naama löysänä!": Turkan pedagogisen käskysanan ruumiillistumia” Turkan itselleen rakentamaa pedagogi-asemaa suhteessa häneen liitettyyn auteurismiin ja sen oikeuttamaan ”materiaalin muokkaukseen” eli opiskelijoiden ruumiinkäytäntöjen radikaaliin muuttamiseen opetustehtävässä. Tervon mukaan Turkan pedagogia oli suoraa jatkumoa hänen ohjaajan toiminnalleen, joka puolestaan kohdisti kulttuurikritiikkinsä porvarillisen vallan ruumiillistumiin. Tulkinta on vakuuttava ja saa uskottavasti perustelunsa tutkimushankkeen aineistosta.

Samoin on laita Janne Tapperin artikkelissa ”Työ, työntekijä ja yhteiskunta Jouko Turkan teatterikoulutuksessa”, jossa keskeinen väite koskee Turkan teatterikoulutuksen suoraa suhdetta 1980-luvun Suomessa käynnissä olleeseen yhteiskunnalliseen kehitykseen. Sen keskeinen osa olivat merkittävät muutokset työelämässä. Tapper tarkastelee Turkan ajan Teatterikorkeakoulua kokonaisuudessaan kulttuurisena ja teatterillisena esityksenä, joka samanaikaisesti sekä kuvaa että tuottaa uuden kapitalismin rakennemuutosta. Tapperin analyysin välineinä ovat systeemiteoria sekä performatiivisuuden käsite.

Kolmas sosiologisesti orientoitunut artikkeli on Marja Silden ”Modernin murrosta ruumiillistamassa”, joka asettaa kiinnostavasti Turkan näyttelijäkoulutuksen rinnalle toisen ruumiinkulttuuria muovanneen ajan ilmiön, futuristklubikulttuurin. Silden keskeinen väline tässä tarkastelussa on Pierre Bourdieun jo klassiseksi muodostunut habitus-käsite.

Yhteiskunnallistavan näkökulman painotuksen perusteet tulevat erityisesti kristallisoitua Esa Kirkkopellon kokoavassa artikkelissa ”Psyko fyysisen kriisi”. Tässä tekstissä Jouko Turkan pedagogiikka tavoitteineen ja toteutusmenetelmineen asetetaan osaksi koko modernin näyttelijäpedagogiikan kehityksen jatkumoa, jonka keskeisenä moottorina pysyttelee kysymys näyttelijän ruumiin edustuksellisesta ja esityksellisestä suhteesta kunkin aikakauden yhteiskuntaan. Kun yhteiskunta muuttuu, on sitä näyttämöllä esittävien näyttelijöiden ruumiinkäytäntöjen muututtava. Kuten Kirkkopelto asian ilmaisee: ”Kriisin aiheena on näyttämön suhde yhteiskuntaan, ja sen panttina on näyttelijän ruumis” (s. 191.)

Kirjan jäsenitys toimii pääasiassa hyvin kuljettaen lukijaa hallitusti näkökulmasta toiseen. Ainoa seikka, jota tekee mieli kyseenalaistaa, on kirjan alkupuolella Petri Tervon artikkelin sijoittaminen Hulkon ja Hannu Tuiskun artikkeleiden väliin.

Hulkon ja Tuiskun artikkelit ovat kokonaisuudessa ne, jotka suorimmin nostavat esiin näyttelijähaastattelujen tuottamaa aineistoa, joten lukijan kannalta niiden asettaminen peräkkäin olisi luontevasti jatkanut lukijan perehdyttämistä tutkimusaiheen konkretiaan. Tuisku myös on tutkijaryhmästä se, joka artikkelissaan ”Ek-staattiset tilat näyttelijän pedagogisessa prosessissa” tarkastelee kohdetta nimenomaan pedagogian kannalta, joten näkökulman sijoittaminen kokoelman avaukseen tuntuisi perustellulta. Lisäksi uskoisin, että harjoitushuoneen ruumiillisten ja hierarkkisten käytäntöjen kuvaus ja pedagogisesta näkökulmasta kriittinen arviointi Tuiskun artikkelissa olisivat onnistuneesti pohjustaneet Tervon artikkelin sosiokulttuurista ruumiillisuuden ja vallankäytön analyysia.

