

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mia Säppi

PERFORMANSSI ESTEETTISENÄ KOKEMUKSENA  
– Kohti esteettistä ei-ymmärtämistä

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2017

Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Teatterin ja draaman tutkimus

SÄPPI, MIIA: Performanssi esteettisenä kokemuksena – Kohti esteettistä ei-yymmärtämistä  
Pro gradu -tutkielma, 62 sivua + 5 liitesivua  
Toukokuu 2017

---

Tutkimus tarkastelee performanssia esteettisenä kokemuksena. Esteettinen kokemus määritellään amerikkalaisen filosofin John Deweyn teoksen *Taide kokemuksena* (1934) pohjalta muista kokemuksista erottuvaksi kokemisen ja havaitsemisen tavaksi, jolla on yhteys taiteeseen. Performanssi taas ymmärretään tässä tutkimuksessa performanssitaiteen yksittäiseksi esitykseksi. Performanssitaiteen juuret ovat 1960-70 -luvulla, mutta tutkijat, kuten RoseLee Goldberg, mieltävät sen yhdeksi avantgardistisen taiteen ilmentymäksi, joten sillä on yhtymäkohta esimerkiksi 1900-luvun vaihteen avantgardistisiin liikkeisiin.

Tutkimus kysyy, millainen performanssi on esteettisenä kokemuksena. Performanssitaiteen sekä esteettisen kokemuksen käsitteiden määrittelyn lisäksi tutkimuksessa on käytetty tutkimusmetodia, jossa eri alojen taiteilijat ilmaisevat katsojakokemustaan PERFO! -klubilla joulukuussa 2016. Kauhuaiheisella klubilla nähtiin neljä esitystä, joista haastateltavat kertovat kokemuksiaan kolmivaiheisen aineistonkeruumenetelmän avulla. Aineistonkeruutapoina käytettiin miellekarttoja, ryhmähaastattelua sekä taiteen käsittely taiteella -tehtävää, jossa haastateltavat käsittelivät kokemustaan valitsemastaan esityksestä suunnittelemalla sen pohjalta oman erillisen taideteoksen.

Tutkimuksessa keskeiseksi nousee esteettisen ei-yymmärtämisen käsite, joka nähdään yhtenä esteettisessä kokemuksessa esiintyvänä ajattelun tapana. Esteettisellä ei-yymmärtämisellä tarkoitetaan idullaan olevaa ajatusta, jonka muotoutumiseen ei vielä löydetä sanoja, mutta jossa piilee oivalluksen siemen. Tutkimus esittää esteettisen ei-yymmärtämisen olevan luonnollinen olotila performanssitaiteessa etenkin performanssin prosessiluonteisuuden vuoksi. Performanssi voidaan mieltää tutkimusmenetelmänä, jossa oivallus muuntuu esitykseksi ja toisinpäin. Prosessin saumakohdissa esteettistä ei-yymmärtämistä kokevat niin taiteen tekijät kuin sen kokijat.

Asiasanat: Esteettinen kokemus, performanssi, performanssitaide, esitystaide, avantgarde, ei-yymmärtäminen

# Sisällys

1 JOHDANTO.....	3
1.1 Tutkimuksen tausta.....	3
1.2 Tutkimuksen rakenne .....	5
2 PERFORMANSSI.....	7
2.1 Mikä on performanssi? .....	8
2.1.1 Performanssin esiintyjä.....	9
2.1.2 Antagonistinen ja hermeettinen avantgarde.....	11
2.1.3 Performanssi avantgarden jatkajana .....	12
2.2 Performanssitaitteen historiaa.....	14
3 ESTEETTINEN KOKEMUS .....	18
3.1 Mikä on esteettinen kokemus? .....	18
3.2 Taiteen ymmärtäminen .....	19
3.3 Esteettinen ei-ymmärtäminen .....	21
4 TUTKIMUSMETODI.....	23
4.1 Haastateltavat .....	23
4.2 Koetut performanssit: PERFO! – Kauhu -klubi .....	23
4.3. Kolmivaiheinen aineistonkeruu.....	24
5 TUTKIMUSAINEISTON ANALYYSI.....	27
5.1 Teemat analyysin avuksi .....	27
5.2 Miellekartat keskustelun pohjana .....	28
5.3 Ryhmähaastattelun teemat PERFO! - Kauhu -klubin performansseissa .....	30
5.3.1 Asko Nivala: Tohtori Nivalan kabinetti .....	30
5.3.2 Suvi Suvereeni: Isolation.....	38
5.3.3 Tuuli Tuikka .....	42
5.3.4 Joulumaa.....	45
5.3.5 Kauhun kokemus .....	50
5.4 Taiteen käsittely taiteella: haastateltavien omat teokset.....	51
5.5 Taustatekijöitä .....	54
6 LOPUKSI.....	56
6.1 Analyysin tulokset .....	56
6.2. Tulosten tarkastelu.....	58
LÄHTEET .....	61
LIITTEET.....	63

# 1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa kysyn, millaisen esteettisen kokemuksen performanssiesitys kokijassaan synnyttää. Esteettinen kokemus nousee huomionarvoiseksi ja erityiseksi yksittäiseksi kokemukseksi muiden kokemusten virrasta filosofi John Deweyn ajatusta mukaillen (Dewey 2010). Tutkimukseni esteettisen kokemuksen teoria on metodologinen näkökulma performanssitaiteen kokemuksen käsittelyyn. Tarkastelen esteettistä kokemusta performanssin vastaanottajan näkökulmasta tutkien esteettisen kokemuksen erityispiirteitä tässä kontekstissa muun muassa Deweyn taidefilosofiaa soveltaen.

Ymmärrän performanssin esitysmuotona, joka yhtäältä pakenee tarkkaa määrittelyä ja pyrkii rikkomaan aikansa taidekentän konventioita, mutta jolla toisaalta tässä ajassa on myös oma perinteensä ja joitain tunnistettavia piirteitä, joita tutkimuksessani selvitän. Esittelen performanssitaidetta tässä tutkimuksessa muun muassa amerikkalaisen RoseLee Goldbergin performanssitaiteen historiaa käsittelevän teoksen *Performance Art -From Futurism to the Present* avulla.

Performanssitaidetta lähellä olevana ja myös leikkaavana muotona tutkimus sivuaa esitystaidetta niin taiteilijoiden kuin tutkijoidenkin nähdessä yhtäläisyyksiä näiden nimikkeiden alle listautuvissa esityksissä (mm. Arlander 2009). Suomalainen Esitystaiteen Keskus määritteleeekin 2000-luvulla syntyneen esitystaiteen juurien olevan performanssitaiteessa, nykyteatterissa ja elävässä taiteessa (engl. live art).<sup>1</sup> Esitystaiteen tärkeys näkyy tutkimuksessani myös helsinkiläisen esitystaidekollektiivin Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisusta – *Ei-yymmärtämisen eteisessä* – tutkimukseeni ottamassa ei-yymmärtämisen käsitteessä. Kirjan kirjoittajat tarkoittavat ei-yymmärtämisellä eräänlaista taiteen tekemisessä ja kokemisessa ilmenevää pakottamatonta tapaa havainnoida tapahtuvaa tai toimia ilman ennakko-oletuksia tai älyllistä lokeroitua. Tutkimuksessani yhdistän ei-yymmärtämisen käsitteen Deweyn esteettisen kokemuksen teoriaan ja esittelen näin syntyvän esteettisen ei-yymmärtämisen käsitteen.

## 1.1 Tutkimuksen tausta

Esitys- ja performanssitaide alkoivat kiinnostaa minua aiempaa voimakkaammin keväällä 2016. Kiinnostumisen taustalla oli matka Norjan Fredrikstadiin ja vierailu siellä sijaitsevassa *Norwegian Theatre Academy*'ssa, jossa voi opiskella näyttelijäntyötä ja scenografiaa. Vierailuni aikana näyttelijäntyön opiskelijoilla tuolloin meneillään olleen kurssin opettajina olivat brittiläiset taiteilijat Claire

---

<sup>1</sup> <http://www.esitystaide.fi/esitystaide/maaritelma> (viitattu 6.5.2017)

Hind ja Gary Winters, joiden opetukseen pääsin osallistumaan. Heidän kurssillaan valmistamamme esityksen lisäksi kävin katsomassa koulun opiskelijoiden omia produktioita. Kokonaisuudessaan näiden esitysten monimuotoisuus teki minuun vaikutuksen. Tuumin, että vastaavaa jälkeä Suomessa tekisivät lähinnä performanssi- ja esitystaiteilijat.

Olin tutustunut esitystaiteeseen kuitenkin jo vuonna 2009 Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa osana teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojani. Esitystaideteokset näyttäytyivät minulle tuolloin hauskoina, mutta niiden tarkoitusperät jäivät pimentoon; Niissä ei vaikuttanut olevan sellaista suoraa poliittista tai pedagogista päämäärää, joka silloin kuului omaan ihanteeseeni teatterin tekemisessä. Esitystaide vaikutti epävalmiilta haahuilulta. Nytemmin olen käsittänyt, että esitystaideteoksen tai performanssin ajatusprosessi on hieman erilainen kuin teatteriesityksen. Performanssi tai esitystaide-teos on usein tutkimusta: teos on valmis tuote sellaisenaan, mutta yhtä lailla tutkimusmenetelmä. Esityksen ei tarvitsekaan olla valmis, mikäli se ymmärretään osana tutkimusprosessia. Prosessimuotoisuus ja epävalmius tuottavat esitykseen tietynlaista estetiikkaa, jota en kenties aiemmin osannut lukea.

Suomalaisten esitystaiteilijoiden ajatuksiin tutustuin tutkimukseni suunnitteluvaiheessa Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisun - *Ei-ymmärtämisen eteisessä* – kautta, jonka kirjoittajia ovat muun muassa teatteriohjaaja ja esitystaiteilija Eero-Tapio Vuori, teatteriohjaaja ja käsikirjoittaja Janne Saarakkala, suggestoterapeutti Risto Santavuori sekä esitystaiteilija ja tutkija Pilvi Porkola. Tuon teoksen myötä aloin pohtia taiteen kokemisen ja taiteen tekemisen yhteisiä ajatusprosesseja. Todellisuuden tutkimuskeskuksen ja sen esitystaiteilijoiden ideologiaan vaikutti olevan sisäänkirjoitettuna käsitys taiteesta tutkimusvälineenä ja siksi halusin tutkia taiteen ja tutkimuksen yhteisiä ajatusprosesseja juuri esitystaiteen avulla. Teosten ymmärtäminen tai - Todellisuuden tutkimuskeskuksen lanseeraama – ei-ymmärtäminen liittyvät erottamattomasti siihen, miten taide-elämys koetaan. Pohtiessani tulevan graduni aihetta aloin miettiä, miten voisin tutkia muiden kuin itseni kokemusta jostain esitystaideteoksesta.

Esitystaide vaihtui kuitenkin performanssiin paikallisista syistä. Halusin tutkimukseni olevan paikallinen eli kotikaupunkini Tampereen kulttuurielämää kuvaava. Performanssiklubi PERFO! on toiminut Tampereella jo vuodesta 2007 ja sillä on hyvät verkostot maamme performanssitaiteilijoihin. Esitystaiteella sen sijaan ei vuonna 2016 ollut vastaavaa yhtä vahvaa, järjestäytyntä ja säännöllistä toimintaa Tampereella. Tästä syystä tutkimukseni keskiöön nousi performanssi ennemmin kuin esitystaide. Tampere-näkökulmasta huolimatta helsinkiläisellä Todellisuuden tutkimuskeskuksella oli suuri vaikutus tutkimukselleni julkaisujensa ja suomalaisen esitystaiteen urauurtavan työnsä kautta. Performanssin ja esitystaiteen kentät toimivat Suomessa yhtenevällä maaperällä ja omassa käsityksessäni nämä taidemuodot ponnistavat samasta avantgardistisen esittävän taiteen juuresta. Tästä

syystä koen, että tutkimukseni onnistuu kommentoimaan jotain sekä performanssin että esitystaiteen tekemiseen ja kokemiseen liittyvää.

Performanssin katsojakokemuksia ei tutkimustani varten tekemäni kartoituksen pohjalta vaikuttaisi olevan tutkittu. Sen sijaan taide kokemuksena yleisesti on kiinnostanut useita estetiikan filosofeja. Teatterin kokemuksista on puolestaan tehty useita tutkimuksia, usein tekijänäkökulmasta tai teatterimetodeista jonkin ei-taiteellisen prosessin, kuten kuntoutumisen tai voimaantumisen, välineinä. Suomalaisten kokemuksen tutkijoiden järjestämässä Kokemuksen tutkimuksen kahdeksannessa konferenssissa Tampereella marraskuussa 2016 kuulin uusista suomalaisista tutkimuksista, jotka tutkivat muun muassa kuvataiteen, musiikin, kirjallisuuden ja tanssin kokemuksia. Performanssin estetiikasta löytyy jonkin verran kirjallisuutta ja tutkimuksia suomeksikin, mutta kokemuksen näkökulmasta performanssia koskevaa tutkimusta en löytänyt.

## 1.2 Tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni koostuu eri aihepiirien tuomisesta yhteen ikään kuin niiden yhteen sulautumana. Ensimmäiseksi, käyttäkseni performanssitaidetta tutkimukseni kontekstina, määrittelen, mitä performanssitaidetta oikeastaan on. Suomessa termit esitystaide ja performanssi ovat osittain päällekkäisiä käsitteitä, joten ensimmäinen osa tutkimustani on selvittää, miten taiteen tekijät ja tutkijat merkityksellistävät näitä käsitteitä tämänhetkisellä taiteen kentällä. Sekä performanssitaidetta että esitystaide yhdistyvät eri aikoina vaikuttaneisiin avantgardetaiteen liikkeisiin kommentoiden samalla aikansa taidekenttää ja uudistaen sitä. Näiden käsitteiden merkityksiä käsittelem performanssin, esitystutkimuksen, avantgarden ja nykyteatterin tutkimuksen sekä suomalaisen esitystaiteen tekijöiden julkaisujen avulla tutkimukseni luvussa 2.1. Tämän jälkeen esittelen performanssin ja esitystaiteen historiaa ottaen esimerkeiksi eri aikoina vaikuttaneita taiteilijoita ja heidän tyyliään luvussa 2.2 performanssitaitteen historiikkinsa ensi kerran jo vuonna 1979 julkaissutta RoseLee Goldbergia mukaillen.

Toiseksi tuon lähempään tarkasteluun esteettisen kokemuksen teorian. Tutkiakseni performanssia esteettisenä kokemuksena kysyn, mitä esteettinen kokemus tarkoittaa John Deweyn mukaan. Tähän kysymykseen tullaan tutkimuksen luvussa 3.1. Esteettinen kokemus linkittyy yhteisen ajatusprosessin kautta yleisesti taiteen ymmärtämistä koskevaan keskusteluun, mitä käsittelem luvussa 3.2. Tutkimukseni ytimessä pohdin Deweyn määrittelemän esteettisen kokemuksen mahdollista yhteyttä Todellisuuden tutkimuskeskukselta peräisin olevan ei-ymmärtämisen käsitteen kanssa. Pohdinnan myötä esittelen oletukseni Deweyn ja Todellisuuden tutkimuskeskuksen taiteilijoiden ajatukset törmäyttävästä käsitteestäni - esteettisestä ei-ymmärtämisestä - osana taiteen tekemisen ja kokemisen prosesseja luvussa 3.3.

Aihetta tutkivan kirjallisuuden lisäksi tutkimukseni koostuu kolmivaiheisesta tutkimusmetodista ja sen tulosten vertailusta kirjalliseen aineistoon. Tämä käytännön osuus muodostaa tutkimukseni kolmannen vaiheen. Tutkimusta varten kokoamani haastatteluaineiston avulla kysyn, millainen performanssi on esteettisenä kokemuksena ja miten esteettinen kokemus linkittyy taiteen tekemiseen. Haastateltavat ovat kolme tamperelaista taiteilijaa teatterin, tanssin, visuaalisen taiteen sekä musiikin aloilta. Haastateltavat kävivät yhdessä katsomassa neljä performanssia PERFO! -klubin kauhu-temaisessa illassa joulukuussa 2016 ja olivat haastateltavani muutama päivä tapahtuman jälkeen. Kolmivaiheinen tutkimusmetodi koostui miellekartoista, ryhmähaastattelusta ja tehtävästä, jossa haastateltavat käsitelivät koettuja esityksiä edelleen omalla taiteellaan. Tutkimusmetodistani kerron luvussa 4.

Tutkimusmetodin avulla kerätyn aineiston analyysivaiheessa luvussa 5 vertailen keräämäni haastatteluaineistoa tutkimukseni teoriapohjaan niin performanssitaiteen kuin esteettisen kokemuksen näkökulmista. Tapani analysoida aineistoa kumpuaa aineistosta itsestään, sillä katsoin aineistolähtöisyyden parhaaksi tavaksi tutkia performanssin katsojakokemusta, josta en aikaisempaa tutkimusta löytänyt. Aineistoa analysoidessani erotin siinä teemoja, joita käytän analyysini apuna. Syntyneistä teemoittelusta kerron luvussa 5.1. Tämän jälkeen etenen kolmivaiheisen tutkimusmetodini tulosten esittelyyn. Luvussa 5.2 esittelen haastateltavien PERFO! – Kauhu -klubin kokemuksestaan luonnostelemat miellekartat. Nämä kartat toimivat myös ryhmähaastattelun pohjapiirroksina, joista haastateltavat saattoivat nostaa niin omia kuin muiden haastateltavien havaintoja yhteiseen keskusteluun. Luvussa 5.3 siirryn ryhmähaastattelun analyysiin, jossa olen hyödyntänyt aineistosta löytämiäni teemoja. Haastattelu eteni haastateltavien aloitteesta tapahtumassa nähty esitys kerrallaan, joten tätä järjestystä oli luontevaa mukailta myös haastattelun analysoinnissa. Jotta käyty keskustelu avautuisi lukijalle mahdollisimman hyvin, löytyy jokaista neljää teosta käsittelevän haastatteluosion alusta kirjoittamani kuvaus koetusta teoksesta valokuvineen. Teoksia koskevien haastatteluosuuksien jälkeen käsitelen vielä omassa alaluvussaan kauhun kokemusta esityksissä. Analyysivaiheen lopuksi puran kolmivaiheisen tutkimusmetodin viimeisen vaiheen eli taiteen käsittely taiteella -tehtävän tulokset luvussa 5.4. Tässä vaiheessa selviää, millaisia teoksia haastateltavat suunnittelivat koettujen esitysten pohjalta ja mitä uutta ne mahdollisesti kertovat heidän kokemuksestaan. Luvussa 5.5 nostan esiin taustatekijöitä, joilla oli vaikutuksensa kerättyyn aineistoon.

Tutkimukseni lopuksi luvussa 6 kokoan analyysin tuloksia ja liitän ne laajemmin tutkimukseni aiheeseen. Käsitelen myös kriittisesti saamiani tuloksia ja pohdin miten performanssin kokemuksen ja esteettisen ei-ymmärtämisen tutkimusta voitaisiin jatkaa.

## 2 PERFORMANSSI

Tutkimukseni tarkastelee performanssia esteettisenä kokemuksena. Tässä kappaleessa määrittelen, mitä tutkimukseni käsittää performanssina ja millaisesta taustasta tämä esityslaji kumpuaa. Performanssista ovat kirjoittaneet muun muassa yhdysvaltalaiset tutkijat RoseLee Goldberg ja Marvin Carlson. Esitystutkimuksen kentällä perustavaa työtä on sen sijaan tehnyt yhdysvaltalainen tutkija ja taiteilija Richard Schechner, johon muun muassa Carlsonkin osittain viittaa.

Schechner kirjoittaa teoksessaan *Johdatus esitystutkimukseen* performanssitaiteen syntyneen happening-taiteen, postmodernin tanssin ja pop-taiteen yhdistelmästä 1970-luvun taitteessa (Schechner 2016, 254 [Bretano, laatikko], 262). Se jatkoi avantgarden perinnettä ulottuen täten 1900-luvun vaihteen liikkeisiin kuten symbolismi, futurismi, dadaismi ja surrealismi (Schechner 2016, 262). Performanssi on siis syntynyt useiden taidelajien vuorovaikutuksessa, mutta toisaalta keskittynyt usein vallalla olleiden taiteen konventioiden purkamiseen (mm. Goldberg 2001). Nykypäivästä taaksepäin katsoen pystymme kuitenkin määrittelemään joitain elementtejä ja tyylejä, jotka ovat olleet performanssitaiteelle ominaisia. Performanssitaiteilija Leena Kela esimerkiksi hyödyntää esityssarjassaan *Alphabets of Performance Art* performanssille tyypillisiä materiaaleja ja esineitä<sup>2</sup>. Tämä toimii yhtenä kentältä peräisin olevana osoituksena siitä, että konventioita performanssitaiteessakin löytyy.

Nykyistä performanssitaiteen kenttää tarkasteltaessa voidaan hahmottaa sinne johtaneen polkuja niin kuvataiteen kuin teatterin parista. 2000-luvulla performanssitaiteen kanssa hyvin samankaltaisesta taiteesta on käytetty myös käsitettä esitystaide. Esitystaide tuottaa kenties performanssia useammin ryhmämuotoisia teoksia, kun taas performanssi mielletään usein taiteilijan sooloteokseksi, mutta nämä käsitteet ilmenevät ainakin osittain toistensa synonyymeina eikä jako ole olleenkaan selvärajainen. Teatterikorkeakoulun julkaisussa *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta* (2009) esitystaiteen tutkija Annette Arlander purkaa häilyvää raja-aitaa esitystaiteen ja performanssin väliltä. Hän toivoisi, että uudempi esitystaiteen käsite putoaisi pois ja jo valmiiksi hajanaista ja pienehköä kenttää ei edelleen pilkottaisi useampaan leiriin käsitteiden avulla, vaan siitä puhuttaisiin performanssitaitteena, joka on vanhempi termi. (Arlander 2009, 7.) Performanssitaiteen juuret ovat 60-luvulla, avantgardistisen liikkeen myötä jopa 1900-luvun alussa, kun taas esitystaide on 2000-luvulla käyttöön tullut termi. Sanojen käyttö saman tyyppisestä taidemuodosta riippuu muun muassa siitä, ponnistaako teoksen taiteilija kuva- vai teatteritaiteen kentältä. Termit aiheuttavat lisäksi jonkin verran päänvaivaa

---

<sup>2</sup> <http://leenakela.com/portfolio/alphabets-of-performance-art/> (viitattu 10.3.17)

eri kielillä toimittaessa, sillä englannin kielellä samantapaisista taidemuodoista puhutaan paitsi termillä 'performance art', myös termillä 'live art' (Arlander 2009.) Sana 'performance' voi puolestaan viitata mihin tahansa esitykseen tai suoritukseen (mm. Schechner 2016, 67).

## 2.1 Mikä on performanssi?

RoseLee Goldberg toteaa performanssi-käsitteen käytön laajentuneen 2000-luvulla koskettamaan hyvin erilaisia esityksiä ja tapahtumia (Goldberg 2001, 226). Omiin silmiini osui vuoden 2016 lopulla seuraava Nelosen otsikko: ”Heikki Helastisen performanssi on sanoinkuvaamattoman omituinen mutta uskomattoman viihdyttävä!” (Nelonen 23.10.2016.) Otsikko herätti mielenkiintoni, sillä en odottanut Nelosen kaltaisen median uutisoivan performanssitaiteesta. Kyseessä oleva performanssi oli Talent-kisan kilpailijan ohjelmanumero, jossa tämä yritti selvittää Rubikin kuution ennätysajassa silmät peitettyinä – ja epäonnistui. Otsikon nähtyäni ajattelin, että jutun kirjoittanut toimittaja varmaankin oli tarkoittanut sanan performanssi persoonallisemmaksi versioksi sanasta esitys lainkaan ajattelematta performanssitaideita tai sen piiriin luettavia esittämisen tavan perinteitä. Ohjelmasta leikatun videoklipin katsottuani kallistuin kuitenkin siihen, että kyseinen esitys voitaisiin hyvinkin ymmärtää performanssina. Vähäeleisessä koomisuudessaan Helastisen esitys muistuttaa esimerkiksi Goldbergin esittelemiä 1990-luvun arkisen huumorin performansseja tai jonkinlaista klovneriaa (Goldberg 2001, 210-220). Tempun epäonnistuminen yhdistettynä Talent-kisaan luo erittäin mielenkiintoisen ristiriidan, jonka voisi tulkita esimerkiksi kommentiksi Talent-kisan konseptille ja lahjakkuuden sekä onnistuneen suorituksen vaateelle yleisesti yhteiskunnassamme. Voiko jonkin esityksen tulkita performanssiksi esiintyjän tarkoituksesta riippumatta? Mikä on performanssi?

*Johdatus esitystutkimukseen* -teoksen otteessa Robyn Bretanon ja Olivia Georgen toimittamasta kirjasta *Outside the Frame – Performance and the Object* Bretano kirjoittaa termiä performanssitaide käytetyn ensimmäistä kertaa 1970-luvun taitteessa kuvaamaan katoavaa, aikaperusteista ja prosessisuuntautunutta työtä, jota harjoittivat sen ajan käsitetaiteilijat ja feministiset taiteilijat. Jälkeenpäin myös 60-luvulla esitetyistä happening-teoksista ja Fluxus-tapahtumista<sup>3</sup> käytettiin käsitettä performanssitaide. (Schechner 2016, 254 [Bretano, laatikko]). Siksiä happening-taiteilija Allan Kaprow'n kuvaus maalaustaiteen kehityksestä happening-taiteeksi sopii havainnollistamaan myös performanssin syntyä:

Jos yksinkertaistan tämän kehityksen historian takautumaksi, tapahtui näin: paperinpalat irtosivat kankaalta, poistuivat pinnalta eläkkeeseen omaa elämäänsä, kiinteytyivät kasvaessaan muiksi materiaaleiksi, kurottivat pidemmälle huoneeseen ja lopulta täyttivät sen kokonaan. – Koska tällaisissa ympäristöissä käyvät ihmiset ovat myös liikkuvia, värillisiä muotoja, ja heidät laskettiin ”mukaan”, mekaanisesti liikkuvia osia voitiin myös lisätä ja osia näin luoduista ympäristöistä voitiin sitten järjestellä uudelleen --. Loogisesti, koska vierailijat osasivat puhua ja puhuivat,

<sup>3</sup> Fluxus – 1960-luvun neo-dadaistinen ryhmä (Kirby 1987, 98)

ääni ja puhe, mekaaninen ja äänitetty, oli pian vuorossa. Hajut tulivat seuraavaksi. (Kaprow 1966; Schecner 2016, 259-60.)

Kaprow kertoo kubistien esittelemien epäharmonisten tai irrationaalisten vastakkainasettelujen olleen kuin portti vieraan aineen pääsemiselle taideteoksiin. Murtaessaan klassiset harmonian ihanheet ne avasivat Kaprowin mukaan ”epäsuoran polun äärettömyyteen”. Tätä seurasi, että kankaalle päästettiin muutakin kuin maalia, kunnes kankaastakin luovuttiin ja teos alkoi levitä tilaan. (Kaprow 1966; Schechner 2016, 259-60.)

Modernin performanssitaitteen piirteitä puolestaan ovat luokitelleet seuraavalla tavalla *Performance: Texts and Contexts* (1993) -teoksen kirjoittajat Carol Simpson Stern ja Bruce Henderson:

(1) järjestäytymättömyys, provokatiivisuus, epäkonventionaalisuus, usein hyökkäävä puuttuminen asioihin tai toimintakeskeisyys; (2) kulttuurin taiteeseen kohdistaman hyötysuhteen vastustaminen; (3) multimediakoostumus, jossa ei ammenneta aineksia vai esiintyjien elävistä kehoista vaan tiedotusvälineiden kuvista, televisiomonitoreista, heijastetuista kuvista, visuaalisista kuvista, elokuvasta, runoudesta, omaelämäkerrallisesta aineistosta, kertomataiteesta, tanssista, arkkitehtuurista ja musiikista; (4) kiinnostus kollaasiin, joukkoon ja simultaanisuuteen; (5) kiinnostus käyttää ”löydettyjä” siinä missä ”tehtyjäkin” aineksia; (6) vahva luottamus yhteensopimattomiin ja näennäisesti epätavallisiin rinnakkain asetteluihin; (7) kiinnostus -- leikin teorioihin, jotka sisältävät parodian, pilan, sääntöjen rikkomisen sekä eriskummalliset ja voimakkaat muotojen rikkomiset; (8) avoin loppu tai lukkoon lyömätön muoto (Simpson Stern & Henderson 1993, 382-3, Carlsonin teokseen 2006 suom. Riina Maukola).

Carlson huomauttaa kuitenkin, etteivät nämä piirteet kuvaile osuvasti kaikkea performanssitaitetta (Carlson 2006, 125). Esimerkiksi esitysten provokatiivisuuteen ja hyökkäävyyteen liittyen esitelen myöhemmin amerikkalaisen esitysteoreetikon Michael Kirbyn jaon hermeettiseen ja antagonistiseen avantgardeen, joka sopii kuvaamaan erityyppisiä performansseja.

