

TAMPEREEN YLIOPISTO

Eliisa Asikainen

PERFORMANSSI TAIDEMUOTONA



”Pilvi sinessä
purje tuulen mukana
kahlittu - vapaa”

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu –tutkielma
Tampere 2002

TAMPEREEN YLIOPISTO

Taideaineiden laitos

ASIKAINEN, ELIISA: Performanssi taidemuotona

Pro gradu –tutkielma 77 sivua, 17 liitesivua

Teatterin ja draaman tutkimus

Tammikuu 2002

Tarkastelen performansseiksi kutsuttuja tapahtumia taiteen näkökulmasta, vaikka sanalla on myös laajempi merkitys. Etsin kansanperinteestä nykyperformanssin esimuotoja, esimerkiksi initiaatiomenoissa oli osana esityksiä, jolla ihminen osoitti kykenevänsä muuttamaan uuden roolin vaatimusten mukaisesti. Taiteen kehitys on edennyt perinteen muodoista ja nykytaiteen historiassa 1900-luvun alusta lähtien on ollut pyrkimys rikkoa perinteisten taidemuotojen kaavoja. Taiteen asema yleensä on ollut kritiikin kohteena. Tarkastelen performanssia osana koko taiteen kehitystä.

Olen selvittellyt performanssin suhdetta kuvataiteeseen ja teatteriin nykytaiteen historian kautta. Kuvataide ottaa performanssin selkeämmin vastaan taiteilijan luovan tapahtuman paljastajana. Teatterintekijät eivät yhtä kiinnostuneita performansista, joka on kuin osa teatteriesitystä, esim. Teatro Silencio ja Leo Bassin esitykset. Schechnerin laaja käsitys urheilusta, teatterista yms. performanssina antaa vertailukohdan taideperformanssin ainutlaatuisuuden pyrkimykselle. Grotowskin ajatuksista löytyy yhteys teatterin ja performanssin välille – ruumiillisuus ja läsnäolo.

Pääasiassa pyrin muodostamaan käsitykseni performanssista sekä osallistumalla ja katsomalla performansseja. Keskustelut taiteilijoiden näkemyksistä ovat selvittäneet heidän tarkoituksiperiään Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, Shozo Shimamoto ja Reika Vesala ovat performanssitaitelijoita, joiden kautta olen saanut omakohtaista kokemusta. Performanssia löytää myös sille varta vasten pyhitetyistä performanssitapahtumista. Poikkeustila ja Amorph!01 ovat tapahtumia, joita käsittelen. Lisäksi tein kokeen siitä, miten Roi Vaaran julistama jokamiehen performanssitaitelijuus onnistuu, Nordens Folkliga Akademissa. Tein tapahtumaan osallistuneille kyselyn, jonka tulokset analysoin codex-ohjelmalla, joka on suunniteltu erilaisten laadullisten aineistojen käsittelyyn ja analysointiin.

Tarkastelen lopuksi performanssin mahdollisuuksia taidemaailman ulkopuolella. Performanssin pedagogiset, terapeuttiset ja poliittisia sovellutukset pyrkivät myös muutokseen sekä yksilössä, että yhteisössä. Näen performanssin mahdollisuutena vaikuttaa itseilmaisun sallimisen kautta koko kulttuurin ja yhteiskunnan kehitykseen. Performanssi on mahdollisuus tarkistaa ja muuttaa olemassa olevaa. Performanssi, teko, demo, harjoite, impro, esitys - rakkaalla lapsella on monta nimeä. Tärkeintä on ilmaisun vapaus ja teko, joka demonstroi jotain ajatusta tai tunnetta katsojille. Performanssi tarjoaa vaihtoehdon, jonka mahdollisuudet näyttävät lupaavilta – performanssilla on tehtävänsä taidemaailman ja elämän yhdistämisessä. Taide kuuluu kaikille ja ”performanssi” voi olla keino palauttaa ”taide” osaksi elämää.

Asiasanat: performanssi, taide, ruumiillisuus, muutos, kokonaisvaltaistuminen

PERFORMANSSI TAIDEMUOTONA

Sisällysluettelo

1. PERFORMANSSI – MIKSI.....	2
2. TAITEEN ASEMESTA - PERFORMANSSIN ASEMESTA TAITEESSA	
2.1 Kansanperinne ennen taidetta.....	6
2.2 Taide eriytyy ja etsii paikkaansa.....	9
2.3 Todellisuuden laadullisen puolen tunnustaminen.....	10
2.4 Performanssi taiteena.....	13
3. HISTORIAA	
3.1 Historiaa nykytaiteen näkökulmasta.....	16
3.2 Happening.....	18
3.3 Situationistit.....	19
3.4 Absurdi teatteri.....	21
3.5 Suomalaisen performanssin historiaa.....	22
4. TEATTERI JA RUUMIILLISUUS – PERFORMANSSIA?	
4.1 Paskanheitto vallitsevan teatterikäsitteen silmille.....	25
4.2 Ruumiillisuus teatterissa ja performanssissa.....	27
4.3 Mediaperformanssi.....	29
4.4 Teatteriesitys ja performanssi.....	31
4.4.1 Katuteatteri ja performanssi - Teatro Silencio.....	32
4.4.2 Performanssi osana teatteriesitystä - Leo Bassi.....	34
4.5 Mikä erottaa - mikä yhdistää.....	36
5. PERFORMANSSITAIDETTA	
5.1 Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan unia ja kuvia.....	40
5.2 Takalo-Eskolan yhteyksiä maailmalle: Shozo Shimamoto ja Reika Vesala.....	44
5.3 Performanssitapahtumia	
5.3.1 Poikkeustila ja Roi Vaara.....	47
5.3.2 Amorph01!.....	49
5.4 "Kuka tahansa voi olla performanssitaiteilija".....	55
5.5 Performanssi määrittelyn kohteena.....	60
6. PERFORMANSSIN MONET MAHDOLLISUUDET	
6.1 Pedagoginen ja terapeutin käyttö.....	64
6.2 Poliittinen performanssi.....	66
7. LEIKIN LOPPU VAI ALKU.....	70
Lähteet.....	73
Liitteet: Performanssit ja sen kaltaiset tapahtumat, joihin olen osallistunut	78
Performanssikokeilun tulokset: codex-taulukot ja kysymykset (5 s.)	
Kuvaliitteet (9 s.)	

1. PERFORMANSSI - MIKSI?

Performanssi kiinnostaa minua, koska se on käsitteenä avoin ja siksi näen siinä mahdollisuuden yllättää ja kommunikoida ohi totutun... ”*Kieli pukee ajatuksen valepukuun - vieläpä niin, ettei puvun ulkoisen muodon perusteella voi päätellä puetun ajatuksen muotoa, koska puvun ulkoinen muoto ei ole suunniteltu paljastamaan ruumiin muotoa, vaan kokonaan toisia tarkoituksia varten.*”¹ Wittgensteinistä lähtien on tutkittu ahkerasti kielen rajoja ja mahdollisuuksia ilmaista inhimillistä todellisuutta. Kielellinen ilmaisu on osa kokonaisilmaisua. Olisi mielenkiintoista pohtia, mitä kielen avulla voi ilmaista ja mitä jää sen ulkopuolelle, mutta tässä työssä tutkin kuitenkin kielen avulla sellaista ilmiötä, jota kutsutaan performanssiksi.

Mitä kaikkea sanalla performanssi tarkoitetaan? Tarkastelen ilmiötä, jota on ryhdytty kutsumaan performanssiksi ensiksi taiteen näkökulmasta. Nykytaidetta käsittelevässä kirjassa *Tämäkö taidetta* Helena Cederholm hävittää koko performanssi sanan: ”*Performanssiesitysten muoto on avoin ja määrittelemätön. Nykyisin performanssi-sanaa käytetään niin monenlaisista esityksistä, että termi ei ole enää kovin täsmällinen tai edes käytökelpoinen.*”² Tekstissään hän kuitenkin käyttää sanaa sujuvasti – tuskin ilman merkitystä. Mutta onko oikein nimetä tekemistä jälkikäteen performanssiksi, vaikka tekijällä itsellään on ollut mielessään toinen nimi tai ei nimeä ollenkaan? Pyrin käyttämään tekijän antamaa nimeä toiminnalleen, mutta käytän sanaa performanssi, jos ei muuta sanaa ole annettu. Sanan ”performanssi” käyttö on yleistynyt myös laajemmassa mielessä – Schechnerin käsitys performanssista kattaa kaiken kulttuurissa ilmenevän esitykselliset elementit esim. teatterin, urheilukilpailut ja uskonnolliset tapahtumat.

Englannin kielestä tulee myös suomenkieleen lainattu sana ”performance”, joka tarkoittaa esitystä ja suoritusta. Englanninkielisillä alueilla ”Performance art” nimikkeellä löytyy tapahtumia, jotka muistuttavat kieleemme kotiutuneen sanan ”performanssi” tarkoittamia asioita, jota käytetään myös muodossa performance. ” Joka tapauksessa sanalle performanssi on muotoutunut oma sisältönsä. Tämän työn lähtökohtana on kysymys, mitkä ovat performanssisanan sisällöt eri ihmisille ja mitä se minulle merkitsee.