Käsitteellisesti kirja on ihailtavan tarkka lähtien tutkimuskohteeseen otetun kriittisen näkökulman kritiikin määrittelemisestä eron tekemiseksi, erotteluksi ja niille perustuvaksi uudelleenjäsentelyksi (s. 9.) Tässä mielessä tosin kirjan lopun pedagoginen osuus joutuu epäedulliseen vertailuasemaan teoreettisen rinnalla. Alun teoreettisten artikkeleiden käsitteistö on täsmällistä ja kirjallisessa muodossa vakuuttavaa, mutta kirjan lopun pedagogisen johtopäätelmän, ”nykynäyttelemisen uuden kieliopin”, kieli synnyttää metaforisuudessaan vaihtelevia vaikutelmia. Näyttelijäntöytä ja -koulutusta ulkopuolelta seuraavalle saattaa syntyä tahattoman koomisia tai muuten asiaan kuulumattomia miellelyhtymiä, joista esimerkiksi näyttelijän tekniikan kolmivaiheisen mallin keskimmäisen osuuden nimeäminen ”väliseksi”. Se johtaa helposti ajatuksen shamanistiseen rituaaliin, minkä en luulisi olevan uuden kieliopin yhteydessä asianmukaista.

Kirja onnistuu erinomaisesti pitämään huomiopisteen aiotussa ja ilmoitetussa eli Jouko Turkan näyttelijänpedagogiikassa samoin kuin näkökulmansa analyytisenä ja kriittisenä, silti rakentavana. ”Turkkalaiseen” teatterikoulutukseen liittyneet epäkohdat ja skandaalinkäryt ovat tiedostetusti mukana kokonaiskuvasa, mutta ote ei kertaakaan lipsahda edes tutkimuksellisille sivupoluille, vaan erilaisetkin tarkastelukulmat keskittyvät tuottamaan tietoa nimenomaan Turkan pedagogiikasta, sen yhteyksistä, vaikutuksista ja edelleen kehittämismahdollisuuksista.

Näyttelijänkoulutuksen näkökulmasta tutkimus ilmaisee tavoitteensa selkeästi ja häpeämättömän idealistisesti. Tähtäimessä on emansipatorinen ja demokratisoiva pedagogiikka. Näyttelijän vapauttamien kiteytyy ”habituallisen ruumiin” käsitteessä, joka edeltäjistään poiketen hyväksyisi yksilöllisen ruumiin pyrkimättä katkaisemaan suhdetta jokapäiväiseen ruumiiseen. Demokratiaan taas pyritään ajatuksella ruumiiden monikollisuudesta ja esityksestä ruumiiden kohtaamisena.

Nykynäyttelijän taide—horjutuksia ja siirtymiä on huomattava avaus näyttelijäkoulutuksen ja laajemmassa mittakaavassa koko näyttelijyyden ulottuvuuksien tutkimukseen. Samalla se asettuu—mielestäni merkittävällä tavalla—osaksi 1980-lukua koskevaa tutkimusta, jonka luulisi olevan kovassa nosteessa, koska suuri osa nykypäivän vallitsevista ilmiöistä tuntuu olleen tuolloin versovaiheessaan.