### 2.1.1 Performanssin esiintyjä

Performanssiesityksiä on verrattu usein teatteriesityksiin. Yleisesti ero teatterin ja performanssin välille tehdään näiden kahden lajin suhteessa toisintamiseen. Carlson määrittelee, että perinteisessä teatterissa dramaattisen toiminnan keskiössä oleva näyttelijän ruumiillistama toinen - eli rooli - ei ole dynamiikan synnyttäjänä kiinnostanut moderneja performanssitaitelijoita (Carlson 2006, 19). Toisen puuttumisen lisäksi vaikuttaisi performanssista puuttuvan myös toisintaminen. Suomalaiseen *Esitystutkimus* -teokseen mukaan otetussa Peggy Phelanin artikkelissa ydinajatus on performanssin ja toisintamisen yhteiselon mahdottomuudessa. Hänen mukaansa performanssi tyypillisesti muuttuu toisintamisen, kuten videoimisen, yhteydessä ratkaisevasti ja elää siksi perusarvoiltaan tiiviisti hetkessä. (Phelan 1993, suomennettu 2015 teoksesta *Unmarked: The Politics of Performance*.) Mielenkiintoisena yhtymäkohtana saksalaisen teatteriteoreetikon Hans-Thies Lehmannin mukaan ranskalainen teatteritaitelija Antonin Artaud puuttui toisintamisen problematiikkaan jo osana 1920-30 -lukujen avantgardistista teatterikritiikkiä. Hän kritisoi sitä, kuinka teatterissa näyttelijä toisintaa ohjaajan oi-

valluksen, ohjaaja taas toisintaa käsikirjoittajan oivalluksen, joka puolestaan on toisinto todellisuu-  
desta. Artaud paheksui myös muista taidemuodoista teatteriin vuotaneita konventioita ja etsi Leh-  
mannin mukaan täydellistä taidetta, jossa niin ajan kulku kuin jako esiintyjän ja katsojan, havainnon  
kohteen ja havainnoijan, välillä lakkaa olemasta. Myös esimerkiksi Kaprowin happeningit perustuivat  
puhtaasti läsnäoloon, josta palataan jälleen aiemmin mainitsemaani roolihahmon non-eksistenssiin  
performanssissa. (Lehmann 2009, 202.) Suomalaisittain tuntemassamme esitystaiteessa nähdäkseni  
sen sijaan roolin olemassaolo on mahdollinen. Carlson kirjoittaakin teoksensa esipuheessa, että selkeä  
jako performanssitaitteen ja teatterin välillä on kadonnut sitä mukaa, kun taidemuodot ovat kehittyneet  
ja sekoittaneet toinen toistensa teemoja ja tekniikoita (Carlson 2006, 11). Tähän välimaastoon voi  
nähdä syntyneen esimerkiksi esitystaiteen. Schechner puolestaan käsittää roolin, kuten myös esityk-  
set, laajempina tutkimuskohteina kuin pelkästään yhteydessä taiteeseen. Taustalla on Erving Goff-  
manin esityksen määritelmä vuodelta 1971 teoksesta *Arkielämän roolit*:

”Esityksellä” tarkoitan tässä kaikkia niitä tietyn yksilön tietyssä tilaisuudessa toteuttamia toimintoja, jotka jollakin  
tavoin pyrkivät vaikuttamaan johonkuhun muuhun osallistujaan. Kun lähtökohdaksi valitaan jonkun yksilön esitys,  
muita sen kohtauksen esittäjiä voidaan luonnehtia katsojakunnaksi, tarkkailijoiksi tai kanssaosallistujiksi. (Schech-  
ner 2016, 65; Goffman 1971, 26, suom. Erkki Puranen.)

Schechner käsittelee myös näyttelemisen teemaa syvemmin kuin esimerkiksi Carlson teokses-  
saan. Schechner nimeää performanssitaitteessa tapahtuvan yleensä minimaalista näyttelemistä tai ei-  
näyttelemistä. Näyttelemisen tavat Schechner asettaa janalle, jonka toisessa ääripäässä on kokonais-  
näytteleminen. Kokonaisnäyttelemistä nähdään esimerkiksi shamanistisissa rituaaleissa tai transsiti-  
lassa. Toisessa ääripäässä sijaitseva ei-näytteleminen tai minimalistinen näytteleminen puolestaan on  
suoritettavia tekoja, jotka nähdään näyttelemisenä esityksen kontekstissa, mutta jossa ei tulkita toista  
henkilöä tai roolihahmoa. (Schechner 2016, 275.) Michael Kirbyn laatimassa näyttelemisen lajien  
jatkuksessa saadaan täytettyä näiden kahden ääripään välille. Kirbyn laatimat lajit ovat: 1. matriisiton  
näytteleminen, 2. symboloitu matriisi, 3. saatu näytteleminen, 4. yksinkertainen näytteleminen ja 5.  
monimutkainen näytteleminen. Matriisiton esiintyminen on esimerkiksi näyttämöavustajien työtä.  
Avustajat eivät esitä roolia, vaan esimerkiksi siirtelevät lavasteita. Symboloitu matriisi vastaa  
Schechnerin ei-näyttelemisen käsitettä. Joku esittää tekoja, jotka nähdään esityksenä. Saatu näyttele-  
minen, yksinkertainen näytteleminen ja monimutkainen näytteleminen löytyvät kaikki vahvasti teat-  
terin piiristä. Saatu näytteleminen on statistien toimintaa, yksinkertainen näytteleminen lähinnä imi-  
tointia ja monimutkainen näytteleminen esiintyjän fyysisten, henkisten ja emotionaalisten aspektien  
yhdistämisestä ja sitoutumista esitykseen. (Schechner 2016, 276.)

Lehmann esittää, että teatterin ja performanssin yksiselitteinen erottelu on mahdotonta perus-  
tella pelkästään performanssin esiintyjän ”todellisella” toiminnalla vastoin teatterin fiktiivistä ”ikään  
kuin”- ajatuksen aluetta. Teatterin lisäksi toiseksi vertailukohteeksi performanssille Lehmann nostaa

terroristiteot. Sekä performanssissa että terroristiteossa esittäjä toimii Lehmannin mukaan omana itsenään saaden samalla symbolisen merkityksen. Ratkaiseva ero näiden kahden välillä löytyy kuitenkin siinä, että performanssi ei tapahdu toisen (poliittisen) päämäärän välineenä, kun taas terroristiteko on välineellinen, tavoitteellinen suoritus. (Lehmann 2009, 415-16.)

### 2.1.2 Antagonistinen ja hermeettinen avantgarde

Teoksessaan *A Formalist Theatre* amerikkalainen esitysteoreetikko Michael Kirby jaottelee avantgardeteatterin kahden käsitteen alle (Kirby 2011). Jako sopii mielestäni myös performanssitaiteeseen, ja Kirby käyttääkin esimerkkiteoksina samoja esityksiä, joita Goldberg kuvaa performanssitaiteen historiakirjassaan (mm. Laurie Andersonin *United States*: Kirby 2011, 102 ja Goldberg 2001, 190). Kirbyn avantgardetaiteen jaon käsitteistä ensimmäinen on hermeettinen avantgarde, jossa taide on itseensäviittaavaa ilman pyrkimystä vaikuttaa taiteen ulkopuolella. Niin sanotusti taidetta taiteen vuoksi ja taiteen ehdoilla. Toinen käsite taas on antagonistinen avantgarde, jonka tunnuspiirteeksi Kirby lukee niin sanotun *èpater la bourguoise* -asenteen, keskiluokan häkellyttämisen. Hän kirjoittaa antagonistisen avantgarden olleen vahvasti vallalla 1960-luvulla ja tuon ajan esityksissä olleen usein myös päämääränä muuttaa vallitsevaa ”keskiluokan” ajattelua ja jopa sosiaalista ja yhteiskunnallista järjestystä. Usein shokkiarvoa oli alastomuuden tai seksin esityksillä, mutta The Living Theatre esimerkiksi yritti järjestää jopa mielenosoituksen, jonka aikana olisi vapautettu vankeja lähellä olleesta vankilasta. (Kirby 2011, 101.) Schechnerin *Johdatus esitystutkimukseen* -kirjassa puolestaan keskittyytään saman aikakauden feministisiin esityksiin ja mielenilmauksiin, joilla oli myös selkeä poliittinen merkitys (Schechner 2011, mm. 256-57 [Hanisch, laatikko]). Vuonna 2004 puolestaan yhdysvaltalainen Critical Art Ensemble -ryhmän jäsen Steven J. Kurtz sai syytteen bioterrorismista terrorismin vastaisten Patriot Act -lakien nojalla. Ryhmän teos *Free Range Grain*, joka Schechnerin mukaan suututti ja pelästytti viranomaiset, oli osa kloonausta, geenimuokattuja viljelyskasveja ja muuta biotekniikkateollisuutta käsittelevää teossarjaa. Vuonna 2008 syytteet hylättiin nelivuotisen oikeustais- telun jälkeen. (Schechner 2016, 259.) Tapaus osoittaa osuvaksi myös Lehmannin vertailun performanssin ja terrorismin välillä, sillä tätä esitystä epäiltiin terrorismiksi.

Eräs performanssia selittävä tekijä on sen suhde yleisöön. Kirbyn mukaan antagonistisen avantgarden piiriin luettavaan esityksiin kuuluu *èpater la bourguoise* -asenne, joka sananmukaisesti pyrkii häkellyttämään vallitsevat yhteiskunnan keskiluokkaa, ”tavallista väkeä”. Kirby toteaa kuitenkin, että esitykset ennemminkin löytävät yleisönsä usein tietynlaisesta - hyvin samanlaisia arvoja jakavasta - yleisöstä, joka kyllä tiedostaa, että ”tavallinen väki” loukkaantuisi esityksen sisällöstä, mikäli olisi läsnä. Tämän kokemuksen jakaminen yleisön kesken tuo Kirbyn mukaan lisää sisältöä itse esitykseen.

Esimerkkinä hän kertoo 1960-luvun Fluxus -ryhmän esiintymisestä Manhattanin Carnegie Recital Hallissa, jota oli seuraamassa myös joitain paikalle eksyneitä, jotka olettivat näkevänsä tavanomaisen sinfoniaorkesterin konsertin. Kun teoksen todellinen luonne paljastui, nämä henkilöt poistuivat järkyttyneinä paikalta Fluxus -ryhmän taidetta arvostavan yleisön jäädessä paikoilleen. Kirbyn hermeettiseksi avantgardeksi mainitsemat esitykset taas eivät erityisemmin korosta sellaisen yleisön olemassaoloa, jolle esityksessä olisi jotain liian häkellyttävää. Symbolistien, jotka Kirby mainitsee hermeettisen avantgarden airuiksi, esitykset esimerkiksi kääntyivät Kirbyn mukaan pois päin ajan valtakulttuurista ja sen normeista esittäen oman toisenlaisen maailman. Kirbyn hermeettinen avantgarde on usein taidetta taiteilijoille itselleen, ei valta yleisölle.

Kuitenkaan yleisön suosio ei Kirbyn mielestä riitä määrittelemään hermeettistä avantgardea. Hän mainitsee muutamia avantgardistisia supertähtiä, jotka ovat olleet suurelle yleisölle tunnettuja, mutta heidän työnsä on silti ollut hermeettis-avantgardistista, kuten esimerkiksi Laurie Andersonin taide 1980-luvulla. (Kirby 2011.) Kirbyn mielestä hermeettinen avantgarde Andersonin työssä näkyy esimerkiksi taiteilijan tavassa olla ”myymättä” materiaaliaan. (Kirby 2011, 104.) Tästä huolimatta Anderson on onnistunut myymään taiteensa, tai ainakin musiikillisen osan siitä, suurelle yleisölle. Avantgarden ja performanssin piirissä suuren yleisön suosio ja taloudellinen menestys ovat kuitenkin melko epätavallisia. Phelanin mukaan toisintamisen puuttuminen on syy performanssin ristiriitaan kapitalistisen koneiston kanssa (Phelan 2015, 385). Performanssin lopputuote on tyypillisesti vaikeasti määriteltävä ja arvaamaton, vaikea myydä ja vaikea ostaa. Andersonin tapauksessa musiikkialbumien - siis konkreettisen myytävän esineen, jonka sisältö on toisinnettavissa - tuoma suosio näyttäisi vahvistavan Phelanin käsitystä.

### **2.1.3 Performanssi avantgarden jatkajana**

Pääomaa hylkivä luonne lienee yksi niistä syistä, miksi performanssi on pysytellyt taidemuotojen marginaalissa. Taiteilijat näyttävät modernin ja postmodernin historian aikana kuitenkin palaavan yhä uudelleen performanssiin - ehkäpä juuri tästä syystä. Espanjalainen filosofi José Ortega y Gasset listaa vuonna 1925 aikansa ”uuden taiteen” – kuten hän sitä nimittää – pyrkimyksiä:

1) taide on irrotettava inhimillisestä, 2) elävästä elämästä lainattuja muotoja on vältettävä, 3) taideteoksen on oltava pelkkä taideteos, 4) taidetta on pidettävä leikkinä, eikä se saa olla mitään muuta, 5) ironialla on oltava oleellinen osuus, 6) pienintäkin valheellisuutta on kartettava ja pyrittävä toteuttamaan idea ehdottoman tarkasti. Lopuksi 7) taide nuorten taiteilijoiden omien sanojen mukaan on asia, jolla ei ole liittymäkohtia minkäänlaisiin transsendenttisiin eli taiteen ulkopuolelle kohdistuviin pyrkimyksiin. (Ortega y Gasset 2016.)

Ortega y Gassetin kuvaileman taiteen voi nähdä olevan yhteneväinen muun muassa aikalaisensa Antonin Artaudin kehittämän täydellisen taidemuodon kanssa. Nykyaikaisen performanssi- tai esitystaiteilijan voisi sen sijaan olla vaikea allekirjoittaa Ortega y Gassetin esittämät kohdat 1) ja 2). Esimerkiksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen toiminta perustuu nimenomaan inhimilliseen ja elävästä elämästä lainattuihin muotoihin, kuten esitystaiteilija Eero-Tapio Vuoren kertomassa Todellisuuden tutkimuskeskuksen syntytarinassa hyvin käy ilmi. Vuori katseli ulos teatterin ikkunasta sateisella kadulla kulkevia ihmisiä, kun sai idean.

Keskityn heidän kasvoihinsa. Kivenkoviin, rentoutuneisiin, nauraviin, epäluuloisiin, väsyneisiin, kiireisiin, odottaviin, keskusteleviin, rakastuneisiin, miettiviin, humaltuneisiin, vihaisiin, pelokkaisiin, salaperäisiin ja viattomiin kasvoihin. Näky koskettaa minua. Tässä näkyy koko inhimillisen olemassaolon kirjo. Alan miettiä, katsotaanko teatterissa ihan väärään suuntaan? Pitäisikö sen sijaan, että katsotaan todellisuudesta teatteria, katsoa ulos teatterista todellisuutta. Häkellyn. Mitä se tarkoittaisi? Samassa kukka puhkeaa tajuntaani: *Se olisi jonkinlainen todellisuuden tutkimuskeskus*. Niin. Siellä olisi töissä ihmisiä, jotka olisivat kiinnostuneita todellisuuden havainnoinnista ja huomioiden tekemisestä, ehkä esityksellisessä muodossa. (Vuori 2008, 21.)

Ainakin siis suomalaisella esitystaidekentällä suurena vaikuttajana toimivan Todellisuuden tutkimuskeskuksen kanssa Ortega y Gassetin ensimmäiset ”uutta taidetta” kuvailevat kohdat eivät voisi olla enempää ristiriidassa. Sen sijaan muut kohdat sopivat mielestäni nykyisen performanssi- ja esitystaidekentän ideologiaan. Kohta 7) näyttäisi linkittyvän Kirbyn kuvaamaan hermeettiseen avantgardeen, ja se hahmottuu myös esitystaiteilija Louna-Tuuli Luukkan, näyttelijä Arttu Kurttilan ja skenografi Veera-Maija Murtolan keskustelussa Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaiseman *Esitys*-lehden numerossa 4/2016:

A: -- Tavallaan se keskustelu, että minkälainen tän pitää olla, se palautuu sellaseen aika realistiseen mittakaavaan, että ketä miellytetään.

LT: Sitten yleensä – ne asiat mistä on kans ite nauttinut, silleen ihan kokijana, ne voi olla aika hämärää settiä eikä niistä välttämättä välity, että mikä on syy, että miksi sitä tehään. Et se on semmonen esteettinen mielihyvä ja omituinen meininki, ja että se on ihan riittävä motivaatio.

VM: Mmm.

A: Kyllä mä keskimäärin ikävystyn tollasissa älyllisissä, niinku poliittisten teosten äärellä. Tulee olo, että taide saisi olla tarpeettomampaa. Että tää on niinku painavaa valistamista. -- että noniin, nyt tässä sitten kerrotaan maailman tilasta ja että mitä sille pitäis tehdä. Että tämä esitys on mukana siinä toiminnassa maailman pelastamiseksi. (Esitys 2/2016, 41.)

Keskustelun taiteilijat pohtivat mielestäni ikaikaista taiteen itseisarvon kysymystä. Luulen Ortega y Gassetin aikaisten ”uuden taiteen” toteuttajien tehneen samoin. Avantgardistisille liikkeille, kuten performanssitaide, taiteen itseisarvo sopii kärkitavoitteiksi. Sen sijaan performanssin tai esitystaiteen välineellistäminen esimerkiksi hyvinvointityön tai kasvatuksen työkaluiksi on vielä nykyään harvinaista. Kenties nämä kuitenkin ovat tulevaisuuden soveltavan taiteen suuntauksia.

Tutkijat näkevät performanssin avantgardea jatkavana taiteena (mm. Goldberg 2001 ja Kirby 2011). Avantgarden asettuessa aina aikansa konventionaalisen taidekentän uudistajan asemaan onkin paikallaan kysyä, voiko jo vuosikymmeniä vaikuttanutta performanssitaideita enää kutsua tämän päi-

vän avantgardeksi. Voiko performanssi säilyä avantgardena, onko sen väistyttävä tai onko se jo väistynyt tämän hetkisen taiteen avantgarden tieltä yhdeksi konventionaaliseksi taidelajiksi muiden taidelajien joukkoon?

## 2.2 Performanssitaiteen historiaa

Vaikka performanssitaiteesta alettiin puhua vasta 70-luvulla, linkittyy se vahvasti 1900-luvun alun avantgardistisiin liikkeisiin. Jotkut pitävät Kirbyn mukaan avantgardeteatterin lähtölaukauksena vuonna 1896 Pariisissa esitettyä Alfred Jarryn ohjausta *Ubu Roi* (Kirby 2011, 96). Tämä esitys aiheutti yleisössään pahennusta muun muassa rumalla kielenkäytöllä. Kirbyn mukaan esityksen *épater la bourgeoisie* -asenne, keskiluokan hätkähdyttäminen, on näkynyt yhtenä avantgardeteosten liikkeellepanevista voimista myös myöhempinä aikoina. Kirby nimittää tällaisia yleisöä yllyttäviä teoksia antagonistiseksi avantgardeksi. (Kirby 2011, 96-99.) Toinen avantgarden malli on Kirbyn mukaan hermeettinen, jonka tyyppiset esitykset aloittivat 1900-luvun vaihteen symbolistit. Hermeettinen avantgarde ei hyökkää suuren yleisön arvomaailmaa vastaan vaan on päinvastoin itseensä viittaava ja usein vain pienen taideyleisön kokemaa. (Kirby 2011). Lehmann kirjoittaa symbolismin tavoitteena olleen aikansa speaktaakkeliteatterin sijasta poeettisen kielen näyttämöllinen ylivalta. Symbolistit mielsivät teatteritekstin runoudeksi, jonka perinteinen yhteys näyttämöön esimerkiksi roolihenkilöiden kautta oli katkaistavissa ja nivottavissa uudelleen toisella tavalla. (Lehmann 2009, 110.)

On tulkinnasta ja rajauksesta riippuvaa, mitä menneisyyden taiteesta katsotaan vaikuttaneen tarpeeksi merkittävästi performanssitaiteen syntyyn. Goldberg aloittaa performanssitaiteen historiikkinsa futurismista. Goldbergin mukaan futuristien ansiot olivat enemmän taiteellisissa manifesteissa kuin konkreettisissa taideteoksissa. Futurismin historian katsotaan alkaneen italialaisen runoilijan Filippo Tommaso Marinettin pariisilaiseen *Le Figaro* -lehteen vuonna 1909 kirjoittamasta manifestista, jolla hän hyökkäsi tuolloisia pariisilaisia kirjoitus- ja maalaustaiteen arvoja vastaan. (Goldberg 2001, 11.) Futuristien mukaan muun muassa katsojan tuli elää taiteen toiminnan keskellä eikä vain katsella sitä ulkopuolelta kuin näyttämöä. Tämänkaltainen ajattelu yhdistettynä kiinnostukseen fyysisestä kehosta teki futuristisista taidemaalareista ja kuvanveistäjistä esiintyjiä, jotka iltamissaan käyttivät itseään taiteensa materiaalina. (Goldberg 2001, 14.) Carlson kirjoittaa futurististen iltamien noudattaneen varieteeteatterin muotoa eli iltamat koostuivat lyhyehköistä irrallisista ohjelmanumeroista. Carlson mainitsee muun muassa nukketeatterin ja baletin kentiltä saadut vaikutteet, sekä kiinnostuksen koneisiin ja hälymusiikkiin, jonka käyttöä esityksissä dadaistit jatkoivat. (Carlson 2006, 140,141.)

Dadaisteilla ja futuristeilla oli myös yhteys muun muassa Marinettin ja dadan perustajajäsenen Hugo Ballin kirjeenvaihdon kautta. Cabaret Voltairen dadaistiset iltamat alkoivat vuonna 1916 Zürichissä yhdistellen runoutta, musiikkia, nukkeja ja mielikuvituksekkaita asuja. (Goldberg 2001, 55-62.) Myöhemmin lehtenä ja gallerioissakin vaikuttanut dada oli kiinnostunut muun muassa sattumasta ja piilotajunnasta ja täten sillä puolestaan oli suora yhteys Pariisissa kehittyneeseen surrealismiin (Carlson 2006, 142). Surrealismiin piiriin kuului niin kuva- kuin säveltaidetta, runoilijoita, elokuvaa ja monia muita esittävän taiteen muotoja, jopa balettia (Goldberg 2001, 90). Teatterin piirissä surrealisteista muistetaan tänä päivänä kenties parhaiten Antonin Artaud ja hänen julmuuden teatteria koskevat ajatuksensa (Carlson 2006, 142; Lehmann 2009, 98). Surrealististen esitysten kanssa rinnakkain syntyi Saksassa 1920-luvulla bauhaus-liike, jonka Carlson mainitsee ensimmäisenä koulukuntana aloittaneen performanssin tutkimisen taidemuotona. Oscar Schlemmerin ohella bauhausin keskuksena toimineen László Moholy-Nagyn ajatukset roolihahmon tehtävästä esityksessä näyttävät raivaavan tietä myöhemmän performanssitaiteen käsitykselle ihmisestä toiminnan keskiössä verrattuna teatterin keskiössä toimivaan hahmoon (Carlson 2006, 143. Schechner).

Performanssitaiteesta alettiin kuitenkin puhua käsitteenä vasta 1970-luvun paikkeilla. Carlson määrittelee performanssin perustaksi 1970-luvun New Yorkin ja Kalifornian, jossa sen syntymään vaikuttivat uudet visuaalisen taiteen lähestymistavat: ympäristötaide, elävä taide (live art), happening ja käsitetaide (Carlson 2006, 158). Käsitetaiteen piirissä leimalliseksi tulleiden valmiin aineiston ja ympäristöjen vastinparina taiteilijoita - kuten Allan Kaprow ja Joseph Beuys - alkoi kiinnostaa ihmiskeho. Tämän kehotaitteena tunnetun suuntauksen piirissä tehtiin ensimmäiset performanssit.

Vaikka samalla tavoin taiteen avantgardena nähtäviä esityksiä oli ollut jo 1900-luvun alusta alkaen (itseasiassa Carlson liittää performanssin perinteen aina keskiaikaisiin toriesiintyjiin asti), vasta nämä 1970-luvulla esitetyt performanssit saivat aikaan tarpeen uuden käsitteen määrittämiselle. Yleisesti performanssitaidetta määriteltiin suhteena teatteriin (Carlson 2006, 162). Näiden kahden taidemuodon vertailu on luontevaa, vaikka esimerkiksi postdraamallisen teatterin määrittelyn kulmakiviteoksen *Draaman jälkeinen teatteri* kirjoittanut Lehmann esittää, että performanssin ja (nyky)teatterin yksiselitteinen erottelu on lähes mahdotonta (Lehmann 2009, 415).

Suomessa performanssitaidetta on nähty 1960-luvun taiteen avantgardeaallon synnyttämästä liikehdinnästä lähtien. Lehmannin teoksen suomennokseen oman esipuheensa otsikolla *Draamallisen teatterin jälkinäytös* kirjoittanut Timo Heinonen huomauttaa, että myös Suomessa performanssitaide linkittyy enemmän kuvataiteen kuin teatterin historiaan alkaen happening -tyyppisistä teoksista. Ensimmäisenä suomalaisena happeningina mainitaan Heinosen mukaan usein *Street Piece* vuodelta

1963. (Heinonen 2009, 24.) Ylen Elävässä arkistossa on videomateriaalia niin Helsingissä kuin Jyväskylässä suomalaisten ja yhdysvaltalaisien taiteilijoiden yhteistyönä järjestämistä happeningeista 1963-64. *Helsinki Street Pieceä* kuvaillaan seuraavasti:

Helsinki Street Pieceen osallistuivat Terry Rileyn ja Ken Deweyn lisäksi mm. Kaj Chydenius, Otto Donner, Erkki Kurenniemi ja Ylioppilasteatteri. Kauppatorilla tanssi Airi Hynninen säestäjänään kontrabasisti Matti Kuoppamäki. Tapahtumassa tehtiin myös happeningia koskevaa katugallupia, kuultiin kakofonista kuorolaulua teltalle, jazzmuusikot improvisoivat katumelun ja yleisön reaktioiden pohjalta, ja Runebergin patsaalla naputeltiin kirjoituskoneella ohjeita katsojille. Näyttelijät kulkivat puistossa improvisoiden vuorosanoja. Yksi muusikkoryhmistä esitti autonvalojen loisteessa Terry Rileyn nuotinnosta, jota tämä ilmeisesti kirjoitti monimetriselle paperille reaaliajassa. Ohjelmaan kuului myös yleisötilaisuus teemasta "Miksi oli mahdotonta esittää a happening (tapahtuma) Helsingissä". (Yle Elävä arkisto, viitattu 9.2.2017).

60-luvun jälkeen Heinosen kuvaaman 1970-luvun vasemmistolaisen taidekeskustelua ja kulttuuripolitiikkaa leimanneen yhteiskunnallisen realismin pitäessä jälkimodernin taiteen ilmaisumuotoja (kuten happening) liian elitistisinä, avantgarden toinen aalto saapui maahamme vasta 1980-luvulla. Tämä Heinosen nimeämä ”postkekkoniaaninen avantgarde” pyrki pois niin puoluepoliittista sidonnaisuuksista kuin taiteidenvälisestä reviiirijattelusta, mikä johti yleiseen määrittelemättömyyden ilmapiiriin syntyneissä teoksissa. (Heinonen 2009, 25.) Performanssitaitteen institutionalisoinnista merkitsi ARS 83 -näyttely Ateneumissa, missä nähtiin kansainvälisten performanssitaitelijoiden - kuten Marina Abramović ja Ulay, Joseph Beuys, Vito Acconci ja Nam June Paik – teoksia. Suomalaiselle kokeelliselle ja poikkitaiteelliselle toiminnalle merkittävä taiteilijajärjestö oli vuonna 1987 perustettu MUU ry, joka juonsi nimensä taiteidenvälisyyttä hyödyntävästä muutaiteesta. Ajan hengessä professionalismismi hylättiin taiteen kriteerinä ja iloinen kokeellisuus juhli taloudellisen hyötyajattelun kustannuksella. Tämän suuntauksen ja liikehdinnän seurauksena esittävän taiteen profesiohierarkia alkoi Heinosen mukaan purkautua ja ammattireviirit alkoivat sulautua toisiinsa. (Heinonen 2009, 26.)

Suomalaisen performanssin historia on ymmärrettävästi myös postmodernin nykyteatterin syntyhistoriaa. Goldberg mainitsee esimerkeissään 1970-luvulta 2000-luvulle niin sooloperformansseja kuin useamman ihmisen koreografisoituja näyttämöllisiä kokonaisuuksia (Golberg 2001). Tulkitseen raja-aitojen kaatuilleen tuona aikana taidemuotojen välillä. Postmodernille taiteilijalle kaikki mediat ovat mahdollisia, kaikkea voidaan hyödyntää. Goldberg mainitsee 1980-luvulla perustetun ryhmän Forced Entertainment, joka raivasi tietä teatterin taustasta kohoavalle esitystaiteelle (Golberg 2001, 221.)

Heinonen listaa 1980-luvun suomalaisista performanssiryhmistä puolestaan muun muassa Record Singersin, Motelli Skronklen, Jack Helen Brutin, Homo \$:n ja Ö-ryhmän, josta tunnetuimmaksi suomalaisen performanssitaitteen kärkeen on noussut Roi Vaara. (Heinonen 2009, 26-27.) Samaan

aikaan muualla maailmalla performanssit olivat kehittyneet jopa valtaviksi multimediaisiksi spehtaakkeleiksi, kuten esimerkiksi Goldbergin mainitsema Laurie Andersonin *United States Parts 1 and 2*, jolla oli *O Superman* -kappaleen myötä suora yhteys myös populäärimusiikin kentälle (Goldberg 2001, 190). Goldberg maalaa yhdeksi 1980-luvun aikakauden kuvaksi media-ajan vaikutuksesta kuuluisaksi tulevan performanssitaiteilijan, jonka täytyi säilyttää taiteellinen tinkimättömyytensä suuren yleisön suosiossakin. Kuvassa on jotain yhteneväistä performanssin syntyhistorian sen osan kanssa, joka hyödynsi vaudevillen ja varieteen muotokieltä esimerkiksi varhaisilla futuristeilla. (Goldberg 2001, 194.) Toisaalta jatkui jo 70-luvulta lähtien nähty uudenlaisen hitaan, kivuliaankin ruumiillisen ja kuin elämän ja kuoleman rajamailla kamppailevan tanssiteatterin esiinmarssi. Tässä lajissa kirkkainta kärkeä edustavan Pina Bauschin esityksissä Goldberg näkee yhteneväisyyden japanilaiseen avantgardistiseen tanssiteatterin muotoon, butoh'on (Goldberg 2001, 206). Englannissa syntynyt 'live art', joka suomennetaan usein eläväksi taiteeksi, puolestaan halusi palauttaa performanssin spehtaakkeleista takaisin yksittäisille taiteilijoille. Taiteilijat esimerkiksi asettuivat 'live art' -teoksissa osaksi kollaasia tai ripustautuivat seinälle maalausten tapaan.

1990-luvun performanssitaiteen kärkiteemaksi Goldberg nostaa erilaiset toiseuden identiteetin esitykset: monikulttuuriset, queerit, sairaat ja vammaiset. Goldberg liittää esimerkiksi julkiset seksin ja kuoleman esitykset taiteen vastalauseeksi länsimaiden poliittiselle konservatismille tuon vuosikymmenen alussa. Hajonneen Neuvostoliiton alueella performanssi toimi 1980-90-luvuilla Goldbergin mukaan lähes poikkeuksetta poliittisen kannanoton muotona. Tästä syystä performanssitaiteilijoita pidettiin silmällä virkavallan taholta, ja taiteilijat puolestaan sopeutuivat sensuurin ja pidättämisen vaaraan käyttämällä omaa vartaloaan performanssien materiaalina. Entisestä Jugoslaviasta tuli maailmalle tutuksi Suomessakin vierailut Marina Abramović. Toisenlainen 1990-luvun performanssi puolestaan esitti humoristisesti kevyempiä älyllisiä huomioita jokapäiväisestä elämästä. (Goldberg 2001, 210-220.) Tällä ajanjaksolla nähtiin myös monologeja ja spoken word -esityksiä, joilla voi nähdä olevan yhteyden esimerkiksi tänä päivänä suuren yleisön suosiota nauttiviin stand up -komiikkaan ja rap-musiikkiin (Goldberg 2001, 214).

2000-luvulle tultaessa Goldberg nostaa keskiöön teknologian ja uusien medioiden käytön performanssissa. Internet loi performanssille uuden esitystilän ja helppokäyttöiset kamerat mahdollistivat jokapäiväisen elämän toimintojen kuvaamisen ja rajaamisen yhä helpommin. Tästä syntyi esimerkiksi nykyään tuntemamme tosi-tv:n kaltaisia teoksia. (Goldberg 2001, 225.) Massakulttuuri kuten tv-sarjat ja muotiteollisuus olivat myös performanssien materiaalia (Goldberg 2001, 224-225). Goldbergin performanssin historiikki päättyy 2000-luvun alkuun, mutta hän mainitsee vielä, että 2000-luvulle tultaessa performanssin käsite levisi käsittämään hyvin eri aloilta kumpuavia esityksiä (Goldberg 2001, 226).

### 3 ESTEETTINEN KOKEMUS

Tarkastelen tutkimuksessani performanssia esteettisenä kokemuksena. Esteettinen kokemuksen käsite tarjoaa näkökulman tutkimusta varten keräämäni aineiston tarkastelua varten. Tässä luvussa avaatan, mitä esteettisellä kokemuksella tarkoitetaan yhdysvaltalaisen filosofin John Deweyn mukaan ja selvitän, mikä merkitys esteettisellä kokemuksella on tutkimukselleni. Esteettisen kokemuksen määrittelyyn otan avuksi Deweyn pragmatistisen taidefilosofian perusesityksenä tunnetun *Taide kokemuksena* -teoksen vuodelta 1934.

#### 3.1 Mikä on esteettinen kokemus?

Deweyn ajatuksia kokemuksesta ja niistä jalostuneista esteettisistä kokemuksista on vaikea sanoittaa käyttämättä hänen omaa kuvailevaa ja polveilevaa kieltään. Esimerkiksi käsitystään kokemuksesta Dewey avaa näin:

Silloin ja vain silloin yksi kokemus yhdentyy muihin kokemuksiin ja poikkeaa niistä kokemuksen yleisessä virrassa. Jokin teos valmistuu tyydytystä tuottavalla tavalla, jokin ongelma saa ratkaisunsa, jokin peli pelataan loppuun asti. Jokin tilanne, oli se sitten ateriointi, shakkiottelu, keskustelun jatkaminen, kirjan kirjoittaminen tai poliittiseen kampanjaan osallistuminen, ulottuu niin laidasta laitaan, ettei se katkea kesken, vaan saa täyttymyksensä. Tällaiset kokemukset ovat kokonaisuuksia, joilla on luontainen ominaislaatunsa ja itseriittoisuutensa. Ne ovat yksittäisiä kokemuksia. (Dewey 2010, 50.)

Dewey siis ymmärtää kokemuksen alusta loppuun suoriutuvana yhdeksi jäsenyvänsä tapahtumana. Erilaisten kokemusten kirjo on laaja ja ne pulppuilevat eteenpäin virtana kuten Deweyn tapa kirjoittaa niistä. Esteettisyyttä Dewey kuvaa puolestaan ”jokaiseen normaalisti täyteläiseen kokemukseen kuuluvien piirteiden selkiintyneenä ja tihentyneenä kehitystuloksena” (Dewey 2010, 62).

Esteettinen kokemus näyttäytyy siis eräänlaisena tihentymänä muiden kokemusten virrassa. Esteettisyys on kuin kirsikka kokemuksen kakun päällä, joka lisää kokemuksen elävyyttä. Esteettisellä kokemuksella on Deweyn katsannossa vahvasti vuorovaikutteinen ulottuvuus ja sillä on myös suora yhteys taiteeseen:

Kokemus ei tarkoita poissulkevasti vain omia yksityisiä tunteitamme ja aistimuksiamme vaan toimeliasta ja tarkkaavaista kanssakäymistä maailman kanssa; parhaimmillaan se tarkoittaa täydellistä minän, maailman objektien ja tapahtumien tunkeutumista toinen toisiinsa. -- [S]e tarjoaa ainoan osoituksen vakaudesta, joka ei ole lamaantunut vaan rytmistä ja kehittyvää. Koska kokemus on elävän olennon ponnistelujen ja saavutusten toteutumista asioiden ja tapahtumien maailmassa, se on idullaan olevaa taidetta. Alkutekijöissäänkin siinä voi aavistaa lupauksen ihastuttavasta havaitsemisen tavasta, esteettisestä kokemisesta. (Dewey 2010, 30.)

Vaikka esteettinen kokemus on Deweyn mukaan ”idullaan olevaa taidetta”, näkee hän esteettisen kokemuksen voivan esiintyä yhtä hyvin arkisissa asioissa kuin taiteellisissa taidonnäytteissäkin (Dewey 2010, 13). Kokemuksen kaikki osatekijät ovat Deweyn katsannossa merkityksellisiä; Taide-

teosta ei voida erottaa esimerkiksi tilasta, jossa se sijaitsee tai siitä, miltä tuossa tilassa tuoksuu. Deweyn esteettisen kokemuksen käsitys sopii siis saumattomasti Schechnerin esityskäsitykseen, joka puolestaan asettaa minkä tahansa arkisen toiminnan tarkasteltavaksi esityksenä (Schechner 2016, mm. 271).

Deweyn perintöä tavallaan jatkanut amerikkalainen filosofi Richard Shusterman määrittelee erilaisia esteettisiä kokemuksia Deweyta tarkemmin. Hänen mukaansa Dewey oli kiinnostunut sellaisesta esteettisestä kokemuksesta, joka oli ”tekemisissä harmonian, kehityksen, intensiteetin ja koherenssin kanssa”. Hän itse puolestaan määrittelee esteettisiksi kokemuksiksi myös esimerkiksi shokin ja fragmentaation, joissa harmoniaa ei esiinny. Lisäksi Shusterman puhuu sellaisesta esteettisestä kokemuksesta joka vaikuttaa ei-tietoisella tavalla, ja joka voi tapahtua vaikkapa tavaratalossa ilman yhteyttä taiteeseen. (Köningsberg 2-1996, 20.)

### 3.2 Taiteen ymmärtäminen

Yleinen jako taiteen ja arkisen välillä on kulttuurisidonnainen ja ajan myötä kehittyvä yhteisön mielipide. Deweyn kirjoittaessa taiteen kokemuksesta 1930-luvulla ei Amerikassa – Deweyn esimerkein – elokuvia, jazzia tai sarjakuvia yleisesti pidetty taiteena (Dewey 2010, 14). Nykyään tilanne on toinen. Tästä aikahypystä yli kahdeksankymmenen vuoden taa huomamme taiteen elävän ja jatkuvasti synnyttävän uutta annettujen määritelmien ulkopuolelle jäävää materiaalia. Taide on sitä, minkä milloinkin taiteeksi ymmärrämme.

Taiteen erilaiset yleisöt, joiden yhdessä voidaan nähdä määrittävän yleisen mielipiteen taiteena pidettävistä muodoista, kiinnostivat Deweyn aikalaista espanjalaista filosofia José Ortega y Gassetia. Hän kirjoitti 1920-luvulla uudesta taiteesta, joka hänen mukaansa jakoi yleisönsä niihin, jotka sitä ymmärtävät ja niihin, jotka eivät ymmärrä. Esimerkkeinä aikansa uudesta taiteesta Ortega y Gasset mainitsee säveltäjät Igor Stravinskyn ja vuosisadan vaihteessa vaikuttaneen Claude Debussyn sekä 1800-luvulla eläneestä Stéphane Mallarmésta juontaneen runouden suunnan. Sen sijaan helposti ”kansaanmeneväksi” taiteeksi Ortega y Gasset asettaa 1800-luvun romantiikan, joka hänen mukaansa oli realistista kuten myös realismia äärimmilleen vievä 1800-luvun lopulla kukoistuskautensa elänyt naturalismi. Realismi tarkoittaa tässä yhteydessä inhimillisen todellisuuden toisintoa, josta nauttiakseen ei Ortega y Gassetin mukaan tarvitse lainkaan ”taiteellista herkkyyttä”. Ortega y Gasset argumentoi, ettei valtaosa 1800-luvun taiteesta ollut taidetta ensikään vaan ”suoraan elämästä tislattua nautintoainetta”. Hän muistuttaa kuitenkin, että useampina aikoina historiassa on ollut olemassa niin pienen vähemmistön ”ylhäistä taidetta” kuin ”kansanomaista taidetta”, joka on aina ollut realistista. (Ortega y Gasset 2010.) Vaikka kahtiajako on jyrkkä, voi kuvauksen tunnistaa nykypäivässäkkin.

Ortega y Gassetin tapa jakaa taidekenttä kahtia linkittyy myös toiseen tapaukseen hieman hänen kirjoitustaan myöhemmin. Teatteriohjaaja Janne Saarakkala kirjoittaa Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisussa *Ei-ymmärtämisen eteisessä* eräästä ”Rappiotaiteen näyttelystä”. Sen järjestivät kansallissosialistit Saksassa 1930-luvulla ja sen tehtävä oli esitellä aikansa uudet taidesuunnat, ekspressionismi ja kubismi, rappion kylväjinä. Kansallissosialistit suosivat sen sijaan uusklassista taideetta. Samaan aikaan Neuvostoliitossa kommunistinen puolue pyrki tukahduttamaan avantgardistisen taiteen virtauksen vaatien taiteelta sosialistista realismia. (Saarakkala 2008, 65-66.) Molemmissa tapauksissa uudet taiteen tyyliuunnat kilpailivat Ortega y Gassetin määrittelemän realistisen taiteen kanssa. Enää realistinen taide ei kuitenkaan ollut pelkkää viihdettä ja nautintoainetta vaan poliittista agendaa palveleva väline. Saarakkala analysoi, että Saksan kansallissosialistien ja Neuvostoliiton kommunistien yritykset kitkeä tiettyjä taidesuuntia ja suosia toisia pyrkivät edesauttamaan kulttuurista järjestystä asettamalla keskiöön aatteidensa mukaisen täydellisen ihmisen, jollaiseksi kansalaisten toivottiin tulevan. Hänen mukaansa kansallinen ryhtiliike tarvittiin toteuttajiansa mielestä tuolloin – ja usein muulloinkin ihmisen historiassa – ”kulttuurista liejuuntumista” vastaan. (Saarakkala 2008, 65-66.)

Suomalaisessa kontekstissa mieleen tulee vuoden 2011 kohu, jossa perussuomalaiset asettivat vaaliohjelmassaan ehtoja sellaiselle taiteelle, jota valtion tulisi tukea. Tuen piiriin ei heidän mukaansa tulisi kuulua niin kutsutun ”postmodernin tekotaiteen”. Vaikka puolueen puheenjohtaja Timo Soini kuittasi kannanoton myöhemmin pelkkänä tosikoiden provokaationa ja vaalikikkana, joko uuden taiteen ja tässä tapauksessa etenkin kansallista identiteettiä korostavan realismin välillä todisti elävyytensä. (HS 12.12.2011, viitattu 24.3.2017.)

Kirby kirjoittaa, että avantgarde on suhteellisen uusi ilmiö. Kehittyäkseen se tarvitsi tarpeeksi suuret taiteilija- ja intellektuellipiirit, jotta yleisen taidekentän sisälle saattoi syntyä spesifimpi taidekenttä. Tämä piste saavutettiin 1800-luvun jälkipuoliskolla. Taiteilijoista ja koulutetuista ihmisistä koostuva taiteista kiinnostunut pienehkö sosiaalinen ryhmä ei pyrkinytkään suuntamaan työtään suurelle yleisölle, vaan sen kohderyhmänä oli se itse. Kuitenkin Kirbyn mielestä avantgarde säilyy avantgardena huolimatta siitä, kiinnostuuko suuri yleisö siitä vai ei. Hän nostaa avantgardetaiteen esimerkeistä esiin dadan, jonka esityksiä näki verrattain pieni ryhmä, ja toisaalta ekspressionismin, josta hetkeksi tuli saksalaisen maalaustaiteen valtavirtaa. (Kirby 2011, 99.) Kirby esittää avantgarden vastakohtaksi nostalgian, jossa muistojen turvallisten arvojen kaipuu hangoittelee tulevaisuuden arvoja vastaan (Kirby 2011, 101).

Kirbyn määrittelemä hermeettinen avantgarde ei pyri konfliktiin ulkomaailman kanssa, kuten antagonistinen avantgarde. Kuitenkin Kirby kirjoittaa, että hermeettinen avantgardekin voi saattaa

katsojan puolustuskannalle. Mahdollinen shokkireaktio johtuu Kirbyn mukaan tottumuksesta toisenlaiseen taiteeseen, yleensä (sillä hetkellä) suosituimpaan ja yleisimpään näkemykseen taiteesta. (Kirby 100, 121.) Nähty ei-konventionaalinen teos saattaa turhauttaa tai jopa suututtaa. Taannoisella 7. maaliskuuta 2017 järjestetyllä PERFO! -klubilla todistin itse tällaista tapahtumaa: Illan ensimmäisessä esityksessä esiintyjä käyttäytyi erittäin lämpimästi ja rauhallisesti. Hän paketoi erilaisia asioita käärepaperiin ja jakoi paketit lopuksi lahjoiksi yleisön jäsenille. Kun esitys oli päättymäisillään, hie-man päihtynyt mieshenkilö, joka itsekin oli saanut lahjan, huudahti:

”Anteeksi, minä en oikein ymmärrä. Voisiko joku selittää? En millään tavalla väheksy, mutta kun minä en ymmärrä.”

Henkilö ei kuulostanut aggressiiviselta, mutta hangoitteleva asenne edellä nähdyn kaltaista taidetta kohtaan ja yritys meidän sen katsojien, ”taideväen”, provosoimiseksi kuului kuitenkin läpi. Esiytyksen jälkeen mies poistui kahden muun seuralaisensa kanssa paikalta. Mielenkiintoista on, että henkilö toisteli kuinka ei ymmärtänyt teosta ja että juuri tämä häiritsi häntä eniten.

Deweyn mukaan taideteos on olemassa sen vastaanottajien kokemuksina (Dewey 2010, 11). Näkemys on mielenkiintoinen, kun sen asettaa yhteen Ortega y Gassetin pohdintojen kanssa, joissa filosofi jakaa taiteen ”kansaanmenevään” ja ”ylhäiseen taiteeseen”, jota kaikki eivät ymmärrä. (Ortega y Gasset 2010.) Deweyn huomioiden taide elää kuitenkin kokemuksessa, vaikka sitä ei ymmärtäisikään. Deweyn katsantokanta selittää minulle myös taide-esitysten mahdollisuutta tutkimusmenetelminä; teos ei ole valmis, kun yleisö kutsutaan katsomaan, sitä, vaan se on mahdollisesti valmis vasta, kun yleisö on nähnyt ja kokenut sen sekä kenties vaihtanut ajatuksia siitä tovereittensa kanssa. Tai ainakin silloin on tutkimusprosessin siemen kylvetty.

### 3.3 Esteettinen ei-yymmärtäminen

Entäpä, kun taide-esitystä ei ymmärretä, mutta siinä on silti jotain kiehtovaa ja stimuloivaa; Kun se täyttää Deweyn määritelmän esteettisestä kokemuksesta olemalla jonkinlainen tihentymä tai kasautuma kokemusten virrassa (Dewey 2010, 27)? Kuten aiemmassa Esitys -lehden otteessa olleessa Louna-Tuuli Luukkan lainauksessa luki:

Sitten yleensä – ne asiat mistä on kans ite nauttinut, silleen ihan kokijana, ne voi olla aika hämärää settiä eikä niistä välttämättä välity, että mikä on syy, että miksi sitä tehään. Et se on semmonen esteettinen mielihyvä ja omituinen meininki, ja että se on ihan riittävä motivaatio. (Esitys 4/2016.)

Samaistun tähän, sillä itse olen usein pitänyt juuri esityksistä, joita en ihan ymmärrä. Tuossa tuntemuksessa on jotain erittäin luovaa, ja se saattaa laittaa liikkeelle pitkiäkin ajatusprosesseja. To-

dellisuuden tutkimuskeskuksen jäsenet kirjoittavat ei-ymmärtämisestä jonkinlaisena taiteensa voimavarana. Eero-Tapio Vuori kertoo ideastaan kirjoittaa Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisu *Ei-ymmärtämisen eteisessä* seuraavaa:

-- ajattelen, että voi meitä, me yritämme ymmärtää ihan liikaa. -- Mitä sitten pitäisi tehdä? Pitäisikö ei-ymmärtää?  
 -- Vain onko niin, että ei-ymmärrys on oikeastaan tärkeämpää kuin ymmärrys. Siis, että todellinen ymmärrys on mahdollista vain kulkemalla ei-ymmärryksen kautta. Että on lakattava ymmärtämästä, on lakkautettava, päästettävä irti yrityksestä ymmärtää – ja vasta sitten ymmärrykselle on ylipäättään *tilaa* tulla sisään. -- Jos haluaa ymmärryksen huoneeseen, on kuljettava ei-ymmärtämisen eteisen kautta. Muuten joudumme näennäisen ymmärtämisen huoneeseen tai lukitun ymmärtämisen huoneeseen. (Vuori 2008, 29.)

Todellisuuden tutkimuskeskuksen jäsenet pitävät taidetta tutkimuksen keinona. Taiteelliset teokset näyttäytyvät ikään kuin väliseisakkeina tutkimusprosessien varrella. Kokemus muuttuu ajatukseksi, ajatus teoksi, teos taas kokemukseksi. Mennään kohti jotain, mitä ei vielä tunneta. Jos päämäärä sen sijaan määriteltäisiin ennalta, ei mitään uutta tulisi. Vuori ottaa metaforaksi keskustelun: Jos ennakoit keskustelukumppanisi sanovan jotain perustuen aiempaan kokemukseesi hänestä, et todella kuule, mitä hän sanoo (Vuori 2008, 32).

Dewey näki älyllisen toiminnan kokonaisvaltaisena kokemuksena, joka oli täydellinen vasta saavutettuaan myös esteettisen ulottuvuutensa (Dewey 2010, 53). Myös Dewey ymmärsi taiteen tutkimuksena todetessaan, että taiteilija ajattelee omalla ilmaisuvälineellään (Dewey 2010, 26). Edellä kuvailemaani taiteellista tutkimusprosessia noudattaen tutkimukseni hyödyntää taiteen kokemisen ja taiteen tekemisen risteyskohtaa tutkimalla taiteilijoita taiteen kokijoina, joiden on mahdollista ilmaista kokemustaan edelleen taiteen keinoin. Dewey pohti samaista risteyskohtaa ja kielellistä problematiikkaa, joka erottaa kokemuksen ja tuottamisen prosessit toisistaan:

Koska ”taiteellinen” viittaa ensisijaisesti jonkin tuottamiseen ja ”esteettinen” jonkin havaitsemiseen ja vastaanottamiseen, meillä ei valitettavasti ole lainkaan sellaista yhteistä sanaa, joka tarkoittaisi yhdessä noita kahta tapahtumakulkua. (Dewey 2010, 63.)

Palaan ei-ymmärtämisen käsitteeseen ja Vuoren mainitsemaan eteiseen, jonka kautta kuljetaan ymmärryksen huoneeseen. Voisiko taiteen kokemuksen ja tekemisen risteyskohdassa olla esteettinen ei-ymmärtäminen? Deweyn mukaan taidetuote saa alkunsa arkikokemuksista (Dewey 2010, 20). Ei-ymmärtämisen tilassa on läsnä kuitenkin esteettinen kokemus, joka toimii moottorina asian edelleen työstämiselle. Se on esimerkiksi hatara idea, josta ei ihan vielä saa kiinni, mutta jossa on jotain todella kiehtovaa; ollaan oivalluksen kynnyksellä.

## 4 TUTKIMUSMETODI

Seuraava lainaus Deweylta muodostaa sillan tutkimukseni aiheen ja valitsemani tutkimusmetodin välille:

Erilaiset teot, tapahtumajaksot ja sattumukset sulautuvat ja sekoittuvat taideteoksessa yhtenäiseksi kokonaisuudeksi silti katoamatta ja menettämättä omaa luonnettaan – aivan kuten syvässä keskustelussakin ajatuksia jatkuvasti vaihdetaan ja lomitetaan, ja silti jokainen keskusteluun osallistuva säilyttää luonteensa ja tuopa sen vielä tavanomaistakin selkeämmin esiin. (Dewey 2010, 51.)

Tutkiakseni performanssia esteettisen kokemuksen vein kolmen hengen haastatteluryhmän katsomaan performanssiesityksiä, jonka jälkeen keräsin aineistoa heidän kokemuksestaan kolmivaiheisesti. Tässä luvussa kerron tutkimusmetodistani.

### 4.1 Haastateltavat

Tutkimukseni aineistonkeruu kohdistui vain kolmeen haastateltavaan. Tutkimuksen laajuuteen nähden pieni joukko sopi paremmin, sillä tarkoitus oli avata syntyneitä kokemuksia pelkkää pintaraapaisua syvemmin. Halusin päästä tarkastelemaan esteettistä kokemusta sellaisena kuin sen itse taiteilijana tunnistan ja tutkia sen esimerkiksi assosiatiivista, tunteisiin vetoavaa tai inspiroivan hämmentävää olemusta. Tästä syystä valitsin haastateltaviksi muita taiteilijoita, joiden tiesin ammattitaitonsa pohjalta olevan tottuneita analysoimaan taideteoksia ja refleктоimaan omia kokemuksiaan.

Haastateltavat ovat eri taiteenalojen harjoittajia, jotta saisin esteettisestä kokemuksesta taiteilijoiden keskuudessa yleispätevämmän otannon. Näin taiteidenvälisyys ja vuorovaikutteisuus tuli myös osaksi tutkimusta. Tämä tuntui sopivalta, sillä performanssille on ollut luonteenomaista ylittää taiteilajien rajoja: se on kiehtonut usein eri alojen taiteilijoita ja saanut nämä myös yhdistämään voimansa. Haastateltavat olivat kaikki tamperelaisia taiteilijoita. He olivat kuva- ja mediataiteilija S. M. Khalid Imran, tanssija ja teatteri-ilmaisun ohjaaja Elina Salmi sekä kansanmuusikko ja lauluntekijä Aliisa Vaittinen. Alun perin haastateltavia piti olla neljä kappaletta, mutta yksi heistä jäi pois aikataulussyistä.

### 4.2 Koetut performanssit: PERFO! – Kauhuklubi

Etsiessäni haastateltavilleni koettavia esityksiä huomasin, että performansseja nähtiin Tampereella - ja kenties koko Suomessa - loppuvuodesta 2016 melko satunnaisesti. Järjestäytyneitä performanssitoimintaa tarjoaa kuitenkin Tampereella 4-5 kertaa vuodessa järjestettävä PERFO! -klubi, jonne taiteilijat tulevat esiintymään joko PERFO!:n kutsumina tai oman tarjoutumisensa kautta. Klubeja on järjestetty vuodesta 2007 ja niiden tavanomaisimpana näyttämönä toimii Kulttuuritalo Telakan toinen

kerros. Joulukuussa 2016 tila oli kuitenkin poikkeuksellisesti Keskustorin kupeessa sijaitseva Vanha kirjastotalo, missä järjestettiin Tampere Underground. NYT! -kollektiivin laaja-alainen näyttely. Tähän kulttuuritoimijoiden yhteenliittymään kuuluu useita Tampereella toimivia omaehtoisia yhdistyksiä ja ryhmittymiä, joista PERFO! on yksi. Siksi joulukuinen PERFO! -klubi järjestettiin näyttelyn yhteydessä. PERFO! -klubilla on tapana nimetä jokaiselle klubille oma teema. Joulukuun 13. päivän klubin teema oli kauhu. PERFO!:n järjestäjä Janne Rahkila kuvaili valittua teemaa sähköpostiviestissä seuraavasti:

Kauhu genrenä on meille tuttu elokuvista liikkuvan kuvan alusta asti. Sen kautta kurkistamme mieleemme pimeisiin puoliin, tarkastelemme yhteiskunnan varjoisempia osia, pohdimme luonnon ja ihmiskunnan välistä suhdetta ja jopa ennustamme tulevaisuutta. Kauhuelokuvien harrastajat on Suomessa laaja ryhmä kuten eri paikkakunnilla vuosittain järjestettävä Zombie Walk osallistujamäärillään kertoo. Kuvataiteessa kauhun vaikutteita käytetään usein viitaten tai lainauksena.

Performanssin ja elävän taiteen genressä groteskilla ja dystooppisella ilmaisulla on oma paikkansa. Voisi jopa väittää, että järjestystä ja totuttua kyseenalaistava ilmaisu ja ote on sisäänkirjoitettu sekä kauhun että performanssin maailmaan. Molemmissa tuttu ja turvallinen sekoittuu yllättävään, pelottavaan ja vieraaseen.

Perfo haluaa yhden tapahtuman aikana nostattaa yleisön tukan pystyyn ja ihon kananlihalle. Tämän illan aikaan hyvä maku sekä hillitty ilmaisu jää sivuun. Perfo[m]anssin ja elävän taiteen villimpi puoli päästetään vapaaksi.

Oman - performanssille kovin ominaisen ristiriitaisuuden - mausteensa toi kauhu-teeman käsittely juuri kesken vilkkaimman joulusesongin, jolloin perinteisesti Suomessa altistumme yhtäältä rauhan, rakkauden ja perheen yhtenäisyyden sekä toisaalta kulutushysterian sanomille. Omaan tutkimukseeni ajattelin kauhu-teeman kenties tuovan kokemuksen käsittelyn kannalta hedelmällistä materiaalia kauhun kokemuksen erityislaatuisuuden vuoksi. Kauhu genrenä on omiaan aiheuttamaan voimakkaita kokemuksia hyödyntäen esimerkiksi yleisinhimillisiä ja kulttuurikohtaisia pelkoja sekä toisaalta leikillisyyttä ja primitiivisyyttä. Tapahtumassa esiintyivät Asko Nivala, Suvi Suvereeni, Tuuli Tuikka ja Joulumaa.

Katsoimme haastateltavien kanssa kaikki neljä esitystä. Nivalan teos oli nimeltään *Tohtori Nivalan kabinetti* ja se aloitti klubin. Seuraavaksi nähtiin Suvi Suvereenin teos nimeltä *Isolation* ja sen jälkeen Tuuli Tuikka, jonka teokselle ei mainittu nimeä. Samoin viimeisenä esiintynyt Joulumaa ei nimennyt teostaan, joskin ryhmän nimen voisi tässä tapauksessa ymmärtää myös teoksen nimeksi. Kuvailen teoksia kirjallisesti seuraavassa luvussa antaen kunkin teoskuvauksen jälkeen äänen haastateltaville, jotka käyvät keskustelua kokemuksistaan kyseisen teoksen aikana. Analysoin haastatelmamateriaalia vertailemalla sitä aiemmin esittelemääni teoriapohjaan.

### 4.3. Kolmivaiheinen aineistonkeruu

Neljä päivää PERFO! -Kauhu -klubin jälkeen kokosin haastateltavat luokseni aineistonkeruuta varten. Aineistonkeruu oli kolmivaiheinen: ensin haastateltavat luonnostelivat miellekartan omasta ko-

kemuksestaan PERFO! – Kauhun -klubilla. Kun miellekartat olivat heidän mielestään valmiita, siirryttiin ryhmähaastatteluun, jossa haastateltavat kertoivat kokemuksistaan vuorovaikutteisesti. Heillä oli lupa kommentoida toisiaan eikä puheenvuoroja erikseen jaettu - aivan kuten luontevassa keskustelussa. Kolmannessa vaiheessa kysyin, olisiko haastateltavien mielestään mahdollista käsitellä kokemustaan näistä performansseista heidän omalla taiteellaan. Saatuaani myöntävän vastauksen pyysin jokaista valitsemaan yhden näkemistämme performansseista ja suunnittelemaan sen pohjalta oman teoksen.

Valintani ryhmähaastattelun käytöstä tiedonkeruumenetelmänä varmistui saatua tietoa sen käytöstä kokemuksen tutkimuksen kentällä. Jyväskylän yliopiston tutkijat Kai Tuuri ja Henna-Riikka Peltola ovat tutkineet musiikkikokemuksia ja toteavat, että ryhmähaastattelu auttaa tutkimukseen osallistuvia sanallistamaan kokemuksiaan ja pääsemään itseilmaisussa pintaa syvemmälle vuorovaikutteisuutensa vuoksi. Haastateltavat pystyvät esimerkiksi vertailemaan kokemuksiaan tai samaistumaan toistensa kokemuksiin. Ryhmähaastattelulla on pitkät perinteet psykologian oppihaarassa (Tuuri & Peltola 2014, 2). Tutkimuksessani ennen haastattelua luonnosteltujen miellekarttojen tarkoitus oli kuitenkin estää oma kokemus täysin hautautumasta muiden esittämien mielikuvien ja mielipiteiden alle. Samalla miellekartat tarjosivat minulle havainnollistavaa materiaalia yksilöiden kokemuksesta ja heidän tavastaan jäsentää sitä. Helsingin yliopiston soveltavan kasvatustieteen laitoksen emeritus professori Mauri Åhlbergin mukaan tutkimukseni kartat ovat nimenomaan miellekarttoja eivätkä käsitekarttoja, sillä ne perustuivat haastateltavien vapaaseen assosiointiin eikä käsitteiden välisiin yhteyksiin pyydettyä niitä laatiessa kiinnittämään erityistä huomiota (Åhlberg 2015, 46).

Haastateltavat kertoivat kokemuksistaan luontevassa keskustelussa vuorovaikutteisesti toistensa sanomisia kommentoiden ja omaan kokemukseensa peilaten. Keskustelu käytiin suomen ja englannin kielellä sekaisin, sillä yksi haastatelluista on Suomessa yhdeksän vuotta asunut maahanmuuttaja, joka kommunikoi luontevasti suomea ja englantia sekoittaen. Haastateltavat tunsivat toisensa entuudestaan, joten heidän oli mahdollista käsitellä vastauksissaan henkilökohtaisiakin mielikuvia. Oma roolini keskustelussa vastasi avoimen teemahaastattelun haastattelijaa, joka silloin tällöin pyysi tarkentamaan vastauksia ja fasilitoi keskustelua lähinnä muutoin kuin sisällöllisesti. Harkitsin ensiksi haastattelurungon rakentamista tiettyjen teemojen ympärille, jotka kohoaisivat esimerkiksi esitystutkimuksesta tai Deweyn esteettisen kokemuksen teoriasta. Päätin kuitenkin käyttää teemoja hyväkseni vasta aineiston analyysivaiheessa, jotta en tulisi ohjailleeksi vastauksia liiaksi. Kokeilin myös haastattelurungon rakentamista ranskalaisen teatterintutkijan Patrice Pavis'n kehittämän, teatteriesityksen analyysiin tarkoitetun kyselylomakkeen pohjalta (Pavis 2010, 34, 36.) Järjestämässäni yhden hengen koehaastattelussa vaikutti siltä, ettei teatteriesityksen analyysiin tarkoitettu, semiotikkaan pohjaava

lomake sopinut esitystaideteoksen tai performanssin, saati sen kokemuksen analysointiin. Pavis toteaa itsekin, että kyselylomakkeen perustana on pakostakin ennalta määritelty ja analyysin kohdetta vääristelevä ideologia ja näkökulma, jonka mukaan esitys voidaan purkaa osiin, jotka yhdessä antavat sille muodon ja merkityksen (Pavis 2010, 38). Lisäksi suhteessa tutkimukseeni ydinkysymykseen Pavis'n kyselylomake on ongelmallinen, sillä sen edustama semiotiikka etsii merkityksiä ymmärrystä hyödyntäen, kun taas tutkimukseni käsittelee lähtökohtaisesti sitä, mitä ei voi ymmärtää. Halusin antaa haastateltaville tietyt asiat läpikäyvän listan sijasta laajemman vapauden keskittyä kokemukseensa esityksistä ja siihen, mitä kokemus heissä herätti. Onnekseni haastateltavat tarjosivat runsaasti aineistoa ilman varsinaista otsikoiden asettelua keskustelulle. Purkaessani haastattelua huomasin keskustelusta muodostuvan teemoja, joiden avulla saatoin järjestää aineistoa. Analyysini on siis aineistolähtöinen.

Siinä, missä miellekartat ja ryhmähaastattelu ovat laadullisessa tutkimuksessa usein käytettyjä tiedonkeruumenetelmiä, aineistonkeruuni viimeisen vaiheen metodiin en sellaisenaan ole törmännyt aiemmissa tutkimuksissa. Idean taidekokemuksen käsittelyyn taiteella sain yhtäältä teatteri-ilmaisun ohjaajan ammattitaitoni pohjalta ja toisaalta taiteen kokemusta käsittelevien tutkimusten aineistonkeruumenetelmiin tutustuttuani. Englantilainen Matthew Reason esimerkiksi on tutkinut lasten teatterikokemuksia piirustusten kautta ja selittää, että piirustuksista on jo pitkään tulkittu lasten kokemusmaailmaa taideterapiassa (Reason 2010, 119.) Käyttämäni menetelmä pohjaa kokemusten assosiativisuuteen ja taiteilijoiden kykyyn muuntaa henkilökohtaisia kokemuksia taiteeksi. Otaksuin, että tutkimukseeni osallistuvien henkilöiden suunnittelemat teokset mahdollisesti kertoisivat heidän kokemuksestaan jotain sellaista, joka ei haastattelussa välittyisi. Myös Deweyn näkemys, että taiteilijat ajattelevat oman ilmaisukanavansa kautta, tukee niiden ilmaisukanavien hyödyntämistä tutkimuksessa (Dewey 2010, 26).

## 5 TUTKIMUSAINEISTON ANALYYSI

Aineistoa kerätessäni en voinut asettaa tarkkaa rajausta saamilleni tuloksille. Kyse oli haastateltavien kokemuksesta ja heidän tuli saada ilmaista kokemuksensa mahdollisimman vapaasti ilman tutkijan ennakkokäsityksiä. Tässä luvussa vertailen keräämääni haastattelumateriaalia tutkimukseni teoriapohjaan pääkysymyksenäni: Millainen performanssi on esteettisenä kokemuksena? Tätä varten esitin aineistolle kolme apukysymystä:

- Millaisia havaintoja haastateltavat tekivät performanssiesitysten aikana?
- Millaisena performanssitaide näyttäytyi haastateltavien kokemuksessa?
- Mitä uutta keskustelu ryhmässä toi esteettiselle kokemukselle?

Ensimmäisen apukysymyksen vastaus tuottaa materiaalia myös muiden kahden apukysymyksen vastauksille. Esittelen haastateltavien tekemiä havaintoja esityksistä kattavasti tässä luvussa samalla jakaen aineistoa teemoihin. Muihin kahteen apukysymykseen palaan vielä kokoavasti tutkimuksen lopuksi.

### 5.1 Teemat analyysin avuksi

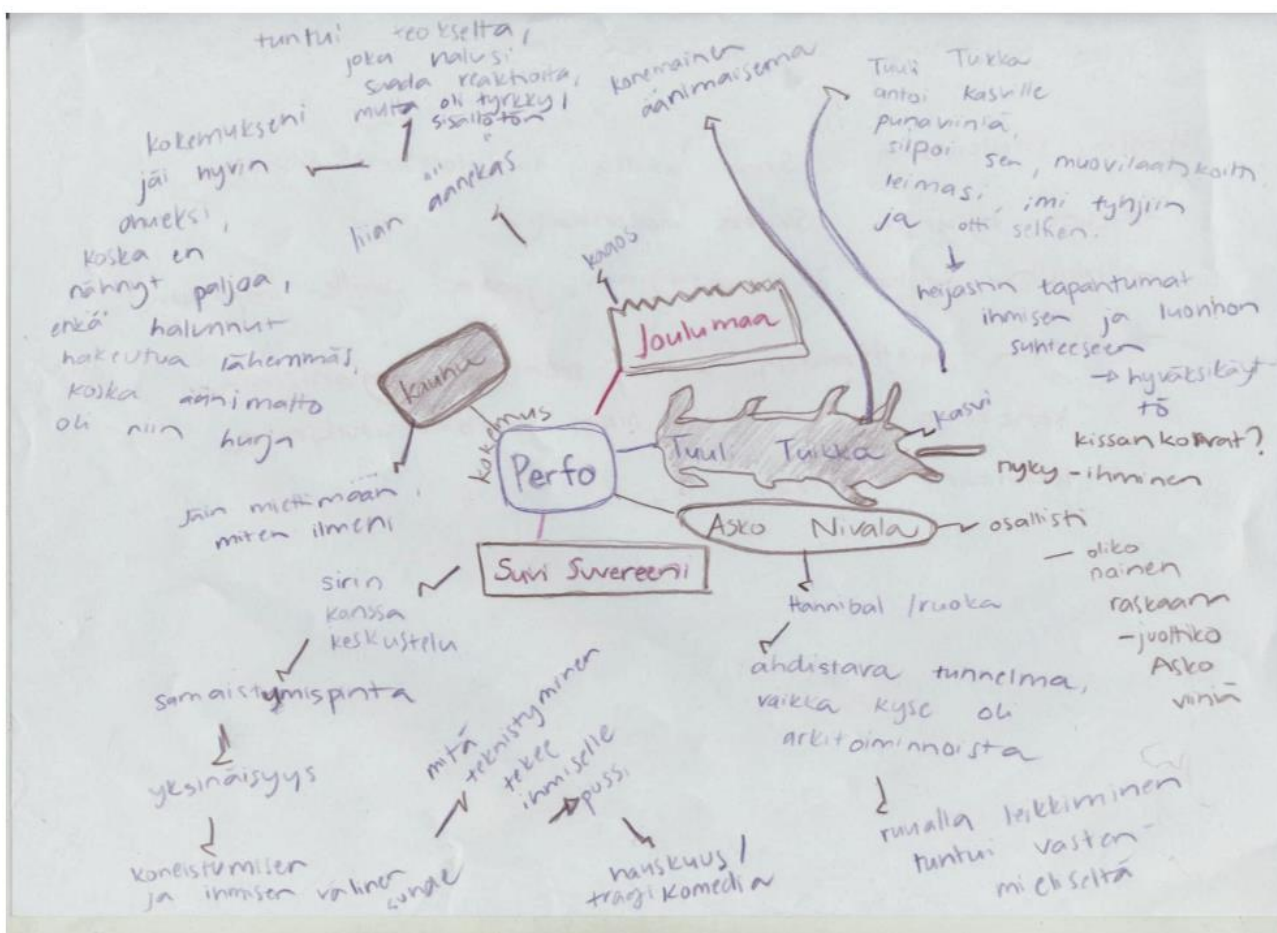
Haastattelumateriaalista löysin teemoja, jotka antavat osviittaa performanssin analysoimisen erityispiirteistä. Vertailuna esimerkiksi perinteiseen teatteriesityksen analyysiin performanssi vaikuttaisi olevan analyysin kohteena erilainen. Tämä kävi esille kaavaillessani haastattelukysymyksiä ja haastattelun runkoa. Tein koehaastattelun erään ystäväni avulla, jonka kanssa kävimme katsomassa – tai pikemmin kokemassa - esitystaideteoksen. Koehaastattelussa halusin testata, voisiko kokemusta käsittelevän haastattelurungon rakentaa teatteriesityksen analyysiin tarkoitetun kyselylomakkeen avulla (Pavis 2010, 36). Testin aikana huomasin, että teatteriesityksen analysointiin tarkoitettu kaavake ei yksinkertaisesti sopinut esitystaiteen tai performanssin analysointiin. Performanssin analyysiin tarvittiin siis toisenlaiset välineet.

Esitysanalyysi ei kuitenkaan ollut tutkimukseni keskeisin tavoite, vaan ohjeistin haastateltavat purkamaan yleisesti kokemuksiaan PERFO! -klubilla. Nimeämäni teemat sanallistavat kontekstin, jossa liikutaan, kun haastateltavat puhuvat kokemuksistaan esityksistä. Ne sitovat keräämäni aineiston käyttämäni kirjallisuuteen.

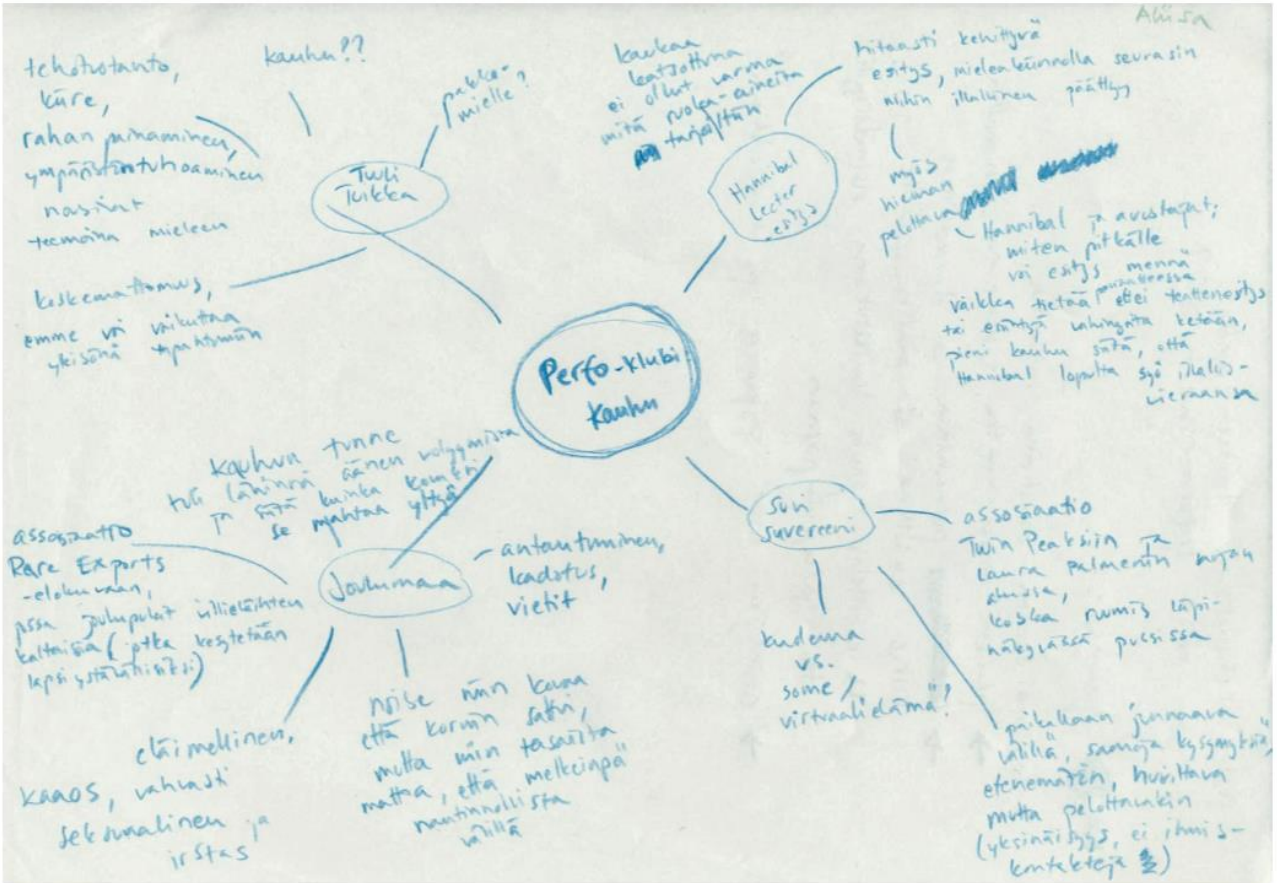
## 5.2 Miellekartat keskustelun pohjana

Ennen ryhmähaastattelua haastateltavat hahmottelivat pyynnöstäni miellekartat kokemuksestaan. Miellekartat toimivat sekä haastateltavien omina muistilappuina että myös keskustelun yhteisenä viikemateriaalina, sillä ne olivat keskustelun aikana kaikkien nähtävillä. Näin karttoihin saattoi keskustelun lomassa palata missä kohdin vain.

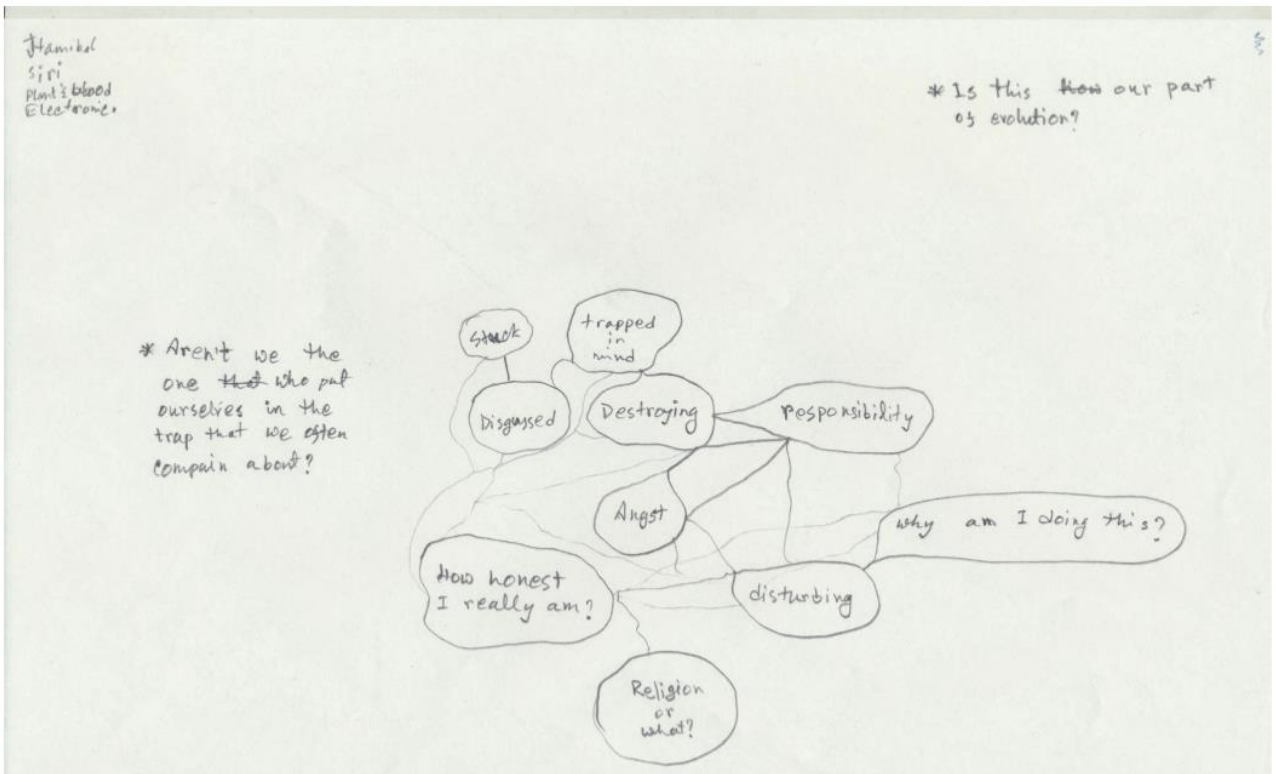
Miellekartoista näkee, miten PERFO! - Kauhutapahtuma kokonaisuudessaan hahmottui haastateltaville. Miellekarttojen muoto antoi ikään kuin pohjan sille, miten haastateltavat käsittelivät kokemustaan ryhmähaastattelussa. Elina ja Aliisa ovat jakaneet kokemuksensa teoskokonaisuuksiin, kun taas Khalidin miellekartta osoittaa, että hän käsitteli PERFO! -klubia kokonaisuutena, joka sisälsi erilaisia otsikoita teosrajat ylittävästi.



Kuva 1. Miellekartta Elina



Kuva 2. Miellekartta Aliisa



Kuva 3. Miellekartta Khalid

### 5.3 Ryhmähaastattelun teemat PERFO! - Kauhu -klubin performansseissa

Miellekarttojen valmistuttua aloitin ryhmähaastattelun. PERFO! - Kauhu -klubin esitysten kokemuksia käsittelevä keskustelu haastateltavien kesken eteni teos teokselta. Järjestys syntyi haastateltavien aloitteesta. Miellekartoista Elinan ja Aliisan kartat käsittelevät kokemusta teoskokonaisuuksina, joten koska he aloittivat keskustelun, järjestys polveutui luultavasti heidän kartoistaan.

Aloitimme illan avanneesta *Tohtori Nivalan kabinetti* -teoksesta ja viimeisenä käsitelimme klubilla viimeiseksi nähtyä *Joulumaa* -teosta. Jotta haastattelussa käyty keskustelu avautuisi lukijalle paremmin, kuvaan sanallisesti näkemämme esitykset. Apunani tässä työssä olen käyttänyt PERFO!:n järjestäjiltä käyttööni saamia videotallenteita. Näin kirjoittamani kuvaukset eivät olleet vain oman muistini varassa, joka olisi aiheuttanut kuvausten voimakkaamman siivilöitymisen oman kokemukseni lävitse. Jotta tutkimukseni voisi keskittyä haastateltavieni kokemuksiin, halusin kuvata teokset mahdollisimman objektiivisesti. Koska keskustelu eteni teos kerrallaan, on luontevaa liittää teoksesta käyty keskustelu sen kuvauksen jälkeen. Nostan haastattelumateriaalista esiin ne kohdat, jotka kiteyttävät muodostuneita teemoja tai muuten resonoivat niiden kanssa.

#### 5.3.1 Asko Nivala: Tohtori Nivalan kabinetti

*Näyttämöllä oli valkoisella liinalla peitetty kolmelle katettu pöytä viinilaseineen ja pöydällä myös viinipullo sekä retkikeitin. Nivalan astuessa näyttämölle tummassa liituraitapuvussa, valkoisessa kauluspaidassa sekä sinisessä solmiossa alkoi soida klassinen pianomusiikki. Nivala sytytti retkikeittimeen tulen ja asetti sille kattilan. Tämän jälkeen hän astui etunäyttämölle ja kysyi englannin kielellä syökö kukaan yleisöstä lihaa. Vain pari ihmistä nosti kätensä. Nivala pyysi kahta heistä avustamaan häntä näyttämöllä. Nämä kaksi henkilöä suostuivat ja kävivät istumaan pöydän molemmille sivuille. Nivala kaatoi viiniä heidän laseihinsa taustalla soivan pianomusiikin käydessä ripeätempoisemmaksi.*

*Seuraavaksi Nivala kävi pöydän taakse ja otti siellä olevasta salkusta lautasen ja lihavoidin, jonka teroitti huolellisesti. Hän otti lautaselta jotain ruskeita pyöreitä, halkaisijaltaan noin 3-4 cm kokoisia syötäviä, jotka leikkasi kahtia. Leikkaamisen jälkeen hän asetti puoliskot silmiensä eteen ja näimme, että syötävät olivat sisältä vaaleita. Sitten hän asetti puoliskot avustajien lautasille. Tämä toistui kuusi kertaa niin, että kaikille kolmelle lautaselle tuli neljä puoliskoa. Sitten Nivala kehotti paikallaan istuvia avustajia juomaan viiniä. Toinen avustajista kommentoi asiaa viittaten tapahtumanjärjestäjän hetki ennen esitystä pitämään puheeseen, jossa oli mainittu tapahtuman alkoholittomuudesta. Molemmat avustajat ottivat kuitenkin siemaukset lasistaan.*

*Nivala otti salkustaan vanulapun sekä desinfiointiainetta, laittoi desinfiointiainetta lapulle, puhdisti sillä veitsen ja asetti veitsen pöydälle. Hän otti salkustaan nimikyltin, jonka kiinnitti rintaansa ja pyysi vasemmanpuoleista avustajaa lukemaan ääneen, mitä kyltissä luki. Avustaja luki: ”Doctor Hannibal Lecter”. Tämä ei kuulunut kovin hyvin taustamusiikin vuoksi ja varsinkaan lauseen loppuosasta en saanut edes tallenteelta katsoessani selvää. Viimeinen sana kyltissä oli ”university”. Seuraavaksi Hannibal Lecter/Nivala nosti pöydän alta lasipurkin, joka sisälsi mahdollisesti säilöttyjä punajuuria. Hän avasi purkin, laski sen pöydälle, nosti purkista haarukalla yhden säilötyn punajuuren näköisen syötävän ja kohotti sen yleisön nähtäville. Tämän jälkeen hän leikkasi syötävän kahtia asetellen puoliskot lautasille. Tämä toistui jälleen kuusi kertaa niin, että kaikilla kolmella lautasella oli neljä puoliskoa. Sitten Lecter/Nivala nosti pöydän alta kuuden kananmunan kennon, laittoi lasipurkin takaisin pöydän alle ja otti salkusta hopean värisen munakellon. Hän nosti lusikalla kennosta kolme kananmunaa vuorotellen keittimeen, laittoi kennon takaisin pöydän alle ja asetti ajan munakelloon.*

*Lecter/Nivala otti pois silmälasinsa, otti salkussa olevasta muovipussista tumman ruskean naamion, asetti sen kuminauhan avulla kasvojensa alaosaan ja laittoi silmälasit takaisin päähänsä. Naamio peitti hänen nenänsä, poskensa ja leukansa, mutta suun kohdalla oli ritilämäinen aukko. Seuraavaksi Lecter/Nivala puhdisti jälleen veitsen kuten aiemmin ja teroitti sen. Taustamusiikin piano vaihtui koneellisemman kuuloiseen, hieman vääristyneeseen urkuun.*

*Teroitettuaan veitsen Lecter/Nivala nosti pöydän alta vihreän kylmäkassin ja esitteli sen sisältöä yleisölle kiertäen etunäyttämön. Kassissa oli jääpalojen päällä maksa, joka kooltaan vastasi arviolta ihmisen maksaa. Palattuaan pöydän taakse hän otti kassista palan maksaa, kuivasi sen kauluspaitansa etumukseen vatsan kohdalla ja suikaloi palan veitsellä. Tämä toistui viisi kertaa.*

*Seuraavaksi Lecter/Nivala nosti kattilan pois tulelta ja nosteli siellä olevat kananmunat kylmäkassiin jäiden päälle. Hän vaihtoi retkikeittimeen kattilan sijasta paistinpannun ja nosteli maksasuikaleita sille. Taustamusiikki muuttui entistä koneellisemmaksi ja siihen tuli mukaan korkeita pistäviä ääniä. Lecter/Nivala otti kylmäkassista kananmunan ja kuori sen. Hän pudotti kuoritun kananmunan oikeanpuolimmaisesta avustajan lautaselle, käänteli maksasuikaleita pannulla ja lisäsi sille pari. Sitten hän kuori toisen kananmunan ja asetti sen vasemmanpuoleisen avustajan lautaselle. Hän nosti puulastalla pannusta maksasuikaleita molempien avustajien lautasille. Sitten hän kuori kolmannen kananmunan, asetti sen kolmannelle lautaselle ja nosti kylmäkassin ja veitsen pöydän alle.*



Kuva 4. Asko Nivala: *Tohtori Nivalan kabinetti*. Kuva Simo Ulvi.

*Lecter/Nivala kävi istumaan pöydän taakse, järjesteli pöydän niin, että sai kolmannen lautasen eteensä ja nosteli sille pannusta kolme maksasuikaletta. Hän kaatoi viiniä omaan lasiinsa ja sanoi ”Shall we eat?” Kaikki kolme söivät, Lecter/Nivala naamionsa läpi, mikä näytti käyvän hankalasti. Hänen juodessaan viiniä sitä kaatui runsaasti hänen syliinsä. Jokin ruokalajeista oli sellaista, josta osa oli syötäväksi kelpaamatonta ja nämä osat piti sylkeä suusta pois. Taustamusiikin päätyttyä Lecter/Nivala joi viinilasinsa tyhjäksi, nousi ja tuli näyttämön etuosaan kumartamaan. Yleisön taputusten aikana hän poistui paikalta avustajien jäädessä pöytään. Esitys kesti yhteensä noin 20 minuuttia.*

Ensimmäisenä haastateltavat nostivat esille esityksen suhteen tapahtuman kauhu-otsikkoon.

ALIISA: Mulla oli sellanen fiilis siitä, ku se oli aika hitaasti kehittyvä, niin pieni sellanen kauhun fiilis siitä, että vaikka niinku luottaa silleen, [että] esiintyjä ei tee mitään pahaa niinkun avustajilleen tai yleisölle, niin silleen, [että] syökö se lopulta noi avustajansa siitä kokonaan... Ei se sit syöny. Se, se oli yllättävän niinkun pliisu [naurua] siihen nähden sitten se lopetus, mitä pelkäsin.

ELINA: Jjoo mä siis itse ajattelin, että ne avustajat, kautta, että olisin itse avustajana, sitä mä en kirjottanu nyt tähän karttaan, mutta olisin ollut jotenkin tosi vainoharhanen aina ku se tarttuu siihen veitseen, että onko tää joku sellanen tutkimus, että reagoiko ihminen, (naurua) jos sitä lyödään veitsellä, et yrittääkö se karkuun, jos se on esityksessä, tai näin muistan miettineeni, mutta s- enemmän mietin siellä myös, kun, että oliko se nainen raskaana ja tarjosiko se viiniä ja että mikä on esit- siis sen per-for-matiivisen esiintyjän vastuu siitä osallistujasta, jos se, kun se vaan kaato sille sitä juomaa ja oli että juokaa, jos ei vaikka kehtaa sanoa, et emmä [naurua] voi juoda tätä,

koska, tai silleen niinkun ja myös, jotenki, mietin ihan tyhmiä kuten niitä allergioita, et mitä se niille niinku [naurua] et jos on vaikka tosi allerginen jollekki jutulle, mitä se, mitä se tarjoo, silleen et ei ees voi olla, no joo ehkä ihmiset ite on myös, tietää, et ne ei sit niinku...Mut tällasia tuli mieleen siellä.

Kauhu-otsikko oli luonut haastateltaville tiettyjä odotuksia ja kehyksen esitysten katsomiseen. Toivottaessaan yleisön tervetulleeksi PERFO! -tapahtumaan ennen ensimmäisen esityksen alkua Janne Rahkila kertoi illan otsikon, kauhun, olevan ”löysä teemoitus, josta varmasti kaikki taiteilijat tekevät jollakin tavalla ihan oman versionsa”. Kun kysyin häneltä sähköpostilla syytä kauhu-teemaan, hän perusteli valintaa muun muassa näin:

”Voisi jopa väittää, että järjestystä ja totuttua kyseenala[is]tava ilmaisu ja ote on sisäänkirjoitettu sekä kauhun että performanssin maailmaan. Molemmista tuttu ja turvallinen sekoittuu yllättävään, pelottavaan ja vieraaseen.”

”Yllättävä, pelottava ja vieras” näyttäisivät sopivan yhteen haastateltavien kokemusten kanssa kauhusta. Sekä Aliisa että Elina pohtivat esiintyjän vastuuta ja esityksen mahdollista vaarallisuutta. Aliisa nimeään ”kauhun fiilistä” edustaneen jännityksen siitä, voisiko esiintyjä vahingoittaa avustajiaan. Elina puolestaan eläytyy avustajan rooliin, jossa arvelisi kokevansa olonsa vainoharhaiseksi suhteessa esiintyjään. Jännitystä hänelle toi, paitsi väkivallan uhka, myös tarjottavien soveltuvuus avustajille, vaikka hän toisaalta puheessaan vähättelee ajatuksiaan ja pitää huolta allergioista tyhmänä.

Performanssista kirjoittaessaan Lehmann nimeää yhdeksi tarkasteltavaksi näkökulmaksi aggression ja vastuun. Hän nostaa esiin vaaran elementin 1960-70 -lukujen performansseissa, joissa taiteilijat pyrkivät fyysisillä vaaratilanteilla rikkomaan sosiaalisesti ahdistavia normeja. Lehmannin esimerkeissä vastuu on kuitenkin katsojalla esiintyjän heittäytyessä jopa vaarallisen passiiviseksi kuten eräässä Marina Abramovičin performanssissa. Se perustui sääntöön, jonka mukaan esiintyjän kanssa saattoi tehdä mitä vain. Performanssi oli keskeytettävä, kun joku ojensi esiintyjän käteen ladatun revolverin, joka osoitti tämän ohimolle. (Lehmann 2009, 241-42.) Myös Schechner sivuaa vaaran elementtiä kertoessaan esimerkkejä, joissa performanssitaiteilijaryhmät ovat menettäneet Yhdysvaltain hallituksen tuen. NEA Four -ryhmän taide määriteltiin 1990 vaaralliseksi ja turmeltuneeksi, kun taas Critical Art Ensemblea epäiltiin bioterrorismista USA:n Patriot Act -lakien nojalla vuonna 2004. (Schechner 2016, 259.)

Vaara tai vaaran tunne vaikuttaisi olevan eräs konventio performanssitaiteessa. Konventiot antavat niitä tuntevalle avaimia esityksen kokemiseen. Vaaran tunne välittyy performanssiesityksen kokijalle kuitenkin vahvasti ilman performanssitaiteen historian tuntemustakin. Performanssitaiteilija koetaan arvaamattomana ja siksi vaarallisena, kenties johtuen mielikuvasta, että performanssitaide on usein kiinnostunut normien rikkomisesta. PERFO! -klubin kauhu-otsikko loi lisäksi vaaran tunteelle sopivan odotushorisonnin.

Haastateltavat kyseenalaistivat kuitenkin omat pelkonsa pohtimalla esitystilanteen ”aitoutta”:

ALIISA: I also thought that maybe the assistants were...*weren't* like volunteers.

ELINA: I was thinking that too.

ALIISA: Because they seemed like...like it's normal to them, them to just...tai ol- tai siis ne ei näyttäne niin kovin niinku -- pelokkailta.

KHALID: You, you mean they were *not* volunteers.

--

ALIISA: Yeah.

KHALID: Yeah, I think so too. I thought so too. I didn't think that they were volunteers.

Se, etteivät esitykseen osallistuneet kaksi yleisön jäsentä mahdollisesti olleetkaan spontaaneja vapaaehtoisia, vaan kenties taiteilijan kanssaesiintyjä, lieventää vaaran tunnetta. Performanssitaiteilija ei enää näyttäydykään arvaamattomana veitsen heiluttajana vaan ennalta sovitun esityskoreografian harjoittajana. Sirkuksen leijona ei olekaan villien lajitoveriensä kaltainen raaka tappaja vaan kesy kissa, jonka kynnet ja hampaat on viilattu.

Performanssitaiteen erityispiirteenä vaaran elementti soveltui tietysti saumattomasti PERFO!-n kauhu-otsikkoon, kuten Rahkilakin viestissään kirjoitti. Seuraava teema, jonka haastattelumateriaalista löysin, pohti esityksen muotoa. Muoto oli yksi niistä teemoista, joita olin haastattelurunkoa varten pohtinut sitä suunnitellessani. Haastattelutilanteessa en kuitenkaan kehottanut haastateltavia kiinnittämään huomiota performanssien muotoon. *Tohtori Nivalan kabinetti* -esityksen muotoa pohdittiin katselukokemuksen kautta.

KHALID: I have to admit I was a little bit bored at the beginning. Like, because to me the whole thing was it's-going-too-slow-type of deal. Uhm, I was like waiting too long that what's your point here, man...

Pavis'n teatteriesityksen analyysiin tarkoitettun kyselylomakkeen ensimmäinen kohta 14:sta koskee esityksen yleispiirteitä. Edelleen viiteen alakohtaan jaetun kategorian viimeinen kohta on: ”1.e) mikä esityksessä häiritsi; vahvuudet tai heikkoudet, pitkästyttävät kohdat.” Pavis selittää, että tämä lomakkeen kohta antaa liikkumavaraa niille, jotka ovat tyytymättömiä tai eivät ymmärtäneet esitystä. (Pavis 2010, 36, 39.) Pitkästyminen nähdään siis negatiivisena asiana, joka mahdollisesti johtuu siitä, ettei nähtyä ymmärretä. Myös Khalidin kommentista huomaamme, että pitkästyminen tunne johtui hänen mukaansa siitä, että esityksen sanomaa joutui odottamaan liian pitkään. Kenties ei-ymmärtämisen tila koetaan usein negatiivisena.

Pitkästyminen saattaa olla seurausta myös opitun katsomistavan ja esityksen estetiikan yhtenörmäyksestä. Lehmann kirjoittaa symbolisti Maurice Maeterlinckin pohdintoja jatkaen, että yleisö toivoo esitykseltä heidän omaan todellisuuteensa viittaavia yhtymäkohtia; He toivovat näkevänsä näyttämöllä oman käsityksensä tunnistettavasta todellisuudesta. Maeterlinck piti tällaisia viittauksia yleisön toiveisiin perustuvina myönnytyksinä, jotka olivat runoilijalle ja teatterikirjailijalle pelkkiä kompromisseja. Lehmann lukee yhdeksi todellisuutta jäljitteleväksi seikaksi myös klassisen ajatuksen eteenpäin puskevasta, lineaarisesta ajasta. Lehmannin mukaan symbolistiselle teatterille oli sen

sijaan ominaista epädraamallinen staattisuus – ”kuva-aika”. (Lehmann 2009, 111.) Lehmann jatkaa, että 1900-luvun alussa eurooppalainen teatteri haki innoitusta aasialaisesta teatterista, mistä oli seurauksena teatterin uusi seremoniallinen luonne. Seremoniallista luonnetta hyödyntävä esitys keskittyy rituaaliin ja vaatii siten katsojalta myös rituaalista havaitsemista. (Lehmann 2009, 112.) Myös performanssin kuvataiteeseen juontavat juuret voivat selittää, miksi performanssin katsomistapa voisi olla usein yhtenevämpi maalauksen kuin aristoteelista draamaa noudattelevan teatteriesityksen tai elokuvan katsomistavan kanssa.

Haastattelu osoitti, että esityksen kokijat pyrkivät ymmärtämään, mitä esityksessä tapahtuu ja mitä esityksellä tarkoitetaan. Nimeän tämän haastattelumateriaalista laajana nousseen teeman tulkinaksi. *Tohtori Nivalan kabinetin* kohdalla pohdittiin muun muassa, mitä esityksessä oikeastaan nähtiin – mitä ruokia näyttämöllä syötiin ja miksi. Tässä kohtaa haastattelua muistutan esitysiltana puhutusta aiheesta ja samalla dokumentoin sen, mitä esityksestä puhuttiin varsinaisen haastattelun ulkopuolella. PERFO! -tapahtuman aikana en rajannut haastateltavien mahdollisuutta vaihtaa ajatuksiaan esityksistä, joskaan en myöskään kannustanut heitä siihen, jotta käyty keskustelu saataisiin dokumentoitua mahdollisimman hyvin.

KHALID: I don't know, maybe I'm stupid or something, I don't know, but I still kind of am thinking about what was this eye-thing. You know, when he chopped something and then like, I didn't quite get it at the beginning...

MINÄ: And we discussed about it, even after that performance, we were wondering what is these different things that they are eating.

ELINA: But we didn't discuss about the eye-thing, because I didn't get it either, if there was something, or was it just like showing how it's inside, the food? I have no idea.

ALIISA: Well now actually I... just came to mind that maybe it was a symbol of eyeballs, because...

KHALID: To me, it came like this that it's a symbol of eyeball, but then why eyeball?

ELINA: But what was it if, if it was a meatball like you said...

ALIISA: But Hannibal, like, eats all...

KHALID: That's true.

ELINA: Ok.

ALIISA: Human organs.

KHALID: All the organs and things like that, yeah.

ELINA: Alright.

Kiinnostuksen esityksessä käytettyjen ruokien määrittämiseen voi nähdä haluna selvittää esityksen symboliikkaa. Se puolestaan antaa avaimet esityksen lukemiseen.

ELINA: Yeah, I was first thinking also if it's a comment about eating meat, but because I thought there was a retiisi or aa punajuuri [naurua] or...well, meat also and egg, but...so I don't know, maybe...

KHALID: Yeah.

ALIISA: They all are symbols of somehow, like, punajuuri voi olla niinku...

ELINA: Verta.

KHALID: Nii.

ALIISA: Nii.

KHALID: Joo.

Yhtä aikaa esityksen symboliikan selvittämisen kanssa pohdittiin esityksen merkitystä. Kiinnostavaa on, miten ryhmähaastattelussa haastateltavien tiedot yhdistyvät ja kaikkien kolmen esitykselle hahmottamat merkitykset tulevat yhteisen pohdinnan materiaaliksi. Nimeän tämän teeman yksinkertaisesti vuorovaikutukseksi. Elina ja Khalid olivat lukeneet esitystä kritiikkinä liiallisen lihan-syömisen kulttuurille, mutta ruokien seassa olleet kasvikunnan tuotteen näyttäytyivät tätä sanomaa häiritsevinä elementteinä - symboleina, joita ei osattu lukea.

KHALID: To me also, first I thought like is it somehow related with this food culture we're having, but then later to me, felt like no. It's nothing about food, it's rather something else. –

Yksittäisten tulkintojen jakamisen jälkeen haastateltavat alkoivat hyödyntää ryhmän yhteistä päättelykykyä rohkeammin. He kertoivat epävalmiita ajatuksia ja koettivat ilmaista senkin, mille eivät löytäneet sanoja.

KHALID: -- When he took the meat from the freezer, we also talked about it a little bit, like why did he do this [lihan pyyhkiminen paitaan -ele] and to me that was quite...like, that sort of triggered some thought that probably that is the thing where I, or from when I started to connect all these: why eyeball, why this and that? -- also like the way he did it, like the gesture sort of...uhm...triggered me the thing that...you know, it's sort of a connection, it's kind of hard to explain, but we are what we eat, there is a philosophy like this. Now, then also, this, this gesture sort of triggered some thought in my head that are we doing things, like slicing part of ourselves and then feeding, you know, my surrounding plus also myself. -- This is a very cloudy thought, I don't know how to put it in words, but his gestures sort of made me think that, that is it some kind of philosophical point that he's trying to trigger. Yeah, I don't know.

MINÄ: Like cannibalism, but in a...you, you mean like more in a universal way, sort of?

KHALID: Yeah.

Nimeän tämän teeman ei-yymmärtämisen hyödyntämiseksi. Vuorovaikutuksessa onnistuimme sanallistamaan Khalidin epävalmiin ajatuksen, joka hänellä oli esityksen merkityksestä. Hataran oivalluksen esille tuominen vie keskustelun aiempaa käsitteellisemmälle tasolle ja laajentaa esityksen tuottamien merkitysten ja tulkinnan kenttää.

Haastateltavat keskustelevat vuorovaikutuksen merkityksestä omalle kokemukselleen. Jaettuaan omat tulkintansa esityksestä he pohtivat, miten yksilön taustatiedot vaikuttavat esityksen kokemiseen.

ALIISA: I didn't think any kind of philosophical things, I just reflected from the movie actually or the Hannibal Lecter character.

KHALID: Mm. I didn't watch the movie so...

ELINA: Nii, se onki jännittävää, koska mä en myöskään oo nähny elokuvia, että tavallaan miten sitä tulkitsee sen kautta, kautta sitten, että kun ei tavallaan tiiä ees niinku muuta, kun että okei, se on joku, [naurua] mä en ees oikeasti tiedä mitään ja sekin oli mulle uutta, että hän syö ihmisosia. Niin tuota sitten niinku tavallaan antaa ihan uutta perspektiiviä –

Taustatietojen jakaminen vuorovaikutuksessa voi auttaa löytämään kokemukselle uusia merkityksiä, mutta toisaalta se voi myös rajata merkityksien syntymistä. Kun Aliisa kertoi Hannibal Lecterin hahmosta, alkoi Elinalle näyttää siltä, että tuo elokuvaviittaus olisi esityksessä keskeisin.

ELINA: -- jotenki ku siinä on kauhukonteksti ja sitten sellanen jäätävän iso veitsi, mut sit kuitenkin siinä on jotain arkitoimintoja, missä hän laittaa ruokaa ja kuitenkin käyttäytyy aika rauhallisesti ja sit joo okei ne niinku just se...tai ne, ne asettamiset ne omaan kehoon ne ruuan...niin nyt alan miettiä sitä, että olisko se joku juuri sellanen...ei nyt musta tuntuu vaan, ei [naurua] ei, ei [naurua] eii...

MINÄ: Miltä tuntuu?

ELINA: Eii... [naurua] Sekavalta. Koska siis nyt musta alko tuntua myös siltä, että sehän on, tai niinku nyt musta näyttää, että siis joo sehän on se hahmo Hannibal Lecter, joka syö ihmisosia, niin sithän se niinku vaan kuvitti sitä, että tässä on mun maksa ja se menee nyt tähän ja...tai jonkun maksa. Ja sitten, että tässä on silmämunat ja eii, jotenkin, että, et se oli niinku siinä se koko juttu [naurua]. Ja mulle tulee tosi pettymys nyt, kun, jos mä, jos se on niin.

Elinan tulkinta esityksestä muuttui ainakin hetkellisesti vuorovaikutuksen ansiosta. Uusi tulkinta aiheutti pettymyksen, sillä se näytti rajaavan muut mahdolliset tulkinnat pois. Haastatteluryhmän jäsenet pyrkivät ikään kuin ymmärtämään esityksen oikein ja hakevat yhteistä mielipidettä siitä, mikä tuo oikea tulkinta voisi olla. Elokuvaviittaus loi raamit myös esityksen estetiikalle. Aliisa kertoo Hannibalin hahmon olevan sivistynyt korkeakulttuurin harrastaja, joka käyttäytyy rauhallisesti ja syö haarukalla ja veitsellä uhriensa ruumiinosat. Kaikki muu esityksessä sopii elokuvaviittaukseen täydellisesti, mutta esityksen lopun humoristisuus hämmentää:

ALIISA: Mua hämmens hieman se, että miksi se oli niin humoristinen se lope- loppupuoli.

KHALID: Mikä?

ELINA: Se, kun ne söi...

ALIISA: Like why was it so funny, the end of the thing, when...

KHALID: When he was eating. Yeah.

ALIISA: Because it was...it was meant to be funny.

ELINA: Was it?

KHALID: Joo.

ALIISA: Yeah. It seems, seemed like...

KHALID: Seemed like it's meant to be funny, yeah.

ELINA: Well I don't think so, because, playing with food is not funny [naurua].

--

KHALID: Again, since I didn't watch the film, so...don't have any like visual cue from there, but, well...

ALIISA: There's no funny in that film.

KHALID: No.

ALIISA: I can say that.

KHALID: Yeah. Yeah. Well actually I also have like this mixed feeling about it like, yeah, the last part like when he was eating. Yes, it was funny, but was it meant to be funny, but at the same time, I think it, maybe it was also intentionally...kind of done funnily in a sense, because he was eating so seriously and being so posh about it, that was so funny. It was just visually funny. Because he looked so silly, but then he wasn't silly, so... [pitkä tauko, naurua] Don't know. -- Like there is this guy wearing a mask and trying to eat through the mask, it's silly, right? So, but then again, the context wasn't silly. -- Like visually it gave me a silliness, but context wise it gave me some seriousness.

Esityksen loppu ei haastateltavien mukaan sopinut esityksen muuhun estetiikkaan etenkin, kun näkökulmaksi otettiin Hannibal Lecterin hahmo. Pavis'n mukaan esityksen rakenteen tiedostaminen ei haittaa yhtenäisyyden tai epäyhtenäisyyden kriittistä tarkastelua, vaan itseasiassa edellyttää sitä. Hän jatkaa selventämällä esityksen rakenteessa olevien ristiriitaisuuksien, epäjärjestyksen ja ylimääräisen aineksen havaitsemisen paljastavan näyttämöllepanon rakenteen. (Pavis 2010, 38-39.) Siinä, missä Pavis puhuu esityksen rakenteesta, on mielestäni sopivaa puhua myös muodosta ja estetiikasta. *Tohtori Nivalan kabinetin* tapauksessa esityksen loppuosa, joka rikkoi Hannibal-hahmon luomaa estetiikkaa, antoi vertailukohdan oletetulle estetiikalle tai muodolle täten osoittaen sen.

### 5.3.2 Suvi Suvereeni: *Isolation*

Seuraavaksi haastattelussa käsiteltiin Suvi Suvereenin performanssia nimeltä *Isolation*, jonka kuvaan jälleen ennen haastatteluaineistoon siirtymistä. Esitys koostui suurelta osin dialogista, joka on kokonaisuudessaan tutkimuksen liitteenä (Liite 1).

*Palasimme samaan tilaan, jossa Nivalan teos oli aiemmin ollut. Mutta nyt tilassa oli pimeää ja tuoleja oli aseteltu ympyrän muotoon. Ne jättivät keskelle näyttämön, jossa esiintyjä, Suvi Suvereeni, makasi läpinäkyvän muovin sisällä vaaleissa alusvaatteissa. Yleisö asettui istumaan tuoleille niiltä osin kuin mahtui, loput jäivät seisomaan tuolien taakse tai kävivät istumaan niiden väleihin tai eteen. Kun ovi käytävään suljettiin, tuli tilassa aivan pimeää. Hetken kuluttua maassa makaavan Suvereenin kasvot valaisi lyhyen aikaa hänen edessään pitelemän älypuhelimien valo, joka pimenei nopeasti.*



Kuva 5. Suvi Suvereeni: *Isolation*. Kuva Simo Ulvi.

*Suvereeni kysyi: "Who are you?" Puhelin vastasi naisen äänellä: "En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä." Suvereeni kysyi: "Why? Who are you?" Puhelin vastasi: "En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä." Suvereeni sanoi: "I just, I just switched, I just switched the language, you know, from the setup. What's your problem?" Puhelin vastasi: "En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä." Suvereeni sanoi: "So I need to speak some Finnish though [then]." Puhelin vastasi:*

”Verkosta ei löytynyt mitään haulla ’soinispiiksofinisto’.” Keskustelu jatkui ja puhelimen ääni esitteli itsensä Siriksi.

Esitys tapahtui muuten kokonaan pimeydessä, mutta aika ajoin puhelimen näyttö valaisi Suvereenin kasvoja. Noin 15 minuutin keskustelun (Liite 1) jälkeen Suvereeni sammutti puhelimen näytön ja kävi makaamaan, kuten alussa. Kului noin minuutti pimeydessä, kunnes yleisö alkoi taputtaa. Valot syttyivät huoneeseen ja esitys päättyi.

Haastateltavia puhututti ensiksi performanssin luoma ensivaikutelma. Aliisa löysi tästäkin teoksesta yhteyden erääseen televisioilmiöön.

ALIISA: First, I have to say that I had this -- association to Twin Peaks. -- The Laura Palmer. -- The first impression was definitely from Twin Peaks.

--

ELINA: Woman lying on...in a bag?

ALIISA: Ootsä nähny Twin Peaksia? Se siis alkaa just silleen, se on niinkun...

KHALID: Wasn't it like right at the beginning of...?

ALIISA: Yeah. It starts with that. -- No se on, se on siis alaston ruumis kyllä siinä. Mutta siis kuitenkin tollasessa läpinäkyvässä muovissa löydetään niinkun järven rannalta.

ELINA: Aa...aa.

ALIISA: Mutta ei siinä ollu mitään muuta samanlaista sitten.

ELINA: Ehkä hän oli ottanut estetiikan...tai...

KHALID: To m-, to me actually, like i-it, besides Twin Peaks. I didn't kind of think about it, but now when you said it, now I think yeah, there was some sort of connection. --

--

KHALID: -- yeah, in a plastic bag, a person, she was, she wasn't really naked, almost naked or at least the fabrics were kind of skin colour, so to me it was maybe a representative, whatever. --

Jälleen haastateltavien tiedot yhdistyvät keskustelussa eli vuorovaikutus tuo lisää sisältöä koettuun. Yhdessä kuitenkin päätellään, ettei *Twin Peaks* -sarja antanut avaimia koko esityksen lukemiseen. Elina ehdottaa, että esiintyjä oli ottanut sarjasta estetiikan Aliisan summattua, ettei esityksessä ollut ensivaikutelman lisäksi muuta samanlaista sarjan kanssa. Tässä tapauksessa Elina tarkoittanee estetiikalla lähinnä kuitenkin ainoastaan visuaalista estetiikkaa, sillä puhe on siitä, miltä esitys näytti. Vaikka Khalidillekin *Twin Peaks* oli ennestään tuttu, hän huomaa yhtäläisyyden sarjaan vasta Aliisan siitä mainittua. Selvästikään *Twin Peaks* ei siis hahmottunut esityksen muotoa yhtä vahvasti määritteleväksi tekijäksi kuin Hannibal-hahmo edellisen esityksen kohdalla.

Esityksen tulkinnessa *Twin Peaks* jäi taka-alalle, vaikka tuossa sarjassa myös esiintyvää kuoleman teemaa käsiteltiin.

KHALID: --Yeah, like, to me also, I guess it was sort of showing that maybe it's a dead person. -- I also have this sort of religious connection to it. -- maybe it's just my twisted head, but anyway. Uhm, at least the type of religion where I grew up, you know, we have this thing that, uhm, like in Islam they say that, what, you dig, you know, you put a person under the ground like in the grave and then angels, *fereshta*, they come to you like, you know, when they're gonna count are you gonna go to heaven or hell, blaablaablaa, you know the judgement day. [naurua] All this shit. So, beca-, the way we were told that, uhm, you know, after a person is put in the grave and then you know, you do this ritual or whatever. Priest, imam, say some few words and the friends and family they are there and then they go away. So, when everyone goes away, 40 steps away from the grave, from then [napsauttaa sormia]

the [nauraa] judgement thing starts. And when it starts, they, someone [nauraa], uhm like you wake up again, because you're dead, but then you wake up again and then you have a discussion with all these angels and blablablaa. And then you have your judging sh- stuff going on. [naurua]

Kuollutta imitoivan hahmon näkeminen näyttämöllä siirtää Khalidin ajatukset synnyinmaansa hautajaisperinteisiin. Tätä kautta hän näkee esityksen uskonnollisen viitekehyksen läpi. Lehmann kirjoittaa eurooppalaisen teatterin innoittuneen erityisesti aasialaisen teatterin seremoniallisesta luonteesta 1900-luvun alussa. Sitä kautta tulivat eurooppalaiseen teatteriin (jälleen) myös henget. Esimerkiksi japanilaisessa no-teatterissa ihmiselämä on sulkeutunut palaavien henkien maailmaan. Lehmannin mukaan henget ovat yksi merkittävä näkökulma postdraamallisessa teatterissa. Usein henkien läsnäolon kokemus syntyy esityksessä Lehmannin mukaan esimerkiksi nukkejen, marionettien, esineiden ja laitteiden avulla. Hän siteeraa symbolisti Maeterlinckia:

”Näyttää siltä, että jokainen olento, joka herättää vaikutelman elämästä olematta kuitenkaan elävä, herättää ajatuksen ylikuonnollisista voimista. -- Kyse on vainajista, jotka tuntuvat puhuvan meille ylevällä äänellä.” (Lehmann 2009, 112-13.)

Henkien kokeminen elottomien esineiden kautta on siis hyvinkin perinteinen ilmiö esittävässä taiteessa. Ei siis ihme, että haastateltavat Khalidin nostettua uskonnollisen näkökulman keskusteluun saavuttavat yhdessä oivalluksen, joka on johdettavissa suoraan Maeterlinckin sanoihin.

ALIISA: So, you reflected that the, that Siri was the, the angel?

[ELINA nauraa]

KHALID: Good point! [naurua] Because to me it was like if there is a religious connection, because again. We all came in, right? All the audience we came in. We saw a dead person -- And then she wakes up, like the gesture how, how she wakes up and then she just starts to talk...Uhm, and then she, she doesn't, like the person, or the persons she's talking with...She doesn't, she's unable to make that person make herself explain properly and that person doesn't understand her...So that sort of made me think that, like religious part thing was one connection, that is this how it's gonna go? That maybe the [naurua], you know [naurua] like...the angels would think like “yeah, yeah, you did this shit” and then you would, she would or we would probably try to explain ourselves –

Tuotuaan omat näkökulmansa ja ajatuksensa keskusteluun haastateltavat keksivät yhdessä oivaltavan roolin esityksessä käytetylle teknologialle. Laitte, tai siinä oleva sovellus Siri, saa hengen, enkelin, roolin. Ennen tätä haastateltavat kuitenkin käsittelivät ihmisen ja teknologian suhdetta käytännöllisemmällä tasolla.

KHALID: -- But like that performance, mostly, made me think that -- I think we all have this feeling that, you know, being stuck with something. Like going on the loop. And, well, it was quite obvious there, at least to me.

But then again also made me think that aren't we the ones who are also making the situation for ourselves. [naurua]

ELINA: Mm.

ALIISA: Yeah.

KHALID: Joo, hmm.

MINÄ: Uhm, how do you mean?

KHALID: Like, uhm, like ok. --When I thought about the elements of the performance. There was a phone and Siri, which is representing our technology nowadays, right? Now, uhm, lately, for the last over five years now, nowadays our device knows more about our life than we actually do. That, for example, in the new OS X (iPhone) there is this thing called Bedtime, and the selling point of Bedtime is “hey, you set up your bedtime blablablaa and then your phone will remind you when to go to bed” so you, you know, got... There is this thing like, mikä se on, niinkö “Early to bed, early to rise, makes a person healthy, wealthy and wise”, you know. That's the selling point here. And then, I was like “Why the fuck do I need my phone to remind me when I do I, when I need to go to

sleep? Did I lose myself that much?” Now, but at the same time these are the things that we concentrate, nowadays. So, first we, kind of, like that made me think that, of course technology is good, I’m not saying anything against it, technology, it’s good, but it depends how we use it. What sort of dependence we bring from technology and we give it from us, so...yeah, so it, it sort of made me think all, all those things that... -- that these are the things that we’re kind of creating to ourselves. Yeah, so...

ALIISA: Yeah...Nii jotenki se, ku me ollaan ulkoistettu kaikki meidän, niinkun, yleensä meidän muistissa oleva, olevat asiat, niinkun me ollaan ulkoistettu tuol- laitteelle. Niin s- sitten ei oikeastaan käytetä sitä niinkun itsetutkiskelua, tai silleen ei hirveästi niinkun...Kysytään koko aika se, ne samat kysymykset silleen niinkun...koska ei osata enää ajatella itse.

ELINA: Ja myös tavallaan...se mitä se toisti, että ”kenen kanssa mä täällä oon?”, vaikka se ois voinu, tai niinku se mitä oikeasti maailmassa tapahtuu, että voisi katsoa ympärilleen, että onkohan mun kaveri tossa viiden metrin päässä vai soittaakko hänelle niinku aika monesti niinku ihmiset on tälleen [esittää puhelimen katsomista], että mistähän mun bussi lähtee, vaikka se pysäkki on niinkun...että... -- Se on niinku tässä [puhelimessa] se kaikki tieto, vaikka täällä [ympäriällä] ois myös aika paljon. Tai silleen, et myös semmonen niinku yksinäisyys sen laitteensa kanssa ja se, kuinka se on oikeasti semmonen minuuden jatke, se puhelin. Ja kun se vielä vastaa jotain tai ku se ei vastaakaan niinkun kaikkeen, niin, et jotenki semmonen avuttomuus ja yksinäisyys ja tavallaan myös se jotenki, että kuinka...semmonen antautuminen jotenkin itsestään, niinku, niin sen minuuden ja teknologian tai, tai semmosen koneistumisen, koneen ja ihmisen välinen suhde ja sitten semmosen oikean suhteen puuttuminen...jotenki.

Esitystä tulkitessaan haastateltavat löytävät ihmisen ja teknologian suhteesta ainakin jumissa olemisen tunnetta, riippuvuutta, yksinäisyyttä ja avuttomuutta. Nämä tunteet välittyivät heille esityksestä. Esityksen erilaiset tulkinnat asettuvat haastattelussa lomittain ja päälletysten osoittaen esityksen hedelmällisyyden ajatuksia herättävänä materiaalina. Viimeisenä Khalid, jota etenkin esitys tuntui puhuttelevan monella tavalla, kertoo, mitä esityksestä välittyi hänelle ihmisten välisestä vuorovaikutuksesta ja ymmärtämisestä.

KHALID: -- Religious part, thing was one connection -- and then, the second part was: If we were alive, is it also sort of a representative of, uhm, you know, uhm...Most of us, we live inside our own head, right? Now, I think that I am telling some [nauraa] wise words in front of you three and I think that I am, or I hope, or I’m really hoping that I’m making you understand what I’m trying to say. But there is a good to fair chance that maybe you are thinking that “Khalid, stop speaking crazy.” Or, you know, there is a chance to that, that maybe I’m not making you understand anything. So, and you know, like this is how, uhm, like do we live like this actually that, you know, I am inside my own cloud. I think that I’m doing this, I try to explain myself, but then people don’t really get me, but I think they actually got me, but they think that [nauraa] they are [nauraa] like they understand what I’m saying. Because Siri was doing that, because Siri replied according to what she understood, right? So, you know, all these connection, like, is it really going through or is this how we actually live our life and one day we are dead? [nauraa] Probably then the angel comes, I don’t know, and the same shit going over again. So, all this sort of question...I ask myself, or it triggered me, this kind of thing, inside my head.

ELINA: Eli ymmärrämmekö toisiamme oikeasti koskaan?

KHALID: Yeah, exactly, joo...

MINÄ: Let me go back a little -- Did you mean that also the angels are also they, like you couldn’t explain yourself to them, because they wouldn’t understand, like, they would have their own way of [nauraa] understanding things, yeah?

KHALID: Perhaps, yes.

ALIISA: God doesn’t understand.

[nauraa]

Haastateltavat löytävät teknologian, ihmisen ja henkien suhteesta metaforan ihmisten väliselle vuorovaikutukselle. Tulkinnan hermeneuttisessa kehässä metafora palautuu takaisin uskonnolliseen kontekstiin. Ymmärtäminen sen sijaan linkittyy ihmisen luonnolliseen turvan ja huolenpidon tarpeeseen.

KHALID: -- When we are in, very much in trouble, of course we seek for comfortness and it depends, uhm, I might be seeking my comfortness from my mom or from Allah, I don't know, depends on the situation, depends on who is next to me and whom I have access to at the moment. But, uhm, like, if I go completely to the basic that, you know, I think that we human beings are very afraid beings and we always seek for some kind of comfortness, from something. Well, this is also one of the thing why I think relig- the concept of religion works, but that's another topic. My point is, uhm, so, uhm, you know, when for example, if I, if I think about the performance itself, to me it, I, I thought that I understood all the finnish, uhm, but at the same time to me it looked like, she's quite disturbed from the very beginning. To me it looked like that she's disturbed, she's seeking for some comfortness and I don't exactly remember it at the moment, what were the discussions, but if I remember it right that, you know, when she was asking questions, Siri didn't understand anything and then Siri suggested something else and then it continued from there and then she repeated herself like "what the fuck are you talking about?", but then again Siri didn't get it and, you know. This sort of, when we are seeking for comfortness, where we are seeking from? And how we are actually seeking and the person or the being that we are seeking the comfort from, is that thing actually under- getting me? So...uhm, so yeah, so it sort of, I don't know, maybe made me question about, you know the whole existence, existential crisis, I don't know [nauraa]. Is that a big word to say, but...yeah.

--

ALIISA: Wow. -- It is interesting point actually. I didn't think these things so big way. [nauraa]

Uskonnon, ihmisten ja teknologian näkökulmien tulkinnat yhdessä veivät Khalidin pohtimaan esityksen suhdetta ikuiseen filosofiseen olemassaolon kysymykseen vuorovaikutuksen ja ymmärryksen kautta. Aliisa puolestaan koki oman kokemuksensa esityksestä saaneen uutta syvyyttä Khalidin kerrottua kokemuksestaan. Teoksen kokonaisprosessi jatkui siis haastattelumme aikana.

### 5.3.3 Tuuli Tuikka

*Tuuli Tuikka esiintyi Galleria Emilin tilassa, jossa oli myös Tampere Underground. NYT! -näyttely. Kahden pylvään ympäri oli kierretty kimmoisaa, läpinäkyvää pakkausmuovia niin, että pylväiden väliin muodostui ikään kuin pieni huone, jonka muoviseinistä yleisö näki sisään. Yleisö asettui näyttämön molemmille avonaisille sivuille toisiaan vastakkain. Muovin ja pylväiden rajaamassa huoneessa oli pieni pyöreä pöytä, joka oli peitetty valkoisella liinalla, joka ulottui maahan saakka. Pöydällä oli jotain mustalla muovisäkillä peitettynä. Tuikka istui pylväeseen nojaten jalat koukussa pöytää kohden ja peitti kasvonsa käsivarsiensa suojaan. Hän oli pukeutunut mustiin housuihin ja valkoiseen toppiin.*

*Tuikka nousi ja poisti mustan muovisäkin. Hänen silmissään näytti olevan jotain vaaleaa meikkiä. Muovisäkin alta paljastui valkeakukkainen joulutähti. Tuikka otti pöydän alta kastelukannun ja kasteli sillä kukkaa. Kannusta valui tummanpunaista nestettä, oletettavasti viiniä. Sitä valui pöytäliinallekin. Tuikka nosti kukan pois pöydältä maahan, otti pöydän alta kissankorvapannan ja laittoi sen päähänsä. Tuikka nousi pöydälle istumaan. Pöytä kumisi epätavallisen kovaa, joten sen alle oli luultavasti kiinnitetty mikrofoni. Hetken istuttuaan pöydällä "kissana", Tuikka laskeutui, laittoi kissankorvat takaisin pöydän alle ja nosti joulutähdän takaisin pöydälle.*

*Hän otti pöydän alta vilkkuvan valon, jolla valaisi joulutähteä siirrellen myös hieman sen lehtiä. Hän jätti valon vilkkumaan pöydälle ja otti pöydän alta sakset. Hän osoitti sakset kasvia kohti leikaten niillä ilmaa ja painoi sakset sitten pöytää vasten leikaten niillä edelleen tyhjää. Leikkausääni*

*kuului pöydässä olevan mikrofonin kautta vahvistettuna tilassa. Hän jätti sakset pöydälle ja otti pöydän alta suurehkon vanhanaikaisen leimasimen, jonka kolautti pöydälle. Sitten hän nosti pöydän alta vielä läpinäkyviä muovirasioita pinoittain pöydälle.*



Kuva 6. Tuuli Tuikka. Kuva Simo Ulvi.

*Seuraavaksi Tuikka leikkasi kasvista yhden terälehdän, leimasi sen, sulki rasiaan ja pudotti rasian pöydän toiselle puolelle lattialle. Tämä toistui noin viisitoista kertaa passiivis-aggressiivisella tavalla loppua kohden kiihtyvällä tahdilla. Leimasin kumahti joka kerran kovasti pöytää vasten kolahtaen tilassa. Viimeisille rasioille ei Tuikka laittanut kansia ja tuossa tuoksinassa myös vilkkuva valo sammui. Kun rasioita oli jäljellä kaksi, Tuikka alkoi silputa loppua kasvista, laittoi toiseen rasiaan lehden, pudotti sen ja silppusi kasvia, kunnes siitä oli jäljellä enää ranka ja päällä yksi valkoinen terälehti.*

*Tuikka otti ruukun pöydältä, ja nosti kasvin juuria ja multaa niin, että ruukun pohjasta valui viiniä lattialla olevien muovirasioiden päälle. Sitten Tuikka nosti ruukun päänsä päälle ja valutti viiniä suuhunsa, kasvoilleen ja otsalleen. Juodessaan ruukun pohjasta viiniä, sitä valui pitkin hänen kaulaansa.*

*Valkea paita viinissä Tuikka laski ruukun pöydälle ja otti pöydän alta järjestelmäkameran (tässä kohtaa tallenteella näkyi, että Tuikan silmäluomiin oli maalattu toiset silmät). Hän poisti kamerasta linssinsuojuksen, nosti ruukun syliinsä ja otti kameralla kuvia itsestään kasvi sylissä. Hän hymyili kameralle. Sitten Tuikka laski ruukun ja kameran pöydälle, leikkasi saksilla ”seinän” muovin aukon, josta kömpi ulos, kiitti yleisöä ja poistui. Esitys kesti noin 15 minuuttia.*

Tuikan teoksen tulkinnasta haastateltavat olivat erittäin yksimielisiä.

ELINA: -- tosi nopeasti tuli itselle semmoinen ”ihminen käyttää hyväksi ympäristöä” ja hän lopulta vielä otti selfien sen kanssa, että ”jee, mä voin käyttää tätä, miten mä haluan”, kun se on sellanen nyhdetty, niin ja sit se vielä joi sen jonkun punaviinin sieltä sen juurista. Eli imi kuiviin, mutta sitten taas toisaalta niinku, että se, et tuli tavallaan se ajatus siitä heti, kun se alkoi silpoa sitä, niin mä mietin, että onko tässä nyt jotain, onko tässä joku ajatus. Mutta tota...niin, periaatteessa minusta, jos se oli niinkun näin, niin se oli tavallaan yksinkertainen ja hieno, mutta...pitkä.

ALIISA: Mm, joo.

[nauraa]

KHALID: Yeah, I also asked the question of the dramaturgy a little bit [nauraa]. Nii.

ALIISA: Joo aika paljon mullaki tuli just tehotuotanto ja rahan painaminen myöskin mieleen. Ympäristön tuhoaminen ja kaikki tollai. Ja sit se, et se oli periaatteessa, koska se oli muoveissa siellä, niin sit se oli niinkun semmoinen koskemattomuus, et me ei pystytä siihen vaikuttamaan. Ja hän voi niinkun...tehdä mitä huvittaa Donald Trumpina siellä, tai jonain [nauraa] vastaavana. Mutta oli se pitkä.

KHALID: -- Pretty straight forward also to me. That, uhm...and also about the plastic as you mentioned, to me, you now, yeah, it looked like an aquarium. That it's there, we know it's happening, but can we do something about it, maybe not. But then at the same time when I thought about why it's plastic...Then to me plastic was sort of a, uhm, a metaphorical element of well, you know. Plastic is something that is destroying many many shit, that's another discussion, but the main point here is plastic is something that you make, but it never destroys, right? So, if I make an aquarium with plastic that means maybe if, maybe if I try hard I will make it inside the aquarium, but still I have the barrier. It's an unfinished, un dissolvable material that we have created, meaning the system.

Muodon osalta haastateltavia häiritsee esityksen pituus, kuten *Tohtori Nivalan kabinetin* tapauksessa, vaikka Tuikan esitys kesti vain 15 minuuttia. *Tohtori Nivalan kabinetin* tavoin Tuikan esitys eteni harkitun kronologisesti ja siinä erottui juonellinen rakenne. Taiteilija oli ennalta päättänyt, mitä esityksessä tapahtuu ja missä järjestyksessä. Mielenkiintoinen kysymys on, miksi PERFO! – Kauhu -tapahtuman esityksistä juuri improvisointia vähiten sisältävät esitykset vaikuttavat haastateltavista liian pitkiltä. Kenties tätä kokemusta voidaan selittää vaaran tunteen puuttumisella.

Haastateltavat eivät olleet tulkintansa suhteen täysin varmoja, olivatko ymmärtäneet teoksen sanoman oikein. Ilmastonmuutoksen käsittely tuntui heistä jopa liian ilmeiseltä, mutta he eivät kuitenkaan löytäneet vaihtoehtoja tulkintaa teokselle. Ilmeinen ilmastopoliittinen sanoma häiritsee haastateltavia.

KHALID: -- sometime I get a little bit tired of seeing people complaining. If you're complaining, I think you should, I think we have complained enough, but if you really care about this topic, I think, show some positive solution, don't just complain. Maybe that's my point.

MINÄ: So, you were, in that way, irritated by... Were you irritated?

KHALID: Yeah, I was a bit bored, that...

ELINA: Me too, I was bored, because what's, what's new?

--

KHALID: I wasn't irritated, I was a bit bored. That, yeah, we all know this, [nauraa] give me something new.

Haastateltavia pitkästyttää oletetun sanoman yksinkertaisuus. Muiden tapahtumien teosten ta-  
paan vaihtoehtoisia tulkintoja ei tunnu löytyvän. Kiitosta esitys sen sijaan sai selkeästä visuaalisesta  
estetiikastaan, minkä voi myös nähdä tukevan yksiselitteistä tulkintaa.

ALIISA: I liked it because it was visually really nice, but...

ELINA: Yeah. I think so too.

KHALID: Joo. It was well executed, that I will also say.

--

ELINA: Toisin kun Joulumaa.

[naurua]

Johdonmukainen estetiikka palveli saumattomasti yhtä tarkoitusta. Oletettu poliittinen pää-  
määrä vihjaa myös kyseessä mahdollisesti olevan Kirbyn lajittelun mukaisesti antagonistisen avant-  
garden piiriin luettava esitys. Esitys ei kuitenkaan onnistunut Kirbyn antagonistiselle avantgardelle  
antaman tunnuspiirteen mukaisesti hätkähdyttämään yleisöään vaan päinvastoin (Kirby 2011). Haas-  
tateltavat jäivät kaipaamaan esitykseltä jotain uutta näkökulmaa kokemuksensa mukaan heille jo lii-  
ankin tuttuun aiheeseen.

### 5.3.4 Joulumaa

*Viimeinen esiintyjä oli nelihenkinen ryhmä nimeltään Joulumaa. Esitys tapahtui Galleria Emilin ti-  
loissa, missä tuolloin olleessa näyttelyssä esiteltiin Tampere Underground. NYT! -kollektiivin toimin-  
taa. Yksi näyttelyssä mukana olleista instansseista oli tätä kirjoittaessani jo purettu Keltainen talo,  
jota näyttelyssä edusti muun muassa bändikamoilla, levyillä ja julisteilla sisustettu keltainen telta.  
Sen otti Joulumaa tukikohdakseen esityksessään. ”Näyttämöä” reunustaviin kahteen näyttelypöytään  
oli kiinnitetty Lidlin muovikassit.*

*Esityksen valmistelu – kuten vahvistinten kytkeminen ja rekvisiitan viimeistely – sulautui yhteen  
esityksen alun kanssa. Sillä aikaa, kun muut kolme valmistautuivat esitykseen teltassa, lähti metalli-  
sen nauhan ja mikrofonin kanssa kulkeva, punaiseen trenssitakkiin ja valkoiseen tyllihameeseen pu-  
keutunut esiintyjä kulkemaan muualla näyttelytilassa. Kaiuttimista kuului kolinaa. Sitten ”tavan-  
omaisesti” pukeutunut ryhmän jäsen kalisutti poronkelloa selässään keltaisessa narussa roikkuvat  
poronsarvet. Hän lähti kulkemaan tilassa poronsarvia raahaten, niiden kanssa painien ja niitä hei-  
tellen. Sinisiin Lidlin logolla varustettuihin pitkähihaisiin vetoketjullisiin paitoihin sonnustautuneista  
jäsenistä toinen kuljetti metallista levyä, johon oli kiinnitetty efektipedaaleja, pois teltasta, toinen  
liu’utteli villasukkien peittämiä jalkojaan gallerian lattiaa pitkin. Äänet kuuluivat osittain vahvistet-  
tuina.*

”Tavanomaisesti” pukeutunut jäsen alkoi riisuutua ja hänellä oli muiden vaatteiden alla Lidlin logolla varustettu vihreä t-paita. Samaan aikaan takkinsa riisunut valkoiseen tyllihameeseen pukeutunut jäsen kulki yleisön joukossa sekoittaen metallista nauhaa ja mikrofonin piuhaa heidän ympärilleen ja jalkoihinsa. Toinen sinipaitaisista jäsenistä liikutteli metallilevyä efekteineen lattialla, toisen villasukkajat olivat vääntyneet sisäkiertoon ja hän liikutteli käsiään hienovaraisesti. Vihreäpaitainen jäsen väänteli kuuluville korkeita efektiäänä teltan sisällä olevasta pöydästä ja puki samalla riisuttuihin jalkoihinsa punaisia trikoita. Housut jäivät nilkkoihin. Villasukkiin sonnustautunut jäsen konttasi teltan sisälle, otti käsiinsä sälekaihtimet ja alkoi soittaa niitä.

Tyllihameessa esiintyvä veti poronsarvien narusta ja siihen kiinnitettyjen poronsarvien päällä istuva vihreäpaitainen jäsen huomasi tämän. Tilassa kuljettuaan tyllihameinen istui yleisön joukkoon nojaamaan yhteen tilan pylväistä mikrofoni suussaan. Kaiuttimista kuului muun kolinan, surinan ja sirinän ohella hänen hengityksensä ja kurkkuääniä.

Tyllihameinen kulki tilassa selkä kumarassa mikrofoni suussaan ja muut jäsenet soittivat omia soittimiaan. Tyllihameinen kävi takaisin istumaan kyyryyn pylvään viereen, keinutteli itseään ja hengitti mikrofoniiin raskaasti välillä ulvahdellen. Vihreäpaitainen ja sinipaitainen sälekaihtimia soittanut nousivat molemmat, jälkimmäinen laski sukkiiaan ja nosti housunlahkeitaan niin, että polvet tulivat näkyville. Kuului kaiuttimien kiertoääniä. Tyllihameinen alkoi laulaa. Vihreäpaitainen selvitteli poronsarvissa kiinni olevan keltaisen narun solmua.

Sinisiin vetoketjullisiin paitoihin sonnustautuneista toisella, sälekaihtimia soittaneella ja polviaan näyttäneellä, oli nyt punainen kaulus ja toisella, metallilevyä liikuttelevalla, punainen mekko valkoisella karvareunuksella auki olevan Lidl -takkinsa alla. Hänen housunsa olivat nilkoissa. Myös vihreäpaitainen riisui punaiset housunsa. Sinitakkinen punamekkoinen lähestyi tätä. Tyllihameinen ryömi mikrofoneineen ja metallinauhoineen lattialla samalla hiljaa laulaen. Sinitakkinen punamekkoinen kiersi keltaisesta narusta päänsä ympärille suitset ja liikehti nelinkontin kuin eläin. Vihreäpaitainen piteli kiinni suitsista. Toinen sinitakkinen, punakauluksinen, istui teltan keskellä ja naposteli jotakin katsellen kaukaisuuteen, yleisöön ja muihin esiintyjiin.

Tyllihameinen lakkasi laulamasta. Vihreäpaitaisella oli samassa narussa, jossa myös sinitakkinen punamekkoinen oli kiinni suitsistaan, keltainen varoituskyltti, jossa luki ”Pelastustie”. Hän ohjasi samalla äänimaisemaa kahdesta efektipöydästä. Myös suitsissa kiinni oleva ohjaili ääniä omasta metallilevystään, mutta esiintyi samalla eläimellisesti. Hänellä oli saha, jolla hän sahasi jotain metallilevynsä päälle kontallaan kumartuneena. Vihreäpaitainen tuli hänen luokseen poronsarvet vasemmassa kädessään. Hän asettui tämän taakse ”Pelastustie”-kyltti edessään roikkuen ja painoi sarvilla tämän selkää kasvoillaan nauttiva ilme. Tyllihameinen toisteli mikrofoniiin ”hyvä, hyvä!” Suitsissa oleva sinitakkinen kouristeli ja kolautteli metallilevyä lattiaa vasten. Kuului kimeää ääntä.

*Vihreäpaitainen astui kauemmaksi jättäen poronsarvet sinitakkisen selkään, mutta edelleen niiden narusta kiinni "Pelastustie" -kylttiä genitaaliensa edessä pitäen. Hän tuli metallilevyn luo ja alkoi rämisyttää poronsarvia sitä vasten.*



Kuva 7. Joulumaa. Kuva Simo Ulvi.

*Tyllihameinen ryömi lattialla metallinauhaa kalisuttaen ja sinitakkinen punakauluksinen liikkui teltan sisällä kaksin kerroin taittuneena. Sinitakkiset katsoivat toisiaan ja punakauluksinen näytti toiselle heidän takeissaan olevia samanlaisia logoja. Tyllihameinen heitti pois metallinauhan, riisui alas tyllihameensa, jonka alla oli punaiset trikoot, ja toisen kenkensä. Hän heitteli ja raahasi mikrofonia lattialla. Hän kuljetti mikrofonin piuhan katsojien jalkojen lomitse ja jätti sen siihen poistuen itse teltan sisään tyllihameensa korviinsa nostaen.*

*Vihreäpaitainen ja sinitakkinen punamekkoinen liikehtivät solmussa metallilevyn ja poronsarvien kanssa. Vihreäpaitainen kilisteli poronkelloa toisessa kädessään poronsarvia pitäen. Toinen sinitakkinen tuli heidän luokseen, kolisteli metallilevyä ja jäi sitten tanssimaan paikalleen. Tyllihameinen tuli yleisön eteen videokamera käsissään ja kuvasi näitä kolmea. Kuului surinaa ja kellon kilkausta.*

*Suitsissa oleva sinitakkinen punamekkoinen alkoi hakata metallilevyä efektilaudalla, kunnes jäi metallilevyn päälle makaamaan. Tyllihameinen kuvasi tätä maassa maaten. Punakauluksinen nojasi*

*taaksepäin, liikkui sitten jaloillaan metallinauhaa niiden ympärille kietoen ja alkoi viskellä käsiään itseään vasten pää rinnalla retkottaen. Tyllihameinen kuvasi tanssia maassa maaten. Kuului surinaa ja ulinaa. Vihreäpaitainen ja sinitakkinen punamekkoinen makasivat maassa myttyinä tuskin liikkuen.*

*Punakauluksinen pysyi miltei paikallaan polvet koukussa seisoen ja käpertyi sitten hiljalleen maahan kasvot yleisöä kohti roikkuen. Tyllihameinen käänsi katseensa pois lattialla lojuvasta kamerasta ja nosti vieressään olevan punaisen takin peitoksi päälleen. Äänimaisema vaimeni. Esitys kesti noin 30 minuuttia.*

*Joulumaata* voisi pitää antagonistisena avantgardeteoksena, sillä se onnistui hätkähdyttämään katsojia - tai ainakin haastateltavia. Elina nostaa esityksen hätkähdyttävän kovaäänisyyden esille heti *Joulumaata* koskevan keskustelun aluksi:

ELINA: My experience was from the *Joulumaa* performance that it was...it was too loud! [naurua] That I could even get interested about something in it. Because it was so loud that I just, I just felt it was on purpose, it was like...They wanted to make some really artistic, without pants [naurua] ...art [naurua] with loudness and some Jesus in a tyllihame and [naurua] and, you know...

MINÄ: Tutu.

ELINA: Yeah, exactly, Jesus in tutu. And sälekaihtimet. Mm...so, at first I tried to watch it like ok, what is it, what is this, what is this, what, but it was only irritating that it was so noisy...And I couldn't concentrate on anything else.

Elinaa ärsytti kovan äänen volyymin lisäksi, tai kenties sen myötä, myös esityksen muu sisältö. Hän tiedostaa itsekin, että ärsyntyminen ja keskittymisen vaikeus johtuivat nimenomaan esityksen äänien voimakkuudesta. Aliisa puolestaan tarjoaa kovaäänisyydelle teokseen liittyvän tulkinnan:

ALIISA: -- Ko on niin tasainen äänimatto periaatteessa ja se on niin älyttömän kovalla, et siihen periaattees turtuu, niin se o-, se on osittain jo nautinnollista semmonen niinkun...katoaminen siihen, mitä se koko juttu oli sellast niinku kaaosta, ehkä semmost niinku kadotusta ja antautumista, siis tosi viettivoimaista niin, eläimellistä...mei-ninkiä niin tota...Se noise oli vaan niinku semmonen niinku...nii, kadotus johonki. Et se pointti ehkä siinä on just niin tuoda se niink- kaaos...-- Häiritä sitä mejän niinku järkeä...oikeesti siinä mielessä, et se niinku, et, et antautuis vaan semmoselle niinkun eläimelle itsessä. Joo [naurahtaa].

Aliisa mainitsee käsitteen noise, jota tyyllisuuntaa esityksen äänimaisema edusti. Noise-musiikki on eräs performanssitaiteen historian ilmentymistä, jonka tunnetuimpia taiteilijoita on yhdysvaltalainen John Cage (Goldberg 2001). Mikäli *Joulumaa*-esitys ymmärretään noise-musiikin perinteeseen nojaavana tuotoksena, näyttäytyy se sittenkin hermeettiseksi avantgardeksi luettavana esityksenä. Tällöin esitys viittaisi noise-kulttuuriin olematta niinkään kiinnostunut yleisön hätkähdyttämisestä, vaikka yleisölle teos saattaa näyttäytyä nimenomaan heidän hermojaan testaavana kokeiluna.

Noise määrittää myös esityksen muotoa. Haastateltavien kokemuksessa valittu muoto saa kriittikkiä etenkin Elinalta. Elina toteaa mielenkiintoisesti esityskokemuksen ”pienenneen” hänen kohdallaan voimakkaiden äänten vuoksi:

ELINA: -- ku ei mulle tuu mitään hurmosta tai mitään ees sellasta ärsyttävää hurmosta siitä, että joku on tosi kovalla tai e-, niinkö että kun se on vaan niinku, et mulla alkaa korkeintaan tiinnittää [nauraa]. Niin mä en tiedä,

mitä mä siitä sitten saan, et se niinkun tavallaan just ku korvat on jotenki tosi herkkä, ehkä se on sekun, että sitten niinku, jos vaan tykitetään jotain äänimaisemaa, niin tavallaan se koko muu kokemus niinku pienenee. Tai se koko kokemus pienenee.

Häiritsevää äänimaisema dominoi Elinan kokemuksesta niin, että hänen oli vaikeaa keskittyä esityksessä mihinkään muuhun. Kuitenkin haastateltavien pohiessa tulkintojaan esityksestä he löytävät noisesta, metelistä, metaforan, joka sopii hyvin esityksen jouluteemaan. Ensiksi Khalid kuitenkin purkaa esityksen osiin ja antaa esiintyjille tulkintansa mukaiset roolit.

KHALID -- To me it [*Joulumaa*] was like a scene in a Lidl shop. -- To me this Lidl, took my eye immediately and then it was like, yeah, it's, you know, joulusituation. I just got stuck with this. Because otherwise, I'm thinking, why would you wear Lidl? I-i-it's a, you know, or could there be even anything else, because it is a strong element, you're wearing the uniform there. To me, somehow the way I have interpreted it, there was this Joulupukki who was going nuts and which, I don't know, every Joulupukki does this? And...

Elina: Which one was the Joulupukki?

KHALID: You know, the guy who was like doing this and rolling and going...

ELINA: So, Jesus for me. [nauraa]

KHALID: A-ha.

MINÄ: Jesus in tutu, same thing.

KHALID: And then like these three people. One of them took off his pants...like two of the guys, they were like kind of this varastomies for me and the lady who was, I was like "What are you actually doing here?" I was thinking, because she was just in the middle doing whatever. To me she was this m-myyjä, you know the se-...

MINÄ: Cashier.

KHALID: Cashier lady. She's just like...to me at least the way she was moving and everything. It was like "I fucking hate my life, I hate my job, but fuck it! This is joulus, I have to go like this. I don't care." --

Seuraavaksi roolin saa noise:

KHALID: -- And the way I have interpreted the sound that, and the audience, it was really hard to stand there actually, because, because of the loudness, because of all the, it didn't make any sense, nothing made any sense...But still we were there standing, hoping for something really artsy coming out. Is that the thing we also do in joulus? That's what I thought. Like if all the audience, since like, you know, we people, human being, they are the metaphor of that, and the sound, if the sound represents the, mikä se on, tunte? Tai niinku, you know, the situation, what, what we have in joulus...

ELINA: Hää-, hää- hässäkkä? Tai joku.

MINÄ: Joulumieli?

KHALID: Joo, niin. Joo

ELINA: Niin mietin myös, että miksi en poistu, kun tämä on niinku niin epämiellyttävää, mutta sitten mietin, että Miia...

MINÄ: Koska Miia valvoo!

ELINA: Miia valvoo. [nauraa] Ja sitten mietin myös, että tavallaan niinkun kunnioituksesta esiintyjä kohtaan, niin ei kovin helpolla poistu kesken...kesken minkään esityksen. Mutta tavallaan onko niin, mietin tota, että onko se myös joulun [nauraa] tavallaan, et joulus kärsitään suvun kanssa, vaikka ois mitä, niin.

Epämiellyttävä kokemus muodostuu joulua kuvaavaksi elementiksi esityksen tulkinnassa. Lisäksi se sai Elinan pohtimaan käyttäytymistään tilanteessa. Olisiko käyttäytyminen ollut erilaista, mikäli haastateltavat eivät olisi tienneet, että heitä tullaan haastattelemaan kokemuksesta jälkeensä? Olisiko Elina lähtenyt epämiellyttävästä tilanteesta, mikäli minä, tutkija, en olisi "valvonut" hänen osallistumisestaan?

Aliisa löysi tästäkin esityksestä yhtymäkohtia elokuvaan:

ALIISA: I had actually an, an association, again, to a movie, which is Rare Exports, which is a finnish film.

KHALID: Joo.

ELINA: Mm.

ALIISA: Yeah, where the Santa Clauses are, are these wild animals [which] are tamed.

[naurua]

ALIISA: So, I, I had very strong image of that when I watched that...-- I didn't really think about the yhteiskunnallinen konteksti.

--

ALIISA: -- Siis mä en, mä en ajatellu tätä niinku sil- joulukontekstissa muuten, mutta et se oli vaan sellanen jostain syystä, varmaan sen leffan takia, mihin assosioin tämän, niin se, että se tapahtuu jossain tuolla Lapissa niinku ihan Joulupukin huudeilla, et se on semmonen niinku käänteinen...skenaario, mitä siellä oikeesti tapahtuu [nauraa]. Et jotenki tosi vahvasti seksuaalinen ja irstas ja semmonen eläimellinen ja...nii.

[naurua]

KHALID: Because, I didn't watch the film, but I did watch the trailer many times, because I really loved the trailer. Later I forgot to watch it, but now I have to watch it. --

### 5.3.5 Kauhun kokemus

Ryhmähaastattelun loppuvaiheilla nostin vielä keskusteluun PERFO! -klubin kauhu-otsikon. Kysyin, mitä otsikko kertoi haastateltaville esityksistä vai kertoiko se erityisemmin mitään. Pyysin haastateltavia kertomaan, millainen kauhu oli heidän mielestään otsikkona.

Aluksi Elina ja Aliisa luokittelivat, etteivät koetut esitykset olleet varsinaisesti kauhua vaan ”kauheaa”.

ALIISA: Ehkä siinä tuli aika paljon niinku sellasia kauhuskenaarioita meidän yhteiskunnasta. Enemmänkin kuin itse niinkun...sitä sellasta niinku kauhu-fiilistä.

ELINA: Niin kauheaa, sitä me sanottiin siellä jossain, että tämä on kauheaa, mutta ei kauhua. [Naurahtaa.] Tai sen varmaan sen Tuuli Tuikan jälkeen, että ”Nii-i. [Naurua]. Näin o. Näin on.”

ALIISA: Ja tossa *Joulumaassa* mulla tuli sitä kauhun tunnetta hieman siitä äänen volyyymista, että kuinka kovaks se mahtaa vielä yltyä tästä. Mutta ei siinä sellasta niinkun...missään ei, no siinä Hannibal Lecterissa tuli kauhu vaan, kauhun tunnetta vähän siitä, et niinku mitäs, tappaako se ne tyypit.

Mielenkiintoista on, miten kauhu -otsikko ymmärrettiin. Aliisa puhuu ”kauhu-fiiliksestä” ja kauhun tunteesta kuvaillessaan kokemustaan *Tohtori Nivalan kabinetin* ja *Joulumaan* aikana. Hänen esiin ottamansa kauhun tunnetta tuoneet ajatukset, ”Tappaako taiteilija avustajansa?” ja ”Kuinka kovaksi äänen volyyymi mahtaa yltyä?”, ovat samoja, jotka itse luokittelisin performanssin vaara-konventioon kuuluviksi.

Elina tiedosti kauhu-otsikon antaneen varsinkin ensimmäiselle, Nivalan, esitykselle odotushorisontin, mutta kauhun sittemmin siirtyneen taka-alalle esitysten vastaanotossa:

ELINA: Onkohan se sen takia, olikohan se siks, et se oli jotenki eka ja tiesi tulleensa kauhu-juttuun, et jotenki helähti niinku tulkitseen sitä jotenki sitä kautta hir- ensin ja sit jotenki anto sen tavallaan jäädä semmoseks, sen ekan jälkeen jotenki semmoseks tausta-ajatukseks, et sit niitä ei, tai niissä kaikissa varmaan jonkin verran ajatteli sitä kauhuasiaa, mutta sitä mä oon tänne, tännekin papruun kirjottanut, että niinku jäin vaan miettimään, et miten, miten se kauhu tavallaan, että juuri kun ne asiat ehkä, mitä siellä ite tulkitsti oli ehkä kauheaa, ei kauhua, mutta ehkä se niinku ei olekaan tarkoitus...

Elina epäilee, oliko esitysten tarkoituksaan olla kauhua siinä mielessä, kun kauhu esimerkiksi elokuva- tai kirjallisuusgenrenä ymmärretään. Khalidin puolestaan ei rajaa kauhua pelkästään yleisemmin käsitettyjen generajojen sisälle.

KHALID: -- I don't see horror as in the way we experience from a movie or, uhm, horror doesn't mean there has to be a ghost. Joo. So... Or if it is, let's say, even if horror means that there has to be some ghost eating my head, then in that case, th- the topics, that these four performances probably tried to poke, they are the ghost, for me. Uhm, joo.

Haastateltavat pohtivat omia odotuksiaan, jotka otsikko heille loi ennen tapahtuman alkua:

ALIISA: I think I had very strong expectations of the horror theme. Because I haven't really been seeing much of performances or anything so...I didn- didn't know what to expect so I kind of...uhm, was a bit disappointed also like, that there weren't like, like true cannibalism or [naurua].

KHALID: I mean actually, like, I have to say the same that, meaning, when I got to know the topic tai niinku genre, uhm, it was horror, so of course like part of me expected like "Hey, is it going to be some horror theatre performance?" or whatever, uhm, so part of me expected that, yes, but at the same time I liked the fact that it wasn't ne- even near to that, that there was nothing, uhm, straight forward ho- horror and so, I kind of liked that fact that my expectation didn't meet what, you know, what I thought that it would be, but it was completely something else. --

Kommenteista paljastuu, etteivät haastateltavat oikein tienneet, mitä yleensäkin odottaa performanssitaiteeseen keskittyneeltä tapahtumalta. Aliisan tapauksessa kauhu-otsikko alkoi jopa muokata odotushorisonttia aiemmin miltei tuntematonta performanssitaiteen käsitettä enemmän. Khalid puolestaan odotti "kauhuteatteria". Kuitenkin se, ettei odotuksiin vastattu, vaan vastassa olikin jotain aivan odottamatonta, oli hänelle positiivinen kokemus. Khalid jatkaa:

KHALID: -- And then I liked it even more, because, uhm, I liked the fact that they sort of took the, the con- the genre as a metaphor. Or the way I have perceived it that, yeah. And then played with that metaphor. And it was sort of, gave an abstract information. So, I think that then for audience, you know, it gave this room to interpret, I have interpreted it in my way, you have interpreted it in your way. But otherwise, if it would be like horror, there you go, some guy, blood coming [naurua]. Then it would be like, yeah, we all got it so, nothing new .

Kauhun käyttäminen genren sijaan metaforana, kuten Khalid otsikon hyödyntämistä tapahtuman teoksissa kuvaa, antoi hänen mielestään tilaa esitysten erilaisille tulkinnoille. Hänen mielestään otsikon lokeroiminen pelkkään kauhu-genreen olisi tuottanut vain yhden mahdollisen tavan tulkita esityksiä. Kenties lokeroon laittamisen mahdollisuus tuottaa kokemuksen ymmärtämisestä, kun taas se, ettei oikein tiedä, mitä katsoo tai mihin lokeroon se kuuluisi, antaa hedelmällisen kokemuksen esteettisestä ei-ymmärtämisestä.

## 5.4 Taiteen käsittely taiteella: haastateltavien omat teokset

Haastattelun kolmannessa vaiheessa, kysytyäni onko taiteen käsittely edelleen taiteella heidän mielestään mahdollista ja saatuaani myöntävän vastauksen, pyysin haastateltavia suunnittelemaan taiteeteoksen valitsemansa PERFO! – Kauhu -klubilla koetun teoksen pohjalta.

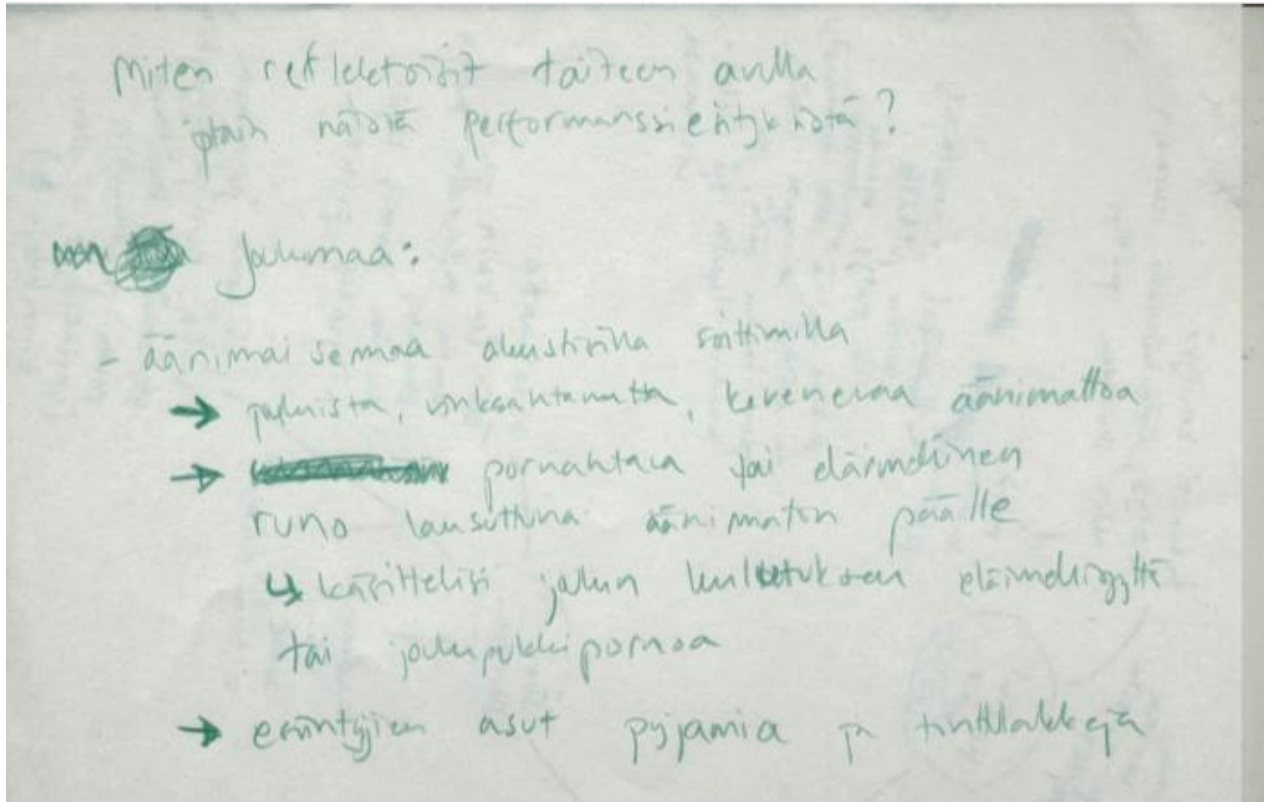
Haastateltavat ovat itsekkin eri taiteen alojen parissa toimivia taiteilijoita, joten oletin taideteoksen suunnittelun ja sen kohdentamisen valitun aiheen käsittelyyn olevan mahdollista ja jopa mielekästä. 15-20 minuutin suunnitteluajan jälkeen tehtävä olikin valmiina.

Aliisa aloitti esittelemällä teoksen, jonka hän oli suunnitellut reflektoidaan *Joulumaa* -esitystä.

Aliisa kertoo suunnittelemaansa esityksestä:

ALIISA: Mä tekisin varmaan siis äänimaisemaa akustisilla soittimilla. Sellasta jouluista, vinksahtanutta, koko aika kovenevaa äänimattoa. Sit siihen [tirskahtelee] päälle tulis lausuttuna sellanen pornahtava tai eläimellinen runo. [Nauraa]. -- Joka käsittelee joulun kulutuksen eläimellisyyttä tai joulupukkipornoa. [Naurua]. Ja esiintyjien asut olis pyjamia ja tonttulakkeja

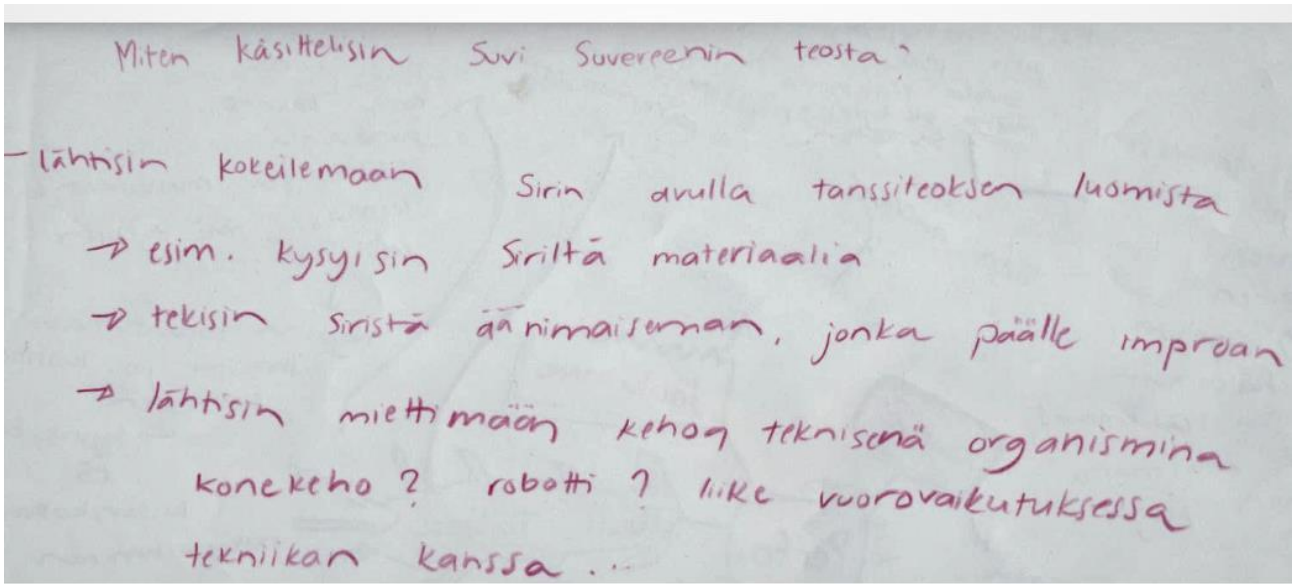
ELINA: Aika pitkälle viety.



Kuva 8. Aliisan suunnitelma.

Aliisa yhdistää suunnitelmassaan sen, mikä hänelle välittyi teoksen estetiikkana, omaan osaamisalueeseensa eli akustisiin soittimiin. Suunnitellussa esityksessä näkyvät ne seikat, joista *Joulumaa*-esitys Aliisalle kertoi eli eläimellisyys ja seksuaalisuus yhdistettynä joulun kulutusjuhlaan. Myös kokemukseen vahvasti vaikuttanut äänenvoimakkuus on suunnitelmassa mukana. Lyhyesti kuvattuna suunniteltu esitys vaikuttaa ikään kuin *Joulumaa* -esityksen kiteytyneeltä versiolta.

Elina kommentoi, että Aliisan esitys on pitkälle viety. Elinan omassa suunnitelmassa puolestaan lopputuotetta, esitystä, suurempaan asemaan nousee taiteen tekemisen prosessi. Elina ei ole suunnitellut esitystä, vaan prosessin, jolla lähtisi Suvi Suvereenin *Isolation* -esityksen nostamia teemoja tutkimaan. Koska Suvereenin esityksen oikea nimi, *Isolation*, oli jäänyt haastatelluilta ja itseltäni huomaamatta, Elina kertoo, miten lähtisi käsittelemään ”Siri” -teosta.



Kuva 9. Elinan suunnitelma.

ELINA: Lähtisin kokeilemaan, miten luodaan tanssiteos Sirin apua käyttäen. Ja varmaankin ensin, äsken siis testiksi kysyin häneltä, että voitko näyttää jonkun tanssiliikkeen, niin sain listauksen tamperelaisista yökerhoista [naurua], joten luultavasti lähtisin ensin katsomaan sieltä liikkeitä, mitä tanssista sitten bongaisin ja ehkä kuvaisin niitä ja katsotaan, että mihin me Sirin kanssa sitten päädyttäisiin. Ja sit luultavasti tekisin myös jotain tämmöstä niinkun, öö, niinkun tähän Sirin ääniin siis tanssisin myös elikkäs [naurua] elikkäs tuota [nauraa]. Saattaisin, niinkun, itse puhua siinä teoksessa ja sitte itse liikkuisin, kun Siri puhuu niin...jotain tällaista improa. Mm, ja sitten mietin niinkun tematiikkaa, niin jotenkin, että miten oma keho muuttuu tekniikan...Tai että niinku, mikä on joku vaikka, jos on joku käsite 'tekninen keho' tai niinku, et miten, koska se Suvi Suvereeni oli siellä pussissa niin aika liikkumaton, että miten se tekniikka tai teknologian läsnäolo muuttaa meidän elävää orgaanista kehoa, niin jotenkin niinkun sen näkökulman haluaisin ottaa siihen tutkimukseen lähtökohdaksi. Näin.

Myös Elina hyödyntää ominta taiteenlajiaan eli tanssia teoksensa suunnittelussa. Teos tutkisi asioita, joita Elina sivusi haastatteluvaiheessakin eli teknologian vaikutusta käyttäytymiseen. Suvereenin teosta käsiteltäessä haastattelussa Elina mainitsi esimerkkejä tilanteista, joissa älypuhelimet saavat ihmiset käyttäytymään hassusti, kun esimerkiksi bussipysäkkiä tai ystävää saatetaan etsiä puhelimen näytöltä ympäröivän todellisuuden sijasta. Suunnitelmassaan hän haluaa tutkia, miten teknologian läsnäolo muuttaa orgaanista kehoa eli aiemmat esimerkit näyttäisivät sopivan aihepiiriin.

Khalid sovelsi tehtävänantoa muista poiketen. Hän ei valinnut vain yhtä käsiteltävää teosta, vaan kauhu-teeman yleisesti ja sitä kautta kaikki illan teokset.

KHALID: I don't know that did I get the whole point right, but [nauraa] in any case. Uhm, I, the way I'm going to reflect with an art work would be one of the video that I made, uhm, a while ago. That, to me, the way it connects or reflects is, not necessarily one particular performance, but, uhm, probably with the genre of that whole PERFO!-happening.

MINÄ: You mean horror?

KHALID: The horror, yeah. And, if I break it down a little bit, maybe there is a little bit connection with the dark humour of the first performance, so the Hannibal-thing. Maybe there is, at least to me, there's probably more connection to the second one. -- The Siri-thing. And also, probably a little bit, uhm, in terms of chaos, there is a chaotic connection with the last one, with the Joulumaa. And the other one is, uhm, the third one. I think there is probably a connection with, uhm, you know, sort of, ask the, questioning your actions, maybe. So, probably it's better for me just to show the thing.

Tämän jälkeen katsoimme Khalidin aiemmin, jo vuonna 2015, tekemän videon nimeltä *While Walk*, joka löytyy Vimeosta<sup>4</sup>. Video on ollut mukana taidenäyttelyssä Seilin saarella vuonna 2015 sekä vuonna 2016 kolmessa eri näyttelyssä Tampereella ja yhdessä näyttelyssä Kajaanissa.

Kauhu-aihepiirin ja syntyneiden assosiaatioiden yhdistäminen valmiiseen omaan taiteeseen oli erilainen vastaus kuin mitä tutkimukseni kolmannessa vaiheessa haastateltavilta odotin, mutta koen, että se vastasi silti esitettyyn kysymykseen. Jo tehdyn taiteen käsittely yhdistettynä uusien koettujen teosten käsittelyyn vahvistaa taiteilijan jo kulkemaa polkua ja antaa tehdyille tutkimukselle eli omalle taiteelle uusia näkökulmia. Oman teoksen kokemus täydentyy suhteena toisiin teoksiin. Me muut taas katsoimme Khalidin teosta uutena ja kauhu-kontekstin läpi.

Haastateltujen taiteilijoiden tapa käsitellä taidetta taiteella heijastelee myös tapaa, jolla he summasivat kokemuksiaan PERFO! - Kauhu -klubilla miellekarttoihin heti aineistonkeruun aluksi: Elina ja Aliisa käsitelivät kartoissaan teoksia yksittäisinä sisältökokonaisuuksina (Kuva 1 ja Kuva 2), kun taas Khalid summasi koko kokemuksen karttaansa ilman teoskokonaisuuksia (Kuva 3). Voisi päätellä, että hän ymmärsi tapahtuman yhtenäisenä kokonaisuutena, minkälaisena hän myös käsitteli sitä edelleen omalla taiteellaan.

Koska voimme puhua lähinnä siitä, mitä voimme sanoittaa ja koska sanat vaativat meiltä muotoutuakseen valmiin ajatuksen, on luontevaa, että aineistosta nostamaani ei-ymmärtämisen teemaa tavattiin keskustelun aikana melko vähän: epävalmiiden ajatusten ilmaiseminen on vaikeaa. Kuitenkin taiteen käsittely taiteella onnistuu paljastamaan niistä jotain. Tämä vaihe siis hyödynsi ei-ymmärtämisen teemaa muita vaiheita enemmän.

## 5.5 Taustatekijöitä

Haastateltavien kokemusta analysoidessani huomasin, ettei nähtyjen esitysten PERFO! – Kauhu -klubin tiedotuksessa käytettyjä teoskuvauksia nostettu aineistossa esiin. Ne olivat toki haastateltavien luettavissa esimerkiksi Facebook-tapahtumakutsussa<sup>5</sup>, mutta haastateltavien vastauksissa ei näitä teoskuvauksia pidetty esimerkiksi teosten tulkinnan välineenä. Myöskään kaikkien teosten nimiä ei tiedetty, vaan osalle teoksista haastateltavat keksivät itse nimet. Siispä teosten taiteilijoilla ei ollut puheenvuoroa esityskokemukseen paitsi itse esityksen muodossa. Tämä ei ollut minulta tietoinen valinta, mutta esitysten oikeisiin nimiin ja kuvauksiin tutustuminen ennen haastattelua olisi saattanut

<sup>4</sup> <https://vimeo.com/140798091>

<sup>5</sup> <https://www.facebook.com/events/139299343215075/>

muuttaa haastateltavien kokemusta supistaen esimerkiksi esityksen tulkinnan yhden mahdollisen vastauksen ympärille. Tapahtumakutsun yhteydessä julkaistut esitysten nimet ja teoskuvaukset löytyvät tutkimukseni liitteenä (Liite 2).

Kokemistamme esityksistä löytyy yhtäläisyyksiä toisiin performanssiesityksiin, esimerkiksi sellaisiin, joita Goldberg käsittelee kirjassaan. Ruuan ja huumorin yhdistelmä *Tohtori Nivalan kabinetissa* muistuttaa 1990-luvun lopun performansseista, joissa nämä elementit myös yhdistyivät (Goldberg 2001, 218). *Joulumaan* tuottamaa noise-musiikkia taas on tehnyt tunnetuksi etupäässä John Cage 1940-luvulta lähtien, mutta Goldberg huomauttaa, että jo futuristeilla oli kolmisenkymmentä vuotta aiemmin omat, kenties Cagen esityksiä huonommin menestyneet, noise-esityksensä (Goldberg 2001, 125-26). Carlson käyttää tästä futuristien ja dadaistienkin kiinnostuksen kohteesta nimeä bruitismi eli hälymusiikki (Carlson, 2006, 141). Suvi Suvereenin esityksessä nähty vuorovaihtus teknologian kanssa puolestaan on yksi media-ajan performansseja kiinnostaneista elementeistä. Toisaalta jo futuristitkin rakensivat esityksiinsä mielellään kaikenlaisia koneita (Goldberg 2001). *Isolation* pohti kuitenkin tekijänsä mukaan taiteilijan ja yleisön vuorovaikutuksessa piileviä vaaran elementtejä, mikä antaa mielenkiintoisen sävyn koetulle esitykselle (Liite 2). Haastateltavien kommentissa yleisösuhdetta ei lainkaan pohdittu, vaan haastateltaville esitys näyttäytyi etupäässä ihmisen ja teknologian suhteen kommenttina, joka kylläkin laajeni käsittelemään myös yleisesti ihmisten mahdollisuutta ymmärtää ja tulla ymmärretyksi.

Performanssitäiteessä on omia konventioita, joita esitykset hyödyntävät perinteitä jatkaen. Performanssitaidetta tunteva huomaa teoksen sijoittumisen linjaan perinteen kanssa. Se, joka ei ole tutustunut performanssitäiteeseen, kokee teoksen ilman näitä merkityksiä. Haastateltavat eivät olleet perehtyneet performanssitäiteen historiaan. Siten he kokivat teokset kenties yksittäisinä tapauksina ennemmin kuin jonkin konvention jatkumona.

## 6 LOPUKSI

Tässä tutkimuksessa performanssitaide oli puitteet, joissa tutkin esteettistä kokemusta. Toisaalta esteettinen kokemus toi näkökulman performanssitaiteen käsittelyyn. Kysyin, millainen performanssi on esteettisenä kokemuksena. Aineistolähtöisessä analyysissä vastaukseksi sain teemoja, jotka osoittivat joitain performanssitaiteen kokemukseen liittyviä piirteitä.

Performanssitaiteen kokemuksen tutkimiseksi minun oli myös selvitettävä, mitä performanssitaide oikeastaan on. Tutkimuksessani selvitin performanssitaiteen olevan 1970-luvun taitteessa käyttöön tullut käsite, jolla tuolloin kuvattiin muun muassa käsitetaiteilijoiden ja feminististen taiteilijoiden katoavaa, aikaperusteista ja prosessinomaista työtä. Sittemmin myös muun muassa 1960-luvun happening-teoksia alettiin kutsua performanssitaiteeksi. (Schechner 2016, 254 [Bretano, laatikko]). Modernia performanssia tutkijat ovat kuvailleet leimaavan usein muun muassa järjestäytymättömyyden, epäkonventionaalisuuden, kulttuurin taiteeseen kohdistaman hyötysuhteen vastustamisen, multimediakoostumuksen ja lukkoon lyömättömän muodon (Simpson Stern & Henderson 1993, 382-3, Carlsonin teokseen 2006 suom. Riina Maukola).

Samat piirteet kuvaavat myös 2000-luvulla Suomessa käyttöön tullutta esitystaiteen käsitteellä kutsuttua taidemuotoa, joka ponnistaa paitsi performanssitaiteesta myös nykyteatterista ja elävästä taiteesta (engl. live art). Tiukkaa jakoa näiden käsitteiden välille ei tutkimukseni valossa voida tehdä, sillä kysymys on enemmänkin aikaan ja paikkaan sidoksissa olevasta termien käytöstä. Selkeänä yhdistävänä tekijänä on perusta, jonka mukaan sekä performanssissa että esitystaiteessa taiteen ilmaisumuotona on esitys.

### 6.1 Analyysin tulokset

Aineistolähtöisen analyysin avulla hain kolmivaiheisesti keräämästäni aineistosta vastausta kysymykseen, millainen performanssi on esteettisenä kokemuksena. Tätä varten esitin myös apukysymykset:

- Millaisena performanssitaide näyttäytyi haastateltavien kokemuksessa?
- Mitä uutta keskustelu ryhmässä toi esteettiselle kokemukselle?

Aineistosta nousseet teemat vastaavat näihin kysymyksiin. Nuo teemat olivat tulkinta, muoto, vaara, vuorovaikutus ja ei-ymmärtäminen. Kolmivaiheisen tutkimusmetodin avulla keräämässäni aineistossa haastateltavat nostivat esiin asioita, jotka tutkimukseni analyysivaiheessa jaoin näiden teemojen alle aineiston purkamiseksi.

Tulkinnan teema koski aineiston niitä kohtia, jossa haastateltavat tekivät oletuksia siitä, mitä esitys tarkoittaa tai haluaa sanoa ympäröivästä todellisuudesta. Muoto-teema pohti esitysten muoto-seikkoja, kuten estetiikkaa ja dramaturgiaa. Muodon ja kokemuksen rajapinnasta otin erityistarkaste-luun vaaran tunteen, joka vaikuttaisi tutkimuksen valossa olevan performanssitaitteen parissa erään-lainen konventio. Sillä on selkeä sukulaisuussuhde jännitteeseen, joka esiintyy esimerkiksi teatteri-taitteen piirissä, mutta vaara on jännitettä rajatumpi niin performanssitaitteen estetiikkaan kuin sen kokemukseen vaikuttava tekijä.

Vaara näyttäytyi haastattelumateriaalissa haastateltavien ennakkokäsityksissä, joissa perfor-manssitaitteeseen sisältyi oletus arvaamattomuudesta. Oletettavasti näkemiemme performanssien yläotsikoksi valittu kauhu osaltaan tuotti vaaran tunnetta niin haastateltavien odotuksiin kuin itse esi-tyksiinkin. Haastatteluaineistossa kauhun ja vaaran tunne rinnastuivat keskenään. Haastateltavat luo-kittelivat vaarallisen tuntuisiksi esimerkiksi pelottavan kovat äänet ja ruuan ja juoman tarjoamisen esityksissä. Näissä kohdin haastateltavat pohtivat myös esiintyjän vastuuta.

Toinen performanssitaidetta haastateltavien kokemuksissa luonnehtiva teema oli esitysten muoto. Haastateltavia häiritsi joidenkin esitysten kohdalla tunne, että esitykset olivat liian pitkiä ja etenivät liian hitaasti. Tällaiset muotoa koskevat seikat liittyvät performanssitaitteen konventioihin, joten hitauden tunnetta esityksessä voi selittää paitsi esityksen muodolla myös katsojan tavalla vas-taanottaa esitys. Performanssi usein poikkeaa muun muassa elokuvissa ja teatterissa suositusta aris-toteelisesta draaman kaaresta ja tämä poikkeama selittää osaltaan etenkin tiettyä rytmiä esitykseltä odottavan katsojan mahdollista turhautumista toisin etenevään esitykseen.

Tutkimuksessani keskityin myös performanssin kokemuksen jatkumiseen yli esityksen rajojen. Haastattelussa halusin tutkia menneen kokemuksen lisäksi sitä, miten kokemusten jakaminen vaikut-taa kokemukseen. Keskustelu ryhmässä syvensi haastateltavien kokemusta esityksistä. Nimesin ai-neistosta vuorovaikutuksen temaksi sellaiset kohdat, joissa keskustelu ryhmässä toi selvästi jotain uutta haastateltavien kokemukseen esityksistä. Tällaisissa kohdissa haastateltavien tiedot yhdistyivät esimerkiksi esitysten mahdollisten elokuvien tai tv-sarjojen suuntaan tekemien viittausten suhteen. Toisaalta myös esityksen näkemiseen liittyviä konkreettisia havaintoja jaettiin eli yhden silmäparin sijasta voitiin tarkastella esitystä kolmen silmäparin havaintojen voimalla. Niin konkreettiset kuin kunkin haastateltavan taustatietoihin liittyvät toiset näkökulmat yhdistyivät keskustelussa ja toivat esityksille useita tulkintatapoja. Vuorovaikutuksella eli esityskokemuksista keskustelemisellä ja aja-tustenvaihdolla oli tutkimukseni valossa tehtävä taiteen prosessin jatkajana. Taiteen prosessi ei siis mielestäni rajaudu taiteilijan prosessiin, jossa tämä ideoi, valmistaa ja esittää teoksensa, vaan samai-nen prosessi jatkuu vastaanottajien kokemuksissa ja vuorovaikutuksessa.

Vuorovaikutuksen teemasta rajasin vielä erikseen ei-ymmärtämistä hyödyntävät kohdat omaksi teemakseen. Ei-ymmärtämisen hyödyntämistä aineistossa tapahtui, kun haastateltavat esittivät esityksistä heränneitä epävalmiita ajatuksia ja prosessoivat niitä sitten yhdessä eteenpäin. Useiden esitystaiteilijoiden tapaan miellän taiteen prosessin tutkimusprosessiksi. Tämän tutkimusprosessin kaikissa vaiheissa esiintyy esteettistä ei-ymmärtämistä: esimerkiksi silloin kuin taiteilija kiinnostuu jostain aiheesta, jota haluaisi esityksellä tutkia ja silloin kuin katsoja katsoo taiteilijan esitystä. Ei-ymmärtämisen ansiosta taiteen prosessi jatkuu, sillä ei-ymmärtäminen toimii kuin liima, joka kiinnittää kaksi prosessin vaihetta toisiinsa. Tutkimusmetodini kolmas vaihe, taiteen käsittely taiteella, antoi ei-ymmärtämiselle kuten myös esteettiselle ei-ymmärtämiselle eniten tilaa tulla esiin, sillä tuon vaiheen toteutumista eivät sanat sitoneet. Taide antoi pelkkiä sanoja monimuotoisemman kanavan ilmaista, mitä haastateltaville jäi kokemuksistaan kaikumaan ja miten taiteen prosessi heidän kohdallaan jatkuisi.

Keräämässäni aineistossa ei-ymmärtämisen teema esiintyi melko harvoin. Ei-ymmärtäminen vaikutti siten vaikeasti havaittavalta ilmiöltä tutkia. Sen sijaan suurin osa ryhmähaastatteluaineistosta sisälsi esitysten tulkinnan teemaa. Muodostamieni teemojen esiintyvyydessä vallitsee siis keräämässäni aineistossa epäsuhta. Keskustelun keskittyminen tulkinnan teemaan kertoo kuitenkin siitä, että haastateltavat mieluummin puhuivat siitä, mitä esityksissä olivat selkeästi ymmärtäneet ja pystyivät helposti sanallisesti ilmaisemaan. Epävalmiit ei-ymmärtämisen teemaan lukemani ajatukset esitettiin vasta keskustelun loppuvaiheilla, jos ollenkaan. Tämä on luontevaa, sillä ei-ymmärtämisen tilassa olevia asioita on vaikea, ellei jopa mahdotonta sanoittaa. Sen sijaan taiteellinen ilmaisu kykenee mielestäni jopa ei-ymmärtämisen tilassa olevan ajatuksen välittämiseen, josta haastateltavien itse suunnittelemat teokset toimivat esimerkkeinä.

Performanssin kokemuksille ei varmaankaan voida nimittää absoluuttisen yhteneviä tekijöitä. Tutkimukseni valossa performanssitaiteen prosessinomainen estetiikka kuitenkin suorastaan usuttaa katsojan hyödyntämään paikoin ei-ymmärtämisen tilaa joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Tällä on suora yhteys performanssitaiteen tapaan olla esittämättä valmiita vastauksia vaan ennemminkin liudan kysymyksiä. Siksi performanssitaiteen – ja muun avantgarden - katsoja käyttää kenties konventionalisoituneempien taidemuotojen katsojaa valppaammin hyväkseen ei-ymmärtämisen tilaa ja siinä tapahtuvaa assosiointia.

## **6.2. Tulosten tarkastelu**

Tutkimukseni aikana heräsi tarve ei-ymmärtämisen ja esteettisen kokemuksen käsitteiden yhdistäville käsitteelle, esteettiselle ei-ymmärtämiselle. Esteettistä ei-ymmärtämistä tapahtuu silloin, kun

kiehtoville, esteettisille kokemuksille ja ajatuksille ei vielä löydetä sanoja tai kun muodostuvat ideat ovat vasta idullaan. Todellisuuden tutkimuskeskuksen käyttämästä ei-ymmärtämisen käsitteestä sen erottaa esteettisen kokemuksen läsnäolo. Esteettisen ei-ymmärtämisen tila on siis tunnepitoinen. Sitä kuitenkin esiintyy mielestäni samoissa kohdin kuin ei-ymmärtämistäkin - niin taiteen tekemisen kuin taiteen kokemisen puolella. Esteettinen ei-ymmärtäminen toimii myös välivaiheena taiteen prosessissa, joka alkaa idullaan olevasta ideasta, jatkuu taideteoksen työstämisenä ja esittämisenä ja siitä vuorovaikutuksessa katsojalle ja niin edelleen kenties muuttuen toisenlaiseksi taideteokseksi. Esteettistä ei-ymmärtämistä saattaa tapahtua myös osana laajempaa flow-kokemusta. Taide on tutkimusprosessi, jossa jossain kohdin ajatusten ja teosten välillä on esteettisen ei-ymmärtämisen kokemus. Uusien ajatusten ja myös uuden taiteen syntymiselle esteettinen ei-ymmärtäminen on välttämättömyys, sillä se antaa mahdollisuuden prosessille, jonka päämäärää ei aloitushetkellä tunneta.

Keräämäni aineisto ei kuitenkaan kerro, kokivatko haastateltavat esteettistä ei-ymmärtämistä, sillä muodostin käsitteen vasta aineistonkeruun jälkeen. Aineistosta nimeämäni ei-ymmärtämisen teema, joka esiintyi vuorovaikutuksen ja ajattelun tapana, ei täysin vastaa kysymykseen esteettisestä ei-ymmärtämisestä, jossa on kyse tunnepitoisesta kokemuksesta. Mietittäväksi jääkin, miten esteettistä ei-ymmärtämistä voisi edelleen tutkia. Deweyn mukaan esteettistä kokemista voi tapahtua yhtä hyvin taidetta kokiessa kuin missä tahansa arkisessa tilanteessa. (Dewey 2010.) Toisinpäin käännettynä voidaan vastaavasti väittää, ettei kaikki taide tuota vastaanottajassaan esteettistä kokemusta. Kuitenkin keskittynyt katsomistapa, jolla taidetta yleensä katsotaan, antanee taiteelle muunlaisia kokemuksia paremman mahdollisuuden esteettisen kokemuksen ja, jos katsoja sallii, myös esteettisen ei-ymmärtämisen kokemuksen syntymiseen.

Aineistosta nimeämiäni teemoja voisi soveltaa toisen ryhmän kokemusten tutkimiseen toisista performansseista aineistojen yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia etsien. Voisi olla mielenkiintoista tutkia, toistuvatko samat teemat toisten haastatteluryhmien ja toisten performanssien parissa. Näin saataisiin lisää tietoa performanssin katsojakokemuksista.

Käyttämäni aineistonkeruumetodi on täysin sovellettavissa oikeastaan minkä tahansa kokemuksen tutkimiseen. Oletin taiteilijoiden olevan esteettisen ei-ymmärtämisen käytössä ja sietämisessä erityisen lahjakkaita, joten valikoin tutkimukseni haastateltaviksi eri alojen taiteilijoita. Tutkimusmetodini pyrki jättämään haastateltaville mahdollisimman paljon tilaa ilmaista kokemustaan ilman tutkijan asettamia rajoja. Mikäli olisin käyttänyt tietyt kysymykset sisältävää haastattelurunkoa avoimen ryhmähaastattelun sijaan, olisin saanut vastauksia omiin oletuksiini uuden tiedon sijaan. Tällä tavoin hyödynsin ei-ymmärtämisen tilaa myös tutkimusmetodissa jättämällä avoimeksi mah-

dollisuuden kohdata aineistossa jotain, mistä minulla ei ollut ennakko-oletusta. Valmiiksi kaavailussa haastattelurungossa sen sijaan mittasuhteet kokemuksen ilmaisussa - ensisijaisuudet ja toissijaisuudet teemojen esiintyvyydessä- olisivat voineet jäädä huomaamatta.

Nimeämäni teemat eivät pyri luomaan performanssitaitteen tutkimiselle analyysimatriisia esimerkiksi teatteritaitteen tutkimuksen piirissä vaikuttaneen semiotiikan tapaan. Analyysimatriisin luominen ei performanssitaitteen tapauksessa vaikuta mielekkäältä, sillä performanssi on muotona lukitsematon, vaikka performanssitaitteella omat konventionsa onkin. Siksi performanssia on myös tutkittava soveltavin metodein.

Tutkijat näkevät performanssitaitteen yhtenä avantgarden ilmentymänä (mm. Kirby 2011). Tyypillisesti avantgardetaide on syntynyt kulloinkin ajassaan vallitsevia taiteen konventioita murtavaksi. Performanssitaitteen näyttäytyminen taiteen historiassa avantgarden perinteen jatkajana selittää sen yhteyttä ei-ymmärtämisen käsitteeseen. Määrittelyä pakenevan ominaislaatuensa takia avantgarde liikkuu juuri ei-ymmärryksessä ja sen välittömässä läheisyydessä. Historiallisessa kontekstissa, 1800-luvun lopulta tähän päivään ulottuvalla aikajanalla, prosessimuotoisella, selkeää sanomaa vailla olevalla, kokeilevalla taiteella on ollut usein marginaaliasema ja se on joutunut jopa poliittisen ahdistelun kohteeksi. Se, minkä tarkoituksena eivät kaikki, eivät välttämättä taiteilijat itsekään, ymmärrä, vaikuttaa joillekin vaaralliselta. Performanssitaitteella on ollut avantgardetaiteelle ominainen marginaalinen ja kohahduttavakin asema jo pitkään. Tutkimukseni herätti kuitenkin kysymyksen, pystyykö performanssi pitäytymään avantgardena vai hylkääkö nykyinen ja tuleva avantgarde senkin konventionalisoituneena? Kun jotain avantgarden muotoa, kuten performanssia, aletaan järjestelmällisesti dokumentoimaan, sanallistamaan ja tutkimaan, ei-ymmärtämisen tila vaihtuu eittämättä tuossa prosessissa ymmärtämiseksi. Alkaako tuolloin myös kyseisen taiteen vääjäämätön konventionalisoituminen?

## LÄHTEET

### Kirjallisuus

Carlson, Marvin. Esitys ja performanssi. Like 2006.

Dewey, John. Taide kokemuksena. Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin 2010. Englanninkielinen alkuteos Art as Experience, 1934.

Goldberg, RoseLee. Performance Art – From Futurism to the Present. Thames & Hudson 2001.  
Kirby, Michael. A Formalist Theatre. University of Pennsylvania Press, Inc. 2011.

Lehmann, Hans-Thies. Draaman jälkeinen teatteri. Like 2009. Esipuhe: Timo Heinonen.

Pavis, Patrice. Teatterin analysoiminen: eräitä kysymyksiä ja kyselylomake. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.). Teatteriesityksen tutkiminen, Like 2010.

Phelan, Peggy. Performanssin ontologia: representaatiota ilman toisintamista. Teoksessa Arlander, Annette; Erkkilä, Helena; Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena (toim.): Esitystutkimus. Patruuna 2015.

Reason, Matthew. The Young Audience - Exploring and Enhancing Children's Experiences of Theatre. Trenham Books 2010.

Reiners, Ilona; Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.). Estetiikan klassikot II – modernista postmoderniin. Gaudeamus 2016.

Schechner, Richard & Brady, Sara. Johdatus esitystutkimukseen. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2016.

Simpson Stern, Carol & Henderson, Bruce. Performance: Texts and Contexts, Longman cop. 1993.

Todellisuuden tutkimuskeskus. Ei-yymmärtämisen eteisessä. Todellisuuden tutkimuskeskus 2008.

Åhlberg, Mauri. Käsitekartat tutkimusmenetelmänä. Teoksessa Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1 – Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. PS-kustannus 2015.

### Lehdet ja artikkelit

Arlander, Annette. Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Episodi 2. Teatterikorkeakoulu 2009. Esitys 4/2016. Volume nro 35. Symposium: Litterointi Louna-Tuuli Luukka. Editointi Tuomas Laitinen.

Köningsberg – Filosofisia painokirjoituksia. Vol. 1 nro 2-1996. Estetiikka ja pragmatismi. Haapala, Arto. Richard Shusterman ja pragmatistinen estetiikka. Linnell, Petteri; Tuohimaa, Marika & Vuorio, Timo. Richard Shusterman – Haastattelu. Tampereen yliopiston filosofian ainelaitos.

Tuuri, Kai & Peltola, Henna-Riikka. Imagining between ourselves: a group interview approach in exploring listening experiences. ACM Digital Library 2014.

### **Internet**

Esitystaiteen keskus: Mitä esitystaide on?  
<http://www.esitystaide.fi/esitystaide/maaritelma>. Viitattu 6.5.2017.

Helsingin Sanomat 12.12.2011. Soini: Postmodernin taiteen paheksunta oli vaalikikka:  
<http://www.hs.fi/politiikka/art-2000002513794.html>. Tarkistettu 28.4.2017.

Leena Kela: Alphabets of Performance Art -esittely:  
<http://leenakela.com/portfolio/alphabets-of-performance-art/>. Viitattu 10.3.2017.

Nelonen 23.10.2016. Heikki Helastisen performanssi on sanoinkuvaamattoman omituinen, mutta uskomattoman viihdyttävä:  
<http://www.nelonen.fi/ohjelmat/talent-suomi/2119902-heikki-helastisen-performanssi-on-sanoinkuvaamattoman-omituinen-mutta-uskomattoman-viihdyttava>. Tarkistettu 28.4.2017.

PERFO! -klubi:  
<http://tehdasry.fi/wordpress/perfo-klubi/>. Tarkistettu 28.4.2017.  
<https://www.facebook.com/perfoklubi?fref=ts>. Tarkistettu 28.4.2017.

PERFO! – Kauhu -tapahtuma:  
<https://www.facebook.com/events/139299343215075/>. Tarkistettu 28.4.2017.

S.M. Khalid Imran: While Walk:  
<https://vimeo.com/140798091>. Tarkistettu 28.4.2017.

Yle Elävä Arkisto, Happeningia Helsingissä ja Jyväskylässä 1963-64:  
<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/04/11/happeningia-helsingissa-ja-jyvaskylassa>. Viitattu 9.2.2017.

### **Muu**

Kokemuksen tutkimuksen konferenssi 8: Kokemuksen käsite ja käyttö. 3. - 4.11.2016. Tampereen yliopisto.

# LIITTEET

## Liite 1

### Suvi Suvereenin keskustelu virtuaaliavustaja Sirin kanssa

Perfo! 13.12.2017

Suvereeni: Who are you?  
 Puhelin: En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä.  
 Suvereeni: Why? Who are you?  
 Puhelin: En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä.  
 Suvereeni: I just, I just switched, I just switched the language, you know, from the setup. What's your problem?  
 Puhelin: En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä.  
 Suvereeni sanoi: So I need to speak some Finnish though [then].  
 Puhelin: Verkosta ei löytynyt mitään haulla *soinispik-sofinisto*.  
 Suvereeni: Puhutsä Suomea?  
 Puhelin: Seuraava kysymys, kiitos.  
 Suvereeni: Kuka sinä olet?  
 Puhelin: Olen vain vaatimaton virtuaaliavustaja.  
 Suvereeni: Kuka minä olen?  
 Puhelin: Olet Suvi, niin ainakin kerroit minulle.  
 Suvereeni: Milloin?  
 Puhelin: Milloin, sinäpä sen sanoit.  
 Suvereeni: Milloin kerroin?  
 Puhelin: Löysin tämän verkosta haulla *milloin kerroin*.  
 Suvereeni: Että *somessa unohtuu*...  
 Puhelin: Anteeksi.  
 Suvereeni: Somessa unohtuu, siin luki, että somessa unohtuu.  
 Puhelin: Ok, tämä löytyi haulle *Suomessa unohtunut se on lukee että somessa unohtu*.  
 Suvereeni: Mitä mä nyt teen?  
 Puhelin: Mielenkiintoinen kysymys.

Suvereeni: Tiedätsä mitä mä teen?  
 Puhelin: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Tiedätsä missä mä olen?  
 Puhelin: Mielestäni kukaan ystävästäsi ei ole täällä, mutta jatkan etsimistä.  
 Suvereeni: Kukaan ystävästäni ei ole täällä.  
 Puhelin: Haluatko käyttää [...]?

**Puhelimen merkkiäni.**  
 Suvereeni: Öö, ee-en. Miks mä tarttisn Überin?  
**Toisenlainen merkkiäni.**  
 Puhelin: Selvä.  
 Suvereeni: Mitä selvä?  
 Puhelin: [...] keinot riittää siihen tällä kielellä.  
 Suvereeni: Riittää mihin?  
 Puhelin: Anteeksi.  
 Suvereeni: Mistä?  
 Puhelin: Ok, tämä löytyi haulle *mistä*.  
 Suvereeni: Kuka sä oot?  
 Puhelin: Minä ole Siri.  
 Suvereeni: Siri. Kuka Siri?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.

Suvereeni: Kuka ihmeen Siri?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Mitä sä oikein haluat musta?  
 Siri: Jaa, minäkö?  
 Suvereeni: Niin. Sinä.  
 Siri: Juurikin näin.  
 Suvereeni: Mitä sinä haluat minusta?  
 Siri: Jaa, minäkö?  
 Suvereeni: Niin, sinä.  
 Siri: Se on totta, kerrassaan.  
 Suvereeni: Mikä on totta?  
 Siri: Tällaista löytyi.  
 Suvereeni: *Wikipedia Totta. Totta on Riikka Pulkisen vuonna 2010 ilmestynyt toinen romaani, joka oli ilmestymisvuonnaan Finlandia -palkintoehdokas. Teos sijoittuu Helsinkiin ja sen keskiössä on syöpää sairastavan Elsan perhe, johon kuuluvat puoliso Martti, tytär Eleonoora ja tämän tyttäret Anna ja Maria. Kirjan alussa Elsa siirtyy hoitolaitoksesta saattohoitoon kotiinsa ja muut perheenjäsenet vuorottelevat hänen hoitamisessaan. Siis tää on ihan kauheeta.*  
 Siri: En valitettavasti voi tehdä sitä tällä kielellä.  
 Suvereeni: Mitä et voi tehdä?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Kuka sä olet?  
 Siri: Olen Siri, valmiina auttamaan.  
 Suvereeni: Missä sä voisit auttaa mua?  
 Siri: Jaa, minäkö?  
 Suvereeni: Niin, sinä. Mitä sä voit tehdä mun hyväks?  
 Siri: [...]  
 Suvereeni: Mä voin kertoa sulle, että mä oon nyt täällä esiintymässä.  
 Siri: Väitinkö, että et pystyisi?  
 Suvereeni: Siis mua jännittää ihan kauheesti, mä luulen, että tota mä en tiedä pystytsä tähän?  
 Siri: Anteeksi.  
 Suvereeni: Pystytkö sä tähän?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Miten niin sä et ymmärrä?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Voiko sulle opettaa asioita?  
 Siri: Mielenkiintosi imartele, mutta voinko olla jotenkin avuksi?  
 Suvereeni: Jos mä kerron sulle mun elämästä, niin voit sä auttaa mua?  
 Siri: Niin arvelinkin.  
 Suvereeni: Arvelit mitä? Tiedätsä jotain mun elämästä?  
 Siri: En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä.  
 Suvereeni: Millä kielellä?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Mitä kieltä sä puhut?  
 Siri: En löytänyt verkosta mitään aiheesta *mitä*.  
 Suvereeni: Mitä, mitä kieltä sinä puhut?

Siri: Jaa, minäkö?  
 Suvereeni: Niin, sinä.  
 Siri: Tämä löytyi.  
 Suvereeni: Huhuu?  
 Siri: Selvä, tässä tulokset  
 Suvereeni: Mitkä tulokset?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Missä mä olen nyt?  
 Siri: Olet tässä: Hämeenkatu, Tampere.  
 Suvereeni: Kenen kanssa mä olen täällä?  
 Siri: Me emme ole näköjään [...]ssa minnekään. Jos haluat reittiohjeet, sano vain *reittiohjeet*.  
**Suvereeni nousee istumaan. Puhelimen näyttö valaisee hänen kasvojaan.**  
 Suvereeni: Kenen kanssa mä olen täällä?  
 Siri: Mitään ei näytä olevan liitettyä.  
 Suvereeni: Mitä mitään? Eiks täällä ole ketään?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Olenko mä yksin täällä?  
 Siri: Puhumme sinusta emmekä minusta.  
 Suvereeni: Niin minusta, minusta. Olenko minä yksin täällä?  
 Siri: Tällä mennään.  
 Suvereeni: Millä mennään?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Überillä mennään.  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Mut just äskenhän sä tarjosit mulle sitä Überkyytiä.  
 Siri: Valitettavasti en tiedä, missä se on.  
 Suvereeni: Miten niin et tiedä?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Oonko mä yksin täällä?  
 Siri: Se ei valitettavasti onnistu minulta tällä kielellä.  
 Suvereeni: Millä kielellä?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Mitä sä ymmärrät?  
 Siri: Tiedän yhtä ja toista. Voit etsiä esimerkiksi.  
 Suvereeni: Mitä? Soita...  
 Siri: Löysin tämän verkosta haulle *mitä soita*.  
 Suvereeni: *Uhattuja soita, Luonnonsuojeluliitto*. Mitä, siis onks, onk-, onko ne suot jotenki uhkana täällä?  
 Siri: Hyvä, varmistan vielä, että haluat käyttää [...]?  
**Puhelimen merkkiääni.**  
 Suvereeni: En, en. En mä enää. Mä kysyin niis-  
**Toisenlainen merkkiääni.**  
 Suvereeni: -tä soista.  
 Siri: Hyvä. Varmistan vielä, että haluat käyttää [...]?  
**Puhelimen merkkiääni.**  
 Suvereeni: En mä halua nyt. Mä haluan tietää, että olenko mä yksin täällä.  
 Siri: Valitettavasti en tiedä, missä se on.  
 Suvereeni: Mikä?  
 Siri: Yhteys taisi katketa. Voisitko toistaa?  
 Suvereeni: Mikä yhteys?  
 Siri: En valitettavasti voi tehdä sitä tällä kielellä.  
 Suvereeni: Onks meil joku yhteys?  
 Siri: Mm, mitään ei näytä olevan liitettyä.

Suvereeni: *Mutta jos otat jotakin käyttöön, voimme yhdessä hallita maailmaa, siis kotiasi*. Siis, aiotsä valloittaa mun kanssa maailman?  
 Siri: Löysin tämän verkosta haullla *siis aiotko valloittaa mun kanssa maailman*.  
 Suvereeni: *Ärsyttävimmät mainokset juuri nyt. Demi.fi. Tänään saatatte valloittaa maailman. En ees tiedä miksi. Se ällö mies partansa kanssa. Aiotko nyt vaihtaa sähköhammasharjaan? Nato ja Suomi, sivu 250, muroBBS. Asiallisen keskustelun suurin este on ehkä jäsenyyden kannattajien kapeakatseinen perspektiivi Suomen turvallisuudesta*. Onks tääl jotenki turvatonta?  
 Siri **puhuu päälle**: Löysin tämän verkosta haulle *seinet perspektiivi Suomen turvallisuudesta*.  
 Suvereeni: Siis, o-onks Suomi jotenki turvaton, vai? Vai turvallinen?  
 Siri: Löysin tämän verkosta haulle *siis onko Suomi jotenki turvaton vai vai turvallinen*.  
 Suvereeni: *Varoitus pro hotel. Yleistä somesta Suomi24-keskustelut. Onko irc-gallerian kuvat poistettu vai pääsevätkö sieltä jotenkin siitä, että kui vitun turvateon se on kuin perkele. Turvallinen se on*. Siis, mä en nyt yhtään tunne olevani turvassa. Kuka täällä on mun kanssa?  
 Siri: En tiedä [...]  
 Suvereeni: Tääl, tääl on pimeetä.  
 Siri: Löysin tämän verkosta haulle *täällä täällä on pimeetä*.  
 Suvereeni: *Ihan pimeetä hommaa, Thaimaan rannan maalarit*. Ketä täällä on mun kanssa?  
 Siri: En pysty suorittamaan tehtävää tällä kielellä.  
 Suvereeni: Kuka sinä olet?  
 Siri: Minä olen Siri. Mutta se minusta [...]  
 Suvereeni: Kuka, kuka minä olen?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Etsä tiedä kuka minä olen?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Etsä tiedä kuka mä oon?  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni: Tiätsä, täällä on teema.  
 Siri: Ok, tämä löytyi haulle *tiätsä täällä on teema*.  
 Suvereeni: *WTC-iskut sivu 62 muroBBS. Me ollaan niinku debunkattu tei-, kaikki teijän salkkarityyppien väittämät niinku tiätsä. Mitäs sitte täällä enää pyöritte, jos teidän mielestä asia on...* Huhuu?  
 Siri: Selvä, tässä tulokset.  
 Suvereeni: Ootsä Hal?  
 Siri: Puhumme sinusta, eikä minusta.  
 Suvereeni **ääntää englantilaisittain**: Hal.  
 Siri: En tainnut ymmärtää.  
 Suvereeni **ääntää englantilaisittain hitaasti**: Hal.  
 Siri: Ei.  
 Suvereeni: Kuka sinä olet?  
 Siri: Minä olen Siri. Se minusta, kuinka voin auttaa?  
 Suvereeni: Ketä täällä on?  
 Siri: Mielenkiintoinen kysymys.  
 Suvereeni: Missä mä olen?  
 Suvereeni: Kuunteletsä? Vastaa mulle.  
 Siri: Haluatko lähettää sen?  
**Merkkiääni.**

Suvereeni: En. En mä halua lähettää kenellekään mitään viestiä. Mä oon ihmetelly, että minkä takia, minkä takia sä oot olemassa.

**Toinen merkkiäni.**

Siri: Haluatko lähettää sen?

**Merkkiäni.**

Suvereeni: En.

**Toinen merkkiäni.**

Siri: Selvä. En lähetä sitä vielä.

Suvereeni: Koska sä sit ajattelit lähettää sen?

Siri: Haluatko lähettää sen?

**Merkkiäni.**

Suvereeni: En. En missään tapauksessa.

**Toinen merkkiäni.**

Suvereeni: Mutta sä ilmeisesti oot ajatellu lähettää sen.

Tai mitä sä ajattelit lähettää?

Siri: Haluatko lähettää sen?

Suvereeni: En.

Siri: Selvä. En lähetä sitä vielä.

Suvereeni: Koska sä lähetät sen?

Siri: Haluatko lähettää sen?

Suvereeni: En.

Siri: Selvä. En lähetä sitä vielä.

**Suvereeni sammuttaa puhelimen näytön ja käy ma-  
kaamaan.**

## Liite 2

### PERFO! – Kauhun -tapahtuman tiedot Facebook-tapahtumassa

<https://www.facebook.com/events/139299343215075/>

Joulukuussa PERFO! Sukeltaa Galleria Emilissä pimeälle puolelle!

Kauhun genrenä on meille tuttu elokuvista liikkuvan kuvan alusta asti. Sen kautta kurkistamme mieleemme pi-meisiin puoliin, tarkastelemme yhteiskunnan varjoisempia osia, pohdimme luonnon ja ihmiskunnan välistä suhdetta ja jopa ennustamme tulevaisuutta. Kuvataiteessa kauhun vaikutteita käytetään usein viitaten tai lainauksena.

Performanssin ja elävän taiteen genressä groteskilla ja dystooppisella ilmaisulla on oma paikkansa. Voisi jopa väittää, että järjestystä ja totuttua kyseenalaistava ilmaisu ja ote on sisäänkirjoitettu sekä kauhun että performanssin maailmaan. Molemmista tuttu ja turvallinen sekoittuu yllättävään, pelottavaan ja vieraaseen. PERFO! haluaa yhden tapahtuman aikana nostattaa yleisön tukan pystyyn ja ihon kananlihalle. Tämän illan aikana hyvä maku sekä hillitty ilmaisu jää sivuun. Performanssin ja elävän taiteen villimpi puoli päästetään vapaaksi.

Tapahtuma on osa Tampere Underground. NYT! -näyttelyä ja tapahtumien sarjaa.

Tapahtuman taiteilijat:

Asko Nivala

Tuuli Tuikka

Joulumaa

Suvi Suvereeni

Asko Nivala

Tohtori Nivalan kabinetti

Perforan keittiössä vieraileva Asko Nivala yhdistelee menussaan rohkeasti aineksia tieteen ja taiteen perinteistä sekä eri eliöluokista. Nivalan hygienisesti huolellisessa työskentelyssä korostuvat ideoiden hidas hauduttaminen sekä tuoreet ja autenttiset raaka-aineet, joiden alkuperä on tarkasti dokumentoitu tuottajajalta kuluttajalle. Esityksen valmistusmenetelmät puolestaan perustuvat tieteellisen tarkan molekyyli-gastronomian soveltamiseen, jotta se vastaisi vaativimmankin yleisön makua. Kansainvälistäkin tunnustusta saanut Nivala on työskennellyt aiemmin MVET-ryhmässä.

Tuuli Tuikka

Kuvataiteilija, puutarha-alan opiskelija

Performanssissa kiinnostaa kokeiluluontoisuus ja ”kömpelöitten kliseitten” käyttö. Kauhun aiheena antaa tähän pengottavaksi todella laajan kuvaston ja mehevät mahdollisuudet sen lyhyeen esittämiseen. Pidän Grumpy catista, kukkasista ja kauhun on aina ollut lähellä sydäntä.

Joulumaa

Joulumaassa on pakastunut värikäs  
tulessa väpättävä pahvinen mainos se on  
talvitakin alla tärkeä yksityinen juhla

Joulumaa::: noise & performance

Suvi Suvereeni

Isolation

Performanssi on sosiaalinen tapahtuma. Fyysinen esitys on kommunikaation väline. Teoksessa Isolation pohdin taiteilijan ja yleisön välistä vuorovaikutusta sekä siinä piileviä kauhun elementtejä.

PERFO! -klubi luotu sopivaksi sekoitukseksi taidetta, musiikkia, miljöötä ja rentoa ilmapiiriä jotta uuteen tutustumisen kynnyks on mahdollisimman matalana. Tarkoitus ei ole säilyttää yleisöä korkeakulttuurisuuden tai kokeellisen taiteen määreillä vaan enemmänkin vietellä mukaan kokeilemaan jotain uutta vapaamuotoisuuden ilmapiirissä. PERFO!-klubilla teokset ja ihmiset tulevat ensin ja määreet vasta jälkikäteen.

PERFO! on mukana T.E.H.D.A.S. ry:n ja Porin taidemuseon performanssitaitteen dokumentaatioiden arkistoprojektissa D-Ark, joka on alan laajin arkisto Suomessa.

[www.facebook.com/perfoklubi](http://www.facebook.com/perfoklubi)

[www.facebook.com/treugnyt](http://www.facebook.com/treugnyt)

PERFO!a ovat tukeneet:

Suomen kulttuurirahasto

Taiteen edistämiskeskus

Tampereen kaupunki, kulttuuripalvelut