Millaisista inhimillisistä toiminnoista performanssi juontaa juurensa? Onko kansaperin-

¹ Wittgenstein, 1971, s.22

teestä löytyvät initiaatiomenot aikansa performansseja? Miten niistä on kehittynyt itsenäinen taidemuoto? Kansankulttuuri ja korkeakulttuuri ovat eriytyneet – osasta taidetta on tullut harvojen ymmärtämää. Mitä sanalla taide tarkoitetaan? Mikä on taiteen tehtävä? Millainen on ollut taiteen asema yleensä ja miten performanssi sijoittuu taiteen kenttään?

Performanssin historia on yhtä nykytaiteen historian kanssa. Eri taidemuodot ovat sekoittuneet 1900-luvulta lähtien. Myös performanssi käyttää eri taiteenaloja vapaasti omiin tarkoituksiinsa. Lähestyn performanssin historiaa ja lähtökohtia ensin kuvataiteen näkökulmasta ja sitten teatterin kautta. Suomalaisen performanssin historiaa seurailen valikoidusti kuusikymmenluvulta, mutta keskityn parikymmentä vuotta sitten alkaneesta erilaisten taiteentekomallien etsintään. Syntyi ryhmiä, jotka halusivat tehdä jotain muuta kuin taiteen valmiit kaavat tarjosivat tehtäväksi. Teatterikoululaiset kyllästytivät ajatuksen tekstin ja ohjaajan ylivallasta ja perustivat Homo \$, jonka tekemisiä lehdissä kutsuttiin ”performansseiksi” vuonna 1982. Samaan aikaan toimi Jack Helen Brut – ryhmä, jolla oli kuvataiteellisempi pohja. Taidetoimikuntien apurahakaavakkeista löytyy kohta ”muu”, ne kuvataiteilijat, jotka eivät pystyneet itseään luokittelemaan perustivat MUU ry:n 1987, joka toimii vieläkin ja järjestää mm. performanssitapahtumaa *Amorph* näyttelytoiminnan lisäksi.

Ensimmäinen henkilökohtainen kosketukseni performanssiin tapahtui samaan aikaan Oriveden opiston akvarellikurssin päättäjäsissä 1987 - performoimme rakentamalla itsestämme pyramidin, jonka huipulta vettä valutettiin astiasta toiseen. Lopuksi kastoimme yleisön pirskottelemalla puhdasta vettä heidän päälleen. Tiesimme tekevämme performanssin, joka kuului näyttelyn avajaisiin.³ Kymmenen vuotta myöhemmin (1997) Mäntän kuvataideviikkojen pääpalkinnon voitti performanssi.

Mediaperformanssi on tämän ajan ilmiö - tiedotusvälineet tuottavat meille materiaalia, josta muokkaamme maailmankuvaamme. Mutta mikä on mediaperformanssi? Voiko sitä olla samassa merkityksessä kuin elävän esityksen yhteydessä performanssista puhuttaessa vai tuhoako median kautta monistunut kuva ”aidon” performanssin, jonka yksi oleellinen osa on läsnäolo tässä ja nyt. Käsittelen asiaa lyhyesti, vaikka kamera tuntuu olevan tärkeä osa performanssitapahtumia, niin keskityn tässä työssä elävien, fyysisesti läsnä olevien tapahtumien analysointiin.

² Cederholm, 2000, s. 189

Mikä on teatterin suhde performanssiin tai performanssin suhde teatteriin? Performanssilla ja teatterilla on tiettyjä yhteisiä piirteitä, vaikka teatterimaailma ei oikein tunnu hyväksyvän performanssia, mikä on outoa, sillä teatterin teoreetikoista ainakin Artaud ja Grotowsky käsittelevät juuri niitä asioita, joita liitetään performanssiin nykymuodossa. Vaikka Sekä ruumiillisuus että tapahtuman luonne tässä ja nyt yhdistää teatteria ja performanssia - mutta miten? Oulussa tapahtunut provokaatio ”paskanheittoineen” puhutti teatteriväen lisäksi laajempaakin yleisöä. Teatterin performanssinomaisia piirteitä tarkastelen kahden esimerkin kautta, jotka löytyvät Tampereen Teatterikesien archiveista. Ne ovat Teatro Silencion katuteatteri ja Leo Bassin esitys.

Esimerkkinä puhtaasta performanssitaiteesta esittelen Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan, joka on 60-70 -luvulta alkaen tehnyt tekojaan. Tutustuessani hänen tekemisiinsä pääsin tutkimuskohteeni sisälle osallistumalla Torron suolla tapahtuneeseen performanssiin. Kansainvälisille suotutkijoille tarkoitettu yllätys koituikin yllätykseksi tekijä/tutkijalle – se oli alaston kuva Takalo-Eskolasta ja minusta seuraavan päivän lehdessä rämpimässä suolla. Kokemus laittoi pohtimaan muun muassa seuraavia asioita: Mikä on tekijän tarkoitus, miltä se näyttää katsojasta ja millaiseksi tiedotusvälineet sen muuttavat?

Takalo-Eskolan kansainväliset kontaktit ovat tuoneet uutta myös suomalaiseen taide-elämään kuten japanilaiset taiteilijat Shozo Shimamoto ja Reika Vesala. Nämä esimerkit Suomen ulkopuolelta ovat vain yksittäisiä, mutta siitä ei ole epäilystäkään ettei muualla maailmassa olisi tapahtunut paljon asian suhteen. Itsenäinen performanssi elää - mitä todistaa esim. Helsingissä MUU ry:n kuudetta kertaa järjestämä Amorph!01 performanssifestivaali (20.-23.9.2001) tarjoisi näytteen tämän päivän performanssista.

Tein kokeilun, jonka tarkoituksena oli selvittää ihmisten asenteita ja käsityksiä performanssista ja myös heidän valmiuksiaan osallistua. Tämä tapahtui Nordens Folkliga Akademissa 1998 Pohjoismaisten kansansivistäjien tapaamisessa. Lähtökohtana oli Roi Vaaran ajatus ”Kuka tahansa, joka osaa elää, on performanssitaiteilija”. Kokeilu tuotti mielenkiintoisia näkökulmia ja oli itse asiassa lähtökohta tälle työlle, vaikka esittelenkin sen vasta loppupuolella. Lopuksi kerään performanssille annettuja määritelmiä yhteen ja teen havaintojeni pohjalta luokittelun.

Performanssin näköisiä tapahtumia löytyy muualtakin kuin taiteen lokerosta. Sanaa ”per-

³ liite 2

formanssi” käytetään metaforana samoin kuin sanaa ”teatteri” kuvamaan ihmisen sosiaalista tekemistä. Roolien ja statuksen lomassa performanssi tarkoittaa sosiaalista toimintaa, jonka avulla ihminen esittää itseään muille.⁴ Arjen roolit ja teatterin roolit ovat tietyiltä osin samankaltaisia. Arjessa rooli on usein tiedostamaton väline omien päämäärien saavuttamiseen. Teatterissa se on katseen kohde – itsereflektion väline jonka kautta ihminen näkee itsensä. Tästä väistämättä seuraa ajatus mahdollisuudesta tiedostamisen kautta muuttaa toimintaansa – oppia näkemästään. Voisiko performanssista olla pedagogiikan apuvälineeksi, terapeuttiin tarkoituksiin vai olisiko sillä jopa poliittista vaikutusta?

Työssäni olen koonnut yhteen neljän vuoden ajalta tapahtumat – tämä on graduntekijän tutustumismatka performanssiin. Tekemisen aikana on tapahtunut kaikenlaista henkilökohtaisesti: osallistuminen Shimamoton performanssiin (1997), performanssikokeilu Nordens Folkliga Akademissa (1998), suoperformanssi Torrolla (1999), performanssitapahtumia (Poikkeustila, Exit ja Amorph01!), Kiasman järjestämiä luentoja (syksyllä 2000), bodypainting ja gradupesua Tampereen yliopistossa. Performanssi on ollut tänä aikana myös yleisen mielenkiinnon kohteena: Erkki Pirtola, joka on tehnyt ja taltioinut performansseja vuosia, palkittiin vuoden Valopilkuksi ja Roi Vaara haki kontaten valtion taidepalkinnon samana vuonna 2001.

⁴ Järvinen, 2000, s.10-11

2. TAITEEN ASEMASTA – PERFORMANSSIN ASEMASTA TAITEESSA

Tässä kappaleessa pohdin taiteen aseman vaihteluita eri aikakausina. Suomalaisen kansanperinteen kautta käsittelen taiteen alkumuotona pidettyä uskonnollista rituaalia. Taiteen asema ja taiteitten piiriin luettujen asioiden valikoima on vaihdellut. Antiikin ajoilta periytynyt taidekäsitys vaikuttaa vieläkin ajatteluamme - tiedon ja tunteen tasapaino on yhä haussa, vaikka taidetta ja tiedettä ei enää mielletä toistensa vastakohtiksi. Taiteella on oma tärkeä tehtävänsä inhimillisen todellisuuden kokonaiskuvassa - tieteellä omansa. On outoa, että vielä nykyäänkin keskustellaan taideaineiden tarpeellisuudesta kouluissa. Lopuksi pohdin myös performanssin sijoittumista taiteen kenttään yleensä.