Kirjoittajat—The Authors

Kati Andrianov on näyttämöanimaation ohjaaja, opettaja ja tohtoriopiskelija. Mikkelin teatterin pieneltä näyttämöltä 1970-luvun lopulla alkanut esineanimointi on johtanut mm. teatterialan ammattitutkinnon suorittamiseen nukketeatterin osaamisalalta (painopistealueet esityksen sovitustyö sekä esityksen visuaalinen ja teatteritekniikka). Andrianov on suorittanut myös maisteriopinnon venäjän kielestä ja kirjallisuudesta Jyväskylän yliopistossa. Tällä hetkellä hän tekee väitöstutkimusta näyttämöanimaatiosta Tampereen yliopistossa. Hän on UNIMA:n (Union Internationale de la Marionnette) tutkimuskomission jäsen ja yksi kolmesta Suomen UNIMA:n kansainvälisestä edustajasta.

Annette Arlander on taiteilija, tutkija ja opettaja, joka kuuluu suomalaisen esitystaiteen/performanssitaiteen uranuurtajiin (80-luvulla) ja taiteellisen tutkimuksen edelläkävijöihin (90-luvulla). Arlander on koulutukseltaan ohjaaja, filosofian maisteri ja teatteritaiteen tohtori. Vuodesta 2001 hän on toiminut esitystaiteen ja -teorian professorina Teatterikorkeakoulussa. Arlanderin taiteellinen toiminta keskittyy kysymykseen miten esityksellistää maisema mm. videon ja äänitetyn puheen avulla. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat taiteellinen tutkimus, tekijälähtöinen tutkimus (performance as research), esitystutkimus (performance studies), paikkakohtaisuus (site-specificity), maisema ja ympäristö.

Richard Downing lectures in scenography within the Department of Theatre, Film and Television Studies, Aberystwyth University. His creative practice crosses borders between fine art, performance and installation, and his current research is concerned with inter-disciplinary collaboration across the fields of art and science. Recent work has represented the UK at the Prague Quadrennial exhibition (2007) and at the Victoria and Albert Museum, London (2008). He is the Artistic Director of the cross-arts collective, U-Man Zoo.

Mika Elo, Doctor of Arts, is a researcher in visual culture at Aalto University, Department of Media. He has participated in discussions on photography, artistic research and philosophy in the capacity of curator, visual artist as well as researcher.

Mika Elo (TaT) on visuaalisen kulttuurin tutkija Aalto-yliopistossa, Median laitoksella. Hän on osallistunut valokuvaa, taiteellista tutkimusta ja filosofiaa koskeviin keskusteluihin niin kuraattorina, taiteilijana kuin tutkijanakin.

Laura Gröndahl toimii näyttämölavastuksen professorina Aalto-yliopiston Taide- ja taiteellisen korkeakoulussa. Hän on toiminut lavastajana ja pukusuunnittelijana vuodesta 1983 noin 60 teatteriproduktiossa. Teatteritieteen väitöskirjassaan (2004) hän tarkasteli erilaisten lavastamisen tapojen tuottamia käsityksiä esityksen ja katsojan vuorovaikutuksesta. Hän on työskennellyt post doc tutkijana 2005

sekä 2008–09 keskittyen näyttämötekniikoiden merkitykseen lavastustaiteessa. Poikkitieteellisen tutkimusryhmä "Figures of Touchin" jäsenenä hän on käsitellyt tilan filosofian suhdetta lavastuskäytäntöihin sekä kollektiivisessa taideprosessissa tapahtuvaa kosketusta ja kohtaamista. Tällä hetkellä Gröndahl on kiinnostunut lavastustaiteen käytännöistä, strategioista ja niissä tapahtuvista ajankohtaisista muutoksista.

TansT **Kirsi Heimonen** on tanssija-tutkija, joka väitteli tanssimisen kokemuksista Teatterikorkeakoulussa vuonna 2009. Hän on toiminut osa-aikaisena tanssitaiteilijana Helsingin Diakonissalaitoksella yli kymmenen vuotta.

