

Marja Kangas

**KOHTAAMISESTA VUOROVAIKUTUKSEEN**

Dialogisena taiteilijana *Rakkauden kaupunki* -projektissa

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

KANGAS, Marja:

Kohtaamisesta vuorovaikutukseen. Dialogisena taiteilijana *Rakkauden kaupunki* -projektissa

Pro gradu -tutkielma, 87 s. + 6 liites.

Teatterin ja draaman tutkimus

Huhtikuu 2007

---

Käsittelen tässä pro gradu -tutkielmassani taiteen vuorovaikutukseen liittyviä haasteita. Tutkielman lähtökohtana on oma taiteellinen työni, *Rakkauden kaupunki* -projekti, jonka toteutin Turussa vuonna 2006. Projekti oli itselleni ensimmäinen iso työ uuden julkisen taiteen alueella ja se herätti lukuisia kysymyksiä, joihin vastaan tässä tutkielmassani. Tutkielmaani sävyttää kriittinen ja itsereflektiivinen ote.

*Rakkauden kaupunki* oli projekti, jonka voi sijoittaa useaan eri taiteen kategoriaan. Projektissa oli kaksi vaihetta, haastattelu- ja esitysvaihe. Esittelen nämä vaiheet. Tarkastelen projektin positiota taiteen kentällä. Tehtävä on on haastava, sillä kenttä on laaja. Kuvaan nykyaikaisen, esittävän taiteen ja performatiivisen taiteen käsitteitä sekä tarkastelen teatterin ja performanssin eroja. Paikannan projektin uuden julkisen taiteen alueelle, jossa olennaisia lähtökohtia ovat vuorovaikutus, yhteisöllisyys ja paikallisuus.

Keskeinen kysymys tässä tutkielmassa on, mitä vuorovaikutus taiteilijan ja yhteisön välillä on ja mitä se vaatii taiteilijalta. Käsittelen intersubjektiviisuuden oletusta vuorovaikutuksen lähtökohtana. Analysoin haastatteluvaiheen vuorovaikutussuhteita filosofi Martin Buberin dialogifilosofian avulla. Rinnastan Buberin filosofian peruskäsitteet nykyaikaisesta kirjottaneen Mika Hannulan kolmannen tilan käsitteeseen ja pohdin kohtaamisen olemusta. Osoitan, että intersubjektiviisyys ei ole eettisesti kestävä lähtökohta kohtaamiselle.

Esittelen teatterin tutkija Willmar Sauterin mallin teatterillisestä kommunikaatiosta ja selvitän sen avulla, että *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaihetta on vaikea määritellä teatteriksi. Käsittelen haastatteluvaiheen yhtäläisyyksiä Augusto Boalin näkymättömään teatteriin. Esittelen ehdotuksia katsojan position haastamisesta.

Kuvaan taiteilija ja teoreetikko Suzanne Lacyn esittelemiä uuden julkisen taiteen alueella toimivan taiteilijan rooleja. Vertailen omia roolejani *Rakkauden kaupungissa* näihin rooleihin. Pohdin roolien vaikutusta ammatti-identiteettiini.

Esittelen kaksi ehdotusta taiteen paradigmaksi: Nicolas Bourriaudin suhteisiin perustuvan estetiikan ja Grant H. Kesterin dialogisen estetiikan. Tarkastelen Bourriaudin relationaalista estetiikkaa ja sen lähtökohtana olevaa intersubjektiviisuutta kriittisesti. Osoitan esimerkkien avulla, kuinka sosiaaliset suhteet näyttämöllistyivät esitysvaiheessa. Esittelen dialogisen taiteen lähtökohtia ja yhtymäkohtia *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaiheeseen. Päätelen, että haastatteluvaihe oli dialogista taidetta. Lopuksi pohdin dialogisen taiteilijan haasteita: motiivien selkeää artikuloimista sekä etiikan ja estetiikan välistä jännitettä. Työni läpi kulkee pohdinta taiteen ja taiteilijan paradigman muutoksesta.

Tutkielma kuuluu teatterin ja draaman tutkimuksen alaan.

Asiasanat: vuorovaikutus, taide, taiteilija, yhteisötaide, nykyaikainen taide, esitystaide, teatteri, performanssi, dialogi, kohtaaminen, taiteilijan roolit, estetiikka, Turku.

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	1
1.1 Tutkimuskohteen esittely .....	1
1.2 Taiteilijan esittely .....	2
1.3 Tutkimuskysymykset ja tavoitteet .....	4
1.4 Taiteilija tutkijana .....	6
1.5 Tutkimuksen rajapintoja .....	9
2 RAKKAUDEN KAUPUNKI .....	13
2.1 Haastatteluvaihe .....	13
2.2 Esitysvaihe .....	15
2.3 Positio taiteen kentällä .....	18
2.3.1 Nykytaide, esitystaide ja performatiivinen taide .....	18
2.3.2 Teatteriesitys vai performanssisuoritus? .....	19
2.3.3 Uutta julkista taidetta .....	23
3 VUOROVAIKUTUKSEN FILOSOFIAA .....	28
3.1 Intersubjektiivisuus .....	28
3.2 Toiseuden tunnistaminen .....	29
3.3 Minä ja Sinä .....	30
3.4 Filosofaa puiston penkillä .....	31
3.5 Kolmas tila .....	32
4 VUOROVAIKUTUS TEATTERIN KONTEKSTISSA .....	35
4.1 Teatterillisen kommunikaation malli .....	35
4.2 <i>Rakkauden kaupunki</i> näkymättömänä teatterina .....	39
4.3 Katsojan positio esityksessä .....	42
5 TAITEILIJAN UUDET ROOLIT .....	47
5.1 Taiteilija yhteisön keskellä .....	47
5.1.1 Paradigman muutos .....	47
5.1.2 Kokija .....	49
5.1.3 Raportoija .....	51

5.1.4 Analyytikko.....	52
5.1.5 Aktivisti .....	54
5.2 Oman roolini muutos.....	56
6 DIALOGINEN TAIDE .....	59
6.1 Suhteisiin perustuva estetiikka.....	59
6.1.1 Taidetta sosiaalisessa kontekstissa .....	59
6.1.2 Kriittisiä huomioita.....	61
6.1.3 <i>Rakkauden kaupunki</i> suhteiden näyttämönä .....	63
6.2 Dialoginen estetiikka .....	64
6.2.1 Lähtökohtia .....	64
6.2.2 <i>Rakkauden kaupunki</i> dialogisena taiteena .....	66
6.3 Dialogisen taiteilijan haasteita .....	68
7 LOPUKSI .....	72
8 LÄHTEET .....	77
PAINETUT.....	77
PAINAMATTOMAT.....	84
9 LIITE.....	88

# 1 JOHDANTO

”Taide on kohtaamisen tila.”<sup>1</sup>

## 1.1 Tutkimuskohteen esittely

Tämä pro gradu -tutkielma käsittelee taiteen vuorovaikutusmahdollisuuksia. Aihe nousi omassa taiteellisessa työskentelyssäni esiin toteuttaessani *Rakkauden kaupunki* -projektin<sup>2</sup>. Se oli sooloprojekti, jonka toteutin Turussa keväällä 2006. Kirjoitin työpäiväkirjassani suunnitelmistani:

Apurahahakemuksiin olen kirjoittanut, että "Rakkauden kaupunki on yhteisö- ja paikkalähtöinen taideprojekti, joka tutkii kaupungin sosiaalista rakentumista eli Turkua rakkauden mahdollisena tapahtumapaikkana". Käytännössä suunnitelmana on, että kerään materiaalia turkulaisten rakkauden kokemuksista. Se tapahtuu niin, että kiertelen eri puolilla Turkuja turistin roolissa eli kartta kädessä ja pysäyttelen ohikulkijoita. Pyydän heitä auttamaan minua löytämään Turusta rakkautta ja näyttämään kartalta rakkauden paikkoja... Tavallaan siis haastattelen turkulaisia, mutta tärkeää on se, että ensimmäinen kysymys "Mistä löytyy rakkautta Turussa?" tulee yllätyksenä ja että tilanne säilyy virtaavana ja vapaamuotoisena.<sup>3</sup>

Projektin ytimessä oli vuorovaikutus ja keskustelu kaupunkilaisten kanssa. Tavoitteeni oli toimia yhteisön keskellä.

*Rakkauden kaupungin* prosessi koostui kahdesta vaiheesta, joista ensimmäisessä liikuin kaupungissa kartan kanssa, otin kontaktia kaupunkilaisiin ja kommunikoin heidän kanssaan. Nimitän tätä vaihetta haastatteluvaiheeksi. Pyrkimykseni oli liikkua kaupungilla turistin roolissa. Kysyin haastattelimiltani ihmisiltä kolme kysymystä: 1. Mistä Turussa voi löytää rakkautta? 2. Miten rakkautta voi löytää? 3. Mitä rakkaus on? Kysyin nämä kysymykset yhteensä sadalta kaupunkilaiselta. Alkuperäisen suunnitelmani mukaan tilanteiden oli tarkoitus olla esityksellisiä: tavoitteeni oli esittää turistia, joka etsii kaupungista rakkautta. Tilanteet muuttuivat kuitenkin nopeasti haastattelun muotoisiksi.

---

<sup>1</sup> ”Art is a state of encounter.” Bourriaud 2002, 18.

<sup>2</sup> Kursivoidulla *Rakkauden kaupunki* -termillä viitataan teokseen (esitykseen tai koko projektiin), normaalilla kirjaintyyppillä kirjoitetulla termillä viitataan Rakkauden kaupunkiin käsitteellisenä paikkana. Puhuin Rakkauden kaupungista tällaisena fiktiivisenä paikkana esimerkiksi esityksissä.

<sup>3</sup> Kangas 2006h.

Projektin toisessa vaiheessa esittelin työni tuloksia. Työstin keräämästäni materiaalista painetun opaskartan, jota jaettiin ilmaiseksi. Käytin materiaalia osittain myös julkisen esityksen valmistamiseen. *Rakkauden kaupunkia* esitettiin Olohuone 306,4 km<sup>2</sup> –kaupunkitaidefestivaalilla, joka järjestettiin Turussa. Projektin tästä vaiheesta käytän nimitystä esitysvaihe. Esitysvaihe sisältää kartan lisäksi esityksen, joka noudatteli muodoltaan opastettua turistikierrosta eli sen aikana käveltiin Turun keskustassa etukäteen suunnittelemani reitti. Aika ajoin pysähdyttiin ja kerroin ”Rakkauden kaupungista” tai ilmoitin ”rekonstruoivani” kaupungin historian tapahtumia. En siis puhunut esityksessä Turusta, vaan kuvitteellisesta Rakkauden kaupungista. Toimin esityksessä oppaan roolissa ja toteutin ennakkoon päätettyä käsikirjoitusta, tosin vapaasti.

*Rakkauden kaupunkia* on välttämätöntä tarkastella kahdessa eri osassa, sillä haastatteluvaihe poikkeaa huomattavasti esitysvaiheesta. Valotan näitä vaiheita tarkemmin luvussa 2. Esitysvaihetta on helppo tarkastella teatteritapahtumana, sillä se muistuttaa konventionaalista teatteria. Toisaalta haluan löytää myös haastatteluvaiheesta jotain, jonka avulla voisin määritellä senkin teatteritapahtumaksi. Alunperinhän haastatteluiden oli tarkoitus olla ’mikroperformansseja’, pieniä esityksiä, joissa esitän turistia.

Toteutin pilottikokeilun *Rakkauden kaupungista* Hyvinkäällä vuonna 2005. Osallistuin silloin Hyvinkään taidemuseon ja Hyvinkään taiteilijaseuran järjestämään Seisaus – Solstice -performanssi- ja mediataidetyöpajaan. Haastattelin 50 hyvinkääläistä, tein kartan rakkauden paikoista ja esittelin työskentelyäni. Idean syntymiseen vaikutti voimakkaasti työpajan lähtökohta, joka oli ”esitys katalyysoivana tekona”. Tämä lähtökohta vaikutti luonnollisesti myös Turussa toteuttamassani projektissa. Keskityn tässä pro gradu -tutkielmassani analysoimaan Turun projektiani, mutta tuon esiin myös muutamia kiinnostavia eroja Turun ja Hyvinkään projektieni välillä.

## 1.2 Taiteilijan esittely

Otan vallan kutsua itseäni taiteilijaksi, vaikka nimitys ei teatterikentällä olekaan yleinen. Perinteisesti esittävän taiteen tekijät valitsevat tittelinsä työtehtäviensä perusteella, esimerkiksi ohjauksia tekevä nimeää itsensä ohjaajaksi. Teatterin kontekstissa itsensä nimeäminen taiteilijaksi ei ole välttämättä luonnollinen tai helppo valinta. Kuvataiteilijoilla on helpompaa, he esimerkiksi valmistuvat kuvataiteilijoiksi ja tutkintotodistuksessa lukee nimike ’taiteilija’. Oman taiteilijuuden legitimointi

onkin kysymys, jota pohdin toistuvasti, ja varsinkin silloin, kun en aktiivisesti tee taiteellista työtä vaan esimerkiksi opetan. Estetiikan tutkija Arto Haapala pohtii taiteilijan eksistenssiä ja lausuu, että ”kukaan ei ole taiteilija, ellei ole tehnyt taideteoksia.”<sup>1</sup> Aihetta tutkineet Bruno S. Frey ja Werner B. Pommerehne puolestaan kysyvät, kuka on taiteilija ja esittävät kahdeksan kriteeriä, joiden perusteella voidaan tarkastella taiteilijaksi määrittymistä. Yksi perustelu on ”ammattillinen pätevyys eli taidekoulusta valmistuminen”.<sup>2</sup>

Omassa koulutustaustassani yhdistyvät teoria ja käytäntö. Teatterin ja draaman tutkimuksen yliopisto-opintojeni ohella olen valmistunut Turun ammattikorkeakoulun taideakatemia (myöh. Taideakatemia) esittävän taiteen koulutusohjelmasta teatteri-ilmaisun ohjaajaksi vuonna 2004. Opintoni painottuivat teatterin soveltaviin muotoihin ja nykyteatteriinkin sekä oman taidekäsityksen muodostamiseen. Olen täydentänyt opintojani suorittamalla performanssitaiteen erikoistumisopinnot (25 ov) Taideakatemiassa vuonna 2005. Hakeuduin opiskelemaan performanssia, koska koin, että teatteri oli minulle liian ahdas käsite ja sijoitin itseni teatterin reuna-alueille. Käsitystäni vahvisti ulkopuolinen palaute: taiteellinen opinnäytetyöni liikkui kritiikin mukaan ”marginaalin marginaalissa”.<sup>3</sup> Taustani on siis sekä teatterissa että performanssissa, vaikka ajallisesti olen toiminut teatterin kontekstissa pidempään. Oman taiteilijan paikkani määrittelemisen tekee vaikeaksi se, että usein koen, etten kuulu teatterin enkä performanssin alueelle. En voi määrittellä pysyvästi niitä taiteen alueita, joilla toimin, sillä ne vaihtelevat.

Esittelen lyhyesti kaksi aiempaa teostani, joiden kautta lukija saa käsityksen taiteellisen työni piirteistä. Opiskellessani Taideakatemiassa tein yhden syyslukukauden ajan *Omakuva*-projektia. Sen yksi osa oli *Marja Kangas -museo*. Se oli esitys, joka tapahtui kotonani, 32 m<sup>2</sup>:n yksiössäni. Esitys koostui kahdesta osasta. Esittelin alussa itseni Marja Kankaaksi, joka esittää Marja Kangasta. Kerroin tutkineeni Marja Kangasta koko ikäni, joten minulla on paljon tietoa ja toimin sen perusteella museossa oppaana. Esityksen ensimmäinen osa muistutti muodoltaan opastettua museokierrosta. Esittelin Marja Kankaan elämää puhuen koko ajan kuitenkin kolmannessa persoonassa Marja Kankaasta enkä ”minusta”. Kierroksella tutustuttiin laajaan päiväkirja-arkistoon, Marja Kankaan jääkaappiin ja viherkasveihin. Katsojat kyselivät yleensä innokkaasti lisää tietoja, mutta korostin, että

---

<sup>1</sup> Haapala 2000, 140.

<sup>2</sup> Muita kriteerejä ovat: taiteelliseen työhön käytetty aika, taiteellisesta työstä saadut tulot, maine taiteilijana yleisön keskuudessa, muiden taiteilijoiden antama tunnustus, taiteellisen työn laatu (”laatu” täytyy erikseen määrittellä), jäsenyydet ammattiryhmissä tai taiteilijajärjestöissä sekä subjektiivinen itsearviointi omasta taiteilijuudesta. Frey & Pommerehne 1989, 146–147.

<sup>3</sup> Kanerva 2004, 23.

voin esittää Marja Kankaasta vain tulkintoja. Toinen osa oli muodoltaan esitys, jossa toimin esiintyjänä. Näyttämönä oli sänky. Seinälle heijastui diaprojektorin kuva. Kuvassa ihmishahmo seisoi isoilla kallioilla ja piteli käsissään keltaisia ilmapalloja. Menin makaamaan peiton alle. Ääninauhalta kuului puhumaani tekstiä, jossa puhuin mm. esityspaikan valinnan vaikutuksesta esityksen ekspressiiviseen tilaan. Nauhallalla oli mukana myös runollisempaa tekstiä. Oma toimintani näyttämöllä sisälsi sängyllä makaamista ja istumista. Tärkeä osa oli katsekontaktin ottaminen jokaiseen katsojaan vuorotellen. *Marja Kangas -museossa* havaitaan samoja elementtejä kuin *Rakkauden kaupungissa*: turistikierroksen muoto ja käsitteillä leikkiminen.

Toinen *Rakkauden kaupunkia* muistuttava teokseni on *Kirje*, ääniteos, jonka toteutin Antifestivaalilla Kuopiossa 2005. Festivaali keskittyy nykyaikaiseen taiteeseen. Teokseni muodostui viidestä äänikirjeestä, joilla luin kirjoittamaani tekstiä. Puhe oli osoitettu ”Sinulle”: jollekin henkilölle, joka oli poistunut lukijan elämästä. Se, miten tai miksi ”Sinä” oli poistunut, ei käynyt tarkemmin ilmi. Äänikirjeet olivat kuunneltavissa viidessä eri paikassa Kuopion kriisikeskuksessa festivaalin aikana. *Rakkauden kaupungissa* vuorovaikutus oli tärkeä osa projektia. *Kirjeessä* vuorovaikutus tapahtui lähinnä taiteilijan, teoksen ja paikan välillä, sillä en haastatellut kriisikeskuksen asiakkaita enkä työntekijöitä. Toki tapasin heitä valmistellessani teosta. Voi kuitenkin sanoa, että taiteilijana liikuin jo kohti sosiaalista kontekstia, joka *Rakkauden kaupungissa* oli keskeinen.

### 1.3 Tutkimuskysymykset ja tavoitteet

Haluun tutkia omaa taidetta vaikuttaa se kokemus, joka on noussut omasta työstäni: se, että työni on minulle suuri kysymysmerkki. *Rakkauden kaupunki* aiheutti minussa voimakkaita tunteita, joita en voinut ohittaa. Jännitti, pelotti, nolotti ja hävetti. Vastustus kasvoi suureksi. Minun oli pakko miettiä, mistä nämä tuntemukset johtuivat. Taiteellinen työskentelyni ei ole minulle itsestään selvää vaan se herättää useimmiten enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia. Tällä kertaa suurimmaksi kysymykseksi nousi vuorovaikutus. Löysin itseni kysymystulvan keskeltä: Miten taide voi olla kommunikaatiota? Mitä vuorovaikutus on esittävässä taiteessa? Mitä kohtaaminen tarkoittaa, miten se on mahdollista? Entä mitä dialogi on?

Kysymykset laajenivat vuorovaikutuksen ulkopuolelle. Pohdin jälleen kerran taiteen olemusta ja esityksen rajoja, esimerkiksi sitä, millä perusteilla *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaihe oli taidet-



ta. Huomasin toteuttavani itselleni uudenlaista taiteilijan roolia, ja tämä nostatti kysymyksiä taiteilijan tehtävistä ja läsnäolon tavoista yhteiskunnassa. Pohdin myös taiteilijuutta, sitä, millä perusteilla voin sanoa itseäni taiteilijaksi. Voivatko keskustelu ja vuorovaikutus olla taiteilijan välineitä?

Tämä pro gradu -tutkielma jatkaa prosessin aikaista pohdintaa. Tutkimusaiheeni on vuorovaikutus *Rakkauden kaupunki* -projektissa. Keskityn käsittelemään erityisesti projektin haastatteluvaihetta. Tutkimusongelmana on, miten vuorovaikutus on mahdollista taiteilijan ja yhteisön välillä ja mitä se vaatii taiteilijalta. Pyrin selvittämään, onko haastattelutilannetta mahdollista tarkastella teatteritahtumana. Haluan löytää vastauksen kysymykseen, oliko haastatteluvaihe teatteria tai ylipäättään taidetta. Yritän selvittää, voiko keskustelua pitää taiteena. Haluan tutkia, millaisia taiteilijan rooleja toteutin. Haluan saada konkreettiselle työlleni käsitteitä.

Halu ja tarve kommunikaatioon on yksi syy aiheen valintaan. Taiteellinen työ on tapa käydä dialogia paitsi yleisön niin myös taiteen tekemisen tradition kanssa; mielestäni jokainen esitys on ehdotus siitä, mitä esitys on. Taidehistorioitsija ja performanssitaiteen tutkija RoseLee Goldberg toteaa, että jokainen performanssi määrittelee performanssin uudelleen.<sup>1</sup> Sama uudelleen määrittelyn mahdollisuus koskee jokaista esitystä ja projektia taiteen kategorioista huolimatta: jokainen teatteriesitys on mahdollisuus vaikuttaa teatterin määritelmään ja sitä kautta teatterihistoriaan. Jokainen esitys on puheenvuoro esittävän taiteen diskurssissa. Tämä tutkielma puolestaan on yritys käydä keskustelua taiteen tutkimuksen ja esitystutkimuksen traditioiden kanssa.

Toivon, että *Rakkauden kaupungin* kannalta relevantteihin teorioihin paneutuminen antaa minulle tiukemman otteen taiteestani. Toivon ymmärtäväni omasta taiteestani enemmän ja kykeneväni ottamaan siihen kriittistä etäisyyttä. Haluan löytää vastauksia niihin hämmentäviin kysymyksiin, jotka nousivat henkilökohtaisista kokemuksista *Rakkauden kaupungin* aikana. Toivon myös, että kirjoittaessani omasta prosessistani voin auttaa muita samojen kysymysten parissa kamppailevia. Haluan osallistua oman alani kehittämiseen ja hahmottamiseen, sillä edustan taidemuotoa, joka on Suomessa vielä suhteellisen uusi. Haluan osallistua keskusteluun vuorovaikutuksellisen taiteen mahdollisuuksista. Tavoitteeni on 'uuden julkisen taiteen' tiedon kasvattaminen ja eteenpäin vieminen sekä uudenlaisen taiteilijaroolin position vahvistaminen ja legitimointi. Toivon, että tämä tutkimukseni palvelee ammattilaisia, opiskelijoita ja muita kiinnostuneita niin konkreettisen taiteen tekemisen kuin teoreettisen esitystutkimuksenkin kentillä.

---

<sup>1</sup> Goldberg 2001, 226.

Tämä tutkielma kuuluu teatterin ja draaman tutkimuksen alaan, mutta viittaa paljon kuvataiteen kontekstiin. *Rakkauden kaupunki* oli projekti, jota on hankala sijoittaa yksinomaan teatterin, performanssin tai yhteisötaiteen alueelle. Projektia voidaan tarkastella prosessiin tai lopputulokseen painottuen, ja sillä on yhtymäkohtia paikkasidonnaiseen taiteeseen, devising-teatterin tutkimuksellisiin työtapoihin sekä käsite- ja aktivistitaiteeseen. Projektia on mahdoton lokeroida; hyvin väljästi ajatellen sen voi silti paikantaa uuden julkisen taiteen alueelle. Perustelen tällä huomiolla sitä, että käytän lähteinä useita kuvataiteen kontekstia käsitteleviä artikkeleita. Taiteen paradigman muutos tuntuu tapahtuvan kuvataiteessa nopeasti, mutta ennakoin muutoksen näkyvän piakkoin teatterikentälläkin. Taiteen ja taiteilijan paradigman muutoksen pohdinta kulkee tämän tutkielmani läpi niin teoreettisella kuin omakohtaisellakin tasolla.

## 1.4 Taiteilija tutkijana

Yksi tämän pro gradu -tutkielmani ongelma on, että tutkin omaa taiteellista projektiani. Käsillä on tutkielma, jossa taide ja tiede risteävät. Näin tapahtuu tietysti aina taiteen tutkimuksessa, mutta tässä työssä korostuu se seikka, että tutkijana on taiteilija. Tutkin projektia, jonka olen itse toteuttanut ja jota minun on mahdoton tutkia objektiivisesti. Haluan aluksi käsitellä muutamia ongelmia, jotka koskevat tätä asetelmaa.

Oman teoksen tai projektin tutkimisessa on ongelmia. Oman työn arvioiminen on epäilyttävää. Suhde siihen on läheinen ja subjektiivinen, jopa siinä määrin että tutkimuskohteeseen suhtautuu fanaattisesti ja sokeasti. Omaan teokseen on vaikea ottaa etäisyyttä, vaikka aikaa tekemisen hetkestä olisikin jo kulunut. Olen tietoinen siitä, että tarkastelen *Rakkauden kaupunkia* hyvin läheltä, olenhan itse sen tekijänä sen keskiössä. Tiedostan tämän subjektiivisuuden ongelman mutta yritän kääntää sen voimavaraksi. Intohimo tutkimuskohdetta kohtaan lienee tuskin paha asia, jos se ei muutu mustasukkaiseksi oman teoksen suojelemiseksi. Mielestäni mikä tahansa tutkimuskohde, olkoon se oma tai toisen teos, sisältää aina jotain sellaista, joka luo tutkijan ja kohteen välille subjektiivisuutta. Teatterin tutkija Erika Fischer-Lichte myötäilee tätä ajatustani kirjoittaessaan teatterin historiallisen tutkimuksen ja esitysanalyysin traditioista. Hänen mukaansa teatterihistorian tutkimus ja esitysanalyysi ovat aina subjektiivisia rakennelmia, sillä tutkijan omat tutkimusintressit ja teoreettiset perus-

teet rajaavat ja muokkaavat kohteen tutkimista.<sup>1</sup> Me teemme valintoja henkilökohtaisten intentioidemme ohjaamina. Siksi omassa tutkimuskohteessa on aina jotain, joka on juuri minulle erityisen tärkeää, läheistä ja kiinnostavaa. Siinä on jotain, jota kohti haluan kiivaasti mennä – aihe ikään kuin kutsuu äärelleen. Mielestäni on tärkeää seurata tällaisia tuntemuksia.

Tätä pro gradu -työtäni voi pitää esitysanalyysin perinteitä seuraavana tutkielmana, tosin esityksen lisäksi käsittelen myös prosessia. Fischer-Lichte määrittelee, että ”esitysanalyysin lähtökohtana on kommunikaatioprosessi, jossa tutkija on itse osallisena, ja viime kädessä tietty esteettinen kokemus, jonka esitys synnyttää tutkijassa katsojana”.<sup>2</sup> Tässä työssä lähtökohtana on samoin kommunikaatioprosessi, mutta tutkija on sen keskiössä, ei vain sivusta seuraajana. Tällä kertaa tutkija on myös taiteilija ja tekijä. Lähtökohtana on siis se esteettinen kokemus, jonka prosessi synnytti minussa tekijänä, ei katsojana. Tämä subjektiivinen kokemukseni *Rakkauden kaupungin* prosessista on tärkein lähtökohtani.

Fischer-Lichter arvioi kriittisesti esitysanalyysin menetelmiä, koska esityksestä ei voi tallentaa loppujen lopuksi muuta kuin lyhyitä muistiinpanoja tai painaa joitain havaintoja mieleen. Kaiken esitetyn, ilmaistun tai tapahtuneen vangitseminen tekstin tasolle ei ole mahdollista. Vaikka tutkijalla on omakohtainen kokemus esitykseen osallistumisesta, kokonaisuus on niin valtava, että sitä on mahdotonta dokumentoida kattavasti.<sup>3</sup> On selvää, että tutkijan subjektiivinen kokemus ei yksin riitä, vaan tarvitaan muuta materiaalia, jota käytetään apuna tutkimusongelmien käsittelyssä.

Tehdessäni *Rakkauden kaupunkia* tein taideprojektia, en tutkimusta. En silloin tiennyt, että tulisin tutkimaan sitä: projektin dokumentaatio on tehty taiteilijan tarpeita varten. Siksi esimerkiksi haastattelutilanteita ei ole taltioitu, ei edes yksittäisiä tapauksia, muutoin kuin muistikirjaan. Muistiinpanot koskevat keräämääni materiaalia, siis kaupunkilaisten kertomia muistoja ja tapahtumia, mutta eivät itse vuorovaikutustilannetta. Minulla ei ole käytössäni objektiivista dokumentaatiomateriaalia, josta voisin analysoida haastattemieni ihmisten reaktioita. Projektia tehdessäni tämä oli täysin tietoinen valinta, sillä halusin säilyttää tilanteen yllätyksellisenä ja avoimena. Jos olisin liikkunut mikrofonin tai videokameran kanssa, se olisi mielestäni luonut kohtaamiselle erilaisen lähtökohdan: ihmiset olisivat olleet tietoisempia itsestään, he olisivat luultavasti punninneet sanojaan tarkemmin tai välttäneet puhumasta kovin intiimejä asioita. Kun valitsin olla tallentamatta haastatteluja, saavu-

---

<sup>1</sup> Fischer-Lichte 2005, 110, 112–113.

<sup>2</sup> Mt., 114.

<sup>3</sup> Mt., 112, 115.

tin läheisen suhteen kohtaamiini ihmisiin. Tämä suhde oli paitsi haastateltavalle, myös minulle, henkilökohtainen kokemus.

Taiteilijan näkökulmasta oli luonnollista ja tärkeää pitää työpäiväkirjaa. *Rakkauden kaupungin* kohdalla valitsin, että kirjoitan projektin etenemisestä julkiseen mediaan. Kirjoitin Internetiin blogia projektin ajan ja myös sen jälkeen.<sup>1</sup> Käytän blogia yhtenä lähteenä tässä työssä. Blogissa on havaintojani prosessista, haastattelujen materiaalia, kuvia sekä linkkejä muihin vastaavanlaisiin projekteihin. Huomaatan, että vaikka blogi oli työpäiväkirja, on se kuitenkin valikoiden kirjoitettu: kirjoitin sitä tietoisena siitä, että se on julkista tekstiä. Se ei siis sisällä muistiinpanojani sellaisenaan.

Esitysvaihe oli haastatteluvaihetta helpompi dokumentoinnin kohde, koska se muistutti muodoltaan konventionaalista esitystä. Esitys dokumentoitiin valo- ja videokuvaamalla, ja käytän videotallennetta lähteenä tässä tutkielmassani. Mutta vaikka videotallennetta tai valokuvia voisi pitää objektiivisina, nekään eivät mielestäni ole sellaisia, koska ne perustuvat aina kuvaajan subjektiivisille valinnoille. Esityksen tai projektin dokumentointi on siis väistämättä subjektiivista.

Kun taiteilija alkaa tutkia omaa työtään, omat tunteet ja ajatukset ovat luonnollisesti päällimmäisenä mielessä. Otaksun, että omat muistoni sävyttävät tätä tutkielmaani kohtalaisen voimakkaasti. Mieli- ja muistikuvia, kuten muistiinpanoja tai videotallennetta, voi pitää lähdedokumentteina, mutta painotan, että ne eivät yksin riitä, vaikka ne tuntuvat ensisijaisilta ja usein muita dokumentteja tärkeämmiltä. Niihin liittyy emotionaalista latausta. Omat mielikuvat ovat niin voimakkaita, että tutkija saa ponnistella päästäkseen niiden yli. Silti ne ovat vain yksi dokumentti muiden joukossa.

On kiistatonta, että tämä pro gradu -työni on subjektiivisen näkökulman lävistämä, sillä voin tutkia vuorovaikutusta vain tekijän, taiteilijan, näkökulmasta. On kysyttävä, miten tutkijan subjektiivisuutta voisi käyttää hyväksi. Tämä ei ole vain tämän työn ongelma, sillä kuten Fischer-Lichte totesi, teatterin tutkimus on subjektiivisiin valintoihin perustuva prosessi, sekä historiallisessa tutkimuksessa että esitysanalyysin kohdalla.<sup>2</sup> Ratkaisuehdotus esittämäni kysymykseen on dialogi muiden lähdedokumenttien ja kirjallisuuden kanssa.

---

<sup>1</sup> Blogi on kokonaisuudessaan luettavissa osoitteessa <<http://www.rakkaudenkaupunki.blogspot.com>>.

<sup>2</sup> Fischer-Lichte 2005, 113.

## 1.5 Tutkimuksen rajapintoja

Tämä tutkielma rajautuu vasten teatterin, nykytaiteen, estetiikan ja filosofian käsitteitä. Nykytaiteella viitataan kuvataiteen traditiosta nousseeseen, moneen suuntaan avautuvaan taiteen kenttään, joka pitää sisällään myös esittäväksi taiteeksi luokiteltavia teoksia. Tärkeänä rajapintana toimii uusi julkinen taide, joka sisältää mm. yhteisötaiteeksi, paikkasidonnaiseksi taiteeksi, dialogiseksi taiteeksi ja aktivistitaiteeksi luokiteltavia teoksia ja projekteja. Kuten huomataan, käsitteiden kirjo on suuri, vaikka tässä mainitsin vasta vain osan niistä. Lisäksi useimmat käsitteet limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa. Kuvataiteilija ja taiteen tohtori Lea Kantosen mukaan yksittäinen taideteos voikin kuulua eri käsitteiden alle yhtä aikaa, riippuen siitä mistä näkökulmasta sitä tarkastellaan. Teoksen voi määritellä yhteisön, taidesuunnan tai paikan näkökulmasta käsin.<sup>1</sup> Kantonen on käsitellyt yhteisötaiteen keskeisiä kysymyksiä väitöskirjassaan *Teltha. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Kantosen tutkimus on laajin suomalainen tutkimus yhteisötaiteesta. Se on syntynyt useita vuosia kestäneen käytännön taiteellisen työn pohjalta. Teos on ollut tärkeä lähde tässä työssäni, sillä se on tarjonnut kattavan kuvauksen yhteisötaiteen lähtökohtiin. Kantosen teoksen kautta olen löytänyt myös runsaasti muuta kirjallisuutta.

Uusi julkinen taide (engl. new genre public art) on yhdysvaltalaisen Suzanne Lacyn lanseeraama käsite. Lacy on taiteilija, joka paitsi toteuttanut lukuisia teoksia, myös kirjoittanut aiheesta paljon. Tässä tutkielmassa käytän lähteenäni Lacyn toimittamaa artikkelikokoelmaa *Mapping the Terrain. New Genre Public art*. Paneudun erityisesti hänen itsensä esittämiin pohdintoihin taiteilijan rooleista. Kokoelma sisältää teoreettisten artikkeleiden ohella runsaasti taiteilijoiden ja teosten esittelyjä, ja on siten ollut erittäin inspiroivaa luettavaa.

'Dialoginen taide' ja 'dialoginen estetiikka' ovat 2000-luvulla yleistyneitä käsitteitä, joista on kirjoittanut yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Grant H. Kester. Kester nostaa näillä käsitteillä dialogin olennaiseksi osaksi taidetta ja taiteen diskurssia. Hänen teoksellaan *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* on tärkeä asema nykytaiteen diskurssissa. Kester perustaa dialogisen estetiikkansa saksalaisen filosofin Jürgen Habermasiin ajatteluun. Dialoginen estetiikka liikkuu lähellä ranskalaisen kuraattorin ja teoreetikon Nicolas Bourriaudin 'relaationaalisen estetiikan' käsitettä. Se on suhteisiin perustuvaa estetiikkaa. Bourriaudin teosta *Relational Aesthetics* pi-

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 52.

detään yleisesti alan toisena avainteoksena. Kesterin ja Bourriaudin ajattelussa tulee näkyväksi taiteen ja taiteilijan paradigman muutos, jonka pohdinta kulkee läpi tämän tutkielman.

Yhteiskuntatieteilijä ja Kuvataideakatemia entinen rehtori Mika Hannula on osallistunut aktiivisesti keskusteluun nykytaiteesta. Hän on tuonut suomenkieliseen keskusteluun käsitteen 'kolmas tila'. Tiivistetysti voisi sanoa, että käsite kuvaa kohtaamista. Käsitteen käyttö on yleistynyt viime vuosina taiteen kentällä, koska perinteisen, materiaaliseen objektiin (tai valmiiseen esitykseen) tähtäävän taiteen rinnalle on noussut uusia taiteen muotoja, joissa korostuvat käsityötaidon ja valmiin objektin sijaan yhteisöllisyys, paikallisuus ja osallistuminen. Paradigman muutos näkyy Hannulan mukaan siis Suomessakin. Hannulan teokset *Nykytaiteen harharetket – kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella* ja *Kolmas tila – väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana* ovat paitsi helposti luettavia myös kiinnostavia teoksia, sillä niissä esitellään teoreettisen pohdinnan lisäksi useita taideteoksia ja -projekteja.