2.1 Kansanperinne ennen taidetta

Esihistoriallisia kalliomaalauksia on tulkittu monella tavalla. Tanssi ennen metsästystä nosti joukon energiatasoa ja teki nivelet notkeiksi ja hioi taktiikan ja loi positiivisen odotuksen metsästyksen onnistumisesta. Tanssilla oli kenties tarkoitus lepyttää joku itseä suurempi jumalallinen voima, esimerkiksi karhu, jota oli syytä lähestyä varovasti sillä karhu on ollut pohjoisten kansojen jumalallisen esi-isän edustaja. Obinugrilaisessa mytologiassa karhu on hyvin tärkeässä asemassa ja sen kaataminen on ollut periaatteessa kiellettyä, mutta jos se oli pakko tappaa, niin sitä seurasi viikon kestävä rituaalidraama, johon kuului satoja lauluja.⁵ Myös suomalaiseen kansanperinteeseen kuului karhunpeijaisriitti – karhun häät, joita vietettiin karhun hengen lepyttämiseksi, jottei tämä kostaisi kaatajilleen.

Muinaissuomalaiseen kuolemaan kuului myös rituaaleja. Juha Pentikäinen Tampereen Samaaninäyttelyyn liittyvässä luennossaan kertoi ja näytti videoimansa tapauksen nanainkansan ongelmista saattaa vainaja manalaan. Vainajat olivat jääneet harhailemaan ihmisten keskuuteen, koska kukaan ei enää ollut saattamassa heitä matkaan. Stalinin aikainen materialistinen käsitys Neuvostoliitossa ei hyväksynyt samaaneja ja niinpä Stalin tapatti melkein kaikki suomensukuisten kansojen samaanit. Samaanit kuolivat, mutta uskomukset eivät. Vainoilta säästyneet nanait päättivät kuitenkin suorittaa sukulaistensa manalaan viennin, jonka Pentikäinen tallensi videolle. Siinä vainajien henki ajettiin laulun säestämänä nukkeihin, jotka olivat yksinkertaisesti puunrungosta veistettyjä. Kun henget oli-

⁵ Pentikäinen, 1998, s.75

vat asettuneet nukkeihin, ne laitettiin olkikoiran vetämiin vainuihin – pitkä matkanteko alkoi laulun avulla. Laulaja kertoi missä milloinkin mennään. Kun lopulta vaivalloisen matkan jälkeen päästiin perille ja vainajien henget olivat asianmukaisesti perille saadetut, puhkesi koiravaljakkoa ajanut itkuun. Kaikki olivat tyytyväisiä, kun vuosikymmeniä maanpinnalla harhailleet vainajien sielut pääsivät arvoiseensa paikkaan.⁶

Initiaatorituaalin tarkoitus on siirtää ihminen sosiaalisesta roolista toiseen. Tiettyjä performanssinomaisia piirteitä on juuri initiaatiomenoissa. Ihminen siirtymäriitissä saa tehtäväkseen jonkin vaikeaan tempun, joka muodostuu merkkipaaluksi tai käännekohtakemukseksi elämässä. Rituaali symbolisoi muutoksen tai toivotun tilanteen, se erottaa menneestä ja liittyy tulevaan ulkopuolista katsojaa tarvitaan todentamaan muutos. Ulkopuolisen silmin katsottuna rituaali muistuttaa näytelmää tai performanssia yleensä. Heli Järvinen on tehnyt aiheesta pro gradu –tutkielman: ”Samanistinen rituaali performanssina” Tampereen yliopiston teatterin ja draamantutkimuksen laitokselle. Hän käsittelee syvällisemmin rituaalin osallistuvan samaanin toiminnan esityksenomaisia piirteitä.⁷

Nykyistä kansanperinnettä edustavat esim. teinikaste ja nahkiaiset; jokasyksyinen hauska pukeutuneiden uusien lukiolaisten esiinmarssi, ja muotiin tulleet polttarit, joissa on paljon performanssinomaisia piirteitä. Polttari-juhlissa on tarkoituksena yllättää avioon astuva, saattaa hänet uusiin tilanteisiin, jotka valmentavat uuteen rooliin. Varsinainen siirtymäriitti, jonka tarkoituksena on siirtää ihminen statuksesta toiseen ja auttaa ihmistä erottamaan ja roolinsa ennen ja jälkeen siirtymän, on tässä tapauksessa häät. Naimattoman naisen ja miehen asema on totaalisesti erilainen kuin naimisissa olevan. Ihminen pitää auttaa yli ja luoda yhteisö uudella järjestyksellä toimivaksi ja samalla valmentaa yksilö uuden roolin haasteisiin.

Pääsiäisnoidat ja nuuttipukit kulkevat vielä nytkin jossain päin Suomea talosta taloon, vaikka tehtävä usein jääkin lasten hartioille, on se kuitenkin arjen rajoja rikkova, erilaisia roolivaihtoehtoja tarjoava. Entisaikojen keinot selviytyä esimerkiksi pilatun pellon taian purkamisen ovat olleet tapahtumia, jotka olisivat saaneet nykyihmisen hämmästyttämään ja ihmettelemään ”performanssia”, jossa juostaan alasti ympäri peltoa, sammakko sidottuna punaisella langalla pikkubarpaaseen, pelto pitää kiertää kolme kertaa: kaksi kertaa myötöpäivään ja kerran vastapäivään – kattila päässä tietysti. Lopuksi sammakko

⁶ Pentikäinen, luento 31.1.1999

⁷ Järvinen, 2000, s.18-21

haudataan peltoon ikään kuin pellonpilaajan sijaisena.⁸

Me näemme nämä aikansa uskonnolliseen elämään kuuluvat asiat taiteena, mutta siinä on vaaransa - taiteen irrottaminen uskonnollisesta alkuperästään tekee siitä kauppatavaraa, materiaa, jonka määrittelemisen joko oikeaksi taiteeksi tai arvottomaksi taiteeksi, vääristää taiteen alkuperäistä tehtävää ihmisen ja jumalten kommunikaationa. Soiton avulla kutsuttiin jumalia paikalle, tanssi auttoi myös ihmistä pääsemään yhteyteen korkeampien voimien kanssa. Yhteyden tila oli arkisesta poikkeava ja näytti ulospäin pelottavalta ja erilaiselta. Samaani näytti muuttuvan henkien haluamaksi hahmoksi. Hän kuitenkin samalla antoi pelottavalle näkymättömälle hahmon ja tulkitsi sen sanomaa. Samaani on ollut arvostettu tiedon tuoja – hän on ollut päässyt kulkemaan maailman rajojen yli.

Samaanikulttuurien maailmankaikkeuden rakenne on kolmikerroksinen. Siihen kuuluu ylinen, keskinen ja alinen maailma. Samaani on ollut tärkeä välittäjä maailmankaikkeuden kerrosten ja ihmisyhteisön välillä. Matkaa henkisiin ulottuvuuksiin samaani saattoi tehdä vaikkapa linnun hahmossa.⁹ Samaanin käyttäytyminen tai esiintyminen poikkeaa arkisesta - siinä on jotain poikkeavaa jopa pelottavaa, joka saa ihmisen tuntemaan itseään suurempien voimien kosketuksen.

Kansanperinteen kautta tarkasteltuna näyttää siltä kuin performanssi täyttäisi jonkin perinteestä kadonneen, mutta ihmisten mieliin jääneen aukon – portin maailmaan ohi sanojen. Muotoa muuttavana villinä keskuudessamme liikkuva performanssitaiteilija on ottanut luovan hulluutensa oikeutuksen käyttämällä eri taidemuotojen keinoja vapaasti – omiin tarkoituksiinsa – hämmentämään tai tuomaan uutta ihmisyhteisön tietoisuuteen - nykykäsityksen mukaan kollektiivisesta tiedostamattomasta – hän ei enää hae asioita maailman eri tasoilta, kuten samaani teki. Hän toimii muutosherkässä välitilassa, jossa vanha on jäänyt, mutta uusi ei ole vielä muotoutunut.

Performanssitaiteilijaa voi mielestäni erittäin hyvällä syyllä sanoa samaanin nykymuodoksi, vaikka performanssitaiteilijan tehtävä ”pyhyiden läsnäolon” hukanneessa maailmassa on hieman vaatimattomampi kuin samaanin. Performanssitaiteilija avaa ihmistä kommunikoimaan sisäisen maailmansa kanssa rikkoessaan totutun kaavoja – hän pysähtyy ajattelemaan käsityskyvyn rajallisuutta – pyrkii ihmisen itsetiedostuksen kasvun kautta maailmanjärjestyksen parantamiseen.

⁸ Suomen kansan muinaisia taikoja, 1912, s.97-98

2.2 Taide eriytyy ja etsii paikkaansa

Taiteen ja taiteilijan asema on vaihdellut aikojen saatossa eri yhteiskunnissa. Taidemuodot ovat eriytyneet ja kehittyneet omiin suuntiinsa niin että taideteosta ei voi välttämättä ymmärtää ilman kulloinkin kyseessä olevan taiteenalan koulutusta. Taitelija on ammatti, joka koulutuksensa jälkeen tuottaa maailmalle teoksia.

Ennen 1500-lukua taiteilija oli käsityöläinen, johon kastiin kuvanveistäjät ja maalarit luettiin. Myös Leonardo da Vinciä pidettiin aikanaan käsityöläisenä, koska maalaus on mekaaninen taide. Vasta keskiajalla maalaus kuvanveisto ja arkkitehtuuri syrjäyttivät laskennon, geometrian ja tähtitieteen Vapaiden Taiteiden hierarkiassa.¹⁰ Vaurauden lisääntyttyä porvaristo nousi hallitsevaksi luokaksi ja hyvä maku totuuden edelle taiteen arvosta puhuttaessa. Taiteesta tuli myös kauppatavaraa. Kenen maku on hyvä? Kuka pystyi arvioimaan taiteen oikeellisuuden. Baumgartenin kirja *Aesthetica* vuonna 1750 julkaistiin syntyi estetiikka omana oppiaineena. Taiteen olemusta ryhdyttiin pohtimaan - taide irtautui omaksi luokakseen ja sai taas uskonnollisia piirteitä.¹¹

Richard Shusterman kirjassaan ”Taide, elämä ja estetiikka” (1997) väittää, että länsimainen filosofia on syntynyt tarpeesta mitätöidä taide. Platon määritteli taiteen ”vain” todellisuuden jäljitelmäksi. Mimesis, jäljittely, erotti taiteen muusta elämästä omaksi ”epätodelliseksi” saarekkeekseen. Taidetta pidettiin alempiarvoisena filosofian yleispätevyyteen ja sen kautta löytyviin muotoihin verrattuna.¹² Platonin käsityksen mukaan ilmiöt ovat olemassa ideamaailmassa, jonka jäljitelmä todellisuus on ja kun taide vielä jäljittelee näkyvää maailmaa, on se siis jäljitelmän jäljittelyä.

Aristoteles pyrki nostamaan taiteen arvostusta väittämällä, että tragedia tavoittaa yleismaailmallisen totuuden ja pystyy niin ollen muuhun kuin pelkkien yksittäistapausten jäljittelyyn. Mutta hänkin jäi platonistisen perusasenteensa vangiksi erottaessaan taiteen muusta elämästä.¹³ Tämän perussuhtautumisen jäljet näkyvät vielä - ”taide” on jotain niin vaikeaa, että tarvitaan asiantuntijoita kertomaan, mistä oikein on kysymys, jotta

⁹ Pentikäinen, 1998, s.45-46

¹⁰ Pyhtilä, 1999, s.15-16

¹¹ Pyhtilä, 1999, s.20-22

¹² Shusterman, 1997, s.23

¹³ Shusterman, 1997, s.24

ihmiset ymmärtäisivät. Kriitikot ja taidekasvattajat saivat tehtävää taiteen ymmärtäjinä ja selittäjinä.

Uusplatonilainen ajattelu jatkoi siitä mihin Platon oli jäänyt, mutta he nostivat taiteilijan jumalasta seuraavan asemaan. Syntyi käsitys taiteilijasta luovana nerona jonka persoona on jollain tavalla erityislaatuinen ja hän on muita kuolevaisia korkeammalla tasolla. Tavallisten ihmisten jäädessä jotenkin ymmärtämättömäksi suuren taiteilijan nerouden varjoon. Taide oli jotain jumalallista. Tämä kahtiajakautunut toisaalta ylistävä – toisaalta mitätöivä asenne on jäänyt taiteen kohtaloksi ja osittain vieraannuttanut tavallisen ihmisen taiteesta. Miksi pitää arvottaa taide joko liian ylös tai polkea se lokaan? Tosiasiassa taide on kuulunut kautta aikojen eri muodoissa ihmisen elämään keinona lähestyä tuntematonta.

Shustermanin esittämä jaottelu populaarin ja korkeakulttuurin ei välttämättä ole enää niin jyrkkä ja arvottava, mutta toimii provosoivassa mielessä. On syntynyt elitististä taidetta, joka on harvojen ymmärrettävissä. Mutta ns. elitismilläkin voi olla omat tehtävänsä - kansanperinteessä taiteenomaiset tapahtumat merkitsivät ryhmän kiinteytymistä, joka taas tietyllä tavalla sulkee muut ulkopuolelleen. Tasa-arvo on vaikea asia ihmisten välillä ja jokaisella on sellaisia arvottavia ajatuksia taiteenkin suhteen, joille ei aina löydy järkipäristä selitystä ja siksi niitä voi olla hyvä joskus tarkistaa.

2.3 Todellisuuden laadullisen puolen tunnustaminen

Niin sanottuun faktatietoon suhtaudutaan vakavammin kuin taiteelliseen tuotokseen, vaikka ”faktat” usein ovat todellisuudesta redusoituja numeerisia keskiarvoja, joilla sinänsä ei ole mitään ”tiettyä” todellista vastinetta. Myös taide tuo esille jotain oleellista, joka kuvaa olemassa olevaa käyttäen aistihavaintoja monipuolisesti. Taiteen ja tieteen kautta voi hahmottaa todellisuutta eri puolilta. Taide kuvaa todellisuuden laadullisia puolia - tieteen tehtävä on kuvata todellisuuden määrällistä puolta.¹⁴

Tunteet ovat todellisuuden laadullista puolta. Mieltymyksemme tai inhontunteemme kerroo meistä enemmän kuin siitä kohteesta, joka kyseisiä tuntemuksia herättää. Taide laadullisten puolten herättäjänä koskettaa tunteita, jolloin mielen pintaan voi nousta mitä

¹⁴ Wilenius, 1987, s. 44

tahansa: kauniita tai ahdistavia muistoja. Järki puhtaana tunteista on tärkeä apu elämän hallinnassa, mutta ihminen ei voi elää kokonaisvaltaista elämää ilman tunteita.

Ihmisellä on myös tarve lokeroida maailmansa erillisiksi alueiksi, sanallistaa ilmiöiden maailma näennäisen hallittavaksi järjelliseksi kokonaisuudeksi. Järjen ylivalta positivistisen tieteen tradition jälkimainingeissa pitää meitä vielä pihdeissään. Tunteita pidetään yhä epäluotettavina. Julkisuuteen noussut tunneäly korostaa tunnetaitojen välttämättömyyttä elämässä. Tunnetaidoista ensimmäinen on itsetuntemus: tieto omista tunnetiloista, mieltymyksistä, voimavaroista ja vaistoista. Muut tunnetaidot ovat itsehallinta, motivoituminen, empatia ja sosiaaliset kyvyt, joita ilman ei ihmisen teknisellä ja muuten älyllisellä puolella ole käyttöä.¹⁵ Jos itsetuntemus puuttuu ihminen jättää sisäiset varoituserkkinsä, pahat olot, päänsäryt ynnä muut oireet huomioimatta - ihminen ei tunne itseään. Tila on vaarallinen, sillä sisäisesti tyhjä ihminen on johdateltavissa vaikka minne. Tunteiden kieltämisestä voi seurata vakavia vaurioita sekä ihmiselle itselleen, että yhteisölle.

Samoin kuten tunteet on taide – performanssi mukaan lukien - helppo luokitella käsittämättömäksi touhuiluksi. Samaan käsittämättömän luokkaan kuuluu lasten pitäminen alempiarvoisina ja ”järjettöminä” olentoina tai eri rotuisten ihmisten pitäminen tyhminä. Esimerkiksi nukketeatteri on usein lapsille suunnattua - siksi sen kuvitellaan olevan yksinkertaista ja hölmöä. Nukketeatteri on ollut 1700-luvun Euroopassa äärimmäisen suosittua aikuisten keskuudessa. Nykyään nukketeatteri on taas vakavasti otettava taiteenlaji, jonka ilmaisulliset mahdollisuudet taas ymmärretään – pienen lamakauden jälkeen.

Nukketeatterissa kiehtoo sen traditioon jäänyt suora kommunikointi yleisön kanssa. Käsikirjoitus ei ole loppuun asti valmis, vaan siihen on jätetty aukkoja kommunikaatiolle ja improvisaatiolle. Nukketeatterissa lähtökohta voi olla myös lapsen itseilmaisussa – itse tehdyt nuket ja ”leikki”, tilanteesta syntyvä käsikirjoitus ja esitys on ainutkertainen, mielenkiintoinen ja rohkea - jotain sellaista mitä ei ole aikaisemmin ollut on tehty – niin kuin performansseissakin - päämääränä halu kommunikoida uusilla tavoilla. Nukketeatterin performanssi olisi tietysti ratkaisu yhdistää molemmat - mahdollisuus, jonka Oscar Schlemmer toteutti Bauhausissa nukketeatterin innostamina näyttämökokeiluina jo 1926.¹⁶)

Leo Tolstoi kirjassaan ”Mitä on taide?” määrittelee hyvän taiteen, jonka tehtävä on tun-

¹⁵ Coleman, 1998, s.42

teitten välittäminen. ” Sanan välityksellä ihminen harjoittaa ajatuksellista kanssakäymistä, taiteellisten hahmojen välityksellä hän harjoittaa tunteellista kanssakäymistä” Hänen mukaansa ihmisellä on kyky saada tartunta toisten ihmisten tunteista ja siihen taiteen vaikutus perustuu.¹⁷ Hänen tiukan taidekäsityksen mukaan on vain kahdenlaista hyvää taidetta. Ensinnäkin syvästä uskonnollisesta kokemuksesta kumpuava taide on oikeata. Toinen hyväksyttävä taidemuoto on yleismaailmallinen taide, joka tavoittaa kaikki ihmiset. Siis aito kristillinen taide ja kansantaide merkitsevät ja edustavat totuutta.¹⁸ Etsiessään totuutta myös Tolstoi itse pyrki puhumaan ihmisten kielellä välttäen asioiden hämärtämistä turhan teoreettisen kikkailun taakse.

Tolstoin yli sadan vuoden takaisessa utopiassa taiteella on vahva rooli elämässä - taiteen on poistettava väkivalta. ”*Taide ei ole nautintoa lohduketta, tai huvia: taide on suuri asia. Taide on ihmiskunnan elämän väline, joka muuttaa ihmisten järkitietoisuutta tunteeksi.*”¹⁹ Tolstoin tulevaisuudessa ei ole ammattitaitelijoita, hän tekee taidetta sisäisen pakon sanelemana, vailla taloudellista hyötymispyrkimystä. Hän näkee oman aikaansa taiteen valheellisena. ”*Tulevaisuuden taiteen sisältönä ovat vain tunteet, jotka houkuttavat ihmisiä liittymään toisiinsa tai jotka todella yhdistävät heitä; muodoltaan tulevaisuuden taide puolestaan on sellaista, että kaikki ihmiset sen käsittävät.*”²⁰

Ihmisen kokonaisvaltaistuminen - tasapaino on tärkeää. Elääkseen hyvin ihminen tarvitsee, sekä määrää, että laatua. Käsitys taiteesta terapiana järjestä järkkyneille ihmisille on tietysti mahdollista. Kyse ei kuitenkaan ehkä ole järjen järkkymisestä, vaan juuri tunnepuolen epätasapainosta. Tunteella niin kuin taiteella on tasa-arvoinen asema todellisuuden eri osapuolien suhteen. Wileniuksen mukaan ”*esteettisyys ei ole mikään muusta elämästä erillinen asenne, vaan eräiden tietoisuuden luonnollisten toimintojen, ennen muuta aistimisen, kehittyneisyyttä, kypsyyttä.*”²¹

Taideaineitten aseman pohdinta koulujen tuntikehyksessä osoittaa, että matematiikkaa yhä pidetään tärkeämpänä oppiaineena. Taideaineet läpäisyperiaatteella ei ole huono ratkaisu tasapainon löytämiseksi, mutta myös puhdas taideopetus, jossa opitaan käyttämään kunkin taiteenalan keinoja, on tarpeen. Tietysti omakohtaisen harrastuksen kautta ihmi-

¹⁶ Goldberg, 1999, s.108

¹⁷ Tolstoi, 2000,(1898), s. 77

¹⁸ Tolstoi, 2000,(1898), s. 223

¹⁹ Tolstoi, 1898 (2000), s.274-275

²⁰ Tolstoi, 1898 (2000), s. 261

²¹ Wilenius, 1987

nen voi oppia, mutta on tärkeätä, että kaikilla peruskoulun käyneillä olisi jonkinmoinen tiedostettu eri taiteenalojen taju.

2.4 Performanssi taiteena

The Thames and Hudson "Dictionary of art and artists" määrittelee, että "Performance art", josta käytetään myös sanaa "live art" ravistelee vallitsevaa taidejärjestelmää ja katalysoi uusia ideoita. Se on tehnyt niin 1910-luvulta lähtien. Se tunnustetaan kolmesta eri tekijästä: se on elävä tapahtuma, yleisön läsnäolo on oleellista ja siinä on usein elementtejä eri taiteenaloista. Performanssi eroaa teatterista kirjan määritelmän mukaan siinä, että taiteilija harvoin esittää roolia, vaan hän on taiteilija, tekee työtään yleisön edessä.²²

Taiteen arvottamiseen liittyy väistämättä valta - kuka määrittelee sen mikä on taidetta. Taideteos on George Dickin mukaan "artefakti....jonka joku tai jotkut, erityisen yhteiskunnallisen instituution (taidemaailma) puolesta toimien, ovat asettaneet ehdolle arvostamisen kohteeksi."²³ Shusterman määrittelee teorian käärepaperiteoriaksi, koska se sulkee kohteensa - taidekäsityksensä - sisäänsä ja säilyttää sen siellä - taaskin lokerossaan irti todellisesta mahdollisuudesta vaikuttaa.

Vaikka taideteoksella on konkreetti olemus, sen varsinainen arvo määräytyy yleisön reaktioista ja yleisönä voi toimia myös muu kuin ns. taidemaailma, joka pyrkii jakamaan taiteen ihanuutta ja henkistä kohotusta kansalle - asenne on usein valmiiksi ylhäältä antava ja arvottamaan pyrkivä. Ihmisillä on oma makunsa ja he pitävät asioista, joista tällä hetkellä ovat enemmän kiinnostuneita mainosmiehet. Toisaalta taidemaailmankin on silloin tällöin herättävä huomaamaan yleisön kiinnostuksen merkitys, ellei sillä satu olemaan miljonäärejä mesenaattina.

Mutta onko performanssi nykykäsityksen mukaan taidetta? Yleispätevä taiteen määritelmä: "Taidetta on siis mitä taiteeksi sanotaan." ottaa mukaan kaiken mitä taiteeksi satutaan sanomaan. Jos ihmiset sitä tarkastelevat ja pitävät taidemuotona, näin varmasti on. Kiistattomasta kaikkien ihmisten kriteereihin taiteesta vielä se tuskin mahtuu. (Sitä paitsi performanssia on vaikea myydä taidehuutokaupassa - aito teos tapahtuu hetkessä.)

²² Read, 1994, s.273

Taidekäsitys on myös kulttuurin ja aikaan sidottu – islamilainen maailma tuskin pystyisi alastonta takaloeskolamaista suoperformanssia sulattamaan. Tässä työssä keskitytään kuitenkin länsimaiseen taidekäsitykseen, vaikka vaikutteita idästä myös taiteitten alueella on saatu paljon. Kysymys siitä, onko performanssi taidetta, ei välttämättä ole edes kovin hedelmällinen lähtökohta tarkastelulle, sillä tavallista kadunkulkijaa se tuskin paljoo askarruttaa, paitsi jos siitä jollekin jotain maksetaan tai puhutaan taiteen apurahojen jaosta.

Rose Lee Goldberg, joka on kirjoittanut kattavan performanssin historian jo 1979, aloittaa kirjansa ”Performance Art from futurism to the present” toteamalla, että performanssi on ollut itseoikeutettu taidemuoto 1970-luvulta lähtien. Hän kirjoittaa yli yhdeksänkymmenvuotiaan performanssin historiaa alkaen futurismista, konstruktivismista, surrealismin, dadan ja bauhausin kautta, ”live art”, käsitetaiteen ja punk-estetiikan kautta nykyhetkeen. Vahvasta historiasta huolimatta performanssi onnistuu vaikuttamaan aina uudelta.²⁴

Taiteen määritelmä sen vaikutuksen kautta on mielekkäämpi yritys kuin taiteen määrittäminen teoksen ominaisuuksien kautta. Markku Lahtela laittaa taiteen rajoiksi ihmisyksilön onnellisuuden ja ihmisen lajinkehityksen suojelemisen. ”Tätä kautta epäilemättä saavutetaan sellainen tapa suhtautua taiteeseen, joka ei typistä taidetta ja joka samalla sallii mahdollisimman monen ihmisen löytää yhteydet juuri siihen taiteeseen, joka hänen kanaltaan on nautinnollisinta, elävintä ja virkistävintä.”²⁵ Taiteen laajaan alaan mahtuu performanssin lisäksi vielä monia uusia muotoja ja käytäntöjä. Henkilökohtaisesti olen kokenut performanssin Lahtelan kuvaamalla tavalla.

Tässä työssä käsittelen performanssia taiteenalana, vaikka sanalla on monenlaisia muitakin merkityksiä, jotka eivät mitenkään haittaa taideperformanssia vaan pikemminkin paljastavat performanssin elämänläheisen luonteen. Schechner näkee performanssin laajempänä käsitteenä, jonka lajityyppejä ovat teatteri, rituaalit, pelit, leikki ja urheilu.²⁶ Schechner näkee performansseilla / esityksillä viisi tehtävää: viihdyttää, parantaa, kiinteyttää yhteisöä, opettaa ja käsitellä pyhää. Tarkastelen kuitenkin elämän ja taiteen yhteisellä raja-alueella kulkevia arjesta poikkeavia tekoja, joita myös performansseiksi kutsutaan taiteen historian ja nykykäytäntöjen kautta. Näen myös performanssilla olevan mah-

²³ Shusterman, 1997, s.28-29

²⁴ Goldberg, 1999, s.210

²⁵ Kinnunen (toim.), 1974, Lahtela s.8

²⁶ Schechner, 1994

dollisuuden palauttaa taide osaksi elämää ja käytännössä palauttaa taiteen tekemisen oikeus ja mahdollisuus kenelle tahansa. Elämän laadulliseen puoleen olisi syytä kiinnittää huomioita tässä taloudellisten laskelmien ja järjen maailmassa, jossa ihmiset ovat omaksuneet roolinsa passiivisina kuluttajina ja vallankäytön kohteina erinomaisesti.

3. HISTORIAA

Taiteen historia on kiehtovaa ajankuvaa - itse käsite taide on historiallisesti määrätynyt. Etsin taiteen piiristä niitä muotoja, jotka ovat vaikuttaneet nykyiseen performanssiin. Käsittelen seuraavassa aikaa, jolloin taide on käsitetty suunnilleen nykyisessä merkityksessä - noin sata vuotta sitten tapahtui jotain, mikä sai ihmiset aavistamaan ja etsimään uutta. Futuristit ja dada tekivät Euroopassa vallankumousta, jonka väline taide oli. Taiteen sisäinen vallankumous jatkui valtiomuotojen asetuttua. Usassa 1950-luvulla happening lähensi tekijöitä ja yleisöä - taidetta ja elämää. Ranskassa situationistit sekoittivat elämän ja vallankumouksen.²⁷ Japanissa Gutai-ryhmä toimi vaihtoehtoisin tavoin.

Performanssi ja teatteri ovat läheisiä myös historiallisessa mielessä. Absurdi teatteri ei seurannut perinteistä juonirakennetta ja hämmensi ja ehkä hämmentää yhä irrallisen oloilla kohtauksillaan, jotka silti tuntuvat äärimmäisen merkityksellisiltä ja jotenkin performanssinomaisilta. Performanssin käyttämä arkinen ja tavallinen toiminta saa absurdit ulottuvuudet, kun se liitetään tavallisuudesta poikkeaviin kehyksiin.

Entä miten performanssi nykyisessä muodossa saapui Suomeen? Aloitan suomalaisen performanssin historian vuodesta 1962, vaikka maailmalta varmasti kantautui virikkeitä yksittäisten taiteilijoiden kautta ennenkin. Happeningin tulo Suomeen on hyvin dokumentoitu. Suomessa syntyi 80-luvulla pari mielenkiintoista ryhmää, jotka selvästi erotuivat muusta taiteen tekemisestä - syntyi ensimmäiset performansseiksi kutsutut esitykset.

3.1 Historiaa nykytaiteen näkökulmasta

Eurooppalainen kulttuuri uudistui - Freudin unien tulkinta ilmestyi 1900, hänen epämääräisten taidekirjoitustensa sanoma oli, että sisältö on tärkeämpi kuin muoto.²⁸ Vaikka Freud itse ei suhtautunut uusiin taidemuotoihin innostuneesti, hän oli tehtävänsä tehnyt. Taiteessa alkoi uusi aika - 1900-luvun alkua kuvaa uuden etsintä - maailma oli hajonnut kappaleiksi ja sitä tutkittiin taiteilijan sisäisten tunnelmien ja ilmaisun kautta tai heidän uniensa ja alitajuntansa kautta. Futuristit Marinetin johdolla loivat uutta estetiikkaa – futuristinen manifesti julkaistiin Le Figaron etusivulla 20.2.1909. Myös dadaismi perus-

²⁷ Pyhtilä, 1999, s.67

tajat 1916 alkaen kapinoivat perinteistä taidekäsitystä vastaan ja etsivät kiivaasti uutta. Lähtökohdiltaan kirjallinen liike lukuisine dadamanifesteineen käytti kuvataiteen materiaaliksi kadulta löydettyjä roskia ja muuta ”epäesteettistä” materiaalia, koska se halusi kyseenalaistaa taideteoksen arvon esteettisenä artefaktina – myös ns. epäesteettisille teoksille kuuluu itseisarvo.²⁹

Venäläiset ottivat futurismin heti vastaan – futurismin julkistamismanifesti käännettiin venäjäksi heti sen ilmestymisvuonna . Kesällä 1913 Tulevaisuuden laulajat pitivät ensimmäisen yleisvenäläisen kokouksen Kanneljärvellä runoilija Krutshnyh, Säveltäjä Matjusin ja kuvataiteilija Malevits totesivat julkilausumassaan: ”On tuhottava vanhentunut, syysuhteen lainalaisuuksia noudattava ajatuksen kulku, hampaaton, symmetrisen logiikan mukainen terve järki, harhailu symbolismin sinisissä varjoissa ja välitettävä henkilökohtainen luova kuva uusien ihmisten todellisesta maailmasta.” Heidän perustamallaan uudella teatterilla oli samana vuoden joulukuussa kaksi esitystä oopperasta ”Voitto Aurin-gosta”. Matjus mainosti teostaan ensimmäisenä juonen ylivallan ja sanojen merkityksen ja musiikin harmonian rikkovana näyttämöteoksena.³⁰ Juonen ylivallan rikkominen kuo-lostaa tutulta myös performanssin yhteydessä – samoin henkilökohtainen luova kuva.

Futuristien suunnittelema näytelmä ”Maailmojen sota” jäi oikean maailmansodan jalkoi-hin, mutta he olivat tärkeässä asemassa luodessaan uudelle yhteiskuntamuodolle uutta taidetta vallankumouksen jälkeisessä Neuvostoliitossa. He saivat toteuttaakseen ”Talvi-palatsin Valtaus” –nimisen speaktaakkelin Vallankumouksen tapahtumista vuonna 1920. Tapahtuma, jossa yleisöstä 40 000 laulaa mukana Internanionaalia, on täytynyt olla vai-kuttava. Taide oli tärkeässä yhteiskunnallisessa tehtävässä uudistajana.³¹

Helena Cederholm kirjassaan ”Intellektuaalista terrorismia” kuvaa dadaa seuraavasti: ”Dadaistit halusivat palauttaa luovuuden kontrolloimattoman välittömyyden ja riisua taiteen sen kaikista konventioista: vain taiteilijan subjektiivinen aistimus kelpasi luovuu-den lähtökohdaksi.” Itse asiassa dadaistit näkivät taiteessa yhteiskunnan pysähtyneen arvomaailman toteutumana ja vastustivat sitä. ”Dadaistien mielestä vain kaaos , ts. ää-rimmäinen epäjärjestys, on hedelmällinen lähtökohta, sillä juuri se on täysin avoin mah-dollisuuksille. Sen sijaan äärimmäinen järjestys on sama kuin tuho, koska se sulkee pois

²⁸ Alanen, 2000, Filmihullu 1

²⁹ Takala, 1989, Teatterilehti 2

³⁰ Takala, 1989, Teatterilehti 2

³¹ Takala 1989, Teatterilehti 2

kaikki muut vaihtoehdot.³²

Surrealistisessa manifestissa 1924 Breton halusi poistaa järjen kontrollin ja tuoda puhdasta alitajuntaa esiin. Freud oli suuri oppi-isä ja Pariisi paikka, jossa miespuoliset surrealistit tutkivat uniaan ja harrastivat automaattikirjoitusta. He tunnustivat julkisesti olevansa sellaisten käsitteiden kuin ”perhe, uskonto ja isänmaa” vihollisia. Naisia ei myöskään suvaittu. Hänellä oli myös ajatus uuden ihmisen luomisesta, jota tarvittiin vallankumouksen jälkeisessä yhteiskunnassa.³³

Kaiken tarkoituksena oli vallankumous, uuden kollektiivisen ajattelun luominen. Breton pyrki kuitenkin pitämään langat käsissään - ei edes Antonin Artaud ollut tarpeeksi vallankumouksellinen - hänen Strindberg-esityksensä yritettiin keskeyttää. Breton vastusti kaikkea valmiiksi muotoiltua, kuten Kommunistista Puoluetta, jonka toiminnasta Breton halusi irtisanoutua 1947. Vaikka surrealismi ei luonut uusia muotoja keskittymisessään sisältöön, se toimi kuitenkin innoittajana taas uusille liikkeille ja taiteen vapautumiselle.³⁴ Puhtaan alitajunnan etsintä jonkinlaisena perustotuutena ihmisestä on oleellisin piirre, joka liittyy performanssin dadan surrealismiin ja futurismin perinteeseen.

3.2 Happening

Performanssi sai uutta puhtia Amerikassa 1952, jolloin John Cage ja Allan Kaprow aloittivat toimintansa. Kaprow esitti vuonna 1959 Reuben-galleriassa teoksen ”18 Happenings in six Parts.”, jonka jälkeen ryhdyttiin puhumaan happeningeistä. Japanilainen Gutai-ryhmä oli kyllä jo aiemmin tehnyt samantyyppisiä juttuja, joista Kaprow ei kuitenkaan ollut tietoinen.³⁵ Happeningit pyrkivät rikkomaan rajoja, katsojan ja esittäjän, taiteen ja elämän välillä. Peter Brooke kirjassaan ”Tyhjä tila” ylistää: ”Happening on mahdettava keksintö. Se tekee kerralla tyhjäksi paljon kuolettavia muotoja. Happening voi olla missä tahansa, miten pitkä tahansa, mikään ei ole välttämätöntä, mikään ei ole tabu. Happeningin ytimenä on huuto: ”Herätkää!” Mutta hän myös toteaa, että pelkkä shokeeraava herättely ei kauaa kiinnosta, mutta yllättyneenä ihmisen mieli on hetken aikaa avoin uusille asioille.³⁶

³² Cederholm, 1994, s.13-15

³³ Cederholm, 1994, s. 17-18

³⁴ Cederholm, 1994 s.

³⁵ Anttonen (toim.), 1995, Elovirta, s.23

³⁶ Brook, 1979, s.59

Yoko Ono syvälliset teokset tai tapahtumat eivät saaneet aikanaan ymmärrystä kuin ka-peissa taidepiireissä. Tapahtuma (60-luvulta), jossa hän istuu yleisön edessä ensin vaat-teet päällä, mutta sen jälkeen kun yleisö leikkeli saksilla hänen vaatteensa vaatteiden riekaleet päällä. Moderni taide siirtyy julkisuuden välityksellä osaksi yhteistä ideavaras-toa ja uusia käyttömuotoja. Yllättäen samankaltainen ilmiö löytyy 90-luvun polttareista, joissa tulevan sulhasen päältä voi ostaa ja leikata viidellä markalla palan hänen päällään olevaa pukua.

Yoko Ono halusi, että hänet hyväksytään sellaisena kuin hän on. Amerikkalaisen ja japa-nilaisen kulttuurin välimaastossa seilaavalla monialataiteilijalla ei varmasti ole ollut helppoa löytää itseään tai ainakaan saada ymmärrystä. Hän järjesti esityksiä, jossa hän paiskoi ruokaa ympäriinsä tai paketoï ihmisiä ja esineitä. Hänen ”takapuolensa” on ehkä suurelle yleisölle tutuin juttu. Ono ja hänen miehensä, John Lennon, kuvasivat 100 ihmi-sen takapuolta ja asettivat näytteille. Tästä nykypäivään – enää ei tarvitse hävetä alaston-ta etupuoltakaan – nuoriso lähettelee Benettonin mainoskortteja, jossa on kuvattu ala-stomia etupuolia samalla idealla. Sanaa performanssi ei suoranaisesti käytetty Yoko Onosta tehdyssä dokumentissa. Mutta nykkyäsitä performanssista nämä Yoko Onon esitykset juuri vastaavat - taitelija läsnäolo omana itsenään Yoko Onona - on kiistämä-töntä.

3.3 Situationistit

Mielenkiintoinen linkki happeningien ja nykyajan välillä on liike, jota kutsutaan Kan-sainväliset Situationistit (1957-72), jota Helena Cederholm kuvaa kirjassaan ”Intellektu-aalista terrorismia” ”*Situationismin lähtökohtana oli Guy Debordin hahmottelema aja-tus, että satunnaisista ideologisista ja juridisista eroavuuksista huolimatta kaikkialla vallitsee sama vieraantumisen, totalitaarisen kontrollin ja passiivisen kulutuksen yhteis-kunta. Tämän yhteiskunnan yhtenäisyyttä ei voi ymmärtää ilman vapautetun luovuuden vastaprojektia ja sen asioihin perehtynyttä kaikenkattavaa kritiikkiä, mikä tarkoittaa kaikkien ihmisten valtaa omaan historiaansa ja valtaa kaikilla tasoilla.*” Liikkeen pii-rissä tapahtui paljon provokatiivisia tekoja esimerkiksi Pariisin kevät –68 on nähty situ-

ationististen ideoiden toteutumana.³⁷

Avantgarde – itsensä alttiiksi paneva sotilaallinen etujoukko - kulkee aikaansa edellä ja ei ole heti kovin hyväksyttyä. Avantgardeen kuului myös ajatus taitelijoiden ja yleisön rajan hävittämisestä, jolloin jokainen voi olla taiteilija.³⁸ Situationistit pyrkivät vaikuttamaan poliittisesti. He näkivät ihmiset oman elämänsä katsojina, kun kulttuurisen ehdollistamisen avulla heidän eteensä vyörytetään speaktaakkelia, joissa kaikki on valmiina. Keino, jolla annetun ylivalta saadaan murrettua, on henkilökohtainen näkemys. Subjektiivinen näkemys ja oman luovuus maailmankuvan rakentajana ovat se vallankumouksellinen elementti, jolla aktiivinen nihilisti vauhdittaa speaktaakkeliyhteiskunnan hajoamista. Materiaalina he käyttivät valmiita kulttuurituotteita, jotka liitettiin uusiin yhteyksiin. He käyttivät käsitettä ”detourment”, jonka avulla vanhoihin kaavoittuneisiin teoksiin saadaan eloa - esimerkiksi Asger Jorn maalasi kirpputoreilta ostamiensa teosten päälle jättäen osan vanhaa näkyviin.³⁹

Tämän liikkeen ajatukset tuntuvat hyvin tutuilta myös suomalaisten performanssitaitelijoiden sanomina esimerkiksi Roi Vaaran mielipiteet, joihin palaan performanssikokeilun yhteydessä. Situationistisen liikkeen kriittinen lähestymistapa tulee esille monella tapaa. He halusivat lakkauttaa taiteen erillisenä instituutiona ja yhdistää taiteen ja luovuuden osaksi elämää. Situationistit eivät hyväksyneet erillistä taidetta ja erottivat taiteilijoina menestyvät jäsenensä. Liike hajosi syksyllä 1961 kahtia: ranskalaiseen poliittiseen siipeen ja skandinaaviseen taiteelliseen osaan. Guy Debord hajotti liikkeensä lopullisesti 1972.⁴⁰

3.4 Absurdi teatteri

Absurdin teatterin olemus muistuttaa myös jollain tavalla nykykäsitystä performanssista. Absurdi tarkoittaa epäharmonista, järjetöntä ja epäloogista, mutta absurdi ei kiistele absurdiuden olemuksesta, se esittää absurdiuden konkreeteilla näyttämökuvilla. Toiminnan ja sanojen ristiriita tuodaan esiin. Sodan jälkeinen Eurooppa kärsii vieraantuneisuudesta. Camus sanoin: ”Ihmisen erottaminen elämästä, näyttelijän roolistaan saa aikaan absur-

³⁷ Cederholm, 1994,

³⁸ Pyhtilä, 1999, s.31

³⁹ Pyhtilä, 1999, s.51-60

⁴⁰ Pyhtilä, 1999, s.63-65

diuden tunteen.”

Beckettin ”Huomenna hän tulee”, jonka esitys vuonna -53 teki hänestä kuuluisan, on absurdin teatterin klassikko, jota esitetään yhä uudestaan. Estragon ja Vladimir odottavat Godot – nimistä henkilöä. Odotuksen rikkoo Luckyn ja Pozzon eksyminen. Martin Esslin kirjassaan: ”The Theatre of the Absurd” tarjoaa monenlaista mielenkiintoista tulkintaa. Odottamisesta on tullut tapa, joka estää näkemästä tuskallista, mutta hedelmällistä totuutta elämästä. Viime sivuilla, kun Gogo nukahtaa taisteltuaan turhaan kenkiensä kanssa. Vladimir oivaltaa: ”Ilma on täynnä meidän itkuamme...mutta tottumus on suuri vaimentaja. Joku katsoo myös minua, joku sanoo minusta, hän nukkuu.” Beckett itse ei suostunut mitenkään tulkitsemaan omaa näytelmäänsä, mutta Esslin löytää yhteydet Sartren eksistentiaaliseen filosofiaan. Myös Ionescon ja Genet`n näytelmissä absurdit tapahtumat kuvaavat aikansa absurdiutta 50-luku oli absurdin teatterin tuotteliasta aikaa.

Absurdin teatterin perinteistä juonirakennetta rikkova luonne tekee absurdista teatterista performanssinkaltaista. Katkelmalliset pätkät eri konteksteihin liitettynä ovat myös performanssin ominaisuuksia. Performanssit vaikuttavat myös absurdeilta - Roi Vaara matkustamassa raitiovaunussa valkoisena miehenä kohti kriitikkojen tilaisuutta, jossa nämä kieltävät koko performanssi-ilmion – melko absurdi juttu.

Eroavaisuutena on esitystila ja esityksen kesto. Performanssitaiteilijat eivät rajoitu teatterin esittämiseen varattuun tilaan vaan menevät yleisön luo, kadut, markettien aulat, torit, lehtien sivut – mikä tahansa julkinen tila käy. Performanssin käytännöksi on muodostunut esityksen yllättävä kesto; esitys voi olla äärimmäisen lyhyt tai se voi kestää koko päivän. Toki teatteria voidaan esittää missä tahansa – kadulla, marketin aulassa, mutta absurdin teatterin klassikot ovat usein teatterin lavalle kuuluvia.

Yhteistä performanssille ja absurdille teatterille on myös tulkinnallinen avaruus – katsoja voivat sijoittaa omat merkityksensä absurdin teatterin tuotokseen – kirjailija on luopunut halusta ohjata maailmaa. Esitys on kuin kaleidoskooppi, joka tarjoaa aina uudenlaisen näkymän ja mahdollisuuden uudelle tulkinnalle.

3.5 Suomalaisen performanssin historiaa

Suomalainen taidemaailma on herännyt arvostamaan performanssia vasta nyt, vaikka happening-käsitteenä tuli Suomeen jo 1962 uuden musiikin ja teatterin kautta. Henrik Otto Donnerin kansainväliset yhteydet toivat ohjaaja Kenneth Deweyn Suomeen ja he tekivät ylioppilasteatterilaisten kanssa Suomen ensimmäisen varsinaisen happeningin Street Piece Helsinki syksyllä 1963.⁴¹ Dewey pyrki happenneingeissään uudelleenlaiseen suhteeseen yleisön kanssa. Esitysten kohtaukset eivät olleet syy-seuraussuhteissa, ne eivät selittäneet toisiaan. Yleisön reaktiot tai osallistuminen olivat tekijöiden kiinnostuksen kohde.⁴² Median arvostusta happeningit eivät saaneet, mutta vaikuttivat tulevaan taiteilijasukupolveen, M. A. Numminen, Kaj Chydenius, Markku Lahtela, Riitta Vainio, Juhana Blomstedt, Kalle Holmberg, jne.

Yleiseksi puheenaiheeksi nousi 70-luvulla M. A. Nummisen laulama seksiopas Jyväskylän yliopiston juhlasalissa - sitä ei käsitelty taiteena, vaan rikollisena tekona. Vasta vuosituhannen vaihteessa virallinen arvostus alkoi päästä mukaan kehitykseen: Mäntän kuvataideviikot palkitsi vuonna 1997 Heikki Mäntymaan ja Sari Lievosen performanssin kuvataidepalkinnon voittajana. Ja Roi Vaara sai valtion taidepalkinnon 2001 työstään performanssitaiteilijana. Se tarkoittaa, että performanssi on siis nyt taidemuotona tunnustettu – toivottavasti ei sitä kautta haudattu.

Suomessa alkoi tapahtua 80-luvulla. Syntyi erilaisia performanssiryhmiä, kuten Homo \$, jossa oli mukana sekä tanssitaiteen että teatterin opiskelijoita. Homo \$ pyrki hajottamaan teatteriin pesiytyneitä konventioita. Esitykset olivat muualla kuin teattereissa. Ne perustuivat usein tilaan ja sen tuomiin ideoihin, joihin katsoja/yleisö/osallistuja tuli sisään. Katsojan ja esiintyjän suhde oli myös tutkimuksen alla. Se pyrki myös yksityisen ja yleisen yhdistämiseen. Ryhmä pyrki tietoisesti olemaan välittämättä yleisön reaktioista, prosessi oli tärkeämpi kuin lopputulos, myös ”epäonnistuminen” oli oikeutettua. Homo \$ onnistui pysymään irti teatteri-imagosta ja teki raikkaita tempauksia kymmenisen vuotta. Ryhmän jäsenet halusivat luoda ainutkertaisia esityksiä, jotka olivat tekstin ylivallasta vapaita. Ryhmä kulki teatterin, kuvataiteen ja musiikkielämän rajamailla – kyseenalaistaen kaikkea, myös omaa toimintaansa. Sen historiaan mahtuu kaksi bändiä: Joan Bennet Museo ja Transistors.⁴³

Homo \$ teki myöhemmin toisen samaan aikaan syntyneen suomalaisen ryhmän kanssa

⁴¹ Elovirta, 1995, s.27

⁴² Elovirta, 1995 s.33

⁴³ Ojala,1995

yhteisesityksiä. Ryhmät kohtasivat Jyväskylässä 1984, jonne he tekivät Swedenborgin teksteihin perustuvan yhteisesityksen: ”Kielletyt leikit, taivas, sen ihanuudet ja helvetti”, jossa luotiin piirtoheittimin ja diaprojektorein varjoteatterin keinoin kuvia taivaasta ja helvetistä⁴⁴ ja ”Ihmisen reiät” Jyväskylän kesään 1986. Jack Helen Brut syntyi myös 80-luvun alussa ”muotinäytöksestä” futuristidiscossa. Tämä ryhmä oli taideteollisen korkeakoulun opiskelijoiden piiristä lähtöisin ja se tutki sukupuolittettua ruumista performanssin keinoin. Ryhmä esiintyi myös ulkomailla ja sai kuvataiteen valtionpalkinnon 1985.⁴⁵

Raija Ojala erottelee ryhmät toisistaan käyttämällä niitä esimerkkinä kahdesta eri performanssin kehityslinjasta: Homo \$ -ryhmä edustaa vallitsevat arvot kieltävä, yltiöprovokatiivinen ja railakkaan anarkistinen uusia ilmaisumuotoja etsivä suunta, jonka historiallisena taustana ovat ”futurismista kummunnut, dadan ja surrealismin kautta happeningeihin johtanut iloinen anarkia” Jack Helen Brut oli lähtökohdiltaan enemmän kuvataiteen lähtökohdista teatteria uudistava, kuten Venäjän avant gardistit ja Bauhaus. Performanssia voisi sanoa kuvaelmaksi kuten ”Jack Helen Brut” – ryhmä tekemisensä määritteli. Se on pätkä jotain tekemistä, jonka liittymisen juoneen ja juonen itse saa katsoja määrittellä. Performanssitaiteilijat luovat erilaista virikettä katsojalle.⁴⁶

Syntyi myös kolmas ryhmä nimeltään ”Helmut Panzer” 1985, Risto Heikinheimon lähdettyä Jack Helen Brutista. Ryhmät eivät hajonneet, mutta puhti performanssin omaiseen tekemiseen lopahti 90-luvun alkuun tultaessa. Muitakin tekijöitä ja ryhmiä oli: Roi Vaara, Pentti Koskinen, Marikki Hakola, Lea ja Pekka Kantonen, joiden elämä ja taiteen tekeminen on ollut yhtä. Heidän kuvataiteelliset tapahtumansa hämmensivät 80-luvulla. He tekivät ”taidettaan” kotonaan, jonka he avasivat näytteille aivan kuin itsensäkin. Rituaalinomainen ja uskonnollisväritteinen esitys tai tapahtuma sai aikanaan julkisuutta erilaisen taidekäsityksen ansiosta.⁴⁷

Suomalaisen performanssin historiasta löytyy myös muuta mielenkiintoista tekemistä - syntyi Muu ry. 1987. Yhdistyksen perustivat taiteilijat, joilla oli vaikeuksia luokitella itseään. Roi Vaara on yksi Muu -yhdistyksen perustajajäseniä. Helsingin Sanomien viikkoliite haastatteli häntä syksyllä -97 . Lehti otsikoi haastattelun ”Roi Vaara ei tee taidetta - hän on sitä itse.” Vuonna -83 hän kulki valkoiseksi maalattuna pitkin Helsinkiä matka-

⁴⁴ Ojala, 1995

⁴⁵ Helin, 1998, Taide, s.25

⁴⁶ Ojala, 1995

⁴⁷ Kantola, Kiasman luento 1999

ten kohti kriitikkokongressia, jossa todettiin, että uudet taiteenmuodot happeningit ja performanssit eivät ole mitään taidetta. Tekijä sen sijaan koki onnistuneensa herättämään ihmisten mielenkiinnon.⁴⁸ Roi Vaara ja Muu ry. liittävät historian nykyhetkeen, sillä Roi ja Muut tekevät yhä performansseja. Palaan aiheeseen myöhemmin.

⁴⁸ Janhonen, Helsingin Sanomat, viikkoliite 13.8.1997

4. TEATTERI JA RUUMIILLISUUS - PERFORMANSSIAKO?

Miltä performanssi näyttää teatterin näkökulmasta? Teatterihan on pelkkää performanssia, vai onko? Teatterin kaavamainen esittämis- ja katsomistapa sai Suomessa uutta viritystä sen keskustelun kautta, jota käytiin Oulun tapahtumien jälkeen. Mikä on oleellista teatterissa? Teatteri tapahtuu hetkessä ihmiskehon välityksellä. Kehonkieli - ruumiillisuus - kommunikoi ohi sanojen. Mediaperformanssin sanotaan olevan myös ruumiillista, mutta onko se sitä vai tutkiiko se ruumiillisuutta median kautta. Lopuksi tutkin