Pia Houni, teatteritaiteen tohtori (TeaK 2000) ja teatterin ja draaman tutkimuksen dosentti (TaY 2003). Työskentelee parhaillaan Työterveyslaitoksella erikoistutkijana. Houni on työskennellyt mm. teatterin ja draaman tutkimuksen professorina, Teatterimuseon johtajana ja dramaturgian lehtorina. Hän on toiminut opettajana, luennoitsijana ja asiantuntijana useissa eri oppilaitoksissa ja projekteissa. Harjoittaa filosofian praktiikkaa ja opettaa aihetta Kriittisessä korkeakoulussa. Aktiiviselle työlistalle kuuluvat myös dramaturgiaan ja käsikirjoittamiseen liittyvät hankkeet.

TaT **Liisa Ikonen** on lavastaja ja pukusuunnittelija, jonka tutkimuskohteena ovat dialogiset, yhteisölliset ja soveltavat scenografiset prosessit. Ikonen on toiminut taiteellisen työnsä ohessa aktiivisesti erilaisissa opetus- ja tutkimustehtävissä; muun muassa Taideteollisen korkeakoulun näyttämölavastuksen professorina lukuvuonna 2008–2009 sekä postdoc -tutkijana Muotoiluosaston johtamassa monialaisessa Spice-projektissa 2010. Ikonen väitöskirjalle *Dialogista scenografiaa: vaihtoehdoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa* (2006) myönnettiin Taideteollisen korkeakoulun ensimmäinen väitöskirjapalkinto.

FT **Hanna Järvinen** is currently a lecturer at the Performing Arts Research Centre of the Theatre Academy, Helsinki. She is researching the historical epistemology and ontology of dance, particularly the early twentieth-century European scene. Her work has been published in e.g. *The Senses and Society*, *Dance Research* and *Dance Research Journal*. Besides being one of the editors of the present volume, she is also the Chair of the Theatre Research Society, Finland, for 2011-2012.

Helka-Maria Kinnunen is an actor, scriptwriter and doctor of theatre and drama. Her doctoral thesis, *Stories in the artistic process of theatre-making*, was completed and approved in 2008 at Theatre Academy of Finland. She holds a position of a principal lecturer of the performing arts in the Helsinki Metropolia University of Applied Sciences, and as an affiliated researcher in the Theatre Academy of Finland. Helka-Maria has worked as actor and scriptwriter in several Finnish theatres and for The Finnish Broadcasting Company as well. She has specialised in poetry performing and holistic use of the actor's voice.

Tuija Kokkonen on Helsingissä toimiva ohjaaja, kirjoittaja ja tutkija. Vuodesta 1996 lähtien hän on tehnyt paikkakohtaisia ”muistioesityssarjoja” eri alojen taiteilijoista koostuvan, vaihtuvajäsenisen Maus & Orlovski -esitysyhteisön taiteellisenä johtajana ja ohjaajana. Muistiot tutkivat esityksen, luonnon ja ajan suhteita sekä taiteen roolia ekologisten kriisien aikakaudella. Ne liikkuvat eri taiteenlajien ja eliölajien välisissä maastoissa, joissa estetiikka, etiikka ja politiikka ovat erottamattomia. Vuodesta 1999 lähtien muistiot on esitetty Kiasma-teatterin ohjelmistossa.

Hänen nykyinen (2006 –) väitöstutkimuksensa Teatterikorkeakoulussa on nimeltään ”Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapah- tumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta.” Tutkimus sisältää uuden esityssarjan *Muistioita ajasta*—esityksiä ei-ihmisten kanssa ja ei-ihmisille.