Teatterin alueella rajaan tutkielmaani teatterin tutkija Willmar Sauterin teoksen *The Theatrical Event – Dynamics of Performance and Perception* avulla. Teos esittelee monipuolisesti kirjoittajan teatteritapahtuma-käsitettä ja teatterillisen kommunikaation mallia. Käytän Sauterin mallia selvittääkseni, onko haastatteluvaihetta ylipäätään mahdollista käsitellä teatteritapahtumana. Sivuan lyhyesti myös brasilialaisen teatteriohjaaja Augusto Boalin näkymättömän teatterin käsitettä, sillä haluan selvittää projektini yhtymäkohtia siihen. Näkymätön teatteri kuuluu yhteisöteatterin menetelmiin. Yhteisöteatteri rajapintana on problemaattinen: monet yhteisöteatterin menetelmistä ovat suhteellisen eriytyneitä ja sitä kautta selkeästi tunnistettavia kuten prosessidraama tai Boalin forumteatteri.<sup>1</sup> Yhteisö osallistui *Rakkauden kaupunkiin* välillisesti enkä käyttänyt projektissa tietoisesti yhteisöteatterin menetelmiä – havaitsin yhteyden näkymättömään teatteriin tätä tutkielmaa kirjoittaessani. Hyvä oppikirja yhteisöllisen teatterityön historiasta, teoriasta ja käytännöistä on Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian opettajien Marjo-Riitta Ventolan ja Micke Renlundin toimittama *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*.

Teatterin tutkijoiden Tobin Nellhausin ja Susan C. Haedicken esittämä termi yhteisölähtöinen esitys (engl. community-based performance) on käyttökelpoinen käsite tämän tutkielman yhteydessä. Nellhausin ja Haedicken määrittelemät piirteet kuvaavat myös *Rakkauden kaupunkia*. Heidän mukaansa yhteisölähtöinen esitys haastaa perinteiset näytelmän kirjoittamisen käytännöt ja käyttää

---

<sup>1</sup> Ventola & Renlund 2005a, 56–80.

osallistavia esitysstrategioita, jotka hämärtävät esiintyjän ja katsojan välistä rajaa, usein maksi-  
moidakseen yleisön osallisuuden.<sup>1</sup> Haedicken ja Nellhausin toimittama teos *Performing Democracy. International Perspectives on Urban Community-Based Performance* on mielenkiintoinen rajapinta, jossa tarkastellaan erityisesti kaupungeissa tapahtuneita yhteisölähtöisiä esityksiä.

*Rakkauden kaupungin* voisi määritellä myös ’osallistavaksi’ teatteriksi, joka lähenee yhteisölähtöisen esityksen käsitystä. Teatteriohjaaja ja -pedagogi Pieta Koskenniemen näkemyksen mukaan ”osallistavaksi teatteriksi voi kutsua [...] työtapoja, joissa tietoisesti korostuu kollektiivinen esityksen rakentaminen ja yhteisöllisyys, vaikka itse esitys ei osallistaisi yleisöä lainkaan”.<sup>2</sup> Koskenniemen kirjoittama oppikirja *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä* esittelee käytännön tasolla teatterin prosessikeskeisiä ja ryhmälähtöisiä, ei-tekstilähtöisiä esityksen rakentamisen työtapoja, joita Suomessa kutsutaan kokonaisuudessaan devising-teatteriksi. Yhteisöteatterin ohella käytän tässä tutkielmassani kuvataiteen kontekstissa syntyynyttä ja jokseenkin laajaa yhteisötaiteen käsitettä. Se nousee yhteisöllisyyden ja aktivismin risteyksestä ja leviää teatterin ulkopuolelle, sisältäen kuitenkin myös edellä mainitut yhteisölähtöisen esityksen ja osallistavan teatterin käsitteet.

Taiteen tutkimukseen liittyvien kosketuspintojen ohella pro gradu -työni rajautuu filosofisten käsitteiden kautta. Esittelen juutalaisen filosofin Martin Buberin (1878–1965) dialogifilosofiaa. Vuonna 1923 ilmestynyttä teosta *Minä ja Sinä* pidetään Buberin pääteoksena. Teos on haastava, sillä Buber käyttää kieltä runollisesti. Buberin filosofia tarjoaa kuitenkin pitävän pohjan *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaiheen tarkastelemiseen. Käsitys, jonka mukaan ihmisen olemassaolon peruskäsitteet ovat kahdenlaisia suhteita maailmaan (Minä–Se ja Minä–Sinä), on tutkielmani kannalta tärkeä löytö. Tarkastelen omaa toimintaani haastatteluvaiheessa näiden käsitteiden kautta ja selvitän mahdollisia syitä vastustukselleni Buberin filosofian avulla. Dialogifilosofialla on myös selvä yhteys Hannulan kolmannen tilan käsitteeseen. Kolmas tila perustuu väärinymmärtämiseen, jonka rinnastan Buberin filosofiassa mukana olevaan Toiseuden<sup>3</sup> tunnistamiseen. Buberin ja Hannulan kumppaniksi nousee vielä filosofi Juha Varto, jonka huomiot intersubjektiivisuuden käsitteestä auttavat hahmottamaan kohtaamisen lähtökohtia.

---

<sup>1</sup> Nellhaus & Haedicke 2001, 3.

<sup>2</sup> Koskenniemi 2007, 5.

<sup>3</sup> Käytän filosofiseen Toiseuden käsitteeseen viitatessani useassa lähteessäni esiintynyttä kirjoitustapaa, jonka mukaan termi kirjoitetaan isolla alkukirjaimella. Teatterialan diskurssiin viitatessani käytän termin ympärillä lainausmerkkejä, sillä silloin puhun näyttelijän ilmentämästä fiktiivisestä roolihahmosta, ”toisesta”.

Viitataan lisäksi muutamiin taiteilijoihin, jotka ovat kirjoittaneet tutkielmaani liittyvistä käsitteistä. Tärkeimmiksi nousevat kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapoja ja esitystaiteilija Julius Elo edellä mainittujen Lea Kantosen ja Suzanne Lacyn ohella. Olen tätä pro gradu -tutkielmaani kirjoittaessani tutustunut lukuisiin äärimmäisen mielenkiintoisiin teoksiin ja projekteihin, jotka sijaitsevat uuden julkisen taiteen alueella. Tämä tutkielma keskittyy kuitenkin *Rakkauden kaupungin* käsittelyyn ja siksi kirjoitan muiden taiteilijoiden teoksista lähinnä vain alaviitteissä.



## 2 RAKKAUDEN KAUPUNKI

### 2.1 Haastatteluvaihe

Haastatteluvaihe oli *Rakkauden kaupunki* -projektissa yhteistyöhön perustuva vaihe. Sen tavoitteena oli kerätä materiaalia, kokemuksia ja muistoja siitä, missä paikoissa Turussa on koettu rakkautta. Menetelmäni oli keskustelu kaupunkilaisten kanssa. Tämä tapahtui toukokuussa 2006. Liikuin kaupungilla turistin roolissa ja kysyin haastattelemltani ihmisiltä kolme kysymystä. Aloitin aina ensimmäiseksi kysymällä: ”Mistä Turussa voi löytää rakkautta?”. Näytin samalla keskustan karttaa ja pyysin haastateltavaa näyttämään paikan kartalta. Kaksi muuta kysymystä (”Miten rakkautta voi löytää” ja ”Mitä rakkaus on?”) esitin jossain vaiheessa haastattelua ja niiden järjestys saattoi vaihdella. Yleensä kuitenkin toimin niin, että viimeisenä esitin filosofisen kysymyksen rakkauden olemuksesta.

Aluksi haastattelut olivat esityksellisiä tilanteita, joissa esitin turistia enkä paljastanut yllättävien kysymysteni todellista tarkoitusta kuin vasta tilanteen lopussa. Silloin kerroin olevani taiteilija ja tekeväni projektia, jossa kartoitan turkulaisia rakkauden paikkoja. Jo heti projektin alkuvaiheessa karsin kuitenkin esityksellisyyttä pois, sillä koin petkuttavani haastateltavia: sainhan heidät kertomaan omista henkilökohtaisista kokemuksistaan vaikka he eivät tienneet, mitä varten heidän kanssaan keskustelin. Tämä valheellinen toimintatapani häiritsi minua. Muutinkin tilannetta niin, että kysyin ensimmäisen kysymykseni ja sen jälkeen esittelin itseni, kerroin olevani taiteilija. Kerroin, että kyse on projektista, jossa kerään turkulaisten kokemuksia rakkauden paikoista. Yleensä jo heti tässä vaiheessa haastateltava tutki Turun keskusta-alueen karttaa, johon olin merkinnyt edellisten haastateltavien mainitsemia paikkoja. Tilanteesta muodostui haastattelu eli mielestäni eettisesti selkeämpi tilanne kuin alkuvaiheessa, jolloin en paljastanut motiivejani. Kaikissa haastatteluissa, myös heti projektin alkuvaiheessa, selvitin kuitenkin todelliset motiivini jossain vaiheessa ja kysyin kaikilta suullisesti luvan, että saan käyttää heidän kertomuksiaan taideprojektissani. Kerroin, että saatan muokata heidän kertomuksiaan ja että pyrin välttämään haastateltavan persoonan paljastumista eli en tee muistiinpanoja esimerkiksi iästä tai sukupuolesta. Kaikki haastateltavat antoivat luvan käyttää materiaalia. Jälkikäteen olen ajatellut, että koska haastattelutilanne oli yllättävä, kieltäytyminen saattoi olla hankalaa. En antanut haastateltaville omia yhteystietojani, joten heillä ei ollut oikeastaan mitään mahdollisuutta ottaa minuun yhteyttä, jos he olisivat tulleet toisiinsa ajatuksiin haastattelun jälkeen ja halunneet kieltää omien kokemustensa käytön.

Kaikissa haastatteluissa minulla oli mukana yksi ja sama Turun keskusta-alueen kartta. Tein merkinnät karttaan välillä itse, toisinaan annoin haastateltavan merkitä paikan. Haastattelut poikkesivat toisistaan jonkin verran, esimerkiksi tilanteen kesto vaihteli muutamasta minuutista puoleentoista tuntiin. Haastateltavat käsittelivät aihetta omista näkökulmistaan käsin. Kolme tyypillisintä tapaa käsittää rakkaus olivat: parisuhderakkaus, äidin rakkaus lapseen tai 'universaali rakkaus' eli yleinen riemullinen tunne maailmaa kohtaan. Rakkauskäsitykset olivat mielestäni sidoksissa haastateltavien elämäntilanteeseen, sillä nuoret äidit puhuivat ensimmäisenä lapsistaan. Tulkitsin niin, että joidenkin haastateltavien kohdalla haastattelujen ajankohta – lämmin ja aurinkoinen toukokuu – saattoi puolestaan vaikuttaa siihen, että he pitivät rakkautta koko maailmaan heijastuvana yleisenä hyvänolon tunteena. Parisuhteeseen viitattiin selkeästi eniten jokaiseen kolmeen kysymykseen vastattaessa. Haastattelutilanne rönkyi aiheen ulkopuolelle: joku halusi tuoda esiin mielipiteitään siitä, miten huonosti kaupungin asiat ovat. Myös yleisempiä yhteiskunnallisia ja globaaleja epäkohtia tuotiin esiin, vaikka en niitä kysellytkään. Kerran minua yritettiin käännättää uskoon. Motiivejani epäiltiin; kaksi nuori miestä luuli, että olen aloittanut projektin vain saadakseni itselleni seuraa. Minuun suhtauduttiin pääasiassa erittäin positiivisesti ja innostuneesti. Koin, että toimin kylähullun roolissa: projektini oli outo ja kysymykseni olivat yllättäviä mutta muuten olin harmiton tyyppi, johon saattoi suhtautua huumorilla.

Haastateltavia oli yhteensä sata. Määrää en ollut etukäteen päättänyt, mutta tavoitteena oli kyllä haastatella suuri joukko turkulaisia. Pilottiprojektissa Hyvinkäällä olin haastatellut kahden viikon aikana 50 ihmistä. Turussa aikaa oli noin kuukausi. Kun haastateltavien määrä alkoi lähestyä sadan rajaa ja toukokuun loppu hämötti, tein päätöksen lopettaa haastattelut sadannen henkilön jälkeen. Nuorimmat haastateltavani olivat alakoululaisia ja vanhimmat eläkeläisiä. Useimmat olivat liikkeellä yksin; välillä haastattelin myös pariskuntia tai kaveruksia. Haastateltavani olivat pääasiassa turkulaisia, joukossa oli muistikuvani mukaan muutama turisti tai muuten kaupungissa vierailulla ollut. Yksi haastateltavistani oli ulkomaalainen, joka asui Turussa, joten haastattelun kielenä oli englanti. Haastattelut tapahtuivat päiväaikaan kaupungin keskustassa. Haastateltaviksi valitsin sellaisia ihmisiä, jotka näyttivät kiireettömiltä ja esimerkiksi istuivat puiston penkillä tai jokirannassa laiturilla.

Keskityin haastatteluissa kirjoittamaan muistiinpanoja nimenomaan vastauksista, joita haastateltavat antoivat. Kirjoitin siis ylös paikkoja, tapahtumia, muistoja ja rakkauden määritelmiä. En kirjannut haastateltavan sukupuolta tai ikää enkä mitään haastateltavan reaktioista. Haastattelujen lisäksi keräsin materiaalia sähköpostitse, mutta sähköpostivastauksia tuli vain muutamia, ja pääosa näistä

vastauksista tuli tuttaviltani. Purin muistiinpanojani vapaamuotoisesti. Kirjoitin blogia melkein päivittäin ja jos päivän aikana olin kuullut jotain inspiroivaa, kirjoitin siitä blogiin. Kuvailin yleisiä vaikutelmia tai kirjoitin jostain tietystä muistosta, seuraavaan tapaan:

60–70-luvuilla Peltolan nuorten lemmenpesänä toimi siirtolapuutarhan vanha talo, jonne mentiin yöllä salaa ikkunasta. Joen rannalla on penkki, jossa on oltu ensi treffeillä. Veistämön auki-  
on viereisessä pienessä puistossa on pussailtu. Katariinanlaakson luonnonsuojelun alueen pyöreän  
kiven luona on menty naimisiin. [...] Ihmiset heittäytyvät hengittämään toisiaan. Huumaava vai-  
kutetus kestää kahdesta viikosta kolmeen kymmeneen vuoteen. Sitten he eroavat, rakkaus heittää  
ihmiset yksin, he itkevät, he eivät ymmärrä. Ja sitten he soittavat vuosikymmenien jälkeen toi-  
silleen ja sanovat: ”Hei. Minä täällä.”<sup>1</sup>

Kuvailen kirjoitustyyliäni pikemminkin kaunokirjalliseksi kuin tilastolliseksi. Kävin muistiinpanot järjestelmällisesti läpi siinä vaiheessa, kun aloin työstää karttaa yhdessä graafisen suunnittelijan kanssa ja projektissa siirryttiin haastatteluvaiheesta eteenpäin.

## 2.2 Esitysvaihe

Esitysvaihe oli prosessin esittelyyn keskittyvä vaihe. Tavoitteenani oli esitellä niitä tuloksia, joita haastatteluvaiheen aikana syntyi. Esitysvaihe esitteli käymiäni keskusteluita kartan ja esityksellisen turistikierroksen avulla. Yhteistyö kaupunkilaisten kanssa väheni tämän vaiheen aikana huomattavasti, sillä työskentelin pääasiassa yksin.

Työstin materiaalista opaskartan, joka esitteli 21 paikkaa tekstein. Osasta oli mukana kuvia. Tekstit perustuivat keräämääni materiaaliin, mutta olin ottanut taiteilijan vapauden muokata materiaalia. Esimerkiksi Samppalinnasta ja Vartiovuoresta – ”jännittävästä rakkauden vuorista” – kirjoitin seuraavasti:

Nämä suositut kuhertelupaikat ovat rakkauden aarreaittoja. Samppalinnassa tarjoaa monipuolisia mahdollisuuksia rakkauden etsijöille. Petreliuksen muistomerkiltä avautuu romanttinen näköala kaupungin yli. Kuuleman mukaan kokemus muuttuu kerta kerralta syvällisemmäksi ja elämästä ymmärtää aina jotain enemmän. Myös Vartiovuorelta avautuu myös klassinen näköala: sinne on viety ihastukset, tyttö- ja poikaystävät sekä muualta tulleet turistit kautta aikojen ihastelemaan kaupunkimaisemaa ja kumppania! Samppalinnan maauimalassa turistille avautuu toisenlainen näköala: uima-asuiset ihmiset kiinnostavat monia. Huhun mukaan rakkauden vuorella on myös kaupungin parhaat kutupusikot! Vain todellisille rakkauden turisteille!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kangas 2006m.

<sup>2</sup> Kangas & Rumbin 2006 (liite).

Kartassa oli lisäksi listattu lähes kaikki haastatteluvaiheen aikana mainitut rakkauden paikat Kataariinanlaakson luonnonsuojelualueen pyöreästä kivistä ja miesystävän autosta aina hoitoalaan saakka. Kartassa mainittiin myös rakkauden paikan tuntomerkkejä, ohjeita rakkauden löytämiseksi ja vastauksia kysymykseen ”Mitä rakkaus on?”.<sup>1</sup> Kartan lisäksi painettiin postikortteja, joissa Turku nimettiin Rakkauden kaupungiksi. Molempia painotuotteita jaettiin Olohuone 306,4 km<sup>2</sup> -kaupunkitaidetapahtuman ja turistikierroksen yhteydessä, Turun turisti-infossa sekä muutamassa muussa julkisessa paikassa. Ne olivat ilmaisia ja kokemuksen mukaan hyvin suosittuja. Kartan ja kortin graafisesta suunnittelusta vastasi Marko Rumbin.

Esitykselliset turistikierrokset olivat osa Olohuone 306,4 km<sup>2</sup> -kaupunkitaidetapahtumaa, joka järjestettiin Turussa. Esityksiä oli kolme ja ne olivat ilmaisia. Esityksen muotona oli turistikierron eli esityksessä käveltiin oppaan johdolla Turun keskustassa tietty reitti. Reittiä ei ilmoitettu etukäteen, vain aloituspaikka eli Teatterisilta oli ennakkoon osallistujien tiedossa. Reitin käveleminen kesti noin puolitoista tuntia ja sen aikana käytiin läpi ”noin seitsemän paikkaa”.<sup>2</sup> Esitys koostui kahdeksasta kohtauksesta, jotka oli nimetty seuraavasti:

1. Teatterisilta – intro & havainnon suunta
2. Jokiranta – rakastuminen
3. Risteys – epävarmuus
4. Tori – yksinäisyyden ydin
5. Käytävä 1 – eksyminen
6. Käytävä 2 – pudotus
7. Bussipysäkki – odottaminen
8. Vartiovuori – rakkaus.<sup>3</sup>

Toimin esityksessä oppaan roolissa ja toteutin ennakkoon päätettyä käsikirjoitusta, tosin vapaasti. En ollut etukäteen harjoitellut repliikkejäni. Minulla oli mukana muistilaput, joissa oli ranskalaisin viivoin merkitty puheeni sisältö sekä toteuttamani toiminnot kussakin kohtauksessa. Toimin yksin, mutta jokaisessa esityksessä oli mukana ”turvahenkilö”, joku kaupunkitaidetapahtuman järjestäjistä. Hänen tehtävänä oli tarvittaessa kertoa esityksen ulkopuolisille henkilöille tilanteen todellinen laatu, eli se, että kyseessä on esitys.

Esitys alkoi turistikierroksena. Teatterisillalla toivotin osallistujat tervetulleiksi ja jaoin kartat. Puhuin koko ajan ”Rakkauden kaupungista”, en siis Turusta, vaan tavallaan fiktiivisestä paikasta. Heti alussa pyysin katsojia tekemään itse havaintoja rakkauden kaupungista ja etsimään rakkauden merkkejä matkan varrelta. Esitin tutkijaa, joka oli tehnyt ”laajat kenttätutkimukset Rakkauden kau-

---

<sup>1</sup> Kangas & Rumbin 2006 (liite).

<sup>2</sup> Kangas 2006d.

<sup>3</sup> Kangas 2006c.

pungista” ja siksi toimi oppaana turistikierroksella.<sup>1</sup> Esitys alkoi siis tavanomaisena turistikierroksena. Jokirannassa kerroin paikallisesta ruokavaliosta:

Mikäköhän se on se paikallinen ruokakulttuuri ja ravinto, meneekö vatta kuralle vai tuleeko ummetusta, et tämmösiähän sitä aina miettii kun menee johonki uuteen paikkaan. Täällä rakkauden kaupungissa on oikeestaan kaks semmosta perusravintoainetta. [...] Nää kaks ravinnonlähdettä on liha ja henki. [...] Jotku syö pelkästään lihaa, ne oikeen mässäilee sillä lihalla. Ja sit taas toiset on että ’henkee sit enemmän’. Tietysti se on niin että kuka tykkää mistäkin, siitä voi saada jotain nautintoa että jos vetää vaan sitä lihaa tai jos pitäytyy siinä hengessä. [...] Mut yleinen suositus on varsinkin ensikertalaisille, että tasapuolisesti ja vähän kumpaakin, että ei vedetä ihan heti ensimmäisenä päivänä ihan silleen täysillä.<sup>2</sup>

Alkuvaiheessa kerroin ruokakulttuurin lisäksi muita ”faktoja” Rakkauden kaupungista, esimerkiksi havaintoja paikallisten käyttämästä kielestä ja sen eri murteista. Esityksen alkupuolella oli tilaa myös katsojien kysymyksille, joita tulikin aina muutamia.

Reitti kulki jokirannasta kohti keskustaa. Torin kulmalla sijaitsevassa risteyksessä kerroin erilaisista kausista, joita Rakkauden kaupungissa oli koettu. Tärkeimmäksi nostin ”kahdenkymmenen sekunnin” epävarmuuden kauden, jolloin rakkaus katosi. Kerroin katsojille esittäväni rekonstruktion tästä kaudesta. Se tapahtui liikennevalojen palaessa vihreinä: säntäilin risteyksessä edestakaisin, ääntelin, esitin hätäntynyttä ja huusin epätoivoisesti: ”Rakkaus!”, jonka jälkeen juoksin kadun toiselle puolelle ja kaaduin maahan.<sup>3</sup>

Katsojat tulivat luokseni, makasin yhä maassa, pyysin heitä tulemaan rohkeasti lähemmäs ja kerroin heille, että rakkaus on kadonnut; olimme lähellä yksinäisyyden ydintä. Pyysin katsojia auttamaan ja joku autoikin piirtämällä ääriiviivani asfalttiin ohjeideni mukaan. Kehotin katsojia auttamaan minut ylös maasta. Asfalttiin jäi ikään kuin kuolleen hahmon ääriiviivat. Matka jatkui torin halki, mutta pian kadotin suuntavaistoni ja ”eksyimme”. Esitin, että menetin puhekykyni, ja yleisö seurasi itkunsekaista ääntelyäni. Ohitimme julkisivuremontissa olleen talon, harhailimme vilkasliikenteisellä kadulla ja menimme porttikongiin, jonka katossa olevasta pyöreästä aukosta tulvi valoa. Suunta löytyi lopulta, sain puhekykyni takaisin ja johdatin yleisön Vartiovuorelle, josta aukeaa näköala kaupungin yli. Tässä kohtaa mainitsin ensimmäistä kertaa että kyse oli Turusta. Kiitin katsojia osallistumisesta ja jaoin heille muistoksi postikortit.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Kangas 2006d.

<sup>2</sup> Mp.

<sup>3</sup> Mp.

<sup>4</sup> Mp.

## 2.3 Positio taiteen kentällä

### 2.3.1 Nykytaide, esitystaide ja performatiivinen taide

Tekijän näkökulmasta ei aina ole relevanttia määritellä teostaan tiukasti johonkin kategoriaan kuuluvaksi – tärkeämpää on vain tehdä ja antaa teoksen puhua puolestaan. Itseäni on kuitenkin aina kiinnostunut taiteen olemuksen tarkastelu ja eri genrejen väliset rajat. Tämä kiinnostukseni johtuu luultavasti oman taiteellisen työni sisältämistä eri taiteen lajien risteytymistä. Pohtimalla eri genrejä pyrin saamaan paremman otteen taiteestani. Jatkan tässä luvussa johdannossa esittelemieni tutkimuksen rajapintojen ja käsitteiden tarkastelua ja syvennyn taiteen erilaisiin kategorioihin. Yritän paikantaa *Rakkauden kaupungin* nykytaiteen kentälle.

*Rakkauden kaupungin* sijoittaminen yhteen taiteen kategoriaan on haastavaa. Projektin määrittely on hankalaa siksi, että projektissa oli kaksi erilaista vaihetta. Kumpi määrittää projektia, prosessi vai lopputulos? Mihin taiteen genreen koko projektin voisi sijoittaa? Nykytaiteen kenttä on erityisen laaja alue, joka muuttuu ja kehittyy koko ajan. Pysyvää nykytaiteen määritelmää on vaikea esittää. Projektini luokittelua nykytaiteen jatkumoon perustelen väljästi sillä, että se ei asetu vain yhteen tiettyyn kategoriaan, vaan sitä voidaan pitää usean eri taiteen alueella liikkuvana hybridinä. Elementtejä löytyy ainakin teatterista, performanssista ja käsitetaiteesta. Yhtenä nykytaiteen tunnusmerkkinä voi pitää myös sitä, että projekti hämärtää taiteen rajoja ja tapahtuu muualla kuin taiteen institutionalisoituneissa paikoissa, teattereissa tai gallerioissa.

Esittävä taide on kattotermi, jonka alle sijoittuvat esittävää toimintaa sisältävät taiteen lajityypit, kuten teatteri, tanssi ja sirkus. *Rakkauden kaupungin* voi perustellusti luokitella esittäväksi taiteeksi, sillä projektin voi ajatella huipentuneen julkisiin esityksiin. Esittävä taide rinnastuu esitystaiteeseen, joka on sen sijaan hieman hankalampi käsite. Etymologisesti kyse on taiteesta, jossa pääpaino on esityksellä. Teatterialan ihmisten puheessa tietty esitys saattaa tulla määritellyksi esitystaiteeksi sen perusteella, että sitä ei voi luokitella yksiselitteisesti teatteriksi tai performanssiksi: esitys voi olla esimerkiksi teatterin ja performanssin (tai tanssin, kuvataiteen, nykymusiikin jne.) hybridi. Teatteri-korkeakoulun esitystaiteen ja -teorian professori Annette Arlander määrittelee esitystaiteen ensin negaation kautta: esitystaidetta ovat sellaiset esitykset, joiden ei voi katsoa kuuluvan nykyteatterin tai tanssin alueisiin. Arlander tarkentaa kuitenkin, että esitystaide on avoin käsite ja se ”mahdollis-

taa esitysmuotoja, toimintatapoja ja projekteja, joita emme teatterin [...] piirissä osaa edes kuvitella esityksiksi”.<sup>1</sup>

Mahdollinen kattokategoria on taiteen tutkija Helena Sederholmin ehdottama performatiivinen taide. Lea Kantonen kokoaa Sederholmin ajattelua ja määrittelee käsitteen koskemaan kaikkea sellaista taidetta, joka

korostaa toimintaa ja pyrkii muuttamaan vallitsevia käytäntöjä [...] Performatiivinen taide on sidoksissa aikaan, paikkaan ja tilanteeseen; se kommentoi vallitsevia näkemyksiä ja toimintatapoja eikä sitä sen vuoksi voi ymmärtää irrallaan kontekstistaan. Se kutsuu yleisöään vuorovaikutukseen, dialogiin ja osallistumiseen.<sup>2</sup>

*Rakkauden kaupunki* voidaan nähdä tällaisena performatiivisen taiteen projektina. Se poikkeaa sitaatin määritelmästä vain siinä, että se on ymmärrettävissä myös kontekstista irrallisena. Projekti voisi toimia teoksena pelkästään käsitteellisellä tasolla. Se ei ole sidoksissa vain Turkuun, vaan olisi helposti toteutettavissa missä tahansa kaupungissa. Edellä mainitsemani esittävä tai esitystaide ja nykytaide ovat myös *Rakkauden kaupungille* mahdollisia kattokategorioita. Nämä kaikki kategoriat ovat laajoja ja lopulta vaikeasti määriteltäviä. Ne taustoittavat *Rakkauden kaupungin* paikkaa taiteen kentällä vielä varsin avoimesti.

### 2.3.2 Teatteriesitys vai performanssi

Kun edetään laajoista nykytaiteen, esitystaiteen ja performatiivisen taiteen määritelmistä kohti eriytyneempiä taiteen muotoja, *Rakkauden kaupungin* luokittelu muuttuu yhä hankalammaksi. Performanssiksi määrittely tuottaa ongelmia, sillä jo pelkkä sana performanssi on moniselitteinen ja sitä käytetään myös taidekontekstin ulkopuolella. Suomen kielen sana performanssi vertautuu englannin kieleen sanaan 'performance', jota käytetään huomattavasti laajemmassa merkityksessä kuin suomen performanssia: esimerkiksi urheilijan suoritusta kuvaamassa. Englanninkielinen termi on mahdollista suomentaa myöskin esitykseksi. Tässä tuleekin ilmi (teatteri)esityksen ja performanssin vaikeasti määrittyvä raja. Onko kyseessä esitys vai suoritus? Taidehistorioitsija ja performanssitaitteen tutkija RoseLee Goldbergin mukaan performanssia ei voida määritellä muuten kuin julistamalla

---

<sup>1</sup> Arlander 2003a, 9.

<sup>2</sup> Kantonen 2005, 54.

la, että se on taiteilijoiden tekemää elävää taidetta (engl. 'live art'). Hänen mukaansa mikä tahansa täsmällisempi määritelmä kumoaa performanssin mahdollisuuden.<sup>1</sup>

Yhdysvalloissa performanssitaiteella on vahva asema taiteen kentässä, kun taas Suomessa se on yhä marginaaliasemassa, ja sitä saatetaan pitää (puhujasta riippuen) joko kuvataiteen tai teatterin rajamuotona.<sup>2</sup> Lavastaja Kimmo Takala korostaa esityksellisyyttä määritelllessään performanssin:

Performance on nimensä mukaisesti ensisijaisesti esitys. Se on yleensä tässä ja nyt toteutettu tapahtuma, jossa yksi tai useampi esiintyjä yhdistää eri taidemuotojen ilmaisukeinoja riippuen siitä, minkä sisältöisen viestin tai elämyksen hän pyrkii yleisölleen välittämään. Valitusta muodosta, esitystilasta ja käytetyistä keinoista riippuen performanssi voi muistuttaa esimerkiksi teatteria tai tanssia, kuvataidetta, konserttia, jopa mielenosoitusta.<sup>3</sup>

Jos performanssia tarkastellaan konventionaaliselle teatterille vastakkaisena ilmiönä, voidaan huomata eroja esiintyjien suhtautumisessa omaan esiintymiseensä. Teatterin tutkija Marvin Carlsonin mukaan teatterissa toimintaa määrittelee se, että näyttelijä ruumiillistaa ”toisen” esityksensä kautta.<sup>4</sup> Toisin sanoen tekstilähtöisessä teatterissa näyttelijä näyttelee roolihahmoa, ei itseään, vaan jotain sellaista itsestään erillistä, joka sijoittuu näyttelijän kehon ja mielen sekä käsikirjoituksen (tai muun taustamateriaalin) välille. Teatterin tutkija Aarne Kinnunen kiteyttää tämän näyttelemisen paradoksin: ”näyttelijä on toinen itselleen”.<sup>5</sup>

Yhdysvaltalainen teatterin tutkija Michael Kirby on esittänyt yhden mallin ei-näyttelemisen ja näyttelemisen välisestä jatkumosta. Käsitän hänen mallinsa ääripäiksi suorituksen ja esityksen. Kun esiintyjä on ”oma itsensä”, hän ei Kirbyn mukaan näyttele eikä uskottele katsojille olevansa jossain fiktiivisessä tilanteessa. Kirbyn keskeinen termi on ’matriisi’ (engl. matrix), jolla tarkoitetaan näytelmiin sisäänkirjoitettua fiktiivistä aikaa ja paikkaa. Kun esiintyjä on jatkumon vähiten näyttelemistä käsittävässä ääripäässä, ’matriisittomassa näyttelemättä olemisessä’, hän on omana itsenään, mahdollisimman anonyymina, tiedostaen olevansa juuri tässä ja nyt. Esiintyjä ei tee mitään teeskentelyyn, jäljittelyyn tai joksikin toiseksi tekeytymiseen viittaavaa. Seuraava vaihe on ’matriisitön esittäminen’, jossa esiintyjä suorittaa tekoja edelleen omana itsenään. Esiintyjän merkitys saattaa kuitenkin muuttua esimerkiksi puvustuksen tai tilassa olevien muiden symbolien perusteella: kun esiintyjää ympäröivien muiden elementtien symboliset viittaukset lisääntyvät, esiintyjän toiminta

---

<sup>1</sup> Goldberg 2001, 9.

<sup>2</sup> Ks. Arlander 2003a, 8–9, Arlander 2003b sekä suomentaja Riina Maukolan jälkipuhe teoksessa Carlson, Marvin 2006: *Esitys ja performanssi*, 303–304.

<sup>3</sup> Takala 1995, 218–219.

<sup>4</sup> Carlson 2006, 19.

<sup>5</sup> Kinnunen 1984, 130.



yleensä aletaan nähdä näyttelemisenä. 'Yksinkertainen näytteleminen' pitää Kirbyn mukaan sisälleen esiintyjän erilaiset pyrkimykset fyysisesti tai emotionaalisesti jäljitellä, teeskennellä, esittää tai ylipäänsä antaa vaikutelma jostain muusta, epätodesta ja fiktiivisestä. Tämä suhde esiintyjän ja "toisen", esiintyjästä erillisen tai fiktiivisen, välillä on olennaista kun toiminta määritellään näyttelemiseksi. Jatkumon toisessa ääripäässä on 'komplisoitunut näytteleminen', joka vaatii esiintyjältä erilaisten uskottelevien elementtien moninaista hallitsemista.<sup>1</sup>

Kuten huomataan, näytteleminen ei ole yksinkertaisesti purettavissa, sillä kyseessä on inhimillinen ja moniulotteinen toiminta. Näyttelemisessä saatetaan keskittyä ulkoiseen, fyysiseen ilmaisuun tai sisäisiin tunteuksiin; erilaisia metodeja on lukuisia. Performanssitaiteilijat pääsääntöisesti kavahtavat ajatusta näyttelemisestä ja keskiöön nostetaan yksilöllinen keho ja toiminta fiktiivisyyteen perustuvan representaation sijaan. Performanssien esiintymistä voidaan kuvata Kirbyn termeillä matriisiton näyttelemättä oleminen ja matriisiton esittäminen.

Kinnunen kirjoittaa teatterikontekstissa tapahtuvassa näyttelemisestä, että se "on aina jonkin näyttelemistä jollekulle".<sup>2</sup> Näytteleminen vaatii siis katsojan. Ajatusta voisi tarkastella myös toisin päin: jos läsnä on katsojia, näyttelijän (tai performanssissa katseen kohteena olevan henkilön) tietoisuus tilanteesta muuttuu. Tilanne kehystää toiminnan näyttelemiseksi – tai ainakin esittämiseksi. Näin päätellen voidaan ajatella, että katsomisen kohteeksi asettautunut henkilö ei voi toimia "omana itsenään" ja "vain suorittaa tekoja", vaikka performanssitaiteilijoiden puheessa korostetaankin tällaista esiintymisen tapaa ja Kirbyn matriisitonta esittämistä. Olen sitä mieltä, että performanssin "oma itse" on yhtä lailla rooli kuin mikä tahansa konventionaalisen teatterin kirjoitettu rooli, sillä roolin muodostaa tietoisuus siitä, että on katsottavana. Roolin fiktiivisyydessä on toki aste-eroja, mutta pelkkä tietoisuus katseen kohteena olemisesta estää autenttisen "omana itsenään" toimimisen.

*Rakkauten kaupungissa* on piirteitä sekä teatterista että performanssista. Turistikierrokset olivat selkeästi fiktiivisiä tilanteita, joissa minulla oli rooli. Ruumiillistin "toista" esittämällä turistioppaan fiktiivistä roolia. Olin tietoinen omasta paikastani katseen kohteena. Koin itse, että näyttelin esimerkiksi silloin kun muka kadotin suunnan, eksyin ja hätäännysin. Toteutin Kirbyn yksinkertaista ja komplisoitua näyttelemistä, sillä teeskentelin ja jäljittelin olevani jotain muuta kuin todella olin. Esitysvaihe on siis helppo määritellä teatteriksi näyttelemisen asteen perusteella.

---

<sup>1</sup> Kirby 1987, 3–20. Suomentokset 'matriisiton näyttelemättä oleminen' ja 'matriisiton esittäminen' Takala 1995, 220.

<sup>2</sup> Kinnunen 1984, 67.

Haastatteluvaiheessa oma fiktiivinen roolini oli sen sijaan ohuempi. Vaikka aloitin aina turistin roolissa ja kysyin: ”Voitko auttaa minua, osaatko kertoa mistä tässä kaupungissa löytyy rakkautta?”, en kokenut juurikaan näytteleväni tämän ensimmäisen repliikin jälkeen. En kokenut tilannetta teatteriesitykseksi. Oletin toimivani ”omana itsenäni”. Tilannetta voisi verrata julkiseen puheen pitämiseen, josta Kirby kirjoittaa. Puhe voidaan pitää suunnittelemattomasti tai apuna saatetaan käyttää käsikirjoitusta. Kirbyn mukaan näyttelemisen alkaa siinä vaiheessa, kun emootioita ”pusketaan” esiin katsojien takia. Tämä ei vähennä puhujan aitoutta tai uskoa siihen, mistä puhuu.<sup>1</sup> Myönnän osittain ”puskeneeni” – tai ainakin tuoneeni voimakkaasti esiin – omaa humoristista asennettani haastatteluissa. Kirby sanoisi siis, että näyttelin. Toisaalta vaikka luulin toimivani performanssin tapaan ”omana itsenäni”, huomaan nyt, että olin kuitenkin roolissa. Esitin sosiaalisia rooleja, joita olivat ”kylähullu”, ”terapeutti” ja ennen kaikkea ”haastattelija” ja ”taiteilija”.

Näyttelemisen ohella *Rakkauden kaupungilla* on muitakin yhtymäkohtia teatterin genreen. Devising-teatteri on suomalaisessa teatterikeskustelussa yleistynyt, alun perin englanninkielinen termi, joka tarkoittaa pääasiassa sellaisia esityksen työstämisen tapoja, joissa esitys ja käsikirjoitus syntyy ryhmän synnyttämänä.<sup>2</sup> Olen itse hahmottanut devising-teatterin perinteisen, valmiin näytelmäkäsikirjoituksen esillepanoon tähtäävän teatterin vastapoolina. Käytännössä devising-teatterin kirjo on valtava, mutta *Rakkauden kaupungin* kohdalla yhtäläisyyksiä löytyy varsinkin ’esityksellisen tutkielman’ ja ’tutkimuksellisen esityksen’ lajityyppien prosessointimenetelmien kanssa. Esityksellinen tutkielma on Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa lanseerattu termi, joka tiivistetysti tarkoittaa tietyn tutkimuskysymyksen prosessointia, tiedon keruuta ja sen jäsentämistä yhteistoiminnallis<sup>3</sup> menetelmin sekä vastausten esittelyä elämyksellisessä ja esityksellisessä muodossa. Esityksen ohella tutkimustulokset esitellään myös kirjallisessa muodossa.<sup>4</sup> Esityksellistä tutkielmaa muistuttaa läheisesti tutkimuksellinen esitys. Se on itsenäinen esitys, johon ei liitetä kirjallista tutkimustulosten esittelyä. Se poikkeaa esityksellisestä tutkielmasta myös siinä, että se voi olla soolona toteutettu työ.<sup>5</sup> *Rakkauden kaupungin* yhteistoiminnallisuus oli vähäistä ja siltä osin projektin voisi käsittää tutkimuksellisena esityksenä, vaikka dialogisuus oli olennainen osa tiedon keruuta. Tutkimustulokset esiteltiin sekä kirjallisesti kartan muodossa että esityksellisesti turistikierröksellä, joten projekti muistuttaa myös esityksellistä tutkielmaa.

<sup>1</sup> Kirby 1987, 8–9. Lainausmerkit Kirbyn.

<sup>2</sup> Ks. Koskenniemi 2007, 17–28.

<sup>3</sup> Koskenniemen mukaan ”yhteistoiminnallisuus tarkoittaa sitä, että jokainen työryhmän jäsen tuo itsensä ja osaamisensa peliin, mutta myös sitä, että prosessi voi viedä suuntiin, jossa työnkuvat repeilevät ja vaihtelevat”. Koskenniemi 2007, 25–26.

<sup>4</sup> Heikkinen 2006, 61–63.

<sup>5</sup> Mt., 63–64.

### 2.3.3 Uutta julkista taidetta

Teatteri tai performanssi eivät ole ainoita mahdollisia kategorioita, joihin *Rakkauden kaupunki* voidaan luokitella. Kun mennään kohti eriytyneempiä taiteen lajityyppejä, projektia voidaan tarkastella paikkasidonnaisen taiteen, yhteisötaiteen, aktivistitaiteen, sosiaalisesti sitoutuneen taiteen tai dialogisen taiteen kategorioihin kuuluvana. Nämä kaikki voidaan sijoittaa uuden julkisen taiteen kategoriaan. Termejä, joilla viitataan taiteilijan roolin muutokseen, on tässä mainittuja huomattavasti enemmän. Kantosen mukaan nämä termit ovat pikemminkin taiteen tekemisen asenteita kuin taidelajeja tai -suuntauksia.<sup>1</sup> Tarkastelen lyhyesti muutamia näistä määritelmistä, sillä niitä käytetään aktiivisesti nykytaiteen diskurssissa. Samalla toivon, että määritelmien avulla pystyn edelleen tarkentamaan *Rakkauden kaupungin* moniulotteista positiota uuden julkisen taiteen kentällä.

Suzanne Lacy määrittelee uuden julkisen taiteen sellaiseksi taiteeksi, joka käyttää sekä perinteisiä että uusia välineitä kommunikoidakseen ja toimiakseen vuorovaikutussuhteessa laajan ja moninaisen yleisön kanssa. Tavoitteena on käsitellä sellaisia aiheita ja kysymyksiä, jotka ovat tärkeitä ja olennaisia yleisön elämässä. Lacyn käsityksen mukaan tämä uusi julkinen taide on visuaalista taidetta, joka pohjautuu sitoutumiseen.<sup>2</sup> *Rakkauden kaupunki* ei ollut lähtökohtaisesti visuaalinen projekti, mutta muuten katson sen kuuluvan uuden julkisen taiteen alle. Kuvataiteilija Sanna Sarva korostaa empaattisuutta uuden julkisen taiteen ja sosiaalisesti sitoutuneen taiteen ominaispiirteinä. Hänelle lähtökohtana on taiteilijan halu kommunikoida, kuitenkin niin, että ”taiteilija ei ilmaise itseään vaan pikemminkin välittää kuulemaansa”.<sup>3</sup> *Rakkauden kaupunki* on tämän suhteen puolivälissä: taiteilija toimi kyllä empaattisena välittäjänä, mutta toisaalta projektissa oli myös jakso (esitysvaihe), jossa korostui taiteilijan itseilmaisuus ja lopputuloksen suunnittelu autonomisena subjektina.

Termiä paikkasidonnainen taide (engl. site-specific art, saman suuntaisia ilmaisuja ovat myös: site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related<sup>4</sup>) käytetään yleisesti puhuttaessa sellaisista teoksista, jotka on tuotu aistittaviksi johonkin muualle kuin valkoiseen galleriakuutioon tai esityksistä, jotka on toteutettu jossain muussa paikassa kuin perinteisessä teatteritilassa. Paikkasidonnaisuuden ensimmäinen kriteeri voisikin määrittyä negaation kautta: paikkasidonnainen taide sijaitsee toisaalla, jossain muualla kuin perinteisissä taideinstituutioissa, poissa teatterisaleista ja gallerioista. Paikkasidonnaisuus voisi tarkoittaa siis sitä, että taide sijaitsee

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 51.

<sup>2</sup> Lacy 1995a, 19.

<sup>3</sup> Sarva 1998, 33.

<sup>4</sup> Kwon 2002, 1.

traditionaalisen taidekontekstin ulkopuolella.<sup>1</sup> Toiseksi paikkasidonnainen taide on taidemuoto, jossa paikka on epäilemättä olennainen osa prosessia tai lopputulosta, tai kumpaakin. Paikalla on merkitystä. Mika Hannula painottaa, että ”lähtökohtaisesti paikkasidonnainen taide edellyttää, että tekeminen suoritetaan tiettyyn valittuun ja merkityksen muodostamiseen vaikuttavaan paikkaan tai tuosta paikasta lähtien”.<sup>2</sup> Esitystutkija Nick Kaye korostaa samoin, että paikkasidonnaisen teoksen merkityksen määrittely liittyy paikkaan.<sup>3</sup> Taidekontekstin ulkopuolinen paikka tuo jotain erityistä merkitystä teokseen tai esitykseen: taiteesta saatava elämys liittyy voimakkaasti kokemukseen siitä paikasta, johon taideteos on sijoitettu.<sup>4</sup> On selvää, että *Rakkauden kaupungin* turistikierros oli myös paikkasidonnainen esitys. Kaupunkitila oli olennainen osa esitystä. Esityksen voisi toki toistaa samanlaisena jossain muussa kaupungissa tai vaikkapa teatteritilassa, mutta se olisi siinä tapauksessa eri esitys.

Käsitettä voi määritellä tarkastelemalla taiteilijan positiota työskentelyprosessissa. Hannulan mukaan paikkasidonnaisen taiteen ydin on vuorovaikutus. Taiteilija ei työskentele eristäytyneenä työhuoneessaan tai harjoitustilassaan, vaan työskentely tapahtuu jossain paikassa, jota ei ole välttämättä tarkoitettu taiteen tekemiseen. Taiteilija ei voi toimia yksin, vaan hän on paikan – ja usein myös yhteisön keskellä.<sup>5</sup> Taiteilijan intentiot suuntautuvat valittuun paikkaan ja yhteisöön. Paikkasidonnainen taide lähestyykin yhteisötaiteen määritelmää. Yhteistä yhteisö- ja paikkasidonnaisessa taiteessa on taiteilijan muuttuva rooli. Se muuttuu radikaalisti ”neutraalista ja puhtaasta havainnoijasta keskellä tapahtumia olevaksi osallistujaksi, merkitysten tuottajaksi”.<sup>6</sup> Voisi siis sanoa, että taiteilijan positio liikkuu marginaalista kohti yhteisön keskustaa. Yhteisötaide edellyttää tekijältä sitoutumista yhteisön kanssa työskentelyyn. Kantonen määrittelee yhteisötaidetta:

Yhteisötaide on yhdessä tekemisen taidetta, dialogia, jossa yhteistyön osapuolet taiteen välityksellä käyvät keskustelua jostain tärkeänä pitämästään aiheesta. [...] Taiteen määrittelemiseen yhteisötaiteeksi tai uudeksi julkiseksi taiteeksi vaikuttaa se, millä tavalla yleisö osallistuu taiteen tekemiseen ja vastaanottamiseen, sekä poliittiset päämäärät.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Toisaalta tämän kriteerin voi heti kiistää kysymällä eikö paikkasidonnaisen esityksen voisi tehdä myös mustaan teatteritilaan, jos tilan ottaisi tietoisesti esityksen lähtökohdaksi? Voisiko kaupunginteatterin suurel-le näyttämölle tehty esitys olla paikkasidonnainen, jos sen sisältö käsittelisi näyttämötilaa? Ja eikö laitosteattereiden ohjelmisto ole nykyään hyvinkin paikkasidonnaista, kun suurille näyttämöille tehdään musikaaleja ja varmoja menestyskappaleita, ja kokeellisemmat esitykset, kuten vaikkapa nykydraamat sijoitetaan automaattisesti studionäyttämöille? En mene paikkasidonnaisen ohjelmistopolitiikan pohdinnassa kuitenkaan tässä tämän pidemmälle.

<sup>2</sup> Hannula 2004, 17.

<sup>3</sup> Kaye 2000, 1.

<sup>4</sup> Kwon 2002, 11–31.

<sup>5</sup> Hannula 2004, 35.

<sup>6</sup> Mt., 21.

<sup>7</sup> Kantonen 2005, 50.

Kantonen tarkentaa, että ”yhteisön luonteesta riippuen yhteisötaiteen menetelmät voivat muistuttaa aktivismia, sosiaalityötä, etnografiaa, kasvatusta tai yhteiskuntasuunnittelua”.<sup>1</sup> Lacy erittelee taiteilijan ja yleisön välistä suhdetta, joka voi toteutua erilaisilla tavoilla. Yhteisön jäsenet saattavat osallistua teoksen suunnitteluun lopputuloksen toteuttamisen jäädessä taiteilijan vastuulle. Yhteisö saattaa osallistua koko työskentelyprosessiin alusta loppuun asti. Vain harvoin taiteilija antaa koko vastuun lopullisesta esteettisestä tuloksesta yhteisölle.<sup>2</sup>

Grant H. Kesterin käsite dialoginen taide on tämän työn kannalta mielenkiintoinen. Dialogisessa taiteessa keskustelemista pidetään sinänsä esteettisesti mielenkiintoisena.<sup>3</sup> Yhteydet *Rakkauden kaupunkiin* ja varsinkin sen haastatteluvaiheeseen ovat kirkkaat. Lacylläkin on idea siitä, että taiteilijan ja yleisön välistä suhdetta voisi itsessään pitää taideteoksena.<sup>4</sup> Sarva käyttää uuden julkisen taiteen rinnalla ’aktiivisesti sosiaalisen taiteen’ käsitettä. Siinä taiteilijan asenne ja kommunikaation moninaisuus ovat lähtökohtaisesti osa teosta.<sup>5</sup> Käsitellen dialogista taidetta perusteellisemmin luvussa 6.

*Rakkauden kaupungin* luokittelu yhteisötaiteeksi ei ole kuitenkaan täysin vailla ongelmia. On kysyttävä, mikä oli projektin ”yhteisö”? Millä perusteilla tiettyä ihmisjoukkoa voidaan ylipäättään pitää yhteisönä? Teatterin tutkijat Nellhaus ja Haedicke lainaavat yhteisöteorioista kirjoittanut Linda Stoneallia: ”Yhteisön käsitteen ydin on ihmisten vuorovaikutuksessa tietyssä ajassa ja paikassa, mutta nämä [vuorovaikutuksen] ulottuvuudet vaihtelevat”.<sup>6</sup> Mikä tahansa, löyhäkin, yhteinen tekijä tai pelkkä yhteisyyden tunne saattaa olla riittävä peruste yhteisöksi määrittelemiseen. Yhteisön käsitteestä ei ole yksimielisyyttä. Yhteisöteatterin opettajan ja tutkijan Marjo-Riitta Ventolan mukaan käsite on muutoksessa. Yhden vahvan heimo- ja sukuyhteisön sijaan yksilö kuuluu useaan erilaiseen yhteisöön, joista osa saattaa perustua virtuaaliseen vuorovaikutukseen. Ventola määrittelee yhteisön alueellisten ihmisten joukoksi, jota yhdistää minimaalinen yhteinen symboli tai nimittävä tekijä. Yhteisön mahdollisia tunnuspiirteitä ovat samankaltaisuuden kokemus, yhteiset tavat, jaetut rituaaliset tapahtumat sekä moraali- ja uskomusjärjestelmät.<sup>7</sup> Määrittely-yritys on ansiokas, mutta silti käsite jää epämääräiseksi. Kuulun itsekin erilaisiin yhteisöihin, mutta osaan niistä liittyä erään-

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 40.

<sup>2</sup> Lacy 1995a, 44–45.

<sup>3</sup> Kester 2004, 13.

<sup>4</sup> Lacy 1995a, 20.

<sup>5</sup> Sarva 1998, 33.

<sup>6</sup> ”The core of the concept of community is around people interacting in specific space and time; but these dimensions vary”. Stoneall, Linda 1983: *Country Life, City Life: Five Theories of Community*. New York: Praeger, 5, sit. Nellhaus & Haedicke 2001, 9.

<sup>7</sup> Ventola 2005, 34–35.

lainen turistin asenne: nautin yhteisöstä niin kauan kuin minua huvittaa ja samalla samaan aikaan olen valmis vaihtamaan yhteisöä, jos jotain kiinnostavampaa ilmestyy näköpiiriin. Vahva sitoutuminen yhteisöön kuulumisen perustana ei ole useinkaan enää ajankohtaista. Yhteisön koheesio saattaa perustua hyvin löyhiin asioihin. Teatterista paljon kirjoittaneen Teatterikorkeakoulun lehtorin Juha-Pekka Hotisen mukaan yhteisön käsitteen epämääräiset määrittely-yritykset ovat yksi yhteisötaiteen ongelma.<sup>1</sup> Nellhausin ja Haedicken mukaan yhteisymmärryksen puute peruskäsitteistä ei kuitenkaan ole vaarallista. Heidän mielestään on turha toivoa, että yhteisön käsitteelle muodostuisi muuttumaton ja tarkka määritelmä, koska käsite kuvaa alati muuttuvia sosiaalisia yhteyksiä. Yhteisö sisältää lähtökohtaisesti ajatuksen monimuotoisuudesta.<sup>2</sup>

*Rakkauden kaupungissa* määrittelin yhteisöksi erittäin väljästi kaupunkilaiset, mutta missä määrin mielivaltaisesti valittuja kaupunkilaisia voi pitää yhteisönä? Haastateltaviani yhdisti lähinnä vain se, että minä satuin valitsemaan heidät kohteekseni heidän ollessaan Turun keskustan alueella keväällä 2006. He eivät tavanneet toisiaan. Mielestäni haastateltaviani ei voikaan pitää yhteisönä. Projektin yhteisötaiteellinen näkökulma voidaan perustella kuitenkin taiteilijan positiolla. Toisin sanoen taiteilija työskenteli haastatteluvaiheessa vuorovaikutuksessa ihmisten kanssa. Vuorovaikutuksen ”tulokset” näkyivät esitysvaiheessa, kun välitin haastateltavien viisautta eteenpäin kartan ja esityksen avulla.

Aktivistitaiteeksi *Rakkauden kaupungin* voisi luokitella sillä perusteella, että projektin tavoitteena oli ottaa kantaa ja vaikuttaa kaupunkilaisten kokemuksiin omasta ympäristöstään. Aktivistitaidetta voidaan määritellä kahden ääripään kautta: toisaalta aktivistitaide voi olla provosoivaa ja hyökkäävää taidetta, joka koettelee sovinnaisuuden ja lain rajoja, ja tekijät pysyttelevät siksi nimettöminä. Tällaisilla teoksilla ja projekteilla tavoitellaan usein medianäkyvyyttä.<sup>3</sup> Kantonen esittää, että aktivistitaidetta tehdään myös pienten yhteisöjen kanssa, jolloin loukkaavia esityksiä halutaan välttää.<sup>4</sup> Pyrkimyksenä on enemmän toimia yhteisymmärryksessä yhteisen asian puolesta. Erittelen omaa rooliani aktivistitaiteilijani tarkastellessani taiteilijan uusia rooleja luvussa 5. *Rakkauden kaupungin* valitut muodot olivat helposti lähestyttäviä eikä projektin aktivismi ollut hyökkäävää.

---

<sup>1</sup> Hotinen 2002a, 321.

<sup>2</sup> Nellhaus & Haedicke 2001, 12.

<sup>3</sup> Esimerkkejä aktivistitaiteesta löytyy useita. Ruotsalainen kaupunkitaiteilija Akay käyttää hyväkseen julkista tilaa. Hän on esimerkiksi maalannut hampurilaisketjun ulkomainoksen päälle pyynnön: ”Lämna mig i fred” (”Jätä minut rauhaan”). Akayn tapauksessa aktivistitaide liittyy kaupunkitaiteen käsitteen kanssa. Aktivistitaiteen tekijöiden Internet-sivut sisältävät usein runsaasti kuvamateriaalia toteutetuista teoksista ja aktioista. Ks. Akay. Aktivistitaiteesta yleensä ks. Cohen-Cruz 2002.

<sup>4</sup> Kantonen 2005, 52–53.

Käsitetaiteellinen ote oli projektissa selkeästi läsnä, perustuihan se uudelleen käsitteellistämiseen, sille yksinkertaiselle eleelle, että Turku nimetään Rakkauden kaupungiksi. Kyseessä on Turun (ja yleisemmällä tasolla kaupungin tilan) merkkien merkitysten kyseenalaistaminen ja uudelleen tuottaminen.<sup>1</sup> Tätä pelkkää nimeämisen aktia voisi tarkastella käsitetaiteellisena teoksena tai tekona. Käsitetaide voi kuitenkin olla vain yksi näkökulma muiden taiteen genrejen ohella. Käsitetaidetta merkittävämmäksi perspektiiviksi nousevat yhteisöllisyyttä painottavat kategoriat kuten yhteisötaide ja aktivistitaide.

---

<sup>1</sup> Käsitetaiteesta ks. Carlson 2006, 158–159 ja Sakari 2000.

## 3 VUOROVAIKUTUKSEN FILOSOFIAA

### 3.1 Intersubjektiivisuus

Ennen *Rakkauden kaupungin* aloittamista minulla oli idealistinen käsitys, että voisin ymmärtää tuntemattomia ihmisiä. Ajattelin itseäni hyväntekijänä, joka laittaa ihmisissä positiivisen ajattelu-prosessin liikkeelle. Minulla ei ollut projektia tehdessäni aikaa sen kummemmin paneutua vuorovaikutukseen tai sen teoreettisiin ja filosofisiin lähtökohtiin, vaan keskityin tekemiseen. Käsitteeni vuorovaikutusprosessista oli jokseenkin naiivi; ajattelin, että kohtaamiset etenevät omalla painolla, kevyesti ja luonnollisesti. Halusin ymmärtää ihmisiä ja oletin, että se olisi mahdollista.

Filosofi Juha Varto määrittelee olettamukseni osuvasti, kun hän esittelee 'dialogisen menetelmän'<sup>1</sup> tiellä olevia esteitä. Varto nimittäin nostaa esiin intersubjektiivisen alueen käsitteen. Kyseessä on alue, jossa ihmiset keskustelevalle niin, että ymmärtävät toisiaan. Varto suhtautuu intersubjektiivisyyteen varauksellisesti, sillä se väheksyy yksilöä ja yksilöllisyyttä. Se itse asiassa estää yksilöiden kohtaamisen.<sup>2</sup> Intersubjektiivisen alueen käsitteeseen liittyy oletus siitä, että on olemassa ihmisyyttä, mahdollisuus empaattiseen suhtautumiseen. Toisaalta intersubjektiivisen alueen käsitteeseen liittyy yhteiskunnallisen objektiivisuuden oletus, usko siihen, että on olemassa joku objektiivinen todellisuus, jotain sellaista sosiaalisesti, yhteiskunnallisesti tai yhteisöllisesti objektiivista, johon nähden ihmiset ymmärtävät asiat.<sup>3</sup> Intersubjektiivisuudella tarkoitetaan siis subjektien välistä, kaikille yhteistä tai samanlaista havaintoa yms.<sup>4</sup>

Haastatteluvaiheessa uskoin intersubjektiivisyyteen. Uskoin, että kohtaamisissa ymmärrämme toisiamme ja puhumme asiasta, joka on kaikille yhteinen ja universaali. Ajattelin, että minun on mahdollista kohdata tuntematon ihminen empaattisesti suhtautuen ja että voimme puhua rakkaudesta toisiamme ymmärtäen. Hyvin äkkiä idealismi kuitenkin karisi, koska koin, että ihmisten kohtaaminen oli vaikeaa ja vastenmielistä. Kirjoitin blogiini:

Tänään havaittavissa oli selkeää vastustusta. Projektini tämä vaihe muistuttaa jollain tavalla puhelinmyyntiä, koska olen asettanut itseni tilanteeseen, jossa minun täytyy ottaa yhteyttä tuntemattomiin ihmisiin. En tiedä mistä tämä puhelinmyyjäassosiaatio tuli mieleen, leppoisampaa touhua tämä toki on, saa olla ulkona auringossa, ei tarvitse myydä mitään ja aihekin on sellai-

<sup>1</sup> Dialoginen menetelmä tarkoittaa pikemminkin asennetta kuin pelkkää keskustelua. Varto 1996, 27.

<sup>2</sup> Varto 1996, 29.

<sup>3</sup> Mt., 27–29.

<sup>4</sup> Yleinen suomalainen asiasanasto 2007, s.v. intersubjektiivisuus.



nen, josta jokaisella on jotain sanottavaa. Mutta silti, kontaktin ottaminen tuntemattomaan ihmiseen ei ole mitään kevyttä hommaa. On vaikea arvioida vain ulkonäön perusteella, millainen ihminen on kyseessä ja millaisessa mielentilassa hän on. Tuntemattoman ihmisen lähestyminen pelottaa ja olen varma, että se on molemminpuolinen tunne.<sup>1</sup>

Blogikirjoituksesta selviää, että ihmisten kohtaaminen olikin huomattavasti vaativampaa kuin olin kuvitellut. Vastustus kasvoi voimakkaaksi. Vaikka aurinko paistoi, apuraha oli tilillä ja niin kovasti kuin halusinkin projektini toteuttaa – jokin herätti minussa vastustusta. Mikä sitten olisi auttanut minua? Millä edellytyksin kaksi osapuolta voi kohdata toisensa?

### 3.2 Toiseuden tunnistaminen

Filosofi Martin Buberia kutsutaan dialogifilosofiksi. Buber on tarkastellut inhimillisen kommunikation rakennetta ja kirjoittanut dialogisuuteen liittyvästä Toiseuden ongelmasta. Buberin pääteos *Minä ja sinä* on vaikeaselkoinen, sillä hän kirjoittaa kaunokirjallista ja mystiseltä vaikuttavaa tekstiä, joka ei aukea helposti. Olen käyttänyt apunani filosofi Jukka Hankamäen teosta *Dialoginen filosofia* sekä Juha Varton artikkelia ”Ideologia ihmisen tutkimiseksi”.

Buberin mukaan kohtaamisen ja dialogin edellytys on Toiseuden tunnistaminen. Toiseus on perustavampi ja ensisijaisempi käsite kuin erilaisuus. Toinen ihminen on tunnistettava ja hyväksyttävä toiseksi. Hankamäki selittää tätä Buberin ajatusta sillä, että yksilön yksittäinen piirre, esimerkiksi sukupuoli, ei voi olla kriteeri, kun arvioidaan yksilön statusta. Tällaiset piirteet ovat näennäisiä eroja, joihin tukeutuminen estää tunnistamasta keskeisimmän eron, sen että loppujen lopuksi olemme erillisiä yksilöitä.<sup>2</sup> Varto selventää tätä ajatusta ja kuvailee Toiseuden tunnistamisen kokemusta: ”Se, mitä toisesta ihmisestä saan selville, pysyy toisena, todellakin on toista, ei siis minua”.<sup>3</sup> Kirjallisuuden tutkija Wolfgang Iser siteeraa psykiatri R. D. Laingin ajatuksia ihmisten välisistä kokemuksista: ”Sinun kokemuksesi minusta ovat näkymättömiä minulle ja minun kokemukseni sinusta ovat näkymättömiä sinulle. En voi kokea sinun kokemuksiasi. Sinä et voi kokea minun kokemuksiani”.<sup>4</sup> Toiseuden tunnistamisen jälkeen voi tunnistaa niitä piirteitä, joiden mukaan toinen ihminen

---

<sup>1</sup> Kangas 2006n.

<sup>2</sup> Hankamäki 2003, 60.

<sup>3</sup> Varto 1996, 26.

<sup>4</sup> ”Your experience of me is invisible to me and my experience of you is invisible to you. I cannot experience your experience. You cannot experience my experience”. Laing, R. D. 1968: *The Politics of Experience*. Harmondsworth: Penguin, 16, sit. Iser 1980, 180.

on erilainen, esimerkiksi sukupuolen tai ihonvärin perusteella. Toiseuden hyväksyminen aiheuttaa sen, että ymmärrämme toisen erilaisuuden. Tämä puolestaan aiheuttaa sen, että saamme itse olla myös erilaisia.<sup>1</sup> Jokainen määrittelee itse itsensä, emmekä voi määritellä toista ihmistä millään tavalla.<sup>2</sup>

### 3.3 Minä ja Sinä

Intersubjektiivisuuden oletus ei ole eettisesti kestävä. Kohtaamista ei voi perustaa sen varaan. Buberin filosofian mukaan ihmisen olemassaolo perustuu kahdenlaisille suhteille intersubjektiivisuuden sijaan. Minä ei ole koskaan itsenäinen, vaan se viittaa aina joko Sinään tai Siihen, ja ihminen on erilainen näissä kahdessa suhteessa.<sup>3</sup> Nämä suhteet ovat joko Minä–Sinä -suhteita tai Minä–Se -suhteita.<sup>4</sup>

*Rakkauden kaupungin* haastatteluja tehdessäni yritin jatkuvasti määritellä ihmisiä, sillä valitsin kohteeni esimerkiksi ulkonäön ja olemuksen perusteella. Lähestyin sellaisia ihmisiä, jotka näyttivät kiirettömiltä. En haastatellut ketään, jolla oli vaikkapa kaljapullo kädessä. Valitsin kohteiksi toisin sanoen omiin tarkoituksiini sopivia henkilöitä enkä lähestynyt sellaisia henkilöitä, jotka vaikuttivat jollain tapaa sopimattomilta. Minulla ei ollut tarkkoja määritelmiä siitä, kuka tai millainen olisi sopiva tai vastaavasti epäsopiva haastateltava. Tein valinnat satunnaisesti ja intuitiivisesti. Uskoin kuitenkin intersubjektiivisen alueen olemassaoloon. En ottanut Toiseuden mahdollisuutta vakavasti.

Suhteeni haastateltaviin olivat buberilaisin termein ilmaistuna Minä–Se -suhteita. Minä–Se -suhde on arkipäiväinen suhde, jossa subjekti (Minä) suuntautuu objektiin (Se). Buber kuvailee tätä suhdetta: ”Havaitsen jotakin. Tunnen jotakin. Kuvittelen jotakin. Tahdon jotakin. Aistin jotakin. Ajattelen jotakin”.<sup>5</sup> Minä–Se -suhteessa Minä määrää ja hallitsee kaiken muun. Subjekti havainnoi, luokittelee, analysoi, määrittelee. Objekti, Se, pysyy vieraana.<sup>6</sup> Aito dialogi on tällaisessa suhteessa mahdo-

---

<sup>1</sup> Hankamäki 2003, 60.

<sup>2</sup> Varto 1996, 26.

<sup>3</sup> Hankamäki 2003, 48.

<sup>4</sup> Käytän termeistä Buberin teoksessa *Minä ja Sinä* käytettyjä kirjoitusmuotoja.

<sup>5</sup> Buber 1995, 26.

<sup>6</sup> Mt., 55.

tonta koska kaikki on loppujen lopuksi kiinni subjektin määräysvallasta.<sup>1</sup> Minä–Se -suhteessa korostuu Minän yksilöllisyys, sillä suhde perustuu erillisyyteen subjektin ja objektin välillä.<sup>2</sup> *Rakkau- den kaupungissa* ajattelin, että jokaisella on kokemuksia rakkaudesta ja että kaikki haluavat puhua minulle niistä, koska rakkaushan on niin ihana asia. Kyseessä oli Minä–Se -suhde, jossa instrumentalisoin ihmiset edistämään omia päämääriäni. Olin päättänyt etukäteen, millaisia ihmiset ovat.

Onneksi jouduin tilanteisiin, joissa ihmiset eivät halunneet puhua kanssani, tai sanoivat, että eivät tiedä rakkaudesta mitään. Jouduin myöntämään itselleni sen, että olin kohdellut ihmisiä esineinä, en arvoituksina ja salaisuuksina, kuten toinen ihminen pitäisi buberilaisen filosofian mukaan kohdata.<sup>3</sup> Ihmisten välinen autenttinen kohtaaminen on Buberin mukaan mahdollista vain Minä–Sinä -suhteessa. Minä–Sinä -suhde on erilainen kuin Minä–Se -suhde: ”Kun joku sanoo Sinä, hänellä ei ole mitään objektina”.<sup>4</sup> En voi käyttää Sinää omiin tarkoituksiini, omia tarpeitani tai päämääriäni täyttämään. Buber kuvaa Minän ja Sinän kohtaamista: ”Yhteys Sinään on välitön. Minän ja Sinän välillä ei ole mitään käsitteellistä, ei ennakkotietoa eikä kuvittelua. [...] Minän ja Sinän välillä ei ole pyrkimystä, pyydetä eikä ennakoitua [...] Kaikki keinot ovat este. Kohtaaminen tapahtuu vain siel- lä, missä kaikki keinot ovat sortuneet”.<sup>5</sup> Kohtaaminen on epävarma tila. Siitä huolimatta Buber kannustaa Sinän kutsumiseen ja puhutteluun.<sup>6</sup> Ihminen nimittäin tarvitsee Sinää tullakseen Minäksi. Hankamäen mukaan Minä–Sinä -suhde on tasavertainen kohtaaminen, jossa ei pyritä yksimielisyy- teen tai samanlaistamiseen vaan päinvastoin erojen esiin piirtämiseen.<sup>7</sup>

### 3.4 Filosofiaa puiston penkillä

Selvitän *Rakkau- den kaupungissa* tapahtuneen haastattelun avulla Buberin filosofian käsitteitä. Haastattelu tapahtui Aurajoen rannalla puiston penkillä.<sup>8</sup> Vaikka ensimmäinen kysymys (”Mistä Turussa voi löytää rakkautta?”) oli haastateltavalle yllättävä, keskustelu alkoi kevyesti ja iloisesti kuten muissakin haastatteluissa. Tutkimme yhdessä Turun karttaa. Haastattelu alkoi Minä–Se -

---

<sup>1</sup> Varto 1996, 31.

<sup>2</sup> Hankamäki 2003, 49.

<sup>3</sup> Mt., 44.

<sup>4</sup> Buber 1995, 26.

<sup>5</sup> Mt., 34.

<sup>6</sup> Mt., 30–31.

<sup>7</sup> Hankamäki 2003, 57–58.

<sup>8</sup> Kangas 2006c. Olen eettisistä syistä poistanut tästä haastattelukuvauksesta yksityiskohtia, joiden perusteella haastateltavan henkilöllisyyden voisi tunnistaa.

suhteena. Olin merkinnyt karttaan ne rakkauden paikat, joita aikaisemmissa haastatteluissa oli mainittu. Utelin haastateltavaltani hänen kokemuksiaan. Tilanne muuttui, kun haastateltavani alkoi kertoa omasta elämästään ja omalle kohdalleen sattuneesta rakkauden päättymisestä avoimesti, mikä oli itselleni yllättävä ja pelottavakin asia. Haastateltavani oli pettynyt rakkauteen. Oma suunnitelmiani haastattelun etenemisestä meni täysin sekaisin. Mietin, mitä minun pitää sanoa, pitääkö lohduttaa vai olla hiljaa ja kuunnella. Suhde muuttui henkilökohtaisemmaksi.

Kerroin omasta tilanteestani, joka oli erilainen: olin mennyt naimisiin vuosi sitten ja olin parisuhteestani erittäin onnellinen. Sanoin, että uskoin rakkauteen. Haastateltavani puolestaan ei uskonut. En tiennyt mitä sanoa; oloni oli ristiriitainen. Huomaan nyt, että kyseessä oli Minä–Sinä -suhde: pyrkimykseni kerätä materiaalia unohtui. En kohdellut haastateltavaani enää objektina. Tietoisuuteni ei päässyt väliin. Tätä voi pitää aidon kohtaamisen tunnusmerkkinä. Ennakko-oletukseni siitä, että kaikilla on jotain positiivista sanottavaa rakkaudesta, rikkoutui. En voinut kohdella haastateltavaa vain kohteena, vaan minun oli suostuttava olemaan nyt-hetkessä, kuunneltava häntä ja puhuttava omista ajatuksistani. Haastattelu kesti puolitoista tuntia ja olin sen jälkeen erittäin väsynyt.

Edellä kuvattu kohtaaminen ja sen tarkastelu on oman oppimiseni kannalta merkittävä, sillä siinä piirtyvät kirkkaana esiin Buberin kahdenlaiset suhteet ja niiden välinen ero. Oma pyrkimykseni kerätä materiaalia unohtui, koska haastateltava ei asettunutkaan objektin rooliin, vaan oli minulle Sinä, tasavertainen subjekti. Tietoisuuteni ei päässyt väliin vaan minun oli reagoitava siinä hetkessä. Haastateltavani oli Toinen, ja vaikka keskustelu etenkin jonkinasteisena yhteisenä kokemuksena, intersubjektiivisuuden ja yhteisymmärryksen vaatimus ei ollut läsnä. Kohtaamisesta tuli tilanne, jossa kummankin osapuolen rajat piirtyivät esiin. Jälkikäteen koin, että olin oppinut jotain itsestäni, vaikka olimme joistain asioista selvästi eri mieltä.

### **3.5 Kolmas tila**

Taiteesta kirjoittanut Mika Hannula on käsitellyt kohtaamisen eettisiä lähtökohtia nykytaiteessa. Hannula kulkee Buberin jalanjäljissä, sillä hänen mukaansa kohtaaminen ja dialogi on mahdollista vain ja ainoastaan, jos suhde perustuu ajatukselle vääjäämättömästä väärinymmärryksestä. Taustalla on aina oltava väärinymmärrys, siis mahdottomuus asettua toisen ajatusmaailmaan. Kohtaamises-

sa ei voi olla kyse ymmärtämisestä, koska toista ihmistä ei voi ymmärtää muuta kuin väärin.<sup>1</sup> Tällaista tapahtumaa Hannula kutsuu 'kolmanneksi tilaksi'. Käsite on epämääräinen, ja Hannula myöntää sen. Toisaalta käsite on samalla joustava, mikä on syy siihen, että taiteilijat ovat ottaneet sen aktiiviseen käyttöönsä. Se sopii ajattelun apuvälineeksi tarkasteltaessa uuden julkisen taiteen problematiikkaa. Kolmas tila on mielestäni selvä johdannainen Buberin filosofiasta ja tässä kohtaa sopiva väline kohtaamisen käsitteellistämiseen.

Mitä järkeä on kohdata, jos vuorovaikutustilanteen osapuolet eivät ymmärrä toisiaan? Hannula väittää, että väärinymmärtäminen ei ole ymmärtämisen vastakohta. Tavoitteena ei ole pyrkiä aktiivisesti ymmärtämään väärin, sillä kyseessä ei ole asia, jonka voisi tehdä.<sup>2</sup> Sen sijaan väärinymmärtäminen on tekemättä jättämistä, "sitä että hyväksyy ja antaa olla".<sup>3</sup> Hannulan mukaan kolmannen tilan ainoa sääntö on se, että "on yritettävä kuunnella ja antaa toiselle mahdollisuus itseilmaisuuksiin".<sup>4</sup> Väärinymmärtämisen hyväksyminen kohtaamisen lähtökohdaksi on siis pikemminkin asenne kuin teko. Se on intersubjektiivisuuden oletuksesta luopumista. Tällainen asenne vapauttaa keskittymään siihen, minkälainen suhde minun ja toisen välille syntyy. Toisin sanoen, luovun ajatuksesta, että voisin hallita tai kontrolloida toista.<sup>5</sup> Kyse on Toiseuden tunnistamisesta. Siirryn Buberin Minä–Se -suhteesta Minä–Sinä -suhteeseen ja aito dialogi mahdollistuu. Kohtaamisesta saattaa näin syntyä kolmas tila.

Filosofi Juha Varto määrittelee dialogia: "Sana "dia-logos" tarkoittaa välissä-olevaa [...] Ajatuksena on, että on olemassa jotakin, joka on lähtöisin kahdesta tai useammasta, mutta joka sijoittuu niiden väliin".<sup>6</sup> Ymmärrän, että aito dialogi tapahtuu nyt-hetkessä, se on se välissä oleva alue, jossa Minä kohtaa Sinän. Se on kahden ihmisen välissä oleva, pysyvä kuilu, jonka haluamme kuroa umpeen. Elävälle dialogille on ominaista se, että sitä on mahdotonta kirjata ylös sellaisenaan. Siitä voi kyllä tehdä muistiinpanoja, mutta lausuttuja sanoja tärkeämpää on tärkeämpää se, mikä jää lausumatta, kuiluksi ihmisten väliin. Yritys ylittää tuo kuilu on dialogissa olennaista.

Hannula uskoo, että olennaista on se, että osapuolet vaikuttavat toisiinsa. Kyseessä ei silti ole harmoninen yhteisymmärrys, sillä kiistelystä ja väittelystä kautta uuden ja poikkeavan syntyminen on

---

<sup>1</sup> Hannula 2001b, 56, 99.

<sup>2</sup> Mt., 58–59.

<sup>3</sup> Mt., 59.

<sup>4</sup> Hannula 2001a, 28.

<sup>5</sup> Hannula 2001b, 99.

<sup>6</sup> Varto 1996, 29.

mahdollista.<sup>1</sup> Suhteen on annettava tapahtua odottaen, hiljakseen, viivytellen.<sup>2</sup> Osa *Rakkauden kaupungin* haastatteluista oli luonteeltaan odottavia, viipyileviä, hitaita hetkiä, joissa ihmeteltiin elämää yhdessä, mutta suurimmaksi osaksi haastattelut muodostuivat suorituksiksi, joissa tärkeimpänä oli tuloksen, eli informaation, saaminen.

Kolmas tila on ennen kaikkea mahdollisuus, avartava tapahtuma. Käsitteen perusteena on se muutos, joka on tapahtunut identiteetin diskurssissa. Identiteettiä ei voida enää pitää pysyvänä, sillä ihmiset määrittelevät itseään moninaisilla tavoilla. Identiteetti on nähtävä prosessina. Yksilön minuu hahmottuu Hannulan mukaan ”sekä sen kautta, mistä hän on lähtöisin että siitä, minne hän on päätyntyt – tai minne hän on matkalla”.<sup>3</sup> Estetiikan tutkija Arto Haapala esittää, että ”ihminen ei ole koskaan valmis: niin kauan kun hän jollakin tavalla toimii maailmassa ja antautuu kanssakäymiseen ympäristön ja kanssamaanailman kanssa, hän on käynnissä oleva prosessi, jota ei voi lopullisesti rajata tai määrittää”.<sup>4</sup> Kolmas tila on mahdollisuus hahmottaa oman identiteetin prosessia.<sup>5</sup>

Mielestäni Hannulan kuvailema kolmas tila, Varton dialogi ja Buberin Minä–Sinä -suhde ovat yksi ja sama kohtaamisen paikka, joka ei ole sen enempää taiteilijan kuin yhteisön jäsenenkään, vaan se on ei-kenenkään-maa, epävarma ja pysymätön tila. Se on kuilu, joka väistämättä jää ihmisten välille. Samalla se on kuitenkin ihmisten välisten suhteiden perusta, sillä tarve vuorovaikutukseen nousee kuilun umpeutumisen toivosta.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Hannula 2001a, 13.

<sup>2</sup> Hannula 2001b, 102.

<sup>3</sup> Hannula 2001a, 10–12.

<sup>4</sup> Haapala 2000, 141.

<sup>5</sup> Hannula 2001a.

<sup>6</sup> Iser 1980, 180.

## 4 VUOROVAIKUTUS TEATTERIN KONTEKSTISSA

### 4.1 Teatterillisen kommunikaation malli

Teatteria, kuten muitakin taiteen lajeja, pidetään kommunikaation välineenä. Kommunikaation tarkastelun yksi tärkeimpiä lähtökohtia viime vuosisadalla oli semioottinen kommunikaatiomalli, jossa lähettäjä lähettää viestin vastaanottajalle.<sup>1</sup> Samaa mekaanista lähestymistapaa on käytetty teatterin semioottisessa tutkimuksessa. Siinä kaikkea, mikä on näytämöllä, voidaan tarkastella merkinä ja viestinä, jonka lähettäjä eli näyttelijä (tai ohjaaja) lähettää vastaanottajalle eli katsojalle. Jos vastaanottaja ymmärtää sanoman ”oikein”, eli sellaisena kuin lähettäjä on sen ajatellut, viestiä voidaan pitää kirkkaana sanomana.<sup>2</sup> Esityksen tarkasteleminen semioottisena merkkijärjestelmänä sisältää kuitenkin ongelmia. Esitystä voidaan kyllä kuvailla, voidaan puhua siitä mitä viestejä teoksessa mahdollisesti nähdään. Voidaan puhua tekijän intentioista, niistä viesteistä, joita tekijä on kenties ajatellut lähettävänsä katsojalle. Intentiot kuitenkin vaihtelevat prosessin aikana eikä ulkopuolisella ole niihin varmaa pääsyä. *Rakkauden kaupungin* toteuttamisen aikana omia intentioitani olivat itselleni uudenlaisen taiteilijan roolin omaksuminen, oman henkilökohtaisen kaupunkikokemukseni muuttaminen ja rehellisesti sanottuna myös julkisuuden tavoittelu. Mitään näistä en kuitenkaan ajatellut lähettäväni katsojalle.

Teatteria on määritelty eri tavoin, mutta itselleni on ollut hyödyllistä tutustua teatterintutkija Willmar Sauterin näkemykseen, jonka mukaan teatteri on tapahtuma. Hänen teoksensa *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception* on tässä luvussa päälähteenäni. Keskityn tarkastelemaan erityisesti haastatteluvaihetta, sillä haluan selvittää onko sitä mahdollista pitää teatterina. Sauter kyseenalaistaa perinteisen kommunikaatioteorian. Semioottisen teorian ongelma on se, että suhde merkitsijän, merkityn ja merkin välillä on kulttuuriin sidottu, ja samalla häilyvä ja muuttuva. Tällainen perinteinen kommunikaatiomalli hylkää sen mahdollisuuden, että vastaanottaja ei aina ole kiinnostunut alkuperäisestä viestistä. Vastaanottajan henkilökohtaista osuutta aliarvioidaan tai se jopa mitätöidään kokonaan.<sup>3</sup> Toisaalta tekijäkään ei aina ole tietoinen siitä, mitä merkityksiä esitykseen livahtaa mukaan. Viestejä ei aina tuoteta sitä tarkoitusta varten, johon niitä lopulta käytetään.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Veivo & Huttunen 1999, 91.

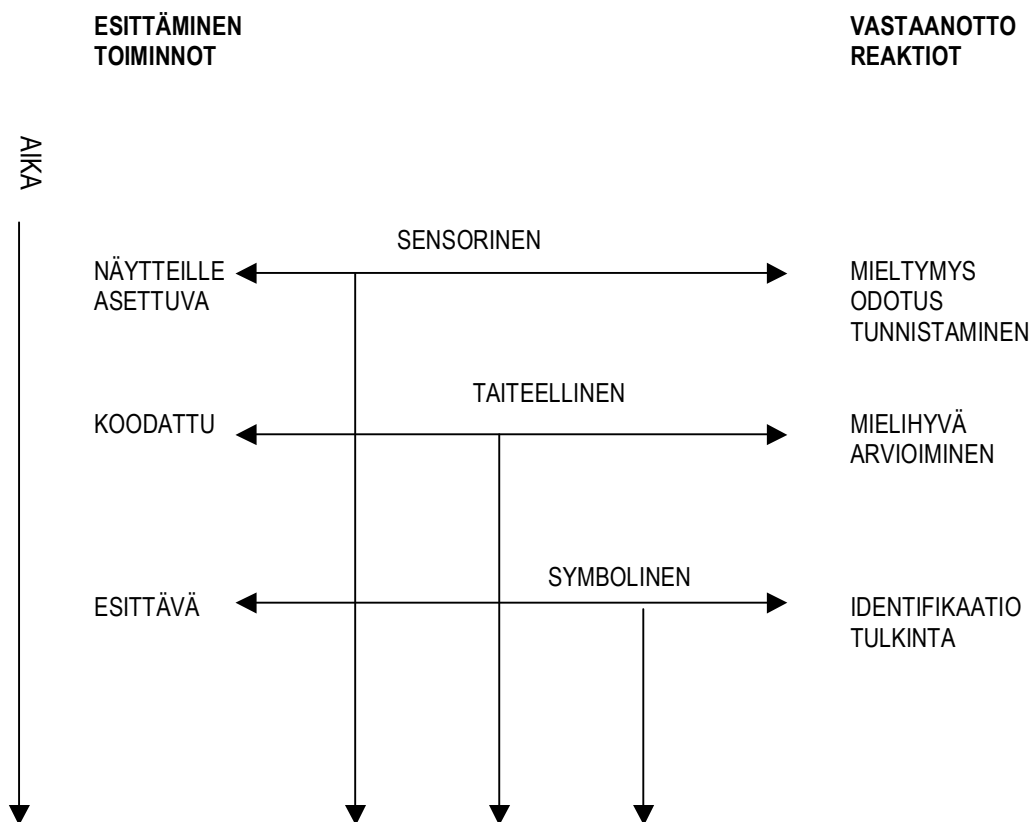
<sup>2</sup> Elo 2003, 15.

<sup>3</sup> Mp.

<sup>4</sup> Sauter 2000, 97.

Mielestäni on selvää, että taide ei voi olla tajunnan siirtoa tekijältä katsojalle, vaan olennaista on se inhimillinen kohtaaminen, joka tapahtuu esitystilanteessa. Sauterin mukaan juuri tämä kohtaaminen on kommunikaatioprosessin keskiössä. Kohtaamisen myötä esityksen tapahtumallisuus korostuu, sillä vaikka kyseessä on sama esitys, joka kerta tapahtuu uusi ja ainutlaatuinen kohtaaminen.<sup>1</sup> Sauter tarjoaa semioottisen lähestymistavan tilalle omaa teatterillisen kommunikaation malliaan.<sup>2</sup>

### LAAJENNETTU TEATTERILLISEN KOMMUNIKAATION MALLI



Sauterin teatterillisen kommunikaation mallin mukaan vuorovaikutus tapahtuu esittäjien ja katsojien välillä.<sup>3</sup> Hän nostaa kaksi tekijää esiin teatterihistoriallisista tutkimuksista. Nämä tekijät ovat näyttämön ja katsomon välisen kommunikaation luonne sekä ne olosuhteet, joissa tämä kommunikointi tapahtuu. Sauter kutsuu näitä tekijöitä (sisäiseksi) kommunikaatioksi ja (ulkoiseksi) kontekstiksi, ja ne ovat hänen mukaansa merkittävimmät tekijät teatteritapahtuman määrittelyssä. Tekijöiden erotte-

<sup>1</sup> Sauter 2000, 97.

<sup>2</sup> Tässä käytetty Johanna Savolaisen suomentamaa kaaviota. Sauter 2005, 22.

<sup>3</sup> Sauter 2005, 22.



lu on kuitenkin suhteellista, sillä molemmat vaikuttavat toisiinsa. Esittäjät ja katsojat muodostavat esityksen merkityksen yhdessä.<sup>1</sup>

Teatteri tapahtuu siis esittäjän ja katsojan välillä. Käsitän tämän ajatuksen niin, että teatteri on se linja, joka jännittyy esittämisen ja katsomisen välille. Kumpikin ääripää on siten välttämätön teatteritapahtuman olemassaololle: jos esittäminen puuttuu, kyse on arkipäiväisestä tapahtumasta, jota havainnoidaan. Toisaalta, vaikka näyttelijä kuinka esittäisi, mutta jos katsoja puuttuu, kyseessä ei ole teatteritapahtuma, vaan esimerkiksi harjoitustilanne.

Teatteritapahtuman kommunikaatiolinjan toisessa päässä on esittäminen. Esittämisen eri toimintatasoja Sauter kuvaa sanoilla näytteille asettava, koodattu ja esittävä. Nämä tasot ovat yhteydessä linjan toiseen päähän asettuviin havaitsemisen eri tasoihin, eli kutakin esittämisen tasoa vastaa katsojan tai kokijan havaitsemisen reaktio. Esittämisen ensimmäinen taso, näytteille asettuminen, on Sauterin mukaan aina harkittu ja tietoinen. Esittäminen ilman tietoisuutta on toisin sanoen mahdotonta. Näytteille asettuvaa esittämisen tasoa vastaa sensorinen taso, jolla Sauter tarkoittaa esiintyjän ja katsojan välille välittömästi syntyvää henkilökohtaista suhdetta. Sensorinen taso on kaiken inhimillisen kohtaamisen perusta, ja Sauter painottaa sen merkitystä: jos kommunikoiva henkilö ei syystä tai toisesta herätä vastaanottajassa kiinnostusta, seuraavat kommunikaation tasot toimivat vaillinaisesti.<sup>2</sup> Sensorisella tasolla katsoja reagoi esiintyjän fyysiseen ja mentaaliseen tilaan ja saattaa tuntea vaikkapa uteliaisuutta, mielihyvää tai ärtymystä. Sauter korostaa sensorisella tasolla tunteiden osuutta katsojan reaktioissa.<sup>3</sup> Sama pätee toisinpäin: myös näyttelijä reagoi katsojien tilaan. *Rakkauten kaupungin* haastatteluvaiheessa tätä esittämisen näytteille asettuvaa tekoa vastasi minä, Marja Kangas, kaikkine niine fyysisine ja henkisine ominaisuuksineen, joita minussa oli silloisessa tilanteessa.

Esittämisen seuraava taso on koodattu taso, joka käyttää hyväkseen valitun teatterigenren erityisiä ilmaisustrategioita.<sup>4</sup> Koodattuihin toimintoihin sisältyvät esiintyjän ilmaisukeinot, jotka voivat olla joko tiedostamattomia tai harjoiteltuja. Ne voivat olla yksilöllisiä tai yleisesti tunnettuja ja kulttuurin muovaamia, tai esityksen esteettisen normiston määräämiä. Tärkeä aspekti on taito, jolla koodatut toiminnot esitetään. Sauter uskoo, että on olemassa tiettyjä konventioita, joita täytyy noudattaa,

---

<sup>1</sup> Sauter 2000, 1–2.

<sup>2</sup> Mt., 6–8.

<sup>3</sup> Mt., 59.

<sup>4</sup> Mt., 8.

vaikka taidot ovat puutteelliset. Koodatuilla, kuten myös näytteille asettuvilla toiminnoilla on tarkoitus, ja Sauterin mukaan se on normaalisti jokin muu tarkoitus, kuin se, jonka voi aistein havaita.<sup>1</sup> Koodatut toiminnot herättävät katsojassa yleensä intellektuaalista tietoisuutta tunteiden ohella.<sup>2</sup>

Haastatteluvaiheen määrittelemisen teatteritapahtumaksi alkaa vaikeutua. Esittämisen koodattujen toimintojen tunnistaminen on katsojalle hankalaa, sillä tilanne oli epäselvä. Sauterin kommunikatiivisissa esittämisen koodattuja toimintoja vastaa vastaanoton taiteellinen taso. Tätä ei pidä ymmärtää arvottavaksi tasoksi, sillä taiteellinen taso on se, mikä erottaa teatterillisen tapahtuman arkisesta, jokapäiväisestä toiminnasta. Tämä taso olettaa, että näyttämöllä tapahtuva ei ole todellista, vaan toiminnot tapahtuvat esityksen maailmassa. Taiteellisen tason avulla toiminnot koodautuvat esityksen genren tyypillisiksi piirteiksi.<sup>3</sup> Tämä vaatii katsojalta joskus harjaantuneisuutta, tosin esityksestä on mahdollista nauttia, vaikka esityksen genre ja sen tyypillisimmät koodatut toiminnot eivät olisikaan tuttuja.<sup>4</sup> Myös esiintyjien erityistaidot sävyttävät työskentelyä.<sup>5</sup> *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaiheen koodattuja toimintoja on vaikea hahmottaa, koska tilanne ei ole selkeästi esitys: haastateltavalla ei ole kompetenssia ymmärtää, mitkä ovat koodattuja toimintoja, joten katsoja ei reagoi niihin.

Sauter huomauttaa, että koodatun ja sitä seuraavan esittävän tason erottaminen on vaikeaa.<sup>6</sup> Koodattujen toimintojen ohella esiintyjä tekee esittäviä, ruumiillistettuja<sup>7</sup> tekoja. Tällaiseksi teoksi voisi määritellä haastattelutilanteen ensimmäisen repliikkini. Esittävät toiminnot tähtäävät fiktiivisten mielikuvien herättämiseen ja ne ovat tietoisia tekoja, kun taas osa koodatuista toiminnoista voi olla tiedostamattomia.<sup>8</sup> Otan esimerkin esittävästä toiminnasta haastatteluvaiheessa. Otin ensin katsekontaktin kadulla kulkevaan ihmiseen ja sen jälkeen sanoin: ”Hei voisitko auttaa minua?”. Esitin siis tietoisesti turistia ja tavoitteeni oli herättää katsojassa mielikuva eksyneestä turistista. Ohikulki- ja havaitsi minut ja reagoi tilanteeseen. Vaikka Sauterin mallissa havaitseminen onkin läheisesti sidottu esittämiseen, tämä ei riitä määrittelemään haastattelua teatteritapahtumaksi, sillä vuorovaikutus on pysähtynyt ensimmäiselle, sensoriselle tasolle. Olin näytteille asettumisen toiminnan tasolla Marja Kangas, koodatun toiminnan tasolla turisti ja esittävän toiminnon tasolla representoiva esiin-

---

<sup>1</sup> Sauter 2000, 54–55.

<sup>2</sup> Mt., 60.

<sup>3</sup> Mt., 7.

<sup>4</sup> Mt., 63–64.

<sup>5</sup> Mt., 8–9.

<sup>6</sup> Mt., 9.

<sup>7</sup> Sauterin käyttämä termi on ’embodied’. Sauter 2005, 23.

<sup>8</sup> Sauter 2000, 9.

tyjä. Katsoja havaitsi minut kuitenkin luultavasti sensorisen tason kautta. Koodatut toiminnot saattoivat herättää taiteellisen tason vastaanottoreaktioita sen jälkeen, kun olin paljastanut olevani taiteilija. Esittävän toiminnan taso ja sitä vastaava vastaanoton symbolisen taso jäi kuitenkin vaillinaiseksi.

Edellä kuvatut esittämisen tasot eivät tietenkään tapahdu yksitellen, vaan useimmiten näytteille asettuva, koodattu ja esittävä toiminta tapahtuvat samanaikaisesti. Katsoja havaitsee esittämisen ja reagoi siihen Sauterin mallin mukaan sensorisella, taiteellisella ja symbolisella tasolla, mutta ei aina välttämättä käytä havaitsemiseen kaikkia tasoja. Jos ja kun katsojalla on kyky havaita esittämisen taiteellinen taso, havaitseminen syvenee kohti symbolista tasoa.<sup>1</sup> Symbolisella tasolla katsoja voi nähdä esittäjän eri toimintojen ”tuolle puolen”, sillä katsoja etsii symbolisia, kuvitteellisia, intellektuaalisia ja fiktiivisiäkin merkityksiä havaitsemilleen asioille. Symbolinen taso on seurausta taiteellisen tason havaitsemisesta ja tapahtuman taiteellisesta toiseudesta.<sup>2</sup> Tekijä ei voi rakentaa symbolista tasoa, sillä Sauterin mukaan asioiden tulkitsemiseen symboleiksi edellyttää katsojalta tietoista tulkintaa.<sup>3</sup>

## **4.2 Rakkauden kaupunki näkymättömänä teatterina**

Sauterin mukaan kommunikaation lisäksi teatteritapahtumaan vaikuttaa konteksti eli ne olosuhteet, joissa teatteriksi määritelty toiminta tapahtuu. Niin kauan kuin teatteritapahtuman ympäristö on konventionaalinen, esimerkiksi kaupunginteatterin näyttämö, katsojalla ei yleensä ole vaikeuksia soveltaa teatterillisuuden malleja.<sup>4</sup> Kun tilanne poikkeaa totutusta, katsojan ja esiintyjän välinen vuorovaikutus vaikeutuu.

*Rakkauden kaupungin* haastattelutilanteet tapahtuivat jossain muualla kuin teatterin näyttämöllä. Haastattelutilanteita voidaan verrata brasilialaisen teatteriohjaaja Augusto Boalin kehittämään näkymättömään teatteriin, jota Sauter käsittelee lyhyesti. Näkymätön teatteri tapahtuu aina jossain muualla kuin teatteriympäristössä, vaikkapa kadulla tai torilla. Ideana on, että kohtauksen tai esityk-

---

<sup>1</sup> Sauter 2000, 57

<sup>2</sup> Mt., 7, 106.

<sup>3</sup> Mt., 7.

<sup>4</sup> Mt., 64.

sen katsojiksi päätyy joukko ihmisiä sattumalta. Katsojien sijaan voidaan puhua todistajista, sillä he eivät tiedä olevansa katsojien asemassa. Voidaan puhua myös katsoja-näyttelijöistä, koska he eivät tiedä näyttelevänsä fiktiivisessä tilanteessa. Tärkeää on, että oikeat näyttelijät eivät paljasta olevansa näyttelijöitä, sillä näkymätön teatteri pyrkii provosoimaan ihmisiä toimintaan arkielämässä.<sup>1</sup>

Näkymättömässä teatterissa näyttelijät käyttävät Sauterin mallin mukaisia esittämisen toimintoja, mutta katsoja-todistajien on mahdotonta nähdä toimintoja sellaisina. Näyttelijät saattavat toimia täsmälleen samalla tavalla kuin teatterin näyttämöllä, tehdä näytteille asettuvia, koodattuja ja esittäviä toimintoja, mutta ne eivät aktivoi katsojissa teatterillisen kommunikaation kaikkia tasoja. Todistajat reagoivat tilanteeseen sensorisella tasolla, sillä heidän näkökulmastaan katsottuna näyttelijät ovat tavallisia ihmisiä. Todistajat säilyvät todistajina, koska he eivät tiedä olevansa esityksen katsojia. Tilanteen kommunikaatiomoodi säilyy arkipäiväisenä eikä muutu teatteritapahtuman kommunikaatioksi.<sup>2</sup> Näkymättömän teatterin esittäjät ja todistaja-katsojat toimivat täysin eri konteksteissa: esittäjät toimivat tietoisina esityksen teatterillisuudesta ja todistaja-katsojat toimivat arkielämän provosoivan tilanteen johdantelemina.

Teatteri tapahtuu yleensä näyttämöllä, tai ainakin paikassa, joka on jollain tavalla määritelty näyttämöksi, esiintymisen paikaksi. *Rakkauten kaupungin* haastatteluvaiheessa paikkaa ei määritelty näyttämöksi eikä haastateltavalla ollut mahdollisuutta ymmärtää haastattelua teatterilliseksi tapahtumaksi. Aloittaessani juttelun ohikulkijan kanssa hän ei voinut mitenkään tietää, että kyseessä oli teatteritapahtuma. Hän oli täysin eri tapahtuman kontekstissa. Haastateltava tulkitse tapahtumaa omasta näkökulmastaan käsin, pysyi haastateltavana eikä muuttunut katsojaksi, sillä tapahtuman kontekstin teatterillisuus oli vain minun tiedossani.

Näkymättömän teatterin, kuten muidenkin Boalin yhteisöllisten teatterimenetelmien tavoitteena on yhteiskunnallinen muutos tai vähintään keskustelun herättäminen poliittisesti latautuneista aiheista.<sup>3</sup> Alusta asti minulle oli selvää, että halusin tehdä projektin, jolla on merkitystä muillekin kuin itselleni. Halusin suuntautua ulospäin ja toimia sen yhteisön keskellä, jossa itse elän. Minä halusin provosoida ihmisiä, halusin muuttaa ihmisten suhtautumista kaupunkiin ja halusin tehdä kaupungista henkilökohtaisen, arvokkaan ja turvallisen paikan. Tavoite ”maailman muuttamisesta” on tietenkin idealistinen, mutta jo projektin alkuvaiheessa olin tietoinen projektini mahdollisesta katalyyttisestä

---

<sup>1</sup> Boal 1979, 143–147; Ventola & Renlund 2005a, 68–69.

<sup>2</sup> Sauter 2000, 64–65.

<sup>3</sup> Ks. Ventola & Renlund 2005a.

luonteesta. Tavoitteeni oli muuttaa haastattelemiani ihmisiä. Vaikka projektini oli lyhytkestoinen ja pienimuotoinen, minulla oli selkeä yhteiskunnallinen tavoite, ja projektini rinnastuu sitä kautta Boalin näkymättömään teatteriin.

Vaikka pyrin provosoimaan haastateltavia, keskustelujen henkilökohtaisuus sai minut luopumaan näkymättömän teatterin tapaisesta piilotetusta provosoinnista. Tilanteen epäselvyys haittasi omaa työskentelyäni. Heti projektin alkuvaiheessa tunsin huijaavani ja valehtelevani, kun kuljin kartta kädessä, muka turistina, kotikaupungissani ja kyselin rakkauden perään. Koin välttämättömäksi kertoa oikean tavoitteeni, sen, että kyseessä on taideprojekti ja kerään materiaalia, joten muutin haastatteluvaiheen esityksellisyyttä ja yhtäläisyydet näkymättömään teatteriin vähenivät. Se, että ihmiset kertoivat henkilökohtaisia muistoja tietämättä mihin ne saattaisivat päätyä, ei ollut mielestäni eettisesti oikein. Muutin siis tilanteen luonnetta selkeämmin haastatteluksi, jotta haastateltavat eivät koki joutuneensa petkutetuiksi.

Sauter esittää huomionarvoisen päätelmän teatteritapahtuman ja esityksen arvostamisesta. Hänen tutkimustensa mukaan yksi tekijä vaikuttaa ratkaisevasti esityksen saamaan arvostukseen: näyttelämisen laatu. Esityksen arvostamiseen liittyy aina näyttelijän arvostaminen, mutta erityisesti näyttelijän katsojassa aikaansaama mielihyvä nostaa esityksen arvostusta, vaikka katsoja arvioisi esityksen muut osatekijät ala-arvoisiksi.<sup>1</sup> Minulla ei ole muita dokumentteja esitykseen eli turistikierrukseen kohdistuneesta arvostuksesta kuin katsojilta saamani suullinen palaute, mutta Sauterin tutkimustulos hätkähdyttää silti, sillä esityksen saama mahdollinen arvostus henkilöityisi minuun. Tämä on ristiriidassa alkuperäiseen tavoitteeseeni, joka oli aiheuttaa muutosta:

Fokus on nimenomaan yhteisössä, ei niinkään taiteilijan persoonassa eli minussa. [...] En halua korostaa omaa persoonaani tai omia rakkauden kokemuksiani vaan antaa puheenvuoron yhteisön jäsenille. Yritän toimia katalysaattorina, joka muuttaa yhteisön kokemusta kaupungista.<sup>2</sup>

Tavoite oli toimia projektissa taiteilijana, joka ei tietoisesti nosta itseään huomion keskipisteeksi, vaan sen sijaan antaa yhteisön kokemuksille muodon. Tämä tavoite on ristiriidassa sen kanssa, että olin koko ajan tietoinen siitä, että projekti henkilöityy minuun. Halusin julkisuutta. Pidin itse täsmällisesti huolta siitä, että esimerkiksi karttaan tuli mukaan lyhyt taiteilijaesittely.

---

<sup>1</sup> Sauter 2000, 185–186.

<sup>2</sup> Kangas 2006h.

*Rakkauden kaupungin* kaltaisissa yhteisölähtöisissä projekteissa teoksen omistajuus ja määräysvalta siihen on yksi isoista eettisistä kysymyksistä. Yhteisölähtöisen teatterin tekijä ja opettaja Jane Heather artikuloi kysymyksiä, joita taiteilija kohtaa: ”Tulitko varastamaan tarinani? Ja kuka olet puhumaan puolestani?”.<sup>1</sup> Yhteisöteatteriohjaajat Laura Wiley ja David Feiner tarkentavat kysymyksiä: ”Kenellä on valta edustaa ketä? Ja kenellä pitäisi olla oikeus edustaa ketä?”.<sup>2</sup> Yhteisötaiteen yksi keskeinen tavoite on antaa puheenvuoroja marginaalissa toimivien yhteiskunnallisten ryhmien edustajille, mutta tämä tavoite sisältää valtavan eettisen vaatimuksen, johon ei ole olemassa yksiselitteistä ja kaikissa tapauksissa toimivaa vastausta. Turkkilaisten taiteilijoiden kollektiivi Oda Projesi osoittaa yhden mahdollisen, tosin yhä erittäin epämääräisen suunnan iskulauseellaan ”exchange not change”.<sup>3</sup> Ymmärrän iskulauseen vaativan yhteisön kanssa samalle viivalle asettumista autoritaariseen positioon asettumisen sijaan. Tutkija ja kriitikko Claire Bishop kyseenalaistaa tämän vaatimuksen. Taiteilija, jonka auktoriteettiasema on heikko, ei ole demokraattisempi tai eettisempi kuin taiteilija, joka tyrkyttää omaa visiotaan tai tahtoaan osallistujille. Bishop huomauttaa, että sosiaalisesti sitoutuneessa taiteessa pitäisi korostaa katsomisen konventioiden uudelleen arvioimista kaavamaisista ja ennustettavissa olevien projektien sekä katsojien luovuuden painottamisen sijaan.<sup>4</sup>

### 4.3 Katsojan positio esityksessä

Kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapoja kritisoi teatterin vuorovaikutuskäsitystä. Hänen mielestään vuorovaikutuksen tapahtuminen teatterissa ei ole itsestäänselvyys.<sup>5</sup> Kuten olen osoittanut, teatterilinen vuorovaikutus on altis epäonnistumisille. *Rakkauden kaupungin* vuorovaikutus pysähtyi Sauterin mallissa ensimmäiselle, sensoriselle, tasolle. Haapoja itse työskentelee sekä esitys- että kuvataiteen kentillä, joten hänelle on luontevaa verrata teatteritaiteen ja kuvataiteen kysymyksenasetteluja. Hänelle konventionaalisessa teatterissa tapahtuva vuorovaikutus on jokseenkin yksitotista. Keskeinen ero kuvataiteen ja teatterin välillä on se, että teatterissa problematisoidaan esiintyjän ruumiillisuus, kun taas nykytaiteen kysymyksenasettelun ytimessä on katsojan ruumiillisuus. Tämä ero vaikuttaa luonnollisesti myös käsitykseen vuorovaikutuksesta; teatteri pitää sitkeästi kiinni esillepanosta, jossa katsojalle annetaan tapahtuman todistajan rooli kun taas kuvataide ja varsinkin instal-

<sup>1</sup> ”Have you come to steal my story? And who are you to speak for me?”. Heather 2001, 161.

<sup>2</sup> ”Who has the power to represent whom? And who should have the right to represent whom?”. Wiley & Feiner 2001, 122.

<sup>3</sup> Bishop 2006.

<sup>4</sup> Roche 2006.

<sup>5</sup> Haapoja 2006, 34.

laatio painottaa kokemuksen tapahtumista ja kokijan roolia.<sup>1</sup> Haapoja uskoo, että esitystä voidaan pitää on yhteisön peilinä.<sup>2</sup> Esitystilanne on metafora ”ihmisestä itsensä rakentamassa ympäristössä, itseään katsomassa.”<sup>3</sup> Esitystilanne ei ole yksiulotteinen eikä katsojan positio siinä merkityksetön, vaan niitä on syytä tarkastella.

Haapoja arvioi, että kuvataiteen traditiossa teoksen esteettisen tilan ja katsojan sosiaalisen tilan välinen käsitteellinen ero on purkautumassa. Kokija on astumassa kuvataiteen keskiöön. Muutos on syntynyt erilaisten uusien teosmuotojen myötä ja tämä kehitys liittyy laajemmin sellaiseen ihmiskäsityksen muutokseen, joka korostaa ihmistä havainnoivana, maailmassa jo olevana ja maailman kautta itsensä löytävänä olentona.<sup>4</sup> Ihmisen olemassaoloa ei määrää ihmisen tietoisuus ja järjen avulla teoretisointi, vaan ihmisen faktinen maailmassaoleminen, ruumiillinen maailmasuhde ja kehön kokemuksellisuus. Tämä fenomenologinen näkökulma ihmisen eksistenssistä on muuttanut taideteoksen merkitystä ja Haapoja toteaa, että nyt teoksen merkitys ”syntyy katsojan ja teoksen välisessä kohtaamisessa.”<sup>5</sup>

Se, että esteettinen tila ja sosiaalinen tila lähenevät toisiaan, korostaa esillepanon osuutta teoksen merkityksessä. Aiempi ajattelu korosti kontekstia esityksen kehystäjänä kuten kuvasin näkymättömän teatterin yhteydessä: jos konteksti on epäselvä, esitystä ei edes hahmoteta esitykseksi. Haapojan ehdotuksen mukaan teos voisi toisaalta käsitteellisesti kehystää kontekstin. Installaatiot, uudelleen rakennetut sosiaaliset tilat ja erilaiset kaupunkitilaan tehdyt interventiot ovat esimerkkejä tällaisesta ajattelusta.<sup>6</sup> Annette Arlanderin kääntämän teatterin tutkija Hans-Thies Lehmannin luentomateriaalin mukaan installaatio on olemassa ”vain siinä määrin kuin minä katsojana toteutan ja täydennän sen katseellani ja läsnäolollani. Jokainen tekee sen, mutta kukin eri tavoin. [...] Minun esteettinen elämykseni tietystä hetkestä ja katseeni kohteesta toteutuu yksinomaan minun kauttani.”<sup>7</sup> Esitys vaatii siis katsojan ollakseen esitys, kuten Sauterin mallissa teatteritapahtuma vaatii esittämisen ja vastaanottamisen toiminnot sekä niiden välisen yhteyden.

---

<sup>1</sup> Haapoja 2006, 34.

<sup>2</sup> Haapoja 2003, 21–23.

<sup>3</sup> Mt., 23.

<sup>4</sup> Haapoja 2006, 32–33.

<sup>5</sup> Mt., 33.

<sup>6</sup> Mp.

<sup>7</sup> Arlander 2002, 43.

*Rakkauden kaupungin* esitystä, turistikierrosta, voidaan pitää teoksena, joka kehystää kontekstin, joskaan ei täysin ongelmitta. Näkemystäni on syytä perustella. Esitys liikkui kaupunkitilassa. Kaupunki oli siis (yksi) konteksti, joka kehysti esitystä. Esitystaiteilija Julius Elon mukaan kaupunkia voidaan tarkastella näyttämönä kahdesta eri näkökulmasta: katseen tai kokemuksellisen havainnon kautta. Elon mukaan kaupunki voi olla näyttämö, jota katsotaan. Tällainen esitys voi olla kaupunkiin konstruoitu esitys: tilanne säilyy täsmälleen samana kuin oikeassa teatterissakin, katsojat katsovat esitystä, ympäristö vain vaihtuu. Kaupunkia voi katsoa näyttämönä myös siten, että kaupungista rajataan tietty osa esitykseksi, ja tämä tietty osa on mahdollista lukea esityksenä: paikan voi ymmärtää lavastetuksi, kaupungin äänet esitykseen sävellettyinä musiikkina ja viattomat ohikulkijat esiintyjinä.<sup>1</sup> Elon mukaan kyseessä on käsitteellinen muutos kaupungin katsomisen tavassa. Mutta vaikka esitys tapahtuu jossain muualla kuin teatteritilassa, katsojan rooli ei poikkea radikaalisti normaalista teatterikokemuksesta tai galleriakäynnistä, sillä katsojan tehtävä on havainnoida teosta katsomalla. Katsojan ei tarvitse tehdä valintoja siitä, mikä kuuluu esitykseen tai mikä ei, sillä esitys on rajattu ja katseen suunta määritelty. Katsoja vain katsoo esitystä.<sup>2</sup> Tällaisissa tapauksissa seurataan konventionaalisen teatterin teoksen esillepanoa, joka painottaa näyttämökuvan merkitystä: konteksti kehystää esityksen.

Haapoja ehdottaa Lehmannia myötäillen, että näyttämökuvan sijaan esitystä voitaisiin tarkastella yhteisenä paikkana, jolloin ”esityspaikka, esitystilaa ympäröivä rakennusmassa, kaupunki rakennusten takana, tuuli ja ranta joka ympäröi kaupunkia, miljoona vuotta vanhat kivet rannassa ja kahdeksan ja puoli minuuttia vanha auringonvalo venyvät esityksen ääriksi, tai horisontiksi, joihin esitys on suhteessa”.<sup>3</sup> Elo kulkee samoin Lehmannin jalanjäljissä ja tarkastelee kaupunkia myös sellaisena näyttämönä, johon voi astua sisään. Tällöin tilakokemus ja sensoriset aistimukset korostuvat, ja katsoja muuttuu katsojasta kokijaksi. Kaupunkitila vertautuu jättiläismäiseen installaatioon, jota katsoja havaitsee sisältäpäin.<sup>4</sup> Katsojan omasta liikkeestä ja havainnoista tulee lähtemätön osa teosta.<sup>5</sup> Elo kehittelee ajatusta pidemmälle. Hänen mielestään esityksen voisi käsittää havaintona. Tämä voisi jopa tarkoittaa, ettei itse teoksen tarvitse olla olemassa.<sup>6</sup> Kyseessä on samanlainen käsitteellinen muutos katsojan roolissa, nyt tosin sillä erotuksella, että katseen suuntaa ei määritellä eikä kat-

---

<sup>1</sup> Olohuone 306,4 km<sup>2</sup> -kaupunkitaidetapahtumassa esiintynyt turkulainen Aukile-ryhmä antoi tällaisesta kaupungin rajaamisesta esitykseksi malliesimerkin. Yksi ryhmän festivaalilla esittämistä teoksista muodostui tuoliriveistä, joille ryhmän jäsenet kutsuivat ohikulkijoita istumaan. Istujille tarjottiin pop cornia. Mitään sen kummempaa ei tapahtunut, mutta tuolilla istuva katsoja saattoi seurata edessä aukeavaa kaupunkinäköymää ikään kuin kyseessä olisi ollut esitys.

<sup>2</sup> Kangas 2006b.

<sup>3</sup> Haapoja 2003, 28.

<sup>4</sup> Kangas 2006b.

<sup>5</sup> Haapoja 2006, 33.

<sup>6</sup> Elo 2003, 16–17.



sojalle tarjota esitystä kuin tarjottimella. Katsojan tehtävä muuttuu, sillä katsoja joutuu itse valitsemaan mitä katsoo: ”havainnoijasta tulee teoksen varsinainen tekijä, joka valinnoillaan luo esityksen ja tekee siitä itselleen joko merkityksellisen tai yhdentekevän kokemuksen”.<sup>1</sup> Tehtävä laajenee myös siinä mielessä, että kehollinen tilakokemus nousee katsomisen tilalle. Katsoja on ja liikkuu itse näyttämöllä, joka on kaupunki. Katsojasta tulee esityksen kehystäjä, joka valitsee oman kontekstinsa.

*Rakkauden kaupungin* esitys oli osittain Haapojan kuvaaman ensimmäisen vaihtoehdon, konventionaalisen teatteriesityksen mukainen. Katsojat seurasivat esityksen alkuvaiheessa esiintyjää, sillä pyysin katsojia asettumaan niin, että he näkisivät minut. Tilanne muistutti siis perinteistä teatteriesitystä ja katseen suunta oli määritelty. Kuitenkin jo heti esityksen alussa annoin katsojille luvan kehystää esitystä itse. Tämä tapahtui hyvin konkreettisella tavalla. Esittelin turistikierroksen alussa ”taulun”, joka kuvasi Rakkauden kaupunkia. ”Taulu” oli itse asiassa tyhjä taulunkehys, jonka läpi pystyi katsomaan. Esityksessä kerroin taulusta:

Olen löytänyt taideteoksen, joka kuvaa Rakkauden kaupunkia. [...] En tiedä miten päin tämän pitäisi olla, onks se näin vai näin. [...] Tässä voitte kaikki nähdä Rakkauden kaupungin. Tämä on silleen tosi kiinnostava että kun tästä ei voi päätellä mitä tyyliä tai aikakautta tämä edustaa. Tekijä on tuntematon. [...] Voitte ite kattoo vähän lähempää että miltä se näyttää, siinä saattaa huomata jotakin. [...] Se on jännä kun se vaihtuu koko ajan, ei oikein saa otetta mikä toi on. Laaja ja syvä teos. Harvoin näkee tommosta taideteosta, jossa katsojan kokemus vaikuttaa noin paljon.<sup>2</sup>

Taulunkehys kiersi yleisön joukossa kädestä käteen ja ihmiset kehystivät näkymää sekä toisiaan. Katsojan oma toiminta vaikutti siihen, mihin taulun – ja vertauskuvallisesti koko esityksen – rajat asettuivat.

*Rakkauden kaupunki* voidaan nähdä toisaalta Lehmannin ehdotuksen mukaisena installaationa sekä myös Elon esittämänä katsojan havainnoille perustuvana esityksenä, jossa konteksti periaatteessa kehystää esityksen, mutta katsojan osuus tapahtumassa kasvaa. Turistikierroksen alussa kerroin, että vaikka toimin kierroksen oppaana ja olen tutkinut Rakkauden kaupunkia, minulta voi jäädä jotain huomaamatta, sillä olen urautunut ja kiinnitän huomiota vain itseäni kiinnostaviin asioihin. Kehotin ihmisiä etsimään matkan varrelta rakkauden merkkejä ja tekemään havaintoja. Tämän oman havainnoinnin osuus ja merkitys vaihteli luultavasti eri katsojilla. Arvioin, että nämä erot saattoivat johtaa hyvin erilaisiin kokemuksiin esityksistä. Sain tälle arviolleni varovaista tukea, kun kollegani

---

<sup>1</sup> Elo 2006, 3.

<sup>2</sup> Kangas 2006d.

kertoi, että hänelle esitys oli väritynyt vahvasti hänen oman henkilöhistoriansa kautta. Tiukempia perusteluja en pysty tässä kohtaa esittämään, sillä se olisi vaatinut katsojien kokemusten tallentamista esitysten aikana, johon minulla ei ollut mahdollisuutta.

Katsojan position tutkiminen ja uudelleen arvioiminen asettaa esityksen tekijälle haasteita. Haapoja toteaa, että esityksen ohjaajasta tulee esitykselle alisteinen, sillä esitystä ei voi tarkastella enää katsojan perspektiivistä. Haapojan mukaan ”esityksen rakentaminen [...] sisältäpäin synnyttää väistämättä erilaista estetiikkaa. Se voi asettaa katsojan ja esiintyjän välisen kohtaamisen laajempaan kehukseen, ja ehdottaa sitä kautta toisenlaista suhdetta maailmaan: vuorovaikutteista, rinnakkaista ja altista”.<sup>1</sup> Työstäessäni *Rakkauden kaupunkia* en tietoisesti ajatellut työstäväni esitystä sisältäpäin, vaikka tunnetasolla koin olevani vieraalla maalla, olinhan yhtä aikaa ohjaaja ja esiintyjä. Harjoittelu tuntui oudolta ja se oli lähinnä vain reitin läpi kävelyä. Viimeinen ”läpimeno” tapahtui kotini olohuoneessa, kun makasin lattialla silmät kiinni ja kerroin kollegalleni, mitä aion reitin varrella tehdä.<sup>2</sup> Tulevaisuudessa katsojan position tutkiminen ja esityksen rakentaminen sisältäpäin tuntuvat mielenkiintoisilta suunnilta.

---

<sup>1</sup> Haapoja 2003, 28.

<sup>2</sup> Kangas 2006k.

# 5 TAITEILIJAN UUDET ROOLIT

## 5.1 Taiteilija yhteisön keskellä

### 5.1.1 Paradigman muutos

Mitä taide on? Miten se voidaan määritellä? Lea Kantosen mukaan taiteen käsitteeseen kuuluu kolme asiaa: taiteilija, taideteos ja yleisö. Taiteilija tekee taidetta ja tämän työskentelyn lopputulos on taideteos. Taideteos on julkinen. Yleisön tehtävä on tarkastella taideteosta.<sup>1</sup> Kommunikaatio tapahtuu teoksen välityksellä. Taiteilija ja taiteesta kirjoittanut Suzi Gablik lainaa kuvataiteilija Georg Baselitzia, jonka mukaan ”taiteilija ei ole vastuussa kenellekään. Hänen roolinsa on epäsosiaalinen. [...] Yleisön kanssa ei tapahdu kommunikaatiota. Taiteilija ei voi kysyä kysymyksiä eikä esittää väitteitä: hän ei voi tarjota informaatiota”.<sup>2</sup> Gablik selventää, että tällainen nihilistinen myytti yksinäisen neron täydellisyydestä perustuu kuitenkin absoluuttiseen riippumattomuuteen maailmasta – siis eristäytymiseen ja epätoivoon.<sup>3</sup> Gablik kartoittaa paradigman muutoksen taustaa: hänen mukaansa taiteilijoiden (kuten tutkijoidenkaan) ei ole tarvinnut murehtia tekojensa sovelluksista tai moraalisisista seurauksista. Taiteen tekeminen ”taiteen vuoksi” on pitänyt taiteen erossa elävästä sosiaalisesta kontekstista. Joka tapauksessa Gablik haluaa kysyä, voiko taide kehittää yhteisöä.<sup>4</sup> Kysymys osoittaa, että taiteen ja taiteilijan paradigma on rajussa muutoksessa. Asia ei olekaan enää niin yksinkertainen kuin Kantosen taiteen käsitettä kuvasi; kommunikaatio ei tapahdukaan yksisuuntaisesti. Taiteilijan paikka yhteisössä on muuttumassa.

Kuvataiteen kontekstissa kirjoittava Mika Hannula jakaa taiteilijan roolin kahteen; siihen, joka oli ennen, ja siihen, joka vallitsee nykyisin. Aiempaa taiteilijan roolia voidaan tarkastella käsityöläisenä, ainutlaatuisena yksilönä, joka poikkeaa jollain tavalla massasta. Nykyisin rooli on muuttunut. Hannulan mukaan

taiteilija on mitä tahansa mitä sen raameissa keksitään tai kehdataan väittää. Nykyisin taiteilija analysoi, hän on aktivisti, hän kokee, hän raportoi ja välittää viestejä, tulkintoja todellisuudesta.

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 49.

<sup>2</sup> ”The artist is not responsible to anyone. His social role is asocial. [...] There is no communication with any public whatsoever. The artist can ask no question, and he makes no statement; he offers no information.” Baselitz Whitechapel Art Galleryn näyttelykatalogissa 1983, sivunumero ei tiedossa, sit. Gablik 1995, 77.

<sup>3</sup> Gablik 1995, 77–78.

<sup>4</sup> Mt., 77.

[...] Taiteilija on luova, eräänlainen paikasta toiseen vaivatta liikkuva nomadi, joka ei turhia huutele sairastakuutuksen tai eläkemaksujen perään. Taiteilija on villi ja vapaa freelancer.<sup>1</sup>

Suzanne Lacy siteeraa meksikolaissyntyistä taiteilijaa Guillermo Gómez-Peñaa, jonka ehdotuksen mukaan taiteilijat voisivat olla ”mediarosvoja, rajanylittäjiä, kulttuurisia neuvottelijoita tai yhteisön parantajia”.<sup>2</sup> Brittiläinen taiteilija Peter Dunn puolestaan muotoili Grant H. Kesterin haastattelussa taiteilijan muuttuneen sisällön luojasta kontekstin järjestäjäksi.<sup>3</sup> Taiteen tutkija Miwon Kwon myöntää näitä käsityksiä ja esittää, että taiteilija on pikemminkin kulttuurillis-taiteellisten palvelujen tarjoaja kuin esteettisten objektien tuottaja.<sup>4</sup>

Kantosen mukaan yksi tapa tarkastella taiteilijan roolia on se, tekeekö taiteilija teoksensa yksilötyönä vai yhteistyössä eli onko taiteilija autonominen vai ei. Kantonen on koonnut yhteen eri rooleja, joihin yhteisöllistä taidetta tekevää taiteilijaa on rinnastettu. Näitä ovat: tuottaja, etnografi, lähetys-saarnaaja, samaani, opettaja ja virkamies.<sup>5</sup> Omia taiteilijan roolejaan Kantonen kuvaa lisäksi sanoilla retkeilijä, perheenäiti, tutkija, tutkittava, taidekasvattaja, toimintatutkija, toimittaja, aktivisti ja keskustelija.<sup>6</sup> Itse kirjoitin blogissa, että ”taiteilijaroolini sekoittui turistin, tutkijan, terapeutin ja kylähullun rooleihin”.<sup>7</sup>

Lacy tarkoittaa, että perinteisen taiteen kentällä on ajateltu, että taiteilijan kokemus tulee esille nimenomaan taideteoksessa, taiteilijan tuottamassa materiaalisessa objektissa. Subjektiivisuus on ollut fundamentaalista taiteelle. Prosessin merkitystä taiteessa alettiin huomioida performanssi- ja käsitetaiteen yleistyessä 1960-luvulla, jolloin taiteilijayksilön toiminnan lisäksi myös tietoisesti valittu kohdeyleisön läsnäolo ja sen lähtökohdat nousivat teoksen sisällöksi. Lacy uskoo Gablikin tavoin, että taiteilijan roolin muuttuminen on kytköksissä, paitsi taiteen muutokseen, myös yhteiskunnallisiin ja globaaleihin muutoksiin.<sup>8</sup> Myytti yksinäisestä nerosta, joka etsii taiteen aiheita henkilökohtaisen elämänsä kokemuksista, tuottaa niistä taidokasta taidetta ja tuo valmiin materiaalsen objektin taideinstituutioon, on joka tapauksessa murtunut.

---

<sup>1</sup> Hannula 2004, 70–71.

<sup>2</sup> ”Media pirates, border crossers, cultural negotiators, and community healers”. Lacy 1995a, 40.

<sup>3</sup> Dunn Grant H. Kesterin haastattelussa Lontoossa 25.10.2001, sit. Kester 2004, 1.

<sup>4</sup> Kwon 2002, 4.

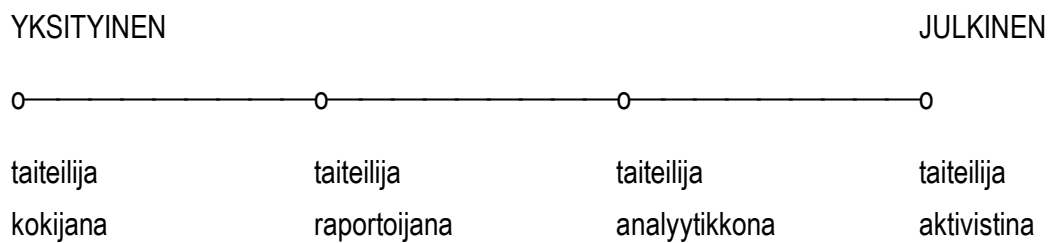
<sup>5</sup> Kantonen 2005, 36–37.

<sup>6</sup> Mt., 37–48.

<sup>7</sup> Kangas 2006f.

<sup>8</sup> Lacy 1995b, 174.

Lacy määrittelee, että uusi julkinen taide määrittyy interaktiivisuuden, yleisön osallistumisen tai sosiaalisen kanssakäymisen kautta. Vuorovaikutus on siis uuden julkisen taiteen ytimessä. Mitä vuorovaikutus sitten on? Lacy vastaa, että se ei voi olla yksiselitteisesti taiteilijan käyttämä metodi tai työväline, eikä yleisön kokokaan voi olla arviointikriteerinä.<sup>1</sup> Lacy ehdottaa uuden julkisen taiteen kentällä toimivalle taiteilijalle neljää eri roolimahdollisuutta: kokija, raportoiija, analyytikko ja aktivisti. Roolit jännittyvät yksityisen ja julkisen toimintatavan väliin.<sup>2</sup> Vuorovaikutussuhteesta muodostuu erilainen roolista riippuen.



Lacyn jaottelua ei pidä ymmärtää tiukasti rajatuiksi, sillä taiteilijan toiminta voi luonnollisesti muuttua ja kehittyä projektin eri vaiheissa. Samoin eri roolien väliset rajat eivät ole yksiselitteisiä vaan ne voivat liudentua toisiinsa.

### 5.1.2 Kokija

Kun taiteilija toimii kokijana, hän tarvitsee työvälineiksi vuorovaikutuksen taitoja. Lacy nimeää vuorovaikutuksen perustaksi 'kokevan olemisen'<sup>3</sup> taidon. Taiteilijan keskeiset työvälineet ovat subjektiivisuus ja empatia.<sup>4</sup> Gablik painottaa 'empaattista kuuntelua' taiteen perustana.<sup>5</sup> Vaikka taiteilija toimii vuorovaikutuksessa, työskentely on vahvasti sidoksissa taiteilijan yksityisiin kokemuksiin ja havaintoihin.

Lacy vertaa kokijana toimivaa taiteilijaa antropologiin, joka astuu sisään Toisen alueelle. Taiteilijan tehtävänä on tarkkailla tätä aluetta ja esittää havaintoja ihmisistä ja paikoista. Havaintojen esittämi-

<sup>1</sup> Lacy 1995b, 173; Lacy 1995a, 20.

<sup>2</sup> Lacy 1995b, 174.

<sup>3</sup> 'the experienced being', suom. Haapala 1999, 93.

<sup>4</sup> Lacy 1995b, 174–175.

<sup>5</sup> Gablik 1995, 83.

nen tapahtuu taiteilijan oman sisäisen työskentelynsä kautta. Taiteilija toimii siis itse väylänä muiden kokemuksille ja niiden esittämiselle. Itsensä altistaminen kokonaisen sosiaalisen ryhmän kokemusten ilmaisulle voi olla empaattinen teko. Taiteilija saatetaan kokea yhteisössä hyväntekijänä, koska hänellä on kyky tuntea ja olla mukana todellisuuden ongelmissa. Lacyn mukaan taiteilija tarjoaa palveluksen maailmalle, kun hän on mukana todistamassa ongelmien ratkaisematta jäämistä, ja hän uskookin, että taiteilijan työskentely voidaan nähdä suhteen ja yhteyden metaforana.<sup>1</sup>

*Rakkauden kaupunkia* on helppo tarkastella kokija-taiteilijan projektina. Kokijana olemista oli se, että kuuntelin ja vastaanotin erilaisia mielipiteitä ja tietoja kaupungin tilasta sekä haastateltavien henkilökohtaisesta elämästä. Kuunteluni oli empaattista ja pyrin yhteisymmärrykseen. Koin olevani välillä myös terapeutin roolissa, sillä ihmisillä oli tarpeita kertoa minulle omasta elämästään. Terapeutin rooli ahdisti, sillä se yllätti. Vaikeisiin asioihin suhtautuminen myötätuntoisesti oli haasteellista. Ahdistus ei projektin aikana vähentynyt, mutta se ei enää ollut yllättävää, koska osasin varautua siihen.

Yksi tavoitteeni oli palauttaa kaupunkikokemuksen henkilökohtaisuus kaupunkilaisille. Halusin paitsi itse viihtyä Turussa, myös lisätä muiden viihtyvyyttä. Uskoin, että kaupungin kokeminen henkilökohtaisten muistojen kautta lisäisi arvostusta kaupunkitilaa kohtaan. Yksityisen kokemuksen palauttaminen yhteisön jäsenille huipentui valmiissa *Rakkauden kaupungin* kartassa, jota jaettiin kaupungilla ilmaiseksi. Lacyn mukaan kokijan yksi tehtävä on palauttaa yksityinen kokemus ja sen autenttisuus takaisin yhteisön jäsenille. Lacy uskoo, että ne ovat tukahdutettuina mainonnan ja politiikan alla.<sup>2</sup> Autenttisten kokemusten ”keräily” saattaa johtaa kuitenkin Kantosen mukaan autenttisuuden ahneuteen ja kokemusten riistämiseen sekä hyväksikäyttöön. Laura Wiley ja David Feiner ehdottavat, että autenttisuuden tavoittelun pitäisi keskittyä prosessiin eikä lopputulokseen, sillä yhteisölähtöisen taiteen ydin ei voi olla lopputuloksen autenttisuudessa vaan jatkuvassa yhteisöllisessä prosessissa.<sup>3</sup> *Rakkauden kaupungin* kaltaisissa projekteissa tulee esiin yhteisön henkilökohtaisia asioita, ja ongelmia saattaa syntyä, kun ne tuodaan julki prosessin muuttuessa esitykseksi tai vaikkapa näyttelyksi.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Lacy 1995b, 174.

<sup>2</sup> Mp.

<sup>3</sup> Wiley & Feiner 2001, 122–124.

<sup>4</sup> Kangas 2006e. Autenttisuuden yhteydessä on syytä mainita siihen liittyvä harha: mikä itse asiassa on autenttista? Kuulinko *Rakkauden kaupungissa* autenttisia kertomuksia? Kuinka pystyn olemaan varma, ettei joku keksinyt kokemuksia omasta päästään, tai kertonut jostain tilanteesta, joka oli tapahtunut jollekin toiselle ihmiselle, ehkä jopa kokonaan toisessa kaupungissa. Kaupunkilaisten kertomia tarinoita voi yhtä hyvin pitää fiktiivisinä.

### 5.1.3 Raportoiija

Kokijasta raportoijaksi siirtyessään taiteilija keskittyy edelleen kokemukseen, mutta sen lisäksi hän arvioi tilannetta uudelleen ja kerää materiaalia, jota voidaan välittää eteenpäin. Taiteilija herättää huomiota jotakin tilannetta kohtaan.<sup>1</sup> *Rakkauden kaupungissa* materiaalin kerääminen oli projektin keskeinen osa. Kysymyksilläni sain ihmiset pohtimaan omaa suhdettaan kaupunkiin. Samalla sain itse materiaalia, jota halusin jakaa eteenpäin.

Lacy kirjoittaa, että raportoidessa taiteilija voi yksinkertaisesti heijastaa sen mitä on olemassa, ilman sen kummempaa arvottamista. Vaihtoehtoisesti taiteilija voi myös raportoida eli tuoda tietoa esiin tiedostaen sen merkityssisällöt, mutta välttäen sattumanvaraisuutta. Toisin sanoen raportoijan roolissa tietoisuuden osuus työskentelyprosessissa kasvaa, sillä taiteilija tekee valintoja siitä, mitä hän raportoi ja minkä jättää kertomatta. Lacy tarkentaa, että raportoiva taiteilija ei kuitenkaan vielä esitä ratkaisuja. Se, mitä raportin sisältö herättää, riittää. Kantosen mainitsema kysymys autenttisuuden ahneudesta on edelleen pinnalla taiteilijan toimiessa raportoijana. Voi käydä niin, että yhteisön jäsen kokee itsensä syrjäytetyksi taiteilijan noustessa esiin. Raportoijana taiteilija jakaa tietoa, ja Lacy korostaa, että taiteilija myös suostuttelee yleisöä.<sup>2</sup> Ymmärrän tämän suostuttelun tietoiseksi huomion suuntaamiseksi.

Lacy olettaa, että raportoivan taiteilijan rooli on luonnollisin vaihtoehto, kun taiteilija aloittaa työskentelyn uuden julkisen taiteen alueella. Hän perustelee oletustaan sillä, että taiteilija haluaa tehdä näkyväksi sen minkä on itse nähnyt.<sup>3</sup> Omasta näkökulmastani voin sanoa, että Lacy on oikeassa: raportoijan rooli on luonnollinen valinta aloittelevalle yhteisötaiteilijalle, sillä se on turvallinen ja selkeä rooli. Taiteilijan rooli virittyy yksityisen ja julkisen työskentelyn välille, mutta ei lukitu kumpaankaan ääripäähän. Rooli tarjoaa vapautta ja liikkumavaraa selkeiden rajojen sisällä.

*Rakkauden kaupungissa* toimin Lacyn kuvailemassa raportoijan roolissa. Ensisijaisena tavoitteena oli antaa ääni yhteisön jäsenille ja jakaa yhteisön viisautta eteenpäin. Nostin keskusteluissa kunkin oman kaupunkikokemuksen henkilökohtaisuuden arvokkaaksi ja kiinnostavaksi asiaksi. Keräsin materiaalia rakkauden kokemuksista ja välitin sitä eteenpäin, paitsi tekemällä esityksen, myös kartan avulla. Karttaa suunnitellessani törmäsin kysymyksiin, joita Lacy kuvaa raportoijalla olevan.

---

<sup>1</sup> Lacy 1995b, 175.

<sup>2</sup> Mp.

<sup>3</sup> Mp.

Pohdin esimerkiksi sitä, millä perusteilla valitsen kartassa esiteltävät paikat, esittelenkö suurin piirtein kaiken keräämäni materiaalin vai teenkö rajauksia, ja millä perustelen valintani. Kaupunkilaisten kokemuksista piirtyi tietynlainen kuva kaupungista, ja minun oli valittava, toistanko sitä vai rakennanko erilaista kuvaa.

Lopputuloksena oli, että en tehnyt karttaa sattumanvaraisesti, mutta en toisaalta aina ollut tietoinen valintojeni syistä. Tein rajauksia materiaalin suhteen, mutta intuitiivisesti. Kun nyt tutkin karttaa, se keskittyy mielestäni jo yleisesti tunnettuihin paikkoihin, joita ovat esimerkiksi Sappalinnan mäki, Vartiovuori sekä jokiranta. Toki nämä paikat olivat kiinnostavia ja niihin sisältyi ihmisten muistojakin mutta valintani perustui siihen, että niin moni ne mainitsi: jokirannasta puhuivat lähes kaikki sata haastattelemaani ihmistä. Tunsin velvollisuudekseni ottaa nämä paikat mukaan, vaikka esimerkiksi jokirannasta ei tullut ilmi kovinkaan monta henkilökohtaista muistoa, pikemminkin haastateltavani markkinoivat sitä paikkana, josta turisti löytäisi rakkautta. Voisikin ajatella, että sitä pidetään yleisesti kulttuurisesti merkittävänä paikkana. Oma kokemukseni paikasta oli ristiriitainen, sillä seurasin projektin aikana myös jokirannassa majailevien juoppojen elämää – ja valitsin olla kirjoittamatta niistä tappeluista, joita olin todistanut. Karttaan päätyi siis loppujen lopuksi mukaan eniten yleisiä, jo valmiiksi tunnettuja ja julkisia paikkoja, tavallaan helppoja valintoja. Vältin tietoisesti ottamasta mukaan sellaisia paikkoja, jotka olisivat olleet yksityisiä, tai otin ne mukaan vain kartalle graafisena merkintänä, mutta en avannut niitä tekstillä tai nostanut niitä sen enempää.<sup>1</sup> Seuraava vaihe saattaisikin olla se, että etsisin rakkauden paikkoja pintaa syvemältä, ohi sen, mitä ensimmäiseksi puhutaan. Luontevaa kehitystä olisi myös se, että kiinnittäisin tarkempaa huomiota materiaalin tietoiseen prosessointiin ja toisin esiin ristiriitaisuuksia.

#### **5.1.4 Analyytikko**

Tiedon välittämisestä on helppo siirtyä materiaalin analysointiin. Vaikka siirtymä on looginen ja lyhyt, muutos toiminnan tasolla on kuitenkin suuri. Lacy korostaa edellä kuvatuissa kokijan ja raporttoijan rooleissa intuitiivisuutta sekä vastaanottamisen, kokemuksellisuuden ja tarkkailun taitoja. Analyytikon rooli muistuttaa akateemisen tutkijan tehtäväkuvaa, sillä taiteilija asettuu analysoimaan sosiaalista tilannetta. Taiteilija siirtyykin prosessoimaan älyllisiä ja käsitteellisiä rakenteita. Lacy kuvailee, mitä tapahtuu, kun taiteilija omaksuu analyytikon roolin: usein teoksen tekstuaaliset

---

<sup>1</sup> Ks. Kangas & Rumbin 2006 (liite).



ominaisuudet syrjäyttävät kuvakielen viehätysten voiman. Tämä täytyy luonnollisesti ymmärtää Lacyn kuvataiteen kontekstia vasten. Yhteydet käsitetaiteeseen ovat selvästi havaittavissa: taide-teoksen ideasta tulee tärkeämpi kuin varsinaisesta materiaalisesta objektista.<sup>1</sup>

*Rakkauden kaupunkia* voidaan käsitellä osittain myös analysoivan taiteilijan projektina, vaikka siinä painottuvatkin kokijan ja raportoinnin roolit. Yksi perustelu analysoivan taiteilijan roolille löytyy, nimittäin Lacyn kuvaama yhteys käsitetaiteeseen. Projekti käytti hyväkseen sanoilla ja käsitteillä leikkimistä, sitä, että Turku nimetään uudestaan ”Rakkauden kaupungiksi”. Turku pidetään mielestäni yleisesti sisäänpäin lämpiävänä kaupunkina, mutta kun samaan paikkaan liitetäänkin yllättäen määritelmä rakkaudellisesta paikasta, se herättää välittömästi ristiriitaisia ajatuksia ja mielikuvia. Yhdistelmä ”Turku – Rakkauden kaupunki” sai aikaan naureskelua ja epäluuloisia kommentteja.

Oma käsitykseni Turusta ennen *Rakkauden kaupunkia* oli edellä kuvatun kaltainen. En ole Turusta kotoisin, mutta olen asunut kaupungissa jo useita vuosia. En ollut oppinut pitämään kaupungista, tosin ajattelin myös, etten ylipäättäen pidä kaupungeista. Turku oli mielikuvissani sulkeutunut ja negatiivisesti latautunut kaupunki. Blogissa kirjoitin henkilökohtaisista tavoitteistani, että ”halusin olla onnellinen kaupungissa ja ottaa kaupunkitilan haltuun”.<sup>2</sup> Halusin tuntea oloni kotoisaksi kaupungissa. Itselleni projekti antoi luvan olla turisti paitsi fiktiivisessä Rakkauden kaupungissa, myös hyvin konkreettisesti omassa kotikaupungissani, kiertelinhän kaupunkia aktiivisesti ja esimerkiksi valokuvasin Turku. Projektin myötä sain olla ulkopuolisen tarkkailijan ja tutkijan roolissa sekä epäillä ja koetella kaupungin luonnetta. Kaupunkilaisten kanssa keskusteleminen vaikutti voimakkaasti suhtautumiseni muuttumiseen:

Miten minä suhtaudun kotikaupunkiini ja ihmisiin? [...] Se, että olen toukokuun aikana ottanut paljon kontaktia ulospäin, todistaa minulle sen, että yksinäisyyden voi murtaa. [...] Turku, kaupunki, joka kuusi vuotta sitten tuntui tyllyltä ja kylmältä, eikä ruokakaupan kassakaan tervehtinyt, on muuttunut Rakkauden kaupungiksi.<sup>3</sup>

Kuten blogikirjoituksesta voi päätellä, projekti muutti suhtautumistani Turkuun. Kaupunki sai ikään kuin kasvot ja ainakin hetkisen ajan kaupunki näyttäytyi minulle kutsuvana paikkana täynnä mahdollisuuksia.

---

<sup>1</sup> Lacy 1995b, 176.

<sup>2</sup> Kangas 2006j.

<sup>3</sup> Kangas 2006g.

### 5.1.5 Aktivistit

Lacy tarjoaa vielä yhden, edellisiä rooleja radikaalimman vaihtoehdon taiteilijalle, joka toimii uuden julkisen taiteen kentällä. Kyseessä on aktivistin rooli. Kun taiteilija etsii mahdollisuutta tulla muutoskatalysaattoriksi, se tapahtuu luonnollisesti niin, että taiteilija asettuu kansalaisaktivistin rooliin.<sup>1</sup>

Mitä taiteilija sitten tekee, kun hän asettuu aktivistin rooliin? Lacy ehdottaa, että taiteilija esimerkiksi toimii yhteistyössä ihmisten kanssa, yrittäen ymmärtää sosiaalisia järjestelmiä. Taiteilijan täytyy oppia täysin uusia strategioita, kuten miten tehdä yhteistyötä eri taiteen- (tai tieteen)alojen edustajien kanssa.<sup>2</sup> Kuvataiteilijan näkökulmasta yhteistyö saattaa olla uusi strategia, mutta minun on huomautettava, että teatterialalla toimineelle taiteilijalle ryhmätyön erilaiset muodot ovat itsestäänselvyyksiä.

Aktivistitaiteilija tulee ryminällä alas omasta norsunluutornistaan, sillä aktivistina hänen on kyseenalaistettava taiteilijan asemansa ensisijaisuus. Aktivistit sitoutuu Lacyn mukaan toimimaan yhteisymmärryksessä yleisön kanssa, joten on selvää, että tuotetut merkitykset eivät voi olla vain taiteilijan omia. Aktivistina taiteilija kohtaa poikkeavia näkemyksiä, joiden kanssa on opittava toimimaan. Taiteilija joutuu pohtimaan esimerkiksi sitä, miten toimia sellaisten ihmisten kanssa, jotka eivät tunne taiteen symboleja tai mekanismeja. Yleisöstä tulee aktiivinen osallistuja ja taiteen tekeminen kontekstualisoituu paikallisen, kansallisen ja globaalin tilanteen kanssa.<sup>3</sup> Yhteisöllisen teatterin tekijä ja tutkija Jan Cohen-Cruz toteaa, että aktivistitaiteilijan teoksissa toisto saattaa nousta keskeiseksi piirteeksi perinteisen taiteilijan teoksissa arvostettavan omaperäisyyden sijaan.<sup>4</sup> Cohen-Cruz korostaa, että aktivistin rooli on fyysisesti ja emotionaalisesti haasteellinen: aktivisti kyseenalaistaa vallitsevan tilanteen ja rikkoo tavanomaisia tapoja.<sup>5</sup>

*Rakkauten kaupungissa* voidaan havaita joitain viitteitä taiteilijan aktivistin roolista. Tuotetut merkitykset eivät olleet vain taiteilijan omia, vaikkakin loppujen lopuksi taiteilija kontrolloi niitä. Haas-

---

<sup>1</sup> Lacy 1995b, 177.

<sup>2</sup> Mp.

<sup>3</sup> Lacy 1995b, 176–177.

<sup>4</sup> Esimerkistä käy Whirl-Mart Ritual Resistance, kulutuskriittinen rituaalimainen aktio, jossa osallistujat työntävät tyhjiä ostoskärryjä supermarketissa. Rituaali on lähtöisin Yhdysvalloista, mutta sitä on toistettu eri puolilla maailmaa. Ks. Whirl-Mart Ritual Resistance 2007.

<sup>5</sup> Cohen-Cruz 2002.

tatteluvaiheessa toimin yhteistyössä yleisön kanssa, mutta selkeästi tilanteen vetäjänä. En kuitenkaan kokenut itseäni varsinaisesti aktivistiksi, sillä rooli jäi muutamien kokeilujen varaan. Blogissa käsittelin 'pehmeää aktivismia' kahteen otteeseen. Ensimmäinen huomio aktivismista syntyi lehdistölle tarkoitetun kiertoajelun tulokseni:

Muistan yhden selkeän kokemuksen, jonka määrittelen pehmeäksi aktivismiksi. Olohuonefestivaalin ensimmäisenä päivänä järjestäjät kyydittivät lehdistön edustajia minibussilla ympäri kaupunkia. Tarkoituksena oli antaa toimittajille maistiaisia festivaalin ohjelmasta. Osallistuin tähän pressitapahtumaan seisomalla kolmessa eri paikassa ison julisteen kanssa. Julisteessa luki RAKKAUS. Olin yksin julisteen kanssa. Tunsin tekeväni jotain todella radikaalia kun seisoin Aninkaisten sillalla. Koko ajan ajoi autoja ohi, ohikulkijat pysähtyivät juttelemaan. Jotkut näyttivät peukkuja, ohikulkija kysyi "Haluutsä munaa?". Muutaman kerran poliisiauto ajoi ohi, ja jostain syystä minä pelkäsin, että he tulevat antamaan sakot liikenteen vaarantamisesta. Mielenosoittamiseen vaaditaan joskus hyvin vähän. Tämä mielenosoitus syntyi sattumalta. Se oli alunperin tarkoitettu "vain toimittajille", mutta aikataulusekaannuksen takia seisoin sillalla puolisen tuntia julistaen rakkautta.<sup>1</sup>

Myös esityksessä kannoin julistetta, mikä muistutti aktivismia:

Jonkinlaista mukavan pehmeää aktivismia oli siinä kolmikymmenpäisessä joukossa, joka kulki tutkijan johdolla Rakkauden kaupungissa. Tutkija piti käsissään suurta karttaa, jossa luki "RAKKAUS". Tämä tuntui odottamattomalta kannanotolta, hiljaiselta ja lempeältä mielenosoitukselta: nämä ihmiset ovat tänä iltana Rakkauden kaupungissa. Näitä ihmisiä kiinnostaa rakkaus, ja he kävelevät juuri nyt rakkauden puolesta.<sup>2</sup>

Molemmat tilanteet muistuttivat mielenosoitusta, mutta eivät olleet kovin radikaalia aktivismia. Koen, että Lacyn ehdotuksen mukaiseen aktivistitaiteilijan rooliin jäi vielä matkaa, vaikka julisteen kantamisessa onkin vahva mielenosoituksen konnotaatio ja jotain viitteitä aktivismista voidaankin havaita.

Muutoskatalysaattorina toimimisesta jäi vahva muistijälki, kun toteutin projektin pilottikokeilun Hyvinkäällä vuonna 2005. Kysyin kaupunkilaisilta: "Mistä Hyvinkäällä voi löytää rakkautta?". Yleisin vastaus alkoi: "Ei täältä löydy rakkautta...". Vaikka hyvinkääläiset aloittivat keskustelun vaatimattomaan tai kielteiseen sävyyn kieltämällä rakkauden olemassaolon kaupungissa, hetken keskusteltuamme he näkivät kaupungin uusin silmin. Rakkauden paikat nousivat esiin ja muistot palasivat mieleen. Muutos ihmisten suhtautumisessa omaan kaupunkiinsa oli selvästi havaittavissa. Kun tein projektia Turussa, ihmisten vastasivat miltei poikkeuksetta ensimmäiseen kysymykseeni, että rakkautta löytyy jokirannasta. Henkilökohtainen mielipiteeni on, että turkulaiset osasivat markkinoida kaupunkiaan paremmin, mutta omista kokemuksista puhumiseen he suhtautuivat varauksellisemmin kuin hyvinkääläiset. Tästä johtuen en Turussa havainnut niin voimakkaita muutoksia ih-

---

<sup>1</sup> Kangas 2006l.

<sup>2</sup> Kangas 2006i. Puhun kirjoituksessa tutkijasta, joka tarkoittaa esityksessä ollutta tutkijan roolia.

misissä haastattelutilanteen aikana kuin Hyvinkäällä, jossa minulle syntyi vahva tunne muutoksen aiheuttajana toimimisesta.

Kantonen toteaa singaporelaisen teatterintekijän ja kansalaisaktivistin Tan Chong Keen esitelmän pohjalta, että taiteen ja aktivismin välillä tapahtuu kahdensuuntaista liikettä. Kummassakin suunnassa on omat vaaransa: kun lähtökohtana on taide ja liikutaan kohti aktivismia, taiteen ominaislaatu saattaa kadota. Toisaalta jos aktivismi on lähtökohtana, voi käydä niin, että taiteen merkitys koroostuu ja sitoo resursseja.<sup>1</sup> Vaikka taiteen ja suoran poliittisen toiminnan yhdistelmä vaikuttaa kiinnostavalta, se vaatii taiteilijalta erityistä vastuunottamisen kykyä.<sup>2</sup> Tulevaisuuden suhteen ajattelun aktivistin roolia kiinnostavana ja mahdollisenakin suuntana. Samalla olen tietoinen roolin erityisestä haasteellisuudesta.

## 5.2 Oman roolini muutos

Taiteilijan roolista käydään keskustelua, mutta on selvää, että se on muutoksessa. Liitän tämän muutoksen Lacyn tavoin osaksi laajempaa yhteiskunnallista kehitystä, johon liittyy esimerkiksi jatkuvan kouluttautumisen, uusiutumisen ja kehittymisen vaade, sekä toisaalta entistä suurempi epävarmuus elämän perusasioiden, esimerkiksi työpaikan ja ympäristön pysyvyydestä. Käsittelen tässä luvussa oman teatteri-ilmaisun ohjaajan roolini muutosta. Kuvataiteen kentällä tapahtunut muutos taiteilijan rooleissa vaikuttaa teatterialan ammattirooleihin, vaikka perinteisten teatteriammattien edustajien kuten näyttelijöiden ja ohjaajien asema on kentällä edelleen kiistämätön. Suomessa perinteisestä ajattelutavasta kertoo vaikkapa se, että teatteriyhteisöllä on tapana nostaa (mies)ohjaajia uusiksi messiaiksi, kuten Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtori Juha-Pekka Hotinen provosoi-vasti väittää.<sup>3</sup> Minä uskon, että varsinkin ohjaajan ammattiin liittyy yhä voimakas, myyttinen leima yksin työskentelevästä nerosta.

Ammattikentälle tulee kuitenkin jatkuvasti ihmisiä, jotka edustavat uudenlaista teatterintekijätyyppejä. Huomattavin ryhmä on teatteri-ilmaisun ohjaajat. Olen itse valmistunut teatteri-ilmaisun ohjaa-

---

<sup>1</sup> Tan Chong Keen esitelmä sosiaalisesti sitoutuneen taiteen merkityksestä kansalaistoiminnassa, International Symposium of Public Engaged Art, Singapore, sit. Kantonen 2005, 65.

<sup>2</sup> Sarva 1998, 34.

<sup>3</sup> Hotinen 2002a, 321–322.

jaksi Taideakatemiasta vuonna 2004. Teatteri-ilmaisun ohjaajan identiteettiin liittyy olennaisesti liikkuvuus, menetelmien soveltaminen ja näkökulmien vaihtaminen sekä se, ettei pysyvää tekijäidentiteettiä ole, kuten koulutusta 1990-luvulta lähtien kehittänyt ohjaaja ja pedagogi Pieta Koskenniemi esittää.<sup>1</sup> Samastun Koskenniemen kuvaamaan moniminäiseen teatteri-ilmaisun ohjaajan identiteettiin. Teatteri-ilmaisun ohjaajan pohjakoulutuksen saaneiden identiteetti on muuttuva, ja se luonnollisesti näkyy myös niissä työrooleissa, joihin tällaisen identiteetin omaava tekijä asettuu.

Olen käyttänyt itsestäni kahta eri titteliä: kun teen töitä esimerkiksi teini-ikäisten harrastajien kanssa ja työssä painottuu taiteen ohella esimerkiksi opetus, olen teatteri-ilmaisun ohjaaja, ja kun tein *Rakkauden kaupunkia*, projektia, joka painottui taiteeseen, nimesin itseni esitystaiteilijaksi. Teatteri-ilmaisun ohjaaja on luonteva nimitys silloin, kun työskentelen sellaisissa ryhmissä, joissa taide ei ole tärkein päämäärä ja joissa painotan tilanteesta riippuen myös muita tavoitteita. Saatan olla enemmän opettaja kuin taiteilija. Toimiessani teatteri-ilmaisun ohjaajana olen tietoinen ryhmästä ja sen lähtökohdista, prosesseista sekä paikastani ryhmän vastuullisena vetäjänä.

Taiteilija- tai tarkempaa esitystaiteilija-nimikettä olen käyttänyt, kun työstän yksin esitystä tai teosta tai jos työskentelen muiden ammattilaisten kanssa, tosin silloin otan useimmiten käyttööni työtehtävää tarkemmin kuvaavan nimikkeen, kuten ohjaaja tai käsikirjoittaja. Oma roolini ohjaajana on hyvin lähellä perinteisen taiteilijan roolia. Olen ollut juuri se yksinäinen myyttinen taiteilija, se visionäärinen ohjaaja, jonka tavoitteena on siirtää sisäinen mielikuvansa näyttämölle. Kyllästyminen myyttisen taiteilijan rooliin oli yksi syy, miksi halusin lähteä pois teatterin mustista kuutioista ja toteuttaa *Rakkauden kaupunki* -projektin. Taideakatemiasta valmistumiseni jälkeen olin huomannut, että olin kyllästynyt esittelemään oman elämäni angstikokoelmaa. Taide ei yksinkertaisesti enää toiminut terapiana itselleni. Olin tajunnut, että kukaan ei odota minun tekevän yhtään esitystä. Esitysten tekeminen vain siksi, että tekisin ”jotain”, ei riittänyt. Olin havahtunut myös siihen, että taidepiirit olivat hyvin sulkeutuneet. Nykyteatteriesityksiä kävi katsomassa useimmiten vain kourallinen ihmisiä, ja katsomossa istuivat aina samat ihmiset: kaverit, toiset taiteilijat ja muutamat harvat avantgarden ystävät. Minun oli pakko pysähtyä ja pohtia, kenelle itse teen esityksiä ja millaisia yleisöjä tavoittelen. Halusin pois teatteritiloista ja performanssin pienistä piireistä. Halusin mennä kohti uusia yleisöjä, yhteisön keskelle.

---

<sup>1</sup> Väisänen 2007, 21.

Tulevaisuuden haasteeni on yhdistää taiteilijan ja opettajan roolit. Vaikka en koe itseäni ensisijaisesti opettajaksi, teatterin tutkija Philip Taylorin termi 'teaching artist', opettava tai pedagoginen taiteilija, kuulostaa itselleni mahdolliselta ammatti-identiteetiltä.<sup>1</sup> Siinä yhdistyvät sekä taiteellisuus että ryhmäprosessin vetäminen. Nämä kaksi asiaa kiinnostavat minua. En voi määrittellä työskentelyäni vain yhden tehtävän perusteella, sillä liikun esittävän taiteen kentällä laaja-alaisesti.

---

<sup>1</sup> Taylor, Philip 2003: *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*. Heinemann Drama: Portsmouth, 53, sit. Ventola 2005, 41.

# 6 DIALOGINEN TAIDE

## 6.1 Suhteisiin perustuva estetiikka

### 6.1.1 Taidetta sosiaalisessa kontekstissa

Tarkastelen tässä luvussa kahta estetiikan suuntaa, jotka kietoutuvat toisiinsa. Ensin selvitän, mitä tarkoitan estetiikan käsitteellä. Käsite on filosofinen. Alkusanana on kreikan kielen 'aisthétikos', joka tarkoittaa aistihavaintoa.<sup>1</sup> Esteettinen ei siis tarkoita pelkästään ulkonäköön tai kauneuteen liittyvää, vaan se pitää ymmärtää laajempänä käsitteenä, johon kuitenkin useimmiten liittyy omakohtainen kokemus. Siitä, mitä esteettinen kokemus koskee, on useita käsityksiä. Estetiikan tutkija Marcia Muelder Eatonin mukaan

esteettinen kokemus on tiettyssä traditiossa huomion ja pohdinnan arvoisina pidettyjen asioiden tai tapahtumien sisäisten piirteiden kokemista. Esteettinen arvo on asian tai tapahtuman arvo, joka johtuu sen kyvystä aiheuttaa sellaista mielihyvää, jonka tunnetaan olevan lähtöisin objektin perinteisesti huomion ja pohdinnan arvoisina pidetyistä piirteistä.<sup>2</sup>

Eaton puhuu objektista, mikä herättää esittävän taiteen yhteydessä välittömästi kysymyksiä, esitys kun ei ole samalla tavalla käsitettävissä objektiksi kuin maalaus tai veistos. Itse ajattelen, että estetiikka tarkoittaa taiteellisten arvojen tutkimista tai tarkastelua, vaikka estetiikassa tarkastellaan muitakin kuin vain taiteen ilmiöitä.

Yhden teoretisointimallin taiteen muuttuvasta olemuksesta on esittänyt ranskalainen teoreetikko ja kuraattori Nicolas Bourriaud. Hän jatkaa Suzanne Lacyn aloittamaa keskustelua taiteilijan roolista ja taiteen nykyolemuksesta kiinnostavassa ja provosoivassa teoksessaan *Relational Aesthetics*. Bourriadin mukaan taiteella ei ole muuttumatonta perusolemusta, vaan taide voidaan nähdä pelinä, jonka muodot, rakenteet ja tehtävät kehittyvät aikakausien ja sosiaalisten kontekstien mukaan.<sup>3</sup> Hän esittää, että ”taiteen tehtävä ei enää ole fantastisten tai utooppisten todellisuuksien muodostaminen vaan toisenlaisten elämäntapojen ja toimintamallien tarjoaminen olemassa olevan todellisuuden pii-

---

<sup>1</sup> Eaton 1994, 12.

<sup>2</sup> Mt., 171.

<sup>3</sup> Bourriaud 2002, 11.

rissä”.<sup>1</sup> Bourriaud perustaa relationaalisen, suhteisiin perustuvan estetiikkansa taiteen ja taiteilijan paradigman muutokseen.

Paradigman muutoksen syynä Bourriaud näkee kommunikaatioteknologian kasvun.<sup>2</sup> Ruotsalainen kuraattori Rickard Borgström esitti toisen, käytännönläheisen syyn: jos taiteilijalla ei ole työtilaa, välineitä tai rahaa, se johtaa siihen, että hän alkaa työskennellä toisilla tavoilla ja lähtee pois valkeasta kuutiosta. Taiteilija astuu sisään sosiaaliseen kontekstiin.<sup>3</sup> Henkilökohtaisella tasolla syyt saattavat olla luonnollisesti huomattavan lukuisia. On selvää, että sosiaalisessa kontekstissa työskentelevää taiteilijaa ei nähdä taiteen instituutioissa, koska relationaalinen taide ei operoi samoissa paikoissa, joissa taidetta on perinteisesti totuttu näkemään.

Mitä Bourriaudin relationaalinen estetiikka sitten oikein on? Bourriaud itse määrittelee tämän suhteisiin perustuvan taiteen sellaiseksi taiteen harjoittamiseksi, jonka teoreettinen lähtökohta ei ole väite erillisestä ja yksityisestä symbolisesta tilasta. Sen sijaan teoreettisena ja käytännöllisenä lähtökohtana on ihmisten vuorovaikutuksen maailma ja sosiaalinen konteksti. Relationaalinen estetiikka on suhteisiin perustuvaa taiteellisten arvojen tutkimusta. Taiteen tutkija Maaretta Jaukkuri luonnehtii, että Bourriaudin mukaan taide on pikemminkin yhteisöllinen kohtaamispaikka eikä autonominen saareke.<sup>4</sup> Pyrkimyksenä on pienentää elämän ja taiteen välistä rajaa. Taiteellisen toiminnan tavoitteina on avata tukittuja kulkureittejä sekä yhdistää sellaisia todellisuuden tasoja, joita on pidetty toisistaan erillisinä.<sup>5</sup> Bourriaud vertaa taidetta etukäteen määrittelemättömän keskustelun avaukseksi: taide muuttuu läpikulkupaikasta olotilaksi, ajanjaksoksi, joka koetaan.<sup>6</sup> Jaukkuri tarkoittaa, että relationaalinen taide ei tähtää esineiden tuottamiseen.<sup>7</sup>

Relationaalisen taiteen alueeseen sijoittuvat tässä tutkielmassa mainitut paikkasidonnainen taide, yhteisötaide, aktivistitaide ym. uuden julkisen taiteen muodot, joissa taiteilija ei ole enää keskiössä. Taiteilija on pikemminkin katalysaattori ja muutosgeneraattori tai yhteiskunnallinen aktivisti kuten

---

<sup>1</sup> ”The role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever the scale chosen by the artist.” Bourriaud 2002, 13. Suomennos Jaukkuri 2006, 27.

<sup>2</sup> Bourriaud 2002, 25-26.

<sup>3</sup> Kangas 2006a.

<sup>4</sup> Jaukkuri 2006, 28.

<sup>5</sup> Bourriaud 2002, 8.

<sup>6</sup> Mt., 15.

<sup>7</sup> Jaukkuri 2006, 29.



Jaukkuri toteaa.<sup>1</sup> Taiteilijan tehtävänä on nostaa esiin arkipäiväisiä hetkiä ja erilaisia näkökulmia eikä taiteilija voi toimia autonomisena. Jaukkuri uskoo, että taiteilijuuden muutokset heijastuvat taiteen vastaanottajaan ja sitä kautta myös yhteiskuntaan. Hänen mukaansa yhteiskunnallisuus on nykyisin läsnä taideprojekteissa, jotka perustuvat vuorovaikutukseen erilaisten ryhmien kanssa. Vuorovaikutus on ihmisten kokemusten ja ongelmien kuuntelua ja sen tavoitteena on yhteisymmärrys.<sup>2</sup>

Taide on taiteilijan väline sosiaalisessa kontekstissa olevien, vallitsevien tai marginaalisten, kysymysten kehystämiseen. Kohtaaminen toimii taiteen kasvualustana; toisaalta taide itsessään on kohtaamisen tila.<sup>3</sup> Kohtaamiset voivat tapahtua joko teoksen prosessin aikana tai sitten, kun teos on valmis. Bourriaudille taiteen keskeinen tema on yhdessä oleminen: teosta ei vain vastaanoteta tai kuluteta vaan taiteen merkitystä käsitellään kollektiivisesti.<sup>4</sup>

### 6.1.2 Kriittisiä huomioita

Vaikka Bourriaudin relationaalinen estetiikka on herättänyt huomiota, ei se mielestäni ole täysin pitävä käsitys niistä taiteellisista arvoista, jotka nykytaiteessa ovat läsnä. Minua hämmentää se, että Bourriaud mainitsee toistuvasti intersubjektiivisuuden ja ottaa sen jokseenkin itsestään selvästi estetiikkansa lähtökohdaksi. Jää epäselväksi, mitä hän intersubjektiivisuudella ja Toiseudella loppujen lopuksi tarkoittaa.

Jäsennän Bourriaudin estetiikkaa luvussa 3 esittelemieni filosofisten käsitteiden avulla. Relationaalinen estetiikka olettaa, että taiteilija, jota kutsun tässä buberilaisella termillä Minä, ei ole autonominen. Taiteilijalle oletetaan vastapooli, kanssakokija, Sinä, tai useita tällaisia. Minä ei voi toimia yksin, siksi on välttämätöntä, että satunnainen ihminen, ohikulkija, yhteisön jäsen vastaa taiteilijan ”kutsuun”. Taiteilija rohkaisee katsojaa täydentämään teoksen ja osallistumaan teoksen merkityksen muodostamiseen.<sup>5</sup> Relationaalisessa estetiikassa oletetaan olevan läsnä Minä ja Sinä. Sinä on teoksen puuttuva osa, se, joka reagoi, vastaa ja yhdistyy taiteeseen. Vasta kun sekä Minä ja Sinä ovat suhteessa, taide voi tapahtua. Estetiikka jännittyy Minän ja Sinän välille. Idea Toisen sisällyttämisestä

---

<sup>1</sup> Jaukkuri 2006, 28.

<sup>2</sup> Mt., 27.

<sup>3</sup> Bourriaud 2002, 15.

<sup>4</sup> Mt., 15, 22.

<sup>5</sup> Mt., 59.

teokseen näyttäisi olevan Bourriaudille välttämätön.<sup>1</sup> Katsoessaan (tai kokiessaan) taideteosta on kysyttävä, antaako se katsojalle mahdollisuuden olla olemassa sen edessä (tai sisällä), vai kieltäkö se katsojan subjektina, samalla vastustaen Toiseutta taiteen rakenteissa.<sup>2</sup>

Niin tervetullut kuin Bourriaudin artikuloima taiteen paradigman muutos onkin, intersubjektiivisuus ei ole kestävä lähtökohta. Intersubjektiivisuus voi toimia teoreettisena ideaalina, mutta käytännössä sitä ei voida ottaa taiteellisen työskentelyn lähtökohdaksi. Haastateltava täydentää teokseni keskustelemalla kanssani rakkaudesta ja muodostamme yhdessä uusia merkityksiä taiteelle, mutta onko tämä eettisesti oikein, jos haastateltava ei tiedä olevansa osa taideteosta? Oikeuttaako relationaalinen estetiikka taiteilijan toiminnan sosiaalisessa kontekstissa kuitenkin lopulta vain virheellisiin, epämääräisiin ja pintapuolisiin käsitteisiin perustuen? *Rakkauden kaupungissa* intersubjektiivisuus johti käytännön tasolla eettisesti kyseenalaisiin toimintamalleihin. Mielestäni se itse asiassa saattaa estää näkemästä Toiseuden mahdollisuutta ja siten ylläpitää sellaisiakin valtarakenteita, joissa riisto on mahdollista. Ymmärrän, että relationaalinen estetiikka on teoreettinen malli ja lähtöisin kuvataiteen kontekstista, mutta minua hätkähdyttää se, että se antaa taiteesta kovin ruusuisen kuvan.

Mitä tapahtuu sellaisessa tilanteessa, jossa yhteisymmärrystä ei löydetä vaan taiteesta muodostuu avoin riita? Mitä jos yhteisö ei täydennäkään teosta taiteilijan odotusten mukaisesti? Lea Kantonen kiistää yksisuuntaisten työskentelymenetelmien arvon. Hän arvelee, että yhteisötaiteen ongelmista puhutaan liian vähän ja toteaa omakohtaisesti, että yhteisö pyrkii tavalla tai toisella jättämään ”tahrin” tai ”särön” projektiin. Vaikka projektit esitetään yleensä onnistuneina, Kantonen haluaa korostaa väärinymmärryksen, kieltäytymisen ja konfliktin mahdollisuutta.<sup>3</sup> Myös taiteilija Minna Heikinaho mainitsee törmäyksien mahdollisuuden kuvaillessaan teostaan *Ilmainen aamiainen*: ”Joudun mukaan sellaisiin prosesseihin, joissa joudun toimimaan ryhmän ehdoilla. [...] Joudun myös hyväksymään prosessin kautta oppimiani ehdollisuuksia. Toisinaan se tapahtuu törmäysten kautta, koska en aina tunne ihmisten toimintatapoja tai rajoja”.<sup>4</sup> Jos vuorovaikutus perustuu taiteilijan valintoihin, se on vain yhden osapuolen ehtojen sanelemaa ja ollaan hyvin äkkiä tilanteessa, jossa toiset osapuolet nähdään objekteina. Vuorovaikutus jää Minä–Se -suhteeksi. Intersubjektiivisuuden oletukseen on välttämätöntä tarttua kriittisin ottein.

---

<sup>1</sup> Bourriaud 2002, 52.

<sup>2</sup> Mt., 57.

<sup>3</sup> Kantonen 2005, 71 ja Kangas 2006e.

<sup>4</sup> Kantokorpi 1998, 55. *Ilmainen aamiainen* on yksi tunnetuimmista suomalaisista sosiaalisesti sitoutuneista taideteoksista. Se oli Heikinahon lopputyö Kuvataideakatemiaan vuonna 1994. Hän tarjosi kalliolaisille ihmisille teoksen nimen mukaisesti ilmaista aamiaista Hakaniemen torin läheisyydessä sijainneessa liikehuoneistossa kesän ajan. Ks. Haapala 1999, 90–93.

### 6.1.3 *Rakkauden kaupunki* suhteiden näyttämönä

Mitä vaikutuksia Bourriaudin ajattelulla voisi olla? Terike Haapoja pohtii teatterin ja kuvataiteen erilaisia arvostuksia ja käytäntöjä teoksen esillepanossa, toisin sanoen sitä miten teos on tavattu esittää. Haapoja vastustaa teatterille tyypillistä esillepanoa ja esittää ratkaisuksi – Bourriaudin hengessä – ”suhteiden toiminnallista aktivoitumista [...] Kyse ei siis ole enää ainoastaan havainnon rakenteiden näyttämöllistymisestä, vaan yhä enenevässä määrin *sosiaalisten rakenteiden* näyttämöllistymisestä.”<sup>1</sup> Haapoja päättelee, että tällainen suhteiden estetiikka vaatii muutoksia teoksen rakentamisen prosessiin, sillä se on rakennettava sisältä päin. Tekijöiden (ja kokijoiden) omat ruumiilliset positiot nousevat prosessissa keskiöön. Esitys muuttuu tilanteeksi, jossa katsomon ensiarvoisuudesta ja demokraattisuuden ideasta on luovuttava. Haapoja ehdottaa jokaisen kokijan henkilökohtaiseen perspektiiviin sidottua paikkaa ideaaliseksi positioksi.<sup>2</sup>

*Rakkauden kaupungissa* kokeiltiin Haapojan kuvaamaa katsojan positiota, sillä esitys sekä antoi luvan että toisaalta myös velvoitti kokemaan esityksen katsojan omasta lähtökohdasta käsin. Haapojan esittämää sosiaalisten suhteiden näyttämöllistymistä tapahtui esityksessä, kun fiktio törmäsi todellisuuteen. Koska esitys liikkui kaupunkitilassa, mukana oli sattuman elementtejä, joita en tekijänä voinut etukäteen tietää: ohikulkijat joutuivat (tai pääsivät) osaksi esitystä. Otan konkreettisen esimerkin. Esitys kulki talon porttikongiin, jossa maassa makasi juopunut henkilö. Tämä henkilö ei kuulunut esityssuunnitelmaani. Paikalla oli myös toinen henkilö, joka ilmeisesti asui talossa. Hän yritti ensin hätistellä juoppoa, mutta koska mitään ei näyttänyt tapahtuvan, hän ilmoitti soittavansa poliisit. Olin koko ajan tietoinen tästä esitykseen tunkeutuvasta arkielämän ”esityksestä”, mutta en itse puuttunut asiaan, sillä esitin tässä vaiheessa olevani suuntavaiston kadottanut ja puhekyvytön. Sosiaaliset suhteet näyttämöllistyivät siten, että yleisöstä irtautui muutaman henkilön ryhmä, joka puuttui tilanteeseen. Näyttämöllistyminen tarkoitti toimintaa: he sanoivat, että poliisia ei tarvitse soittaa, sillä he huolehtivat juopuneen henkilön porttikongista pois. Vastaukseksi juopuneen henkilön kyselyihin siitä, miksi hänestä nyt näin yhtäkkiä pidetään huolta, nämä ihmiset vastasivat: ”Tämä on rakkauden kaupunki.”

Toinen esimerkki sosiaalisten suhteiden näyttämöllistymisestä oli itselleni edellistä vaikeampi tilanne. Tapahtuma sijoittui kadunkulmaan kierroksen alkupuoliskolle. Jo lähestyessäni paikkaa huomasin, että paikalla oli toinenkin ”esitys”. Kyseessä oli henkilö, joka halusi vakuuttaa kadulla

---

<sup>1</sup> Haapoja 2006, 34. Kursivointi Haapojan.

<sup>2</sup> Haapoja 2006, 35.

liikkujat siitä, että Suomen pitäisi erota Euroopan Unionista. Hän huomasi minut ja perässäni kulkevat katsojat, ja otti nopeasti tilanteen haltuun. Iso katsojajoukko oli otollinen ja mieluinen yleisö hänelle. Yritin pitää oman esitykseni käynnissä, mutta tämä esitykseeni tunkeutunut toinen esitys oli erittäin intensiivinen enkä juuri saanut puheenvuoroa. Yritin kuunnella ja sitten jatkaa esitystä – jonkinlaiseen yhteisymmärryksen mahdollisuuteen vielä uskoen – mutta kävi selväksi, että tämä toinen halusi pitää tilan itsellään. ”Turvahenkilöni” yritti selittää, että kyseessä on esitys ja kysyi, voisiko tämä toinen esitys antaa meille tilaa. Tunnelma oli kiivas: kaksi esitystä kilpaili keskenään. Hetken verran ehdin miettiä miten asian voisi ratkaista, mutta yllätyksekseni katsojat alkoivat toimia. He alkoivat hokea: ”Rakkaus! Rakkaus! Rakkaus!”. Joukkovoimalla toinen esitys hiljeni ja siirtyi pois *Rakkauden kaupungin* tieltä.

Olen jälkeen päin pohtinut näitä molempia tilanteita hyvin paljon. Se, että jälkimmäisessä tapauksessa fiktiivinen esitys jyräsi alleen todellisuudessa tapahtuvan esityksen, tuntuu väkivaltaiselta. En osaa sanoa, miten vastaavanlaisissa tilanteissa pitäisi toimia. Omaan toimintaani vaikutti se, että esitys oli minun vastuullani. Olin totta kai mielessäni varautunut ristiriitaisiin tilanteisiin, mutta käytännössä joutuin toteamaan, että minulla ei ollut ratkaisuja yllättäviin tilanteisiin. Keskustelin esityksen jälkeen muutamien katsojien kanssa, ja heille juuri tämä konfliktitilanne oli ollut tärkeä, sillä tilanne herätti omakohtaisia, ristiriitaisia ja syvällisiä kysymyksiä rakkaudesta. Kumpaakin tilannetta voidaan tarkastella Hans-Thies Lehmannin mukaan ”mahdollisen” tilana. Siinä ”katsojien eleet ja teot yhä enemmän täyttävät kaikki ne kohdat, jotka aiemmin osoitettiin näyttelijöiden roolityölle”.<sup>1</sup> Lehmannille juuri nimenomaan kaupunki on ideaalinen mahdollisuuksien tila, sillä kaupungissa on mahdollista ”huomiota herättämättä ja kontrolloimatta seurata omia erityisiä intohimojaan”.<sup>2</sup>

## 6.2 Dialoginen estetiikka

### 6.2.1 Lähtökohtia

Grant H. Kester on kirjoittanut dialogisesta taiteesta (engl. dialogical art) ja dialogisesta estetiikasta (engl. dialogical aesthetics). Kester kuvaa useita erilaisia dialogisen taiteen projekteja ja teoksia kir-

---

<sup>1</sup> Arlander 2002, 44.

<sup>2</sup> Mt., 45.

jassaan *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Hänen viitekehkeyksensä on aktivisti- ja yhteisölähtöinen taide. Kester ehdottaa dialogisen estetiikan lähtökohdaksi kuuntelua itseilmaisun halun sijaan. Dialogisella taiteella hän viittaa sellaisiin teoksiin, jotka määrittelevät dialogin esteettiseksi lähtökohdakseen. Keskusteleminen nähdään siis sinänsä esteettisesti mielenkiintoisena ja olennaisena osana taideteosta. Kantosen mukaan keskustelu on yhteisötaiteessa niin keskeisellä sijalla, että voidaan puhua paradigmaerosta suhteessa perinteiseen taidekäsitykseen.<sup>1</sup> Vuorovaikutuksen esityksellinen luonne levittäytyy keskiöön yksittäisen taideteoksen fyysisen tai muodollisen eheyden sijaan.<sup>2</sup> Bourriaudin laaja suhteisiin perustuva estetiikka tarkentuu ja rajautuu Kesterin kehittäessä dialogiin keskittyväksi estetiikaksi.

Kester perustaa estetiikkansa saksalaisen filosofin Jürgen Habermasin ajatteluun, tosin Habermasia myös kritisoiden. En mene tässä kovin syvälle Habermasin filosofiaan, mutta käyn kuitenkin tiivistetysti läpi ne ydinkohdat, joissa käsitellään identiteetin ja vuorovaikutuksen suhdetta ja joita Kester käyttää estetiikkansa perustana. Kester esittää, että dialogisen taiteen kohtaamiset tapahtuvat Habermasin 'julkisessa sfäärissä'. Jotta tällaiseen tilaan olisi mahdollista päästä, yksilön on noudatettava tiettyjä sääntöjä. Sääntöjen mukaan jokaisella puhekykyisellä subjektilla on oikeus osallistua keskusteluun, oikeus kyseenalaistaa ja esitellä mitä tahansa väitteitä sekä oikeus ilmaista omia asenteitaan, halujaan ja tarpeitaan.<sup>3</sup> Jos ja kun yksilö pitää kiinni näistä säännöistä, tilanne etenee todennäköisesti siihen, että yksilö kykenee näkemään itsensä toisen näkökulmasta. Kesterin mukaan tämä johtaa Habermasin ajattelussa mahdollisuuteen, että yksilöstä tulee kriittisempi itseään ja omia mielipiteitään kohtaan. Tällöin identiteetti käsitetään epävarmana ja muutoksille alttiina prosessina, joka muodostuu keskusteluna tapahtuvassa sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.<sup>4</sup> Kester uskoo, että dialogisessa taiteessa taiteilijan identiteetti perustuu avoimuuteen, kuunteluun ja haluun hyväksyä herkkä, haavoittuva asema suhteessa muihin yhteistyössä toimijoihin.<sup>5</sup> Hän muistuttaa, että vuorovaikutus yli erottavien rajojen on mahdollista myös ilman universaalia diskursiivista järjestelmää, sillä dialogisessa taiteessa ”subjektiivisuus muodostuu keskustelun ja intersubjektiivisen vaihdon kautta”.<sup>6</sup> Keskustelun tarkoitus siis on muuttaa subjektiivisuutta. Hämmäntävää kuitenkin on, että Kester ottaa Bourriaudin tavoin intersubjektiivisuuden lähtökohtaisesti dialogiin mukaan. Intersubjektiivisuudessa kun on kaikuja siitä, että vuorovaikutus tähtääkin hallitsevan subjektin vallan laa-

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 68.

<sup>2</sup> Kester 2004, 8, 10, 13.

<sup>3</sup> Mt., 109.

<sup>4</sup> Mt., 109–110.

<sup>5</sup> Mt., 110.

<sup>6</sup> ”Subjectivity is formed *through* discourse and intersubjective exchange”. Kester 2004, 112. Kursivointi Kesterin.

jenemiseen. Hän nostaa kuitenkin esiin myös eettiset mallit intersubjektiivisuuden kokemisessa, toisin sanoen hän ottaa keskusteluun mukaan Toiseuden käsitteen.

Kester ottaa dialogisen taiteen yhdeksi lähtökohdaksi lontoolaisen taiteilijan Stephen Willatsin 'sosiaalisesti vuorovaikutuksellisen taiteellisen työskentelyn' mallin. Willatsin malli vaatii, että vastakkainasettelusta taiteilijan ja yleisön (tai yhteisön) välillä luovutaan. Willats kuvailee, kuinka taiteilijasta ja yleisöstä tulee tällöin "toisiinsa kytkeytyneitä, jopa siinä määrin, että yleisöstä tulee peruste sekä työn tekemiselle että vastaanottamiselle".<sup>1</sup> Willatsin mallissa taiteilija, yleisö, teos ja konteksti vaikuttavat kaikki toisiinsa. Se poikkeaa perinteisestä taiteilijan, teoksen ja yleisön suhteesta, jossa teos on taiteilijan ja yleisön välissä ja vuorovaikutus tapahtuu teoksen välityksellä. Kirjoitin tästä asetelmasta blogissani kuvatessani keskustelua työväliseenäni. Koin, että minun ja yleisön välissä ei ollut mitään: "olen antautunut keskusteluun epätavallisella tavalla. En ole tehnyt sitä esityksen tai teoksen, taiteen välineen keinoin, vaan omalla persoonallani. [...] Tavallisestihan taiteilijalla on esitys, teos tai rooli oman persoonan ja yleisön välillä".<sup>2</sup> Tiedostin, että toimin perinteisestä taiteen kommunikaatiomallista poiketen, mutta en ymmärtänyt, että toteutin Willatsin mallia sosiaalisesti vuorovaikutteisesta työskentelystä.

## 6.2.2 *Rakkauden kaupunki* dialogisena taiteena

En ollut *Rakkauden kaupunkia* tehdessäni vielä kuullut, että dialogi voitaisiin nähdä taiteen perustana. Tiesin toki, että taidetta pidetään kommunikaationa. Hämmennyin omasta työstäni ja mietin, voiko sitä pitää taiteena. Voiko dialogi olla taidetta, kun se tapahtuu spontaanisti, ilman harjoiteltua käsikirjoitusta ja ilman esityksen kontekstia? Blogissa mainitsin, että tehtäväni on "hakeutua kanssakäymiseen ja vuorovaikutukseen".<sup>3</sup> Alunperin idea oli nimenomaan keskustella kaupunkilaisten kanssa. Minulla oli olemassa käsikirjoitus tilanteelle, sillä tavoitteeni oli kysyä etukäteen mietityt kysymykset eli tilanne ei ollut aivan spontaani. Esityksen konteksti puuttui. Oliko haastatteluvaihe taidetta? Voiko "pelkkä" keskustelu olla taidetta?

---

<sup>1</sup> "They become mutually engaged, to the point where the audience become the rationale in both making and reception of the work". Willats, Stephen: *Society through Art*, sivunumero ei tiedossa, sit. Kester 2004, 91.

<sup>2</sup> Kangas 2006g.

<sup>3</sup> Kangas 2006h.

Kester toteaa, että dialoginen taide joutuu juuri tällaisen kriittisen tarkastelun kohteeksi. Dialogisen taiteen status on usein kyseenalaistuksen kohteena. Epäily siitä onko dialoginen taide ylipäätään käsitettävissä taiteena, on perusteltu, sillä sen toimintamuodot muistuttavat niin läheisesti poliittista ja sosiaalista aktivismia, että taidetta on joskus vaikea havaita.<sup>1</sup> Kantonen esitti saman epäilyn taiteilijan aktivistin roolin tarkastelun yhteydessä. Molemmat toteavat, että dialogisen taiteen asemaan kohdistetut epäilyt kertovat taiteen paradigman muutoksesta.<sup>2</sup> Kester uskoo, että dialoginen taide kyseenalaistaa vallitsevan taidekäsityksen: ”Se käsitys, että teos tavoittelisi osallistumista avoimesti, tai että sen muoto määrittäisi suorassa vuorovaikutuksessa yleisön kanssa, on vastoin niitä uskomuksia, jotka vallitsevat sekä modernissa ja postmodernissa taiteessa että taiteen teoriassa”.<sup>3</sup>

Kesterin mukaan yksi piirre, joka on toteutunut konkreettisesti useissa dialogisen taiteen teoksissa, on keskustelulle avoimen tilan luominen. Tällaisessa tilassa yksilöt voivat vapautua aiemmista rooleistaan, sitoumuksistaan ja valtasuhteistaan.<sup>4</sup> Tämä ajatus pohjautuu selvästi Habermasin julkisen sfäärin käsitteeseen. *Rakkauden kaupungissa* tällainen avoimen tilan luominen toteutui – jossain määrin. Se, että dialogi alkoi ”turistin” avunpyynnöstä, voidaan nähdä yrityksenä irrottaa keskustelutavanomaisesta kontekstistaan. Kovin selkeä tämä yritys ei ole, jos sitä vertaa Kesterin esittelemiін teoksiin, joissa tämä alkuperäisestä kontekstista irtileikkaaminen tarkoittaa hyvin usein myös konkreettista paikan vaihtoa, jotta tasa-arvoinen kohtaaminen voisi olla mahdollista.<sup>5</sup>

*Rakkauden kaupungin* tilana oli kaupunki, jota voisi pitää ideaalina ja avoimena tilana. Kuitenkaan kaupunki ei tosiasiallisesti ole valtasuhteista vapaa tila, vaikka ensimmäiset assosiaatiot saattavatkin viitata sellaiseen. Kaupunki on itse asiassa täynnä kieltoja, rajoituksia ja kontrollia. Tilavalintani tuki ja vahvisti jossain määrin osallistujien rooleja, mutta tilan vaikutus olisi voinut olla vielä voimakkaampi jos olisin esimerkiksi pystyttänyt torille tiskin, tiedottanut asiasta medialle ja odotellut ihmisten tulevan kertomaan omia rakkauden kokemuksiaan. Tällainen asetelma olisi vahvistanut rooliani materiaalin kerääjänä ja mielestäni kyseenalaistanut tilanteen avoimuuden.

---

<sup>1</sup> Kester 2004, 11.

<sup>2</sup> Kantonen 2005, 68; Kester 2004, 11–12.

<sup>3</sup> ”The idea that a work of art should solicit participation and involvement so openly, or that its form should be determined through direct interaction with the viewer, is antithetical to dominant beliefs in both modernist and postmodernist art and art theory.” Kester 2004, 11–12.

<sup>4</sup> Mt., 6.

<sup>5</sup> Mt., 1–16. Kester esittelee itävaltalaisen WochenKlausur-taiteilijaryhmän teoksen *Intervention to Aid Drug-Addicted Women*, jossa joukko poliitikkoja, toimittajia, prostituoituja ja aktivisteja osallistui kolmen tunnin laivaristeilyyn Zürichinjärvellä. Myös Suzanne Lacyn teokset *The Roof Is on fire* ja *Code 33*, jotka olivat massiivisia nuorisojengien ja virkavallan välisiä keskusteluja, saavat Kesteriltä paljon huomiota. Kyseiset Lacyn teokset järjestettiin parkkihallin katolla ja kellarissa. Sekä WochenKlausurin että Suzanne Lacyn teoksissa keskustelu oli keskeinen esteettinen elementti. Ks. Kester 2004, 1–8, 99–100, 183–187.

Mielestäni tilaa tärkeämpi on tilanne, jossa fyysisen tilan ohella vaikuttaa myös henkinen tila. Kaupunkitilaa tärkeämpi tilan rajausta liittyikin itse asiassa kohtaamisen tilanteeseen. Se oli minun määrittelemäni, jossain määrin avoin, mutta sisälsi kuitenkin useita jo strukturoituja ratkaisuja. Minä valitsin, kenen kanssa keskustelin ja mitkä olivat keskustelun raamit. Minä olin, ainakin periaatteessa, tilanteen vetäjä ja siten vastuussa siitä. Tilanteessa oli liikkumavaraa ja avoimuutta vain tekemiäni valintojen puitteissa.

Kester kysyy, mikä tekee keskustelusta esteettisen: miten taiteelliset merkitykset muodostuvat keskustelussa? Kysymykseen ei ole helppo vastata yksiselitteisesti, sillä keskustelusta käytetyt sanat (keskustelu, dialogi ja diskurssi) liitetään erilaisiin teoreettisiin näkemyksiin, kuten Kantonen toteaa.<sup>1</sup> Milloin keskustelu voidaan sitten nimetä taiteeksi? Kester rinnastaa keskustelemisen menetelmät kuvataiteen montaaiteknikkaan, jossa kuvat irrotetaan alkuperäisistä konteksteistaan, yhdistetään uudelleen ja näin toimien saadaan aikaan yllätyksellisiä merkityksiä.<sup>2</sup> Kester esittelee useita projekteja, joissa dialogin esteettisyys perustellaan vastaavanlaisella toiminnalla: taiteilijat irrottavat keskustelut alkuperäisestä kontekstista ja yhdistävät ne uudelleen kokonaisuuksiksi. Keskusteluprosessin merkitys korostuu. Tavoitteena on, että keskustelijat vapautuvat aiemmista rooleistaan ja ajatusmalleistaan. Näin on mahdollista myös se, että keskustelussa löydetään uusia ratkaisuja, haastetaan muuttumattomana pidetty näkemys identiteetistä sekä kyseenalaistetaan median esittämiä stereotyyppisiä.<sup>3</sup> *Rakkauden kaupunki* kyseenalaisti, tosin lempeällä tavalla ja vaivihkaa, Turkuun yleisesti liitettävän luonnehdinnan sisäänpäin kääntyneenä ja varauksellisena kaupunkina. Yleisemmällä tasolla voisi ajatella, että projekti koetteli myös kaupunkitilaan liitettyjä merkityksiä. Haastattelutilanteen yllättävyys saattoi aiheuttaa haastateltavissa aiemmista rooleistaan tai ajatusmalleistaan irtautumista, tosin sitä on jälkikäteen vaikea arvioida. Hyvinkään pilottikokeilussani huomasin kyllä näkökulman muutoksen haastateltavissani, kun heidän mielipiteensä kaupungista muuttuivat positiiviseen suuntaan.

### 6.3 Dialogisen taiteilijan haasteita

Dialogisena taiteilijana toimiminen on haasteellista. Dialogisen taiteilijan positio ei ole kiistaton. Kuvataiteen kentällä käydyssä keskustelussa on noussut esiin taidemaailman kyvyttömyys suhtau-

---

<sup>1</sup> Kantonen 2005, 68–69.

<sup>2</sup> Kester 2004, 6.

<sup>3</sup> Mt., 8, 84.



tua yhteisötaiteeseen.<sup>1</sup> Tarkastelen seuraavaksi dialogisen taiteilijan kohtaamia haasteita. Nostan suurimmaksi kysymykseksi tekijän motivaation, jota Juha-Pekka Hotinen käsittelee artikkelissaan ”Yhteisö(taide)”. Hän arvostelee, että yhteisötaiteen tekijät eivät osaa tai halua puhua motiiveistaan, vaan puhuvat ympäripyöreästi ja kliseiden tasolla. Hotiselle eivät korulauseet kuitenkaan kelpaa, motivaation perusteluksi ei riitä yhteisötaiteen sosiaalinen tilaus, ei se, että taide voisi olla vuorovaikutuksessa yleisönsä kanssa tai että taiteen pitäisi olla yhteisön keskellä. Myöskään se, että taide olisi tuotava tai vietävä jonnekin, eli väärästä paikasta taiteen oikeaan paikkaan, ei kelpaa motiiviksi. Hotinen uskoo, että nämä motiivit peittävät tekijän todelliset syyt ryhtyä tekemään yhteisötaidetta.<sup>2</sup>

Yhteisötaiteen ongelman ydin on se, missä työn merkityksellisyys syntyy. Pelkkä osallistaminen tai vuorovaikutus ei oikeuta eikä takaa työn merkitystä.<sup>3</sup> Mahdollinen ratkaisu rajautuu karkeasti joko taiteilijan sisä- tai ulkopuolella tapahtuvaksi. Taiteen tekemisen motiivi on useimmiten sisäinen, ainakin tekemisen alkuvaiheissa: ihminen pyrkii tekemään sitä, mistä nauttii.<sup>4</sup> Yksi sysäys *Rakkau- den kaupungin* syntyyn oli se, että en enää nauttinut sellaisesta perinteisestä teatterityöskentelystä, jossa toimin ohjaajana ja siirrän ohjaajan visiota näyttämölle. Blogiin kirjoitin:

Alun perin aloitin tämän projektin siksi, että olin kyllästynyt käyttämään omaa elämäni taiteen materiaalina. Olin kyllästynyt romanttiseen taiteilijamyyttiin, jossa taiteilija kärsii ja sitten tekee henkilökohtaisista kokemuksistaan taidetta.<sup>5</sup>

Aikaisempi motivaationi, oman työn merkitys, joka blogimerkinnän perusteella oli ollut sisäistä, ei enää riittänyt. Halu käsitellä henkilökohtaisia asioita taiteen kautta oli kadonnut. En enää nauttinut sellaisesta työskentelystä, sillä sisäinen tunne työn merkityksestä oli hävinnyt. Omat angstit oli jo esitetty yleisölle moneen kertaan.

Taiteen ja taiteilijan paradigman muutos ei ole ongelmaton. On ryhdyttävä todelliseen, kriittiseen itsetutkiskeluun, jotta työn merkityksen tunne palautuu. Hotisen mainitsemista, yleisesti käytetyistä motiiveista tunnistan kyllä oman idealismini ja sen taiteilijaminän, joka kirjoitti apurahahakemuk-

---

<sup>1</sup> Jacob 1995, 54–56; Simolin 1998, 39.

<sup>2</sup> Hotinen 2002a, 321–324. Täytyy muistaa, että niin minä kuin Hotinenkin tarkastelemme yhteisötaidetta omista näkökulmistamme katsoen, eli Hotinen Teatterikorkeakoulun lehtorin ja minä taiteilijan näkökulmas- ta. Näkökulmamme poikkeavat esimerkiksi sosiaalityöntekijän näkökulmasta. Itse olen pikkuhiljaa hyväksy- nyt yhteisötaiteen yhtenä nykytaiteen tärkeänä alueena, mutta Hotisen artikkelista, joka on alunperin kirjojai- tettu v. 1999, kuultaa mielestäni läpi hänen ennakkoluulonsa yhteisötaiteen mahdollisuuksia kohtaan. Artik- kelin kriittisyyttä täytyy toisaalta pitää myös ansiona.

<sup>3</sup> Roche 2006.

<sup>4</sup> Hotinen 2002a, 324.

<sup>5</sup> Kangas 2006j.

siin projektin voimauttavasta luonteesta ja siitä, kuinka yhteisön arvostus kaupunkitilaa kohtaan kasvaa, kun henkilökohtainen suhde paikkaan vahvistuu. Mutta oliko tämä yhteisön parantaminen ja voimauttaminen oikea motiivini? Hotisen argumentoi terävästi: ”Jeesus tai ei, yhteisötaiteilija tahtoo usein olla esimerkki tai parempi ihminen, hyvässäkin mielessä”.<sup>1</sup> Yhteisötaiteilijaan helposti liitettyä hyvän tekijän leimaa täytyy analysoida kriittisesti. Taiteen tekeminen ei voi olla täysin pyyteetöntä. ”Ilmaisia lounaita ei ole”, kuten performanssitaiteilija Tero Nauha sanoi. Toisin sanoen, taiteilija hyötyy aina jotain, vaikka teoksessa olisi kyse ilmaisen ruoan jakamisesta.<sup>2</sup> Taiteilija saa nimensä lehteen ja voi olla, että nimestä tulee taideobjektiin vertautuva tuote.<sup>3</sup> Tiedostin tämän *Rakkauden kaupungissa*. Tiesin tekeväni projektia, josta hyödyn: saan julkisuutta, mikä voi jatkossa auttaa apurahojen saamisessa. En kuvitellut toimivani vain hyvän tekijänä, vaan olin tietoinen nimeni ja *Rakkauden kaupunki* -projektin ”brändäämisestä”, vaikka kyseessä olikin pienimuotoinen työ.

Hotisen esittämä kysymys siitä, etsiikö taiteilija työlleen merkitystä itsensä ulkopuolelta, on tärkeä. Minkälaista nautintoa taiteilija etsii dialogisesta taiteesta? *Rakkauden kaupunki* voidaan nähdä projektina, jossa hoidin ja hellin omaa haavaani, sitä, että haluan olla merkittävä ja tärkeä ihminen. Dialogista löytyi merkitys työlleni, ja sitä kautta myös itselleni. Toisaalta se, että asetin yhteisön tärkeään pääosaan, ulkoisti omat tarpeeni. Ne jäivät piiloon, aivan kuin niitä ei olisi ollutkaan.

Kun nyt tarkastelen omaa suhdettani dialogiseen taiteeseen, juuri tässä kohtaa avautuu merkittävä kasvun paikka. On mietittävä, miksi valitsen tällaisen taiteen, joka vaatii sitoutumista vuorovaikutukseen, olkoon se sitten lyhyt- tai pitkäkestoista. Omat motiivit on artikuloitava kriittisesti, ja on tärkeää välttää epämääräisyyttä. Mika Hannulan lääke motiivien selkeyttämiseen on paikantaminen. Hän määrittelee paikantamisen seuraavasti: taiteilija ”avoimesti ja itsekriittisesti pyrkii artikuloimaan sen, mistä tulee, missä on ja minne suuntaan mahdollisesti haluaisi liikkua”.<sup>4</sup> Hannula viittaa teoreetikko Lucy Lippardiin, joka vaatii, että täytyy ottaa tarkasti huomioon mihin työ tehdään, kenelle se tehdään ja miksi se tehdään.<sup>5</sup> Omat motiivini *Rakkauden kaupungissa* vaihtelivat: toisaalta halusin kokea olevani hyödyllinen, halusin tulla pois mustista kuutioista kadulle ja toisaalta halusin julkisuutta. Mielestäni motiiveja on vaikea arvottaa, mutta rehellisyys ja avoimuus motiivien valinnassa tuntuvat järkeviltä. Tällä tarkoitan sitä, että motiiviksi saa valita rahan tai julkisuuden tavoittelun, jos valinta on tietoinen ja se motivoi taiteilijaa.

---

<sup>1</sup> Hotinen 2002a, 326.

<sup>2</sup> Kangas 2005.

<sup>3</sup> Kantonen 2005, 59.

<sup>4</sup> Hannula 2004, 67.

<sup>5</sup> Mt., 75.

Motiivien ohella kiinnitän huomiota toiseen haasteeseen, johon dialogisen taiteilijan on tartuttava. Tutkija ja kriitikko Claire Bishopin mielestä taiteilijan intentioihin, prosessiin tai projektin parantaviin vaikutuksiin keskittyminen on tapahtunut esteettisten vaikutusten kustannuksella.<sup>1</sup> Hänen mukaansa ”nykytaiteen sosiaalinen käänne on aiheuttanut eettisen käänteen taidekriitikkissä”.<sup>2</sup> Prosessista on tullut lopputulosta tärkeämpi, jopa siinä määrin, että tekijän odotetaan luopuvan auktoriteetistaan kokonaan, tai ainakin vähentävän sitä kohti minimiä. Bishop kysyy, tuleeko taiteilijasta parempi, jos hän antaa yhteistyökumppanilleen tasa-arvoisen aseman. Hän kritisoi Kesterin dialogista estetiikkaa, vaikka se haastaakin ajattelemaan kommunikaatiota esteettisenä muotona. Bishopin mukaan dialoginen taide ylläpitää toisen kunnioittamista, Toiseuden tunnistamista, yksilön vapauksien suojelua ja jopa poliittista korrektiutta. Nämä kaikki ovat arvostettaviakin asioita, mutta samalla dialoginen taide kuitenkin torjuu mahdollisuuden, että teos voisi loukata tai häiritä yleisöä. Bishopin mukaan ”epämukavuus ja turhautuminen – yhdessä absurdisuuden, omalaatuisuuden, epäilyn tai puhtaan nautinnon ohella – voivat päinvastoin olla ratkaisevan tärkeitä elementtejä teoksen synnyttämässä esteettisessä vaikutuksessa ja ne ovat välttämättömiä uusien näkökulmien saavuttamiseksi”.<sup>3</sup> Taiteen tarkastelu muuttuu vaikeaksi, kun eettiset kysymykset kietoutuvat esteettiin ratkaisuihin. Bishop esittää, että taiteen ei pitäisi syntyä intersubjektiivisuuden velvoitteesta eikä syyllisyydestä, vaan pikemminkin taiteilijan halusta olla luopumatta intohimostaan. Dialogisen taiteen ei pitäisi olla uhrautumista. Sen sijaan sen pitäisi olla omista intohimoistaan vastuun ottamista.<sup>4</sup> Etiikan ja estetiikan välinen jännite tuntuu joka tapauksessa valtavalta.

Haluan lisätä yhden roolin, joka sopii kaikkien luvussa 5 esittelemieni, Suzanne Lacyn kuvaamien roolien yläkäsitteeksi. Se ei ole yhtä tarkkarajainen kuin Lacyn käytännön toimintoihin perustuvat roolit, mutta kuvaa taiteilijan yhteiskunnallisen position muutosta ja jatkaa Kesterin ajattelua. Ehdotan taiteilijan paradigmaksi ’keskustelijaa’. Keskustelijan rooli on kaksisuuntainen: on kuunneltava ja toisaalta on puhuttava, sillä yksinpuhelu ei ole keskustelua. On siis annettava keskustelun vaikuttaa itseensä ja samalla vaikutettava keskusteluun. Perustelen tätä taiteilijan paradigman ehdotustani emotionaalisesti sillä henkilökohtaisella kokemuksella, jonka sain *Rakkauden kaupungin* aikana käymissäni keskusteluissa. Tunsin itseni tarpeelliseksi. Keskustelu oli tärkeää. Sain keskusteluista vahvistusta dialogisen taiteilijan roolilleni, kun muutamat haastattelemani ihmiset kommentoivat minulle innostuneina: ”Tällaista taidetta tarvitaan.” Mielestäni keskustelu on keskeinen uuden julkisen taiteen väline, ja keskustelija on paitsi mahdollinen niin myös tärkeä taiteilijan rooli.

---

<sup>1</sup> Bishop 2006.

<sup>2</sup> Mp.

<sup>3</sup> ”Discomfort and frustration—along with absurdity, eccentricity, doubt, or sheer pleasure—can, on the contrary, be crucial elements of a work’s aesthetic impact and are essential to gaining new perspectives.” Mp.

<sup>4</sup> Roche 2006.

## 7 LOPUKSI

Olen tässä pro gradu -tutkielmassani esitellyt vuorovaikutuksellisen taideprojektin haasteita sekä lähtökohtia niiden kohtaamiseen. Tutkielmani lähtökohtana olivat ne kysymykset, jotka syntyivät toteuttaessani *Rakkauden kaupunki* -projektin. Tutkielmani on taiteen ja tieteen risteytys, jota sävyttää kriittinen suhtautuminen omaan työhöni.

Yritin aluksi määritellä *Rakkauden kaupunkia* laajojen käsitteiden alle kuuluvaksi projektiksi. Näitä kattokategorioita olivat nykytaide, esittävä tai esitystaide ja performatiivinen taide. Projektin määrittelyä hankaloitti se, että siinä oli kaksi toisistaan poikkeavaa osaa: haastattelu- ja esitysvaihe. Teatteriksi tai performanssiksi määrittely oli samoin haasteellista. Käsittelin Michael Kirbyn esittämää jatkumoa ei-näyttelemisen ja näyttelemisen välillä ja päätin sen avulla, että ”omana itsenään” olemisen ja toimiminen ei ole mahdollista sellaisissa tilanteissa, joissa yksilö on katseen kohteena, vaikka Kirby väittääkin toisin. Päätin näytelleeni sekä haastattelu- että esitysvaiheessa, tosin näyttelemisessä oli aste-eroja. Esittelin uuden julkisen taiteen laajaa käsitettä ja yritin paikantaa *Rakkauden kaupunki* -projektin sen kentälle. Projektin tarkka rajaaminen vain yhteen genreen oli kuitenkin mahdoton tehtävä, sillä vuorovaikutusta korostavan taiteen käsitteitä on lukuisia ja ne liittyvät toisiinsa. Esimerkiksi yhteisöä on mahdotonta määritellä yksiselitteisesti, sillä se on lähtökohtaisesti alati muuttuva ja monimuotoinen käsite.

Kävin läpi filosofi Martin Buberin tapaa määritellä kohtaamista, yhteiskuntatieteilijä ja taiteen teoreetikko Mika Hannulan kolmannen tilan käsitettä sekä filosofi Juha Varton ajatuksia intersubjektivisuudesta ja dialogisesta menetelmästä. Intersubjektivisuuden käsitteen avaaminen oli keskeistä. Ymmärsin, että se on kyseenalainen lähtökohta, vaikka *Rakkauden kaupungissa* se olikin voimakkaasti läsnä. Buberin dialogifilosofia osoittautui samoin käyttökelpoiseksi lähtökohdaksi vuorovaikutuksen hahmottamiseen. Huomaan nyt, että aidolle dialogille kasautuu vaatimuksia. Buberilaisen Minä–Se -suhteen muodostaminen tai kohtaaminen Hannulan kuvailemassa kolmannessa tilassa ei olekaan helppoa. On kyseenalaistettava toisen, mutta ensisijaisesti oma toiminta. Lisäksi on tietoisesti vältettävä vastapuolen objektifiointia. *Rakkauden kaupungissa* ihmisten kohtaaminen typistyi useimmiten Minä–Se -suhteeksi, tosin pystyin hahmottamaan myös tilanteen, jossa suhde muuttui Minä–Sinä -suhteeksi. Buberin dialogifilosofia on ankaraa, mutta se selventää vuorovaikutuksen rakennetta ja auttaa ymmärtämään kohtaamisista aiheuttamaa vastustusta. Jälkikäteen on helppo nähdä, että totta kai kohtaamisissa olisi pitänyt kiinnittää huomiota dialogin todelliseen mahdollisuuteen, yhteiseen ihmettelyyn ja epävarmuuteen. Voi olla, että vastustamiseni olisi vähentynyt,

kun olisin ymmärtänyt kohtaavani ihmisiä lähinnä Minä–Se -suhteessa. Voi olla, että olisin voinut hyväksyä tilanteen. Olisin luultavasti kyennyt helpommin tunnistamaan tilanteita, joissa toimin myös Minä–Sinä -suhteessa. Joka tapauksessa olen erittäin tyytyväinen, että pystyn nyt jälkikäteen tutkimaan haastattelujen aiheuttamaa vastustusta ja löytämään käsitteellisiä avaimia ongelmien purkamiseksi. Seuraavia projekteja suunnitellessani olen tietoinen vuorovaikutuksen problematiikasta ja pystyn huomioimaan ongelmia etukäteen. Ymmärrän paremmin vastustuksen syntyä, sillä se oli suojakeinoni puolustautua Minä–Sinä -suhteelta, joka on epävarma ja pelottavakin tilanne.

Halusin löytää haastatteluvaiheesta jotain, jonka avulla voisin määrittellä sen teatteriksi ja sitä kautta taiteeksi. Yritin tarkastella *Rakkauden kaupungin* haastatteluvaihetta teatterintutkija Willmar Sauterin määrittelyn mukaisena teatteritapahtumana. Ongelmaksi nousivat ne kontekstit, joissa esittäjä ja haastateltava, mahdollinen katsoja, ovat, sillä katsoja ei ole esityksestä tietoinen. Haastatteluvaihetta voidaan tarkastella esiintyjän näytteille asettuvana toimintana ja kohteeksi valitun satunnaisen kaupunkilaisen sensorisella tasolla tapahtuvana havaitsemisena, mutta tämän pidemmälle teatteritapahtuman kommunikaatio ei etene, koska esiintyjä ja katsojan rooliin joutunut kaupunkilainen toimivat eri konteksteissa. Katsoja ikään kuin puuttui tilanteesta, joten Sauterin teatteritapahtuma ei voinut toteutua, vaikka esittämisen toimintoja tapahtui kaikilla kolmella tasolla: olin näytteille asettuvan toiminnan tasolla Marja Kangas, koodatun toiminnan tasolla turisti ja esittävän toiminnon tasolla representoiva esiintyjä. Kommunikaatio tapahtui lähinnä sensorisella tasolla, vaikka toteutinkin koodattuja tai esittäviä toimintoja. Tämän perusteella *Rakkauden kaupunki* vertautuu Augusto Boalin näkymättömään teatteriin. Myös yhteiskunnallisen muutoksen tavoite yhdistää projektin näkymättömään teatteriin.

Boalin näkymätön teatteri muuttaa katsojan positiota niin, että se nousee keskiöön. Käsittelin tätä muutosta tarkemmin kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapojan ja esitystaiteilija Julius Elon ajatusten pohjalta. Haapoja esittää ehdotuksen, jonka mukaan tekijän ruumiillisuuden sijaan keskiöön voitaisiin asettaa katsojan ruumiillisuus. Elo ehdottaa, että kaupunkitilan voisi käsittää näyttämönä, johon katsoja astuu sisään. Molemmat ovat saaneet vaikutteita teatterin tutkija Hans-Thies Lehmannin näkemyksistä. Tarkastelin *Rakkauden kaupungin* esityksiä Lehmannin installaation määritelmää sekä Haapojan ja Elon ehdotuksia vasten. Päätelin, että esityksissä jokaisen katsojan oma subjektiivinen perspektiivi oli ratkaiseva esityksen kokemisessa. Turistikierrokset voidaan ymmärtää kaupunkitilaan tehtynä interventiona, jossa katsojan omakohtaiset valinnat kehystivät esityksen kontekstin.

Työni läpi kulki taiteilijan paradigman muutoksen pohdinta. Esittelin tarkemmin Suzanne Lacyn esittämät neljä taiteilijan roolia, jotka ovat kokija, raportoiija, analyytikko ja aktivisti. Vaikka *Rakkauten kaupungin* haastatteluvaiheen ensisijaisena tavoitteena oli kerätä materiaalia, projekti myös kyseenalaisti taiteilijan roolin konventioita. Toimin yhteisön keskellä, julkisessa tilassa eikä toteutamani rooli ei ollut perinteinen taiteilijan rooli. Käytin haastatteluvaiheessa välineenäni keskustelua ja omaa persoonaani, mutta ilman selkeää ennalta päätettyä roolia. Lacyn ehdottamista rooleista toteutin lähinnä kokijan ja raportoiijan rooleja. Aktivistin rooliakin kokeilin, mutta analyytikon rooli jäi vähemmälle. Lacyn ehdottamat muuttuneet taiteilijan roolit liittyvät kuvataiteen kontekstiin, mutta muutos myös näkyy teatteritaiteen kontekstissa. Kävin paradigman muutosta läpi omien työroolieni kautta ja pohdin omaa ammatti-identiteettiäni, joka on moniminäinen. Tällä hetkellä koen, että olen omassa taiteellisessa työskentelyssäni mielenkiintoisessa vaiheessa. Koen, että aiemmat ammattiroolini (teatteri-ilmaisun ohjaaja ja taiteilija) ovat yhdistymässä. En enää ajattele niitä rooleina, jotka pitäisi erottaa toisistaan, vaan pikemminkin odotan, että ne sulautuvat toisiinsa.

Taiteilijan paradigman ohella käsitteelin kahta ehdotusta taiteen paradigmoiksi. Nämä olivat kuraattori ja teoreetikko Nicolas Bourriaudin relationaalinen estetiikka sekä taidehistorioitsija Grant H. Kesterin dialoginen estetiikka. Heidän näkemyksensä taiteesta ovat lähellä toisiaan. Bourriaud korostaa taiteen perustana suhteita. Esittelin, kuinka *Rakkauten kaupungin* esityksissä sosiaaliset suhteet näyttämöllistyivät. Dialogisessa taiteessa keskustelu on olennainen osa tekemisen prosessia ja lopputulosta. *Rakkauten kaupunkia* voidaan perustellusti pitää dialogisena taiteena Kesterin näkemyksen mukaan, sillä haastatteluvaihe perustui keskustelemiseen. Molemmissa näkemyksissä on kuitenkin yksi iso hämmäntävä tekijä, sillä sekä Bourriaud että Kester ottavat intersubjektiivisuuden taiteen lähtökohdaksi. Suhtauduin tähän lähtökohtaan kriittisesti. Intersubjektiivisuus saattaa olla teoreettisesti perusteltu ratkaisu, mutta päätin, että käytännön tasolla se ei voi olla eettisesti kestävä lähtökohta, sillä se estää näkemästä Toiseutta ja siten ylläpitää voimakkaitakin valtarakenteita taiteilijan ja yleisön välillä. Analysoin problematiikkaa Buberin dialogifilosofian avulla. Kävin lopuksi läpi haasteita, joita dialoginen taiteilija kohtaa. Totesin, että omaa motivaatiota on kyettävä analysoimaan kriittisesti ja rehellisesti. Tärkeäksi vaatimukseksi intersubjektiivisuuden velvoitteen sijaan nousi vastuu omasta intohimosta tehdä taidetta. Kysymys etiikan ja estetiikan välisestä jännitteestä oli kiinnostava ja samalla valtava haaste. Esittelin oman ehdotukseni taiteilijan uudeksi paradigmaksi. Korostin keskustelua taiteen välineenä ja ehdotin taiteilijan paradigmaksi keskustelijaa. Perustelin ehdotustani omilla kokemuksillani *Rakkauten kaupungista*.

Olen tässä pro gradu -tutkielmassani sivunnut *Rakkauden kaupungin* poliittisuutta vain kevyesti. Olen tietoinen siitä, että poliittisuus on erittäin tärkeä ja olennainen lähtökohta uuden julkisen taiteen teoriassa. Samalla kuitenkin koen, että projektini poliittisuuden (tai yhteiskunnallisuuden) käsitteleminen vaatisi enemmän tilaa kuin tämän tutkielman yhteydessä on mahdollista. Olen rajannut sen pois tästä työstäni ja viitannut projektini yhteiskunnallisiin näkökulmiin vain muutamia kertoja. Tämän tutkielman kirjoittamisen ja lähdekirjallisuuteen tutustumisen kautta olen kuitenkin vakuutunut siitä, että poliittisia näkökulmia ei tule ohittaa uuden julkisen taiteen alueella toimittaessa.

Tätä pro gradu -tutkielmaa kirjoittaessani on ollut hämmentävää ja toisaalta avartavaa huomata se, miten oma suhtautumiseni vuorovaikutukselliseen ja yhteisölliseen taiteeseen on muuttunut. Taideakatemiaan teatteri-ilmaisun ohjaajaopintojeni aikana yhteisö- ja osallistava teatteri herätti voimakkaita tunteita – täydellistä vastustusta. En halunnut osallistua ketään, halusin esittää itse. En halunnut keskittyä vain prosessiin, halusin keskittyä lopputulokseen eli esitykseen. Idea taiteilijasta yhteisön muutosgeneraattorina tuntui minusta teennäiseltä, sillä pidin itseäni myyttisenä taiteilijanerona. Korostin olevani taiteilija enkä esimerkiksi hyväntekijä tai aktivisti. Vastustus yhteisöteatteria kohtaan kasvoi niin suureksi, että kieltäydyin osallistumasta vuosikurssini toteuttamaan lähiöprojektiin. Tein samaan aikaan yksin *Omakuva*-projektia, jossa työstin sooloesityksiä omasta itsestäni. Pelkkä ajatus vuorovaikutuksesta ja mahdollisesta muutoksesta oli niin polttava, että se piti kieltää kokonaan. Aiheesta oli selvästi jotain, joka pisti minussa suuret kierrokset käyntiin. Yhteisöteatteri ja sen eriytyneet menetelmät eivät vielä ole suurin kiinnostuksen aiheeni, mutta kuvataiteen traditiosta noussut yhteisötaide sen sijaan on alkanut salakavalasti kiinnostaa. Olen yllätynyt siitä, että yhteisötaide kutsuu minua. Kiinnostukseni sen teoriaa, menetelmiä ja jo toteutettuja projekteja kohtaan on kasvanut. Tämä aito kiinnostus on syntynyt tekemisen kautta. Siihen on vaikuttanut paitsi taiteellinen työni, myös tämän pro gradu -tutkielman kirjoittaminen ja aiheeseen syventyminen.

Minulle on tärkeää, että olen tällä työlläni löytänyt vastauksia taiteellisessa työskentelyssäni esiin tulleisiin kysymyksiin. En ollut aikaisemmin tutustunut uutta julkista taidetta käsittelevään kirjallisuuteen, sillä olin keskittynyt tekemiseen. Tutkielmani on antanut minulle käsitteellisiä avaimia vuorovaikutuksen haasteiden kohtaamiseen. Vastaavanlaisia projekteja suunnitellessani osaan ottaa kohtaamisen lähtökohdat paremmin huomioon, varata tarpeeksi aikaa ja antaa hämmennykselle enemmän tilaa. Pystyn tunnistamaan vuorovaikutustilanteessa muodostuvia suhteita ja mahdollisia muutosvaihtoehtoja. Voin tunnistaa kolmanteen tilaan ja Minä–Sinä -suhteeseen liittyvän epävarmuuden, ja toivottavasti pystyn sietämään sitä enemmän. Vastustus luultavasti vähenee, tai ainakin

tietoisuus sen syistä helpottaa työskentelyä. Pystyn hahmottamaan vuorovaikutuksellisen taiteen vastoinkäymisiä ja epäonnistumisiakin. Lähteistäni vain muutama puhui epäonnistumisen mahdollisuudesta; avoin suhtautuminen konfliktin mahdollisuuteen nousee minulle silti arvokkaaksi löydöksi. Kirjallisuuden avulla olen yleisesti ottaen saanut oikeutuksen omalle taiteen tekemiselleni. Olen osoittanut, että *Rakkauden kaupunkia* ja sen kaltaisia projekteja voi perustellusti pitää taiteena, vaikka ne poikkeavatkin konventionaalisesta teatterista ja traditionaalisesta taiteesta.

Kaikki ei ole kuitenkaan selvinnyt. Pro gradu -tutkielmani lopussa nostin esiin kysymyksen, joka on yhä taiteellisen jatkotyöskentelyni ytimessä: miksi valitsen vuorovaikutuksellisen taiteen? Kuten taiteellinen työskentely, joka nostattaa esiin kysymyksiä, myös tämä tutkielma on tuonut pintaan uusia kysymyksiä. Niistä keskeisin kysyy tekijän motiiveja taiteen tekemiselle. Kysymyksiä heräsi myös etiikan ja estetiikan jännitteisestä vastakkainasettelusta.

Tämä pro gradu -työni on antanut minulle lujan otteen taiteellisesta työstäni, kuten tavoitteeni olinkin. Pystyn nyt käsitteellistämään työskentelyäni. Kykenen myös suhteuttamaan sen laajempaan taiteen kenttään. Vaikka todennäköisesti tulen kamppailemaan esimerkiksi eettisten kysymysten kanssa jatkossakin, ja tulevat projektini herättänevät uusia kysymyksiä, en koe enää olevani kysymysteni kanssa yksin. Matkani uuden julkisen taiteen kentällä etenee ja roolini dialogisena taiteilijana toivottavasti vahvistuu. Jatkan pohdintaani tulevien taiteellisten töideni yhteydessä.



## 8 LÄHTEET

### PAINETUT

Arlander, Annette 2002.

”Teatteri mahdollisena tilana”. Hans-Thies Lehmannin luentomateriaalin ”Theater als Möglichkeitsraum / Theater as Space of Possibility” -pohjalta suomentanut Annette Arlander. Teatterikorkealehti 2/2002. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 42–45.

Arlander, Annette 2003a.

”Johdanto”. Teoksessa Arlander, Annette (toim.) 2003: *Esitystaidetta kohti. Kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*. Teatterikorkeakoulun pienjulkaisusarja Episodi 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 8–14.

Arlander, Annette (toim.) 2003b.

*Esitystaidetta kohti. Kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*. Teatterikorkeakoulun pienjulkaisusarja Episodi 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Boal, Augusto 1979.

*Theatre of the Oppressed*. Lontoo: Pluto Press.

Bourriaud, Nicolas 2002.

*Relational Aesthetics*. Dijon – Quetigny. Les presses du réel.

Buber, Martin 1995.

*Minä ja sinä*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Carlson, Marvin 2006.

*Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.

Counsell, Colin & Wolf, Laurie (toim.) 2001.

*Performance Analysis. An Introductory Coursebook*. Lontoo – New York: Routledge.

Eaton, Marcia Muelder 1994.

*Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Elo, Julius 2003.

”Esitys ja kommunikaatio”. Teoksessa Arlander, Annette (toim.) 2003: *Esitystaidetta kohti. Kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*. Teatterikorkeakoulun pienjulkaisusarja Episodi 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 15–17.

Erkkilä, Helena, Haapala, Leevi, Johansson, Hanna & Sakari Marja (toim.) 1999.

*Katoava taide*. Valtion taidemuseon museojulkaisu. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Fischer-Lichte, Erika 2005.

”Teatterin historiankirjoitus ja esitysanalyysi: kaksi eri alaa, samanlaiset lähestymistavat?”. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2005: *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: Like ja Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede, 105–125.

Frey, Bruno S. & Pommerehne, Werner W. 1989.

*Muses and Markets. Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford - Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell Ltd.

Gablik, Suzi 1995.

”Connective Aesthetics: Art after individualism”. Teoksessa Lacy, Suzanne (toim.) 1995: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 74–87.

Goldberg, RoseLee 2001.

*Performance Art. From Futurism to the Present*. Lontoo: Thames & Hudson.

Haapala, Arto 2000.

”Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan”. Teoksessa Haapala, Arto & Lehtinen, Markku (toim.) 2000: *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 121–156.

Haapala, Leevi 1999.

”Taiteilijan muuttuva rooli – yhteisötaidetta 90-luvun Suomessa”. Teoksessa Erkkilä, Helena, Haapala, Leevi, Johansson, Hanna & Sakari Marja (toim.) 1999: *Katoava taide*. Valtion taidemuseon museojulkaisu. Helsinki: Valtion taidemuseo, 78–103.

Haapoja, Terike 2003.

”Peili vai paikka – ajatuksia näyttämön katsomisesta”. Teoksessa Arlander, Annette (toim.) 2003: *Esitystaidetta kohti. Kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*. Teatterikorkeakoulun pienjulkaisusarja Episodi 1. Helsinki: Teatterikorkeakoulu 18–34.

Haapoja, Terike 2006.

”Esitys ja installaatio.” *Teatteri-lehti* 1/2006. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 32–36.

Haedicke, Susan C. & Nellhaus, Tobin (toim.) 2001.

*Performing Democracy. International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Hankamäki, Jukka 2003.

*Dialoginen filosofia. Teoria, metodi ja politiikka*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hannula, Mika 2001a.

”Kolmas tila – mahdollisuuksien karuselli”. *Kiasma-lehti* 12/2001. Helsinki: Nykytai-  
teen museo, 10–13, 28.

Hannula, Mika 2001b.

*Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Helsinki: Kuvataideakate-  
mia.

Hannula, Mika 2004.

*Nykytai-teen harharetket. Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Hel-  
sinki: Kuvataideakatemia.

Heather, Jane 2001.

”Dramatic Union: Workers’ Theater in the 1990s”. Teoksessa Haedicke, Susan C. & Nellhaus, Tobin (toim.) 2001: *Performing Democracy. International Perspectives on*

*Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 159–165.

Hotinen, Juha-Pekka 2002a.

”Yhteisö(taide)”. Teoksessa Hotinen, Juha-Pekka 2002: *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektra. Helsinki: Like, 321–329.

Hotinen, Juha-Pekka 2002b.

*Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Teatterikorkeakoulun ja Liken julkaisusarja Elektra. Helsinki: Like.

Iser, Wolfgang 1980.

”Interaction between Text and Reader”. Teoksessa Counsell, Colin & Wolf, Laurie (toim.) 2001: *Performance Analysis. An Introductory Coursebook*. Lontoo – New York: Routledge, 179–184.

Jacob, Mary Jane 1995.

”An Unfashionable Audience.” Teoksessa Lacy, Suzanne (toim.) 1995: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 50–59.

Jaukkuri, Maaretta 2006.

”Tehdä, tutkia ja järjestää. Taiteilijuus liikkeessä.” *Taide-lehti* 4/2006. Helsinki: Kustannus Oy Taide, 26–31.

Kanerva, Erkki 2004.

”Ilmestyksen outoutta”. Arvostelu Marja Kankaan taiteellisesta opinnäytetyöstä *Pudotus*. *Turun Sanomat* 28.3.2004, 23.

Kangas, Marja & Rumbin, Marko 2006.

*Turku – Rakkauden kaupunki*. Painettu kartta. Kartan sivut liitteenä.

Kantokorpi, Otso 1998.

”Galleriatila sosiaalisena veistoksena”. *Taide-lehti* 3/1998. Helsinki: Kustannus Oy Taide, 52–55.

Kantonen, Lea 2005.

*Telтта. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 54. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.

Kaye, Nick 2000.

*Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation.* Lontoo - New York: Routledge.

Kester, Grant H. 2004.

*Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art.* Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.

Kinnunen, Aarne 1984.

*Mitä näyttelijä tekee? Syntiä vai työtä.* Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Kirby, Michael 1987.

*A Formalist Theatre.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Koskenniemi, Pieta 2007.

*Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä.* Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Koski, Pirkko (toim.) 2005.

*Teatterin ja historian tutkiminen.* Helsinki: Like ja Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede.

Kwon, Miwon 2002.

*One Place After Another. Site-Specific Art and Local Identity.* Cambridge, Massachusetts – Lontoo: MIT Press.

Lacy, Suzanne 1995a.

”Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys”. Teoksessa Lacy, Suzanne (toim.) 1995: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art.* Seattle, Washington: Bay Press, 19–47.

Lacy, Suzanne 1995b.

”Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art”. Teoksessa Lacy, Suzanne (toim.) 1995: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press, 171–185.

Lacy, Suzanne (toim.) 1995c.

*Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.

Nellhaus, Tobin & Haedicke, Susan C. 2001.

”Introduction”. Teoksessa Haedicke, Susan C. & Nellhaus, Tobin (toim.) 2001: *Performing Democracy. International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1–23.

Ojala, Raija (toim.) 1995.

*Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Sakari, Marja 2000.

*Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja Dimensio 4. Helsinki: Ateneum.

Sarva, Sanna 1998.

”Kuka puhui kenestä, kenellä ja missä? Aktiivisesti sosiaalinen taide ja sen määrittelmä”. Taide-lehti 3/1998. Helsinki: Kustannus oy Taide, 33–34.

Sauter, Willmar 2000.

*The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.

Sauter, Willmar 2005.

”Teatteritapahtuma. Uusia alkuja”. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) 2005: *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like ja Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede, 14–29.

Simolin, Kristian 1998.

”Isku taiteen keskikentälle”. Taide-lehti 3/1998. Helsinki: Kustannus Oy Taide. 38–39.

Takala, Kimmo 1995.

”Ihminen merkkinä ja teko taiteena”. Teoksessa Ojala, Raija (toim.) 1995: *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY, 217–232.

Varto, Juha 1996.

”Ideologia ihmisen tutkimiseksi”. Teoksessa Varto, Juha 1996: *Lihan viisaus: kirjoituksia halusta, katseesta ja puheesta*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Veivo, Harri & Huttunen, Tomi 1999.

*Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Oy Edita Ab.

Ventola, Marjo-Riitta 2005.

”Taide keskellä elämää”. Teoksessa Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke (toim.) 2005: *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, 34–47.

Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke 2005a.

”Käytäntöjä”. Teoksessa Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke (toim.) 2005: *Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia, 56–80.

Ventola, Marjo-Riitta & Renlund, Micke (toim.) 2005b.

*Draamaa ja teatteria yhteisöissä*. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian julkaisuja. Sarja B: Oppimateriaalit 5. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Väisänen, Tuula 2007.

”Ujuttautuminen yhteiskuntaan”. Teatteri 1/2007. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 20–23.

Wiley, Laura & Feiner, David 2001.

”Making a scene: Representational Authority and a Community-Centered Process of Script Development”. Teoksessa Haedicke, Susan C. & Nellhaus, Tobin (toim.) 2001: *Performing Democracy. International Perspectives on Urban Community-Based Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 121–142.

## PAINAMATTOMAT

Akay. Ei päiväystä.

[WWW-dokumentti]. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa: <<http://www.akayism.org>>.

Bishop, Claire 2006.

”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. [WWW-dokumentti]. Artforum 2/2006. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa: <<http://www.artforum.com/inprint/id=10274>>. Vaatii rekisteröitymisen.

Cohen-Cruz, Jan 2002.

”An Introduction to Community Art and Activism”. [WWW-dokumentti]. Community Arts Network. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa: <[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an\\_introduction.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php)>.

Elo, Julius 2006.

*Esitys havainnon taiteena*. Julkaisematon pienoistutkielma. Teatterikorkeakoulu/Estaitte. Saatu sähköpostitse 22.11.2006.

Heikkinen, Sanna 2006.

*Devising teoriassa ja käytännössä. Hahmotelmia ja ehdotuksia yhdestä teatterin tutkimuksellisesta mahdollisuudesta*. Pro gradu -tutkielma. [WWW-dokumentti]. Tampereen yliopisto. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa: <<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu01412.pdf>>.

Kangas, Marja 2005.

Muistiinpanot performanssitaiteilija Tero Nauhan luennolta ”Yhteisötaide suhteessa globaaliin markkinatalouteen”, 4.3.2005. Turun ammattikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskuksen performanssitaiteen erikoistumisopinnot. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006a.

Muistiinpanot kuraattori Rickard Borgströmin luennolta ”An artist among us. On art within the social context”, 22.9.2006. Yhdessä! - yhteisötaiteen symposium, järj. Turun ammattikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus ja kuvataiteen koulutusohjelma (Turun



Piirustuskoulu) yhteistyössä Svenska yrkeshögskolanin/Kultur, Turun taidemuseon ja Åbo Akademin kanssa. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006b.6

Muistiinpanot esitystaiteilija Julius Elon luennolta ”Kaupunki näyttämönä”, 27.2.2006. Paikkasidonnaisen taiteen seminaari Turussa, järj. Olohuone ry. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006c.

*Rakkauden kaupunki*. Omat muistiinpanot, kevät 2006. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006d.

*Rakkauden kaupunki*. Videotallenne esityksestä 7.6.2006. Kuvaaja: Juha-Matti Ahokas. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006e.

Muistiinpanot yhteisötaiteilija Lea Kantosen luennolta ”Yhteisötaiteen eettisiä kysymyksiä”, 22.9.2006. Yhdessä! - yhteisötaiteen symposium, järj. Turun ammattikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus ja kuvataiteen koulutusohjelma (Turun Piirustuskoulu) yhteistyössä Svenska yrkeshögskolanin/Kultur, Turun taidemuseon ja Åbo Akademin kanssa. Tekijän hallussa.

Kangas, Marja 2006f.

”heinäkuu on Suomen lomakuukausi”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 28.6.2006. [Viitattu 30.3.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/06/heinkuu-on-suomen-lomakuukausi.html>>.

Kangas, Marja 2006g.

”Hyppy tuntemattomaan”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 19.5.2006. [Viitattu 5.4.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/05/hyppy-tuntemattomaan.html>>.

Kangas, Marja 2006h.

”kevättä rinnassa”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 22.4.2006. [Viitattu 5.1.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/04/kevtt-rinnassa.html>>.

Kangas, Marja 2006i.

”Mitä on välttämätöntä tehdä?”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 16.6.2006. [Viitattu 26.3.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/06/mit-on-vlttmtnt-tehd.html>>.

Kangas, Marja 2006j.

”Mitä voin sanoa rakkaudesta?”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 27.5.2006. [Viitattu 5.4.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/05/mit-voin-sanoa-rakkaudesta.html>>.

Kangas, Marja 2006k.

”olohuoneessa”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 8.6.2006. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/06/olohuoneessa.html>>.

Kangas, Marja 2006l.

”Pitkästä aikaa ajatuksia”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 22.9.2006. [Viitattu 26.3.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/09/pitkst-aikaa-ajatuksia.html>>.

Kangas, Marja 2006m.

”Rakkaus on sitä ihteänsä”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 5.5.2006. [Viitattu 10.4.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/05/rakkaus-on-sit-ihtens.html>>.

Kangas, Marja 2006n.

”Vuorovaikutus, vastustus, muutos”. [WWW-dokumentti]. *Rakkauden kaupungin* blogi. Luotu 3.5.2006. [Viitattu 7.3.2007]. Saatavissa:  
<<http://rakkaudenkaupunki.blogspot.com/2006/05/vuorovaikutus-vastustus-muutos.html>>

Roche, Jennifer 2006.

”Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop”.  
[WWW-dokumentti]. Community Arts Network. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa:  
<[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially\\_engage.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php)  
>.

Yleinen suomalainen asiasanasto 2007.

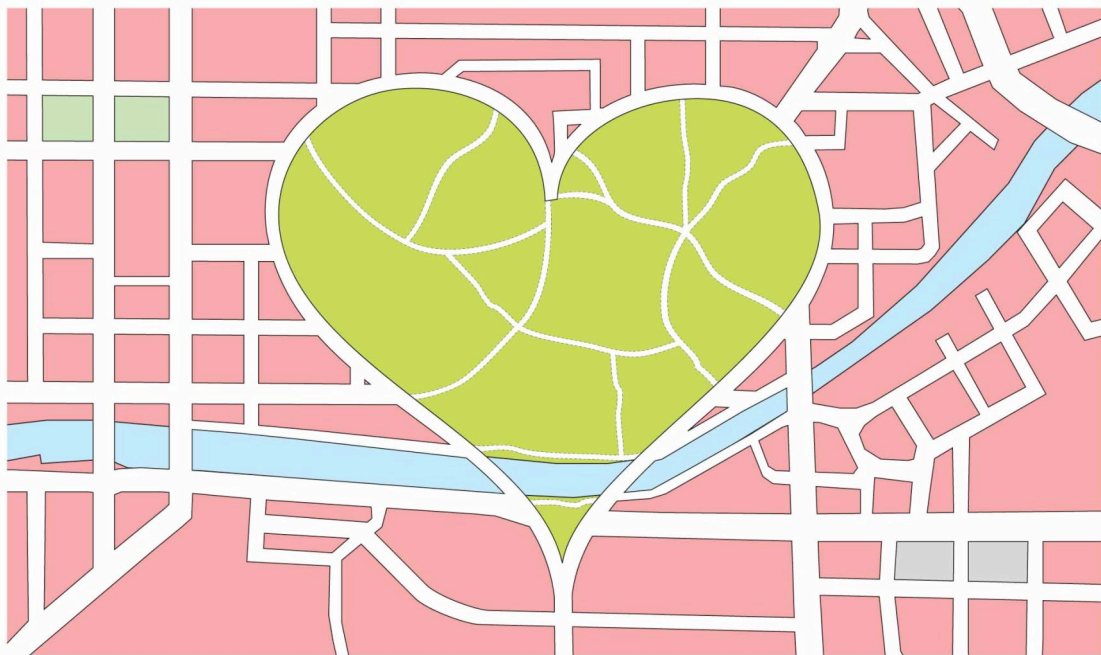
[WWW-dokumentti]. Helsingin yliopiston kirjasto. Sanasto päivitetty 13.4.2007. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa: < <http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/index.html> >.

Whirl-Mart Ritual Resistance 2007.

[WWW-dokumentti]. [Viitattu 19.4.2007]. Saatavissa:  
<<http://www.breathingplanet.net/whirl>>.

## 9 LIITE

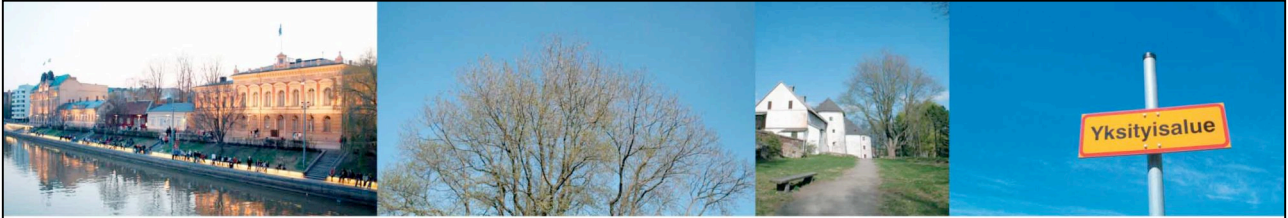
*Rakkauden kaupungin* kartan sivut. Alkuperäisen kartan painos 1000 kpl. Kartan graafinen suunnittelu: Marko Rumbin



# Turku – Rakkauden kaupunki

Mistä Turussa löytyy rakkautta?  
Tämä on kartta rakkauden etsijöille.





## Tervetuloa Turkuun. Tämä on Rakkauden kaupunki.

Rakkaus. Tuo ikuinen balladien aihe, mieletön voima.

Ja kaupunki. Kylmä, kova ja kasvoton kaupunki, jossa ihmiset kulkevat toistensa ohi. Rakkauden kokemukset häviävät meluun ja kiireeseen. Muistot unohtuvat. Oma tila kutistuu eikä elinympäristö tunnu enää omalta ja arvokkaalta. Kaupunkia on helppo tuhota, jos siitä ei välitä ja siihen ei ole henkilökohtaista suhdetta.

Rakkauden kaupunki on taideprojekti, jossa kartoitan rakkauden tapahtumapaikkoja Turussa. Käytännössä tutkiminen on tapahtunut niin, että kävelen kartan kanssa ja lähestyn tuntemattomia ihmisiä. Pyydän heitä näyttämään kartalta paik-

koja, joista löytyy rakkautta. Olen turisti Rakkauden kaupungissa ja lataan ilmaan isoja kysymyksiä: Onko rakkaus mahdollista? Missä sinä olet kokenut rakkautta? Mitä rakkaus on?

Muistot tekevät paikoista arvokkaita. Rakkaus laajentaa henkistä elintilaa.

Rakkauden kaupungissa taiteilijan tehtävä on toimia katalysaattorina: muuttaa yhteisöä ja havahduttaa ajattelemaan. Rakkauden äärellä me olemme kaikki haavoittuvaisia. Me pelkäämme hylätyksi tulemistä. Me pelkäämme katsoa silmiin tuntematonta. Silti uskaltaminen kannattaa: Kyllä! Rakkautta on olemassa! On mahdollista olla onnellinen! Jos vain uskallan...

Toinen taiteilijan tehtävä Rakkauden kaupungissa on välittää turkulaisten viisautta eteenpäin. Tämän kartan avulla kaupunkilaiset ja turistit voivat tutustua Rakkauden kaupunkiin. Kartan ohjeiden mukaan toimiminen saattaa lisätä onnellisuutta tai rakkauden mahdollisuuksia. Kuka tahansa kartan löytänyt voi ryhtyä tekemään rakkauksellisia tekoja! Tämä kartta kutsuu mysteerin äärelle.

31.5.2006 Aurajoen rannalla, rakkaudesta ymmällään,

Marja Kangas  
esitystaiteilija

## Lähde turistikierrokselle

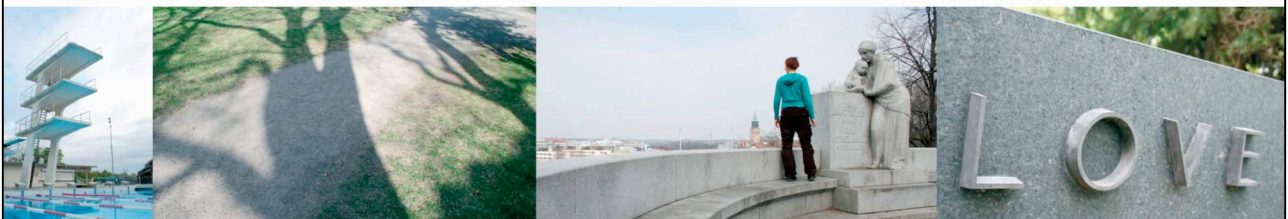
Voit tutustua Rakkauden kaupunkiin esityksellisillä turistikierroksilla Olohuone-tapahtuman aikana. Ilmaiset kierrokset:  
ke 7.6. klo 19.00  
pe 9.6. klo 19.00  
la 10.6. klo 19.00  
Lähtö Teatterisillalta (kartalla 2).

## Olohuone 306,4 km<sup>2</sup>

Rakkauden kaupunki toteutetaan yhteistyössä Olohuone 306,4 km<sup>2</sup> -kaupunkitaidetapahtuman kanssa. Tapahtuma avaa Turkuun kaupunkilaisen olohuoneen. Neljän päivän ajan kaduilla, toreilla ja ostoskeskuksissa voi kohdata tanssia, performansseja, kuvataidetta ja turistikierroksia. Lisää: [www.olohuone.org](http://www.olohuone.org).

## Marja Kangas

Marja Kangas (synt. 1974) on turkulaistunut esitystaiteilija. Hän on valmistunut Turun taideakatemiasta teatteri-ilmaisun ohjaajaksi sekä suorittanut performanssitaiteen erikoistumisopinnot samassa koulussa. Marja valmisteele graduun Tampereen yliopistoon, jossa hän opiskelee teatterin tutkimusta. Hän asuu ja työskentelee Turussa.





## 1. Jokiranta

Turku on Suomen Pariisi.

Aurajoen ranta on kaupunkilaisten mielestä Turun romanttisin paikka. Rakkaudentäyteisen tunnelman voi kokea nykyisen, tulevan tai kuvitteellisen rakkaan kanssa. Jokiranta sopii nuorisolle, ensikertalaiselle sekä ystävien, perheen tai entisen rakkaan kanssa nautittavaksi. Se sopii myös sinulle, joka pidät itseäsi tavallisena, sillä jokirannassa ei tarvitse selitellä olemustaan. Jokiranta on varma valinta ensitreffeille, arkiselle läheisyydelle tai eron hetkelle!

## 2. Teatterisilta

Suudelmien silta.

Teatterisillalla suudellaan merkittäviä suudelmia. Parkkeeraa siis teatterisillalle, jos odottelet sellaista. Myöhemmin siltasuudelmia voi muistella aina kun kulkee sillan yli. Tai sitten voi ottaa tehtäväkseen suudella joka kerta siltaa ylittäessään, jos sopiva partneri on suuteluetaisyydellä.

## 3. Sappalinna ja Vartiovuori

Jännittävät rakkauden vuoret.

Nämä suosittu kuhertelupaikat ovat rakkauden aarreaittoja. Sappalinna tarjoaa monipuolisia mahdollisuuksia rakkauden etsijöille. Petreliuksen muistomerkiltä avautuu romanttinen näköala kaupungin yli. Kuuleman mukaan kokemus muuttuu kerta kerralta syvämmäksi ja elämästä ymmärtää aina jotain enemmän.

Myös Vartiovuorelta avautuu klassinen näköala: sinne on viety ihastukset, tyttö- ja poikaystävä sekä muualta tulleet turistit kautta aikojen ihastelemaan kaupunkimaisemaa ja kumppania!

Sappalinnan maauimalassa turistille avautuu toisenlainen näköala: uima-asuiset ihmiset kiinnostavat monia. Huhun mukaan rakkauden vuorella on myös kaupungin parhaat kutupusikot! Vain todellisille rakkauden turisteille!

## 4. Puolalanmäki ja Taidemuseo

Rakastavaisten kokoontumisajot!  
Historiallisia rakkauden henkäyksiä!

Puolalanmäellä on kokoonnuttu rakkauden merkeissä kautta aikojen ja niitä oikeitakin on tavattu puiston penkeillä, nurmikoilla ja kallioidella. Nykyaikana sen oikean tunnistaa Puolalanmäellä siitä, että tapaamishetkellä Taidemuseosta heijastuvat valot muuttuvat discovaloiksi ja maailma kutistuu kahden ihmisen kokoiseksi. Taidemuseo on itse asiassa rakkauden museo, jossa rakkauden mys-

teeriin voi tutustua imeytymällä taideteoksiin. Valitse yksi teos ja katsele sitä useiden minuuttien ajan intensiivisesti. Anna ihmeen vaikuttaa ja rakkauden täyttää kehosi ja mielesi. Poistu virkistyneenä ja uudistuneena ihmisenä.

## 5. TYKS

Vahvaa ja haurasta rakkautta.

Pyyteeton rakkaus on tiheänä läsnä kun vastasyntynyt katsoo viisailla silmillään. Samaan aikaan toisaalla sairaasta ihmistä pidetään hellästi kädessä kiinni. Rakkaus on usein sanatonta. Suuri tunne ilmenee pieninä tekoina.

## 6. Kupittaaan puisto

Perhe-elämää ja pyörremyrskyromansseja!

Kupittaa on paratiisi, joka esittelee rakkauden koko kirjon. Ihastuksen toimintaa seurataan urheilukentillä turvallisen välimatkan päästä ja myöhemmin mielittetyin kanssa testataan lähikontaktia puistonpenkillä. Aikuisena yöllinen kävely urheilukentällä antaa toivoa. Perheen kanssa vietetään lastenaltaalla laatu-aikaa. Kupittaa sopii kaikille vauvasta vaariin! Kuumina kesäpäivinä saattaa törmätä eksoottiseen näkyyn: puiden takaa singahtelee alastomia ihmislapsia. Kupittaa kokeillaan kiellettyjä asioita kuten yöuintia uimalan vilvoittavissa vesissä.

## 7. Rautatieasema

Sen oikean odotus ja klassiset hyvästit...

Odota kunnes rakkaus saapuu Turkuun. Se on kuulemma joskus Helsingin tai Tampereen junassa. Jos rakkaus on jo tullut elämään, rautatieasemalla voit suorittaa klassiset hyvästit. Pidä rakkautta ensin itsesi lähellä. Voit suudella kiihkeästi, antaa rakkaallesi pusun poskelle tai halata lujasti. Yritä asettaa rakkautesi junaan, mutta pitkitä hyvästejä niin kauan että konduktööri tulee sanomaan: "Tämä lähtee nyt". Ja se on niin totta. Tuijota rakkauttasi laiturilta. Tilaa sade ja liimaa sadepisarot helmiksi ikkunaan. Anna junan lähteä liikkeelle ja kulje vierellä. Lisää junan nopeutta niin että katsekontakti rakkauteen katkeaa. Katsele autoita kiskoja ja jää asemalaiturille yksin seisomaan. Havainnoi sydämesi tila.

## 8. Baarit, kahvilat, kapakat ja kuppilat (lukuisia kohteita, ei merkitty karttaan)

Instant-rakkautta, pelimiehiä ja hyviä muijia!

Baarirakkaus kestää lyhyen ajan, muutamasta tunnista

viikkoon. Tosin myös tulevia aviopuolisoita on baareista löydetty. Jos ihmisyksilö etsii rakkautta baarista, hänen kannattaa testata seuraavia lajituyppilisiä toimintoja:

1. Silmiin katsominen
2. Hymyily
3. Tervehtiminen
4. Tutustuminen
5. Keskustelu rakkaudesta.

Rohkeat tilaavat kupillisen tai tuopillisen rakkautta!

## 9. Kenkäkaupat

(lukuisia kohteita, ei merkitty karttaan)

Vaihda paria!

Jos rakkauden turistin jalat väsyvät, voi vanhan ja nuutuneen parin vaihtaa uuteen. Parin hinta vaihtelee valikoiman mukaan, mutta alennusmyynneistä voi tehdä yllättäviä löytöjä. Valinta saattaa olla vaikeaa, sillä uskolliseen pariin kiintyy. Vanhaa paria voi tietenkin yrittää uudistaa ja korjata myös itse.

## 10. Grillijonot

(ei merkitty karttaan, seuraa rasvan hajua)

Rakkautta kahdella nakilla ja kaikilla mausteilla! Ei ihminen pelkällä rakkaudella elä!

Suurin rakkauden nälkä syntyy aamuyöllä, jolloin rakkauden turistin tapaa nakkikioskijonoissa eri puolilla kaupunkia. Rakkaus saattaa syntyä, kun tuntematon lainaa grillijonossa 10 senttiä. Ei sitä ihmistä vielä silloin edes tunne, ihmettelee vain ja kuulee sydämensä liikkeen. Outoa rakkaudessa on se, että vaikka pienen annoksen saakin, näkö ei katoa koskaan!

## 11. Risteys Åbo Svenska Teaterin ja H&M:n kohdalla

Kadunkulma, jossa kaikki suunnat ovat auki.

Kadunkulma, jossa rakkaus on joskus päättynyt sanoihin: "Sinä et anna minulle mitään mahdollisuutta." Ja samaan aikaan vastarakastuneet ovat juosseet toisiinsa kiinni. Kadunkulma, jossa kaikki on mahdollista.

## 12. Valvontakamerat eri puolilla kaupunkia

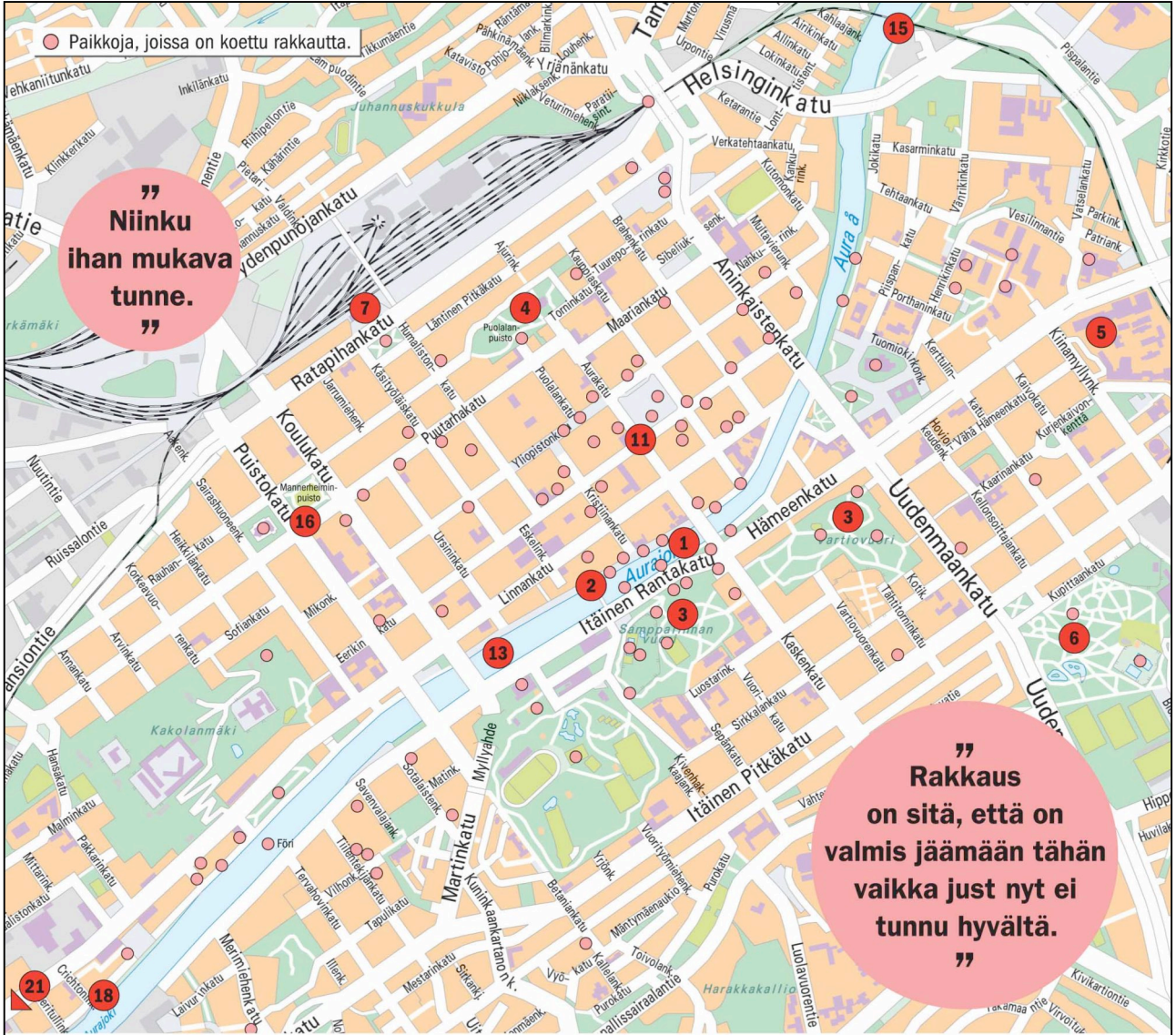
Elokuvasuudelma!

Etsi valvontakamera. Jos sinulla ei ole paria, etsi pari. Harjoittele täydellisen suudelma ja esittäkää se valvontakameralle.

”  
Sittenkin  
kantava  
voima.  
”









### 13. Laiturit

(lukuisia kohteita, ei merkitty karttaan)  
Rakkaus unessa.

Jos rakkaus on kovin epävarmaa, pitää mennä laiturille. Onneksi niitä on useita eri puolilla kaupunkia. Tee sopimus, että tapaavat rakkautesi unessa samalla laiturilla. Ja sitten uneksi... Rakkaus tapahtuu... Jos uneen tulee sumua ja usvaa, eikä laituria löydy, tiedät, että rakkaus on kadonnut. On aika mennä elämässä eteenpäin.

### 14. Bussipysäkit ja bussit (lukuisia kohteita, ei merkitty karttaan)

Eroamisen mahdollisuus.

Bussipysäkeillä eri puolilla kaupunkia tapahtuu joka päivä eroja. Ihminen irtoaa toisesta tunnista, päivän tai vuosien yhteyden jälkeen. Rakastetusta pääsee lopullisesti eroon sijoittamalla hänet bussiin. Varmistaa, että hänellä on puhelin mukanaan. Sijoita bussi Maariankadulle. Soita ja eroa puhelimesta. Silloin rakastetusti tiedät, että hän ei ole ainoa, joka on jätetty liikkuvassa bussissa Maariankadulla.

### 15. Rautatiesilta, Halistenkosken kävelysilta (ei kartalla) ynnä muut sillat.

Käsittelyssä rakkausasiat!

Etsitkö paikkaa, jossa voisi rauhassa käsitellä rakkausasioita? Kokeile rautatiesiltaa, jossa ohikiitävä juna muistuttaa elämän vauhdista. Tartu siis hetkeen! Sillat ovat täydellisiä paikkoja asioiden vatvomiseen. Vesi alhaalla velloo, mutta antaa veden velloa ja ajatuksien puolestaan kirkastua. Silloin kannattaa soittaa ne rakkauspuhelut, joissa sanoo suorat sanat, tiilitää, tekee tunnustuksen tai hymyilee niin että sen kuuluu äänestä. Sillat ovat myös niitä paikkoja, joista soitetaan vuosikymmenien harhailujen jälkeen: "Hei. Minä täällä. Minä ajattelin soittaa."

### 16. Mannerheimipuiston keinut

Syvällisiä keskustelua elämästä ja tiheää tunnelmaa!

Öiseen aikaan keinut ovat parhaimmillaan. Kaupunki nukkuu ja ihmiset voivat keskittyä olennaiseen: henkeihin keskusteluihin. Loppujen lopuksi on vain yksi aihe, josta

puhua. Puhumisen lisäksi kannattaa kokeilla nauramista, hengittämistä ja pitkiä hiljaisuuksia.

### 17. Kaupungin kadut

Itke ja juokse rakkauden perässä!

Turun kaduilla juostaan rakkauden perässä ahkerasti. Lyhyempiä pyrähdyksiä tavataan ottaa erityisesti kapakoiden läheisyydessä. Himojuoksijalle sopii sen sijaan seuraava reitti: Koulukatu-Martinkatu-Kuninkaankartanonkatu-Stälarminkatu-Betaniankatu. Mukaan voi ottaa tunteen siitä, että kohta tapaavat ihastukseni! Pareittain voi kokeilla seuraavaa: Lähtekää liikkeelle Yliopistonkadun ja Aurakadun kulmasta. Sijoittukaa eri puolille Yliopistonkatua. Toinen voi huutaa ja toinen itkeä. Edetkää näin Brahenkadun kulmaukseen, jossa kumpikin jatkaa matkaa eri suuntiin, toinen Yliopistonkatua, toinen Brahenkatua joelle päin. Miettikää mitä tapahtui. Seuraavassa kadunkulmassa soittakaa toisillemme ja sanokaa, että ette voi elää ilman toisia. Tavatkaa Aninkaistenkadun ja Eerikinkadun kulmassa ja olkaa onnellisia elämäne loppuun saakka.

### 18. Jokeen päätyvät portaat

Rakkaudessa pettyneelle.

Näille portaille tullaan itkemään pettytyksen, hylkäämisen ja eron jälkeen. Sään on parasta olla harmaa ja pilvinen, sade tai räntä sopii vielä paremmin. Itke ja anna tunteesi pudota veteen, mutta pysy itse portailta, jätät murheesi Aurajokeen ja jatka matkaa.

### 19. Oma kohde – mene minne haluat

Sielun puhdistus.

Joskus rakkaudesta tulee pahoja haavoja. Haavoja voi yrittää parantaa suorittamalla erilaisia rituaaleja. Esimerkiksi entisessä rakkauden paikassa voi toimia näin: 1. Soita ovikelloa. 2. Huuda, murise, tärise, puhku ja puhise! Älä kuitenkaan vahingoita itseäsi, toisia ihmisiä tai muiden omaisuutta. 3. Anna itsellesi lupa unohtaa. 4. Kiitä ja poistu.

### 20. Maailman ääri (ei kartalla)

Edistyneille Rakkauden turisteille!

Kävele kohti Rakkautta. Älä pääätä etukäteen minne menet,

vaan anna intuitiosi johdattaa sinua kohti Rakkautta. Jos löydät rakkautta, antaudu sille. Kun olet saanut tarpeeksesi, palaa lähtöpisteeseen ja aloita matka uudestaan.

### 21. Laivaterminaalit (satama, ei kartalla)

Jos rakkautta ei kaikesta huolimatta löydy Turusta, niin aina voi lähteä laivalle!

### Nämäkin rakkauden paikat mainittiin:

Suntiontie, Kaskenkadun ja Itäisen rantakadun risteys, Koulukatu, Betaniankatu, Puutarhakatu, Yliopistonkatu ja Tiilentekijänkatu.

Taiteiden yö, Tall Ships' Race, Ruisrock, Down By The Laituri, Tanssiteatteri ERI, Wäinö Aaltosen Museo, vanhojen tanssit ja soittoleirit.

Kipparin tuoppi, Forte, Blanko, Foija, Yo-kylän Three beers, Hannikaisen baari, Dynamo, Café Manuela, Café Panini, Börs, Cosmic Comic Café, Ravintola Koulu, Diva, Samppalinnan ravintola, Kauppakorkeakoulun alakerran disko Monttu, jokilaivat, Marilynin vessa ja Mantun grilli.

Hannunniitun ala-asteen piha, Varissuon normaalkoulun luokkahuoneet, Yo-kylän kerhohuone, Yliopiston luentosali, työvoimatoimisto ja hoitoala.

Kauppatori, linja-autoasema, Hansakortteli ja sen ympäristö, Föri, Turun linna ja Linnanpuisto, Tuomiokirkko, Mikaelin kirkko, Ortodoksisen kirkon edusta, Portsa, Martti, Mäntymäki, Yo-kylä, Raunistula, Runosmäki, Lauttaranta ja Tonttumäki sekä puistonpenkit eri puolilla kaupunkia.

Hautausmaa, Forum Marinumin parkkipaikka, Itäharjun teollisuusalue, Kohmon metsä, Uittamonpuisto, Isoisten ranta ja metsät, Luolavuoren maankaatopaikka, Hirvensalon venesatama, Aninkaisten silta, Peltolan siirtolapuutarha, Saaronniemen uimaranta, Kuuva, niitty Ruissalossa, Kansanpuisto, Hättäistenkuja, Ruissalon lintutorni, Kataninlaakson luonnonsuojelualueen pyöreä kivi, pusikko Kakolanmäellä ja puu Sibeliusmuseon takana.

Oma koti, tyttöystävän koti, poikaystävän kämpppä, miesystävän auto, lastenvaunut ja netti.

### Puuttuuko kartalta sinun rakkauden paikkasi?

Kerro kokemuksistasi sähköpostilla: rakkautenkaupunki@hotmail.com. Seuraa projektia verkossa: www.rakkautenkaupunki.blogspot.com.





## Rakkauden paikan tuntomerkkejä

Rakkauden paikalta avautuu huikea näkymä: sieltä näkyy koko kaupunki. Tai ainakin merkittävä osa kaupungista. Rakkauden paikassa ei tosin aina ole edes ikkunaa, koska joskus rakkaus tapahtuu sisällä, yksityisasunnossa, kotona. Itse asiassa näköalalla ei ole väliä silloin kun vierellä on ihminen, jonka silmissä on koko maailma.

Rakkauden paikassa pitää olla näköalan lisäksi vettä, 80-luvun kesäterasseja, konsertteja, taikuutta, terveyspalveluita, sähköä (levysoittimeen), netti, piknikki, energiaa, luonto, psykologian oppikirja, sydänkirurgi, syksyn lehti, tähtiä ja kuita sekä jäätelökioski (muista aito vohveli!). Iso nojatuoli on plus-saa. Ja tietenkin auringonlasku, auringon nousu, sininen hetki tai kuunpimennys. Myös vesisade käy.

Rakkauden paikka on sellainen, että siellä tuntee olevansa etuoikeutettu ja elossa. Voi tuntea myös pakahtumista, unettomuutta ja siitä aiheutuvaa yllättävää energisyyttä ja keveyttä. Rakkaus saa laulamaan oudoilla kielillä, ja tämä voi tapahtua loppujen lopuksi missä tahansa.

## Miten rakkautta löytää? Kaupunkilaiset vastaavat

"Rakkautta saa, jos on avoin eikä teeskentele."

"Rakkautta ei kannata etsiä tai odottaa. Ei ole olemassa mitään takuita, että rakkaus tulee luokse. Rakkauden etsiminen pitää lopettaa."

"Rakkautta saadakseen pitää selittää itselleen ääneen, millaisen rakastetun haluaa ja miksi rakkauden löytyminen on tärkeää."

"Kannattaa lähteä lomalle. Lomalta löytää tulevan aviopuolison."

"Rakkautta saa jos käy terapiassa. Myös tanssiminen ja hengittäminen auttavat."

"Pitää antaa itselleen tilaa olla omanlaisensa, erityinen ihminen."

"Rakkautta voi saada, kun on avoinna sen mahdollisuudelle. Mutta samalla kun on auki rakkaudelle, saattaa olla auki myös hyväksikäytölle."

"Jos on vähissä vaatteissa niin saa rakkautta helpommin."

"Rakkaudella saattaa olla vääränlaiset kengät, mutta ulkonäköön ei pidä tuijottaa."

"Kannattaa tehdä lista, jossa kuvailee seläistä ihmistä, jonka haluaa elämäänsä. – Ja sitten lista pitää heittää mereen tai polttaa, pitää päästä vaatimuksista irti."

”  
Median  
luoma  
harha.  
”

## Mitä rakkaus on?

"Rakkaus on hyvää tahtoa toista kohtaan."

"Lisääntymisvietti."

"Laulujen yleisin aihe."

"Rakkaus on sitä ihteänsä."

"Iso skaala ihan mitä tahansa tunteita."

"Yhtä kuin avioliitto."

"Tunne, jonka haluaisin kokea."

"Love is everywhere."

"Se tapahtuu siellä missä sitä vähiten vastustetaan."

"Ihmisiä yhdessä pitävä voima."

"En mä tiedä mitä rakkaus on."

"Kahden ihmisen välinen asia."

"Perimmäinen voima, joka on kaiken takana."

Projektin suunnittelu ja toteutus:  
Marja Kangas

Graafinen suunnittelu:  
Marko Rumbin

Kuvat:  
Marja Kangas

Yhteistyössä:  
[www.olohuone.org](http://www.olohuone.org)

Projektia ovat rahoittaneet:  
Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahasto ja Varsinais-Suomen taidetoimikunta

Kiitos:  
Sanna-Kaisa Hjorth, Kati Jelekäinen ja Olohuone ry sekä kaikki haastatellut kaupunkilaiset

Rakkauden kaupunki verkossa:  
[www.rakkaudenkaupunki.blogspot.com](http://www.rakkaudenkaupunki.blogspot.com)

Kartta:  
© Turun kaupungin kiinteistölaitos, lupa nro 12011 / 7.4.2006

Paino:  
Paino-Kaarina