www.tuijakokkonen.fi

Satu-Mari Korhonen vastaa Teatterikorkeakoulun Kokos-palveluissa työyhteisövalmennuksista ja teatterilähtöisistä palveluista. Hän on koulutukseltaan kasvatustieteiden maisteri, ja kirjoittaa tällä hetkellä työnsä ohessa väitöskirjaa. Korhonen on aiemmin työskennellyt tutkijana Helsingin yliopistolla, ja esittävän taiteen pariin hän siirtyi työskennellessään IADEssa. Hän aloitti tuolloin suunnittelijana Rovaniemen teatterin kehittämishankkeessa. Viimeisen 1,5 vuoden aikana hän on työskennellyt TheatreWorks -teattereiden kehittämisverkostossa. Hankkeessa paneuduttiin teattereiden haasteisiin: työhyvinvoinnin vahvistamiseen, työtapojen muutokseen ja teatterinjohtamisen erilliskysymyksiin. Lisäksi hän on työskennellyt valtakunnallisessa Taika-hankkeessa vastaten verkkopalvelusta (www.sovellataidetta.fi), joka tarjoaa kohtaamispaikan taidelähtöisten palvelujen toteuttajille ja tilaajille. Syksyllä 2010 hän osallistui Teatterikorkeakoulussa organisoidun Sovella taidetta! -messutapahtuman järjestelyihin.

Joonas Lahtinen, FM, MA, is a theatre researcher and performance artist working on his theoretical PhD project on the possibilities offered by practice-based performance research for discussing questions of identity and politics, at the University of Helsinki. He graduated as Master of Arts in Theatre Research from the University of Helsinki in 2010 and holds an MA degree in Performance from Queen Mary College, University of London (2009). He has written several articles for Finnish theatre books and journals. His performance works have recently been seen in Vienna, Helsinki and London.

TaM **Elina Lifländer** on scenografi ja jatko-opiskelija, joka tutkii draaman jälkeiseen esitystaiteeseen kytkeytyvää *tilannesidonnaista scenografiaa* ja pohtii voiko scenografisen ilmaisu toteutua pelkästään esitystaiteen välisten elementtien, kuten tilan, äänen, valon, katsojan ja esiintyjän välisissä suhteissa ja risteymäkohdissa. Lifländerin taiteellisessa työskentelyssä jaettu tekijyys sekä nykytanssin ja nykytaiteen improvisaatio ovat väyliä etsiä lavastustaiteen muodonmuutosta. Prosessi etenee pysyvistä rakenteista kohti orgaanisesti muunneltavia tilanteita. Taiteellisen ja tutkimuksellisen työn ohessa Lifländer on viime vuosina toiminut vierailijana opettajana Taikissa, Teakissa ja Metropolissa.

Maiju Loukola on scenografi, Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksen jatko-opiskelija ja tutkija TaiK:in Porin taiteen ja median laitoksella. Hän on monitaiteisen ja –tieteisen *Kosketuksen figuurit* -tutkimushankkeen jäsen (<http://www.figuresoftouch.com>). Loukolan tekijälähtöinen väitöstutkimus käsittelee näyttämön mediaalisuutta ja kuvan kokemuksellisuutta virtuaalisuuden ja kosketuksen tematiikan valossa. Hän on julkaissut kotimaisissa ja kansainvälisissä esittävän taiteen alan julkaisuissa, osallistunut moniin esitys- ja nykytaiteen konferensseihin ja taidetutkimustapahtumiin, toiminut vapaan kentän projekti-kohtaisissa, työryhmälähtöisissä hankkeissa sekä vierailevana luennoitsijana ja opettajana Taikissa ja Teakissa.

Anne Makkonen (PhD University of Surrey 2007) is currently affiliated researcher at the Theatre Academy, Helsinki, Finland. She teaches Western and Finnish dance history and analysis in Finnish higher dance education and universities. Dr. Makkonen is devoted to expand the notion of dance history by constructing and presenting embodied dancing histories. She has presented lecture-demonstrations in collaboration with Finnish dance makers in international research conferences.

Gabi Schillig is currently Interim Professor at the University of Applied Sciences Potsdam, Faculty of Design and since 2007 she has been teaching at the Berlin University of the Arts at the Institute for Transmedia Design. Besides other own publications, *Mediating Space. soft geometries—textile structures—body architecture*, a monographic catalog on her recent work has been published by merz & solitude in 2009. She has received numerous fellowships and her work has been exhibited internationally in e.g. New Delhi, Berlin, Stuttgart, New York and London. See also www.gabischillig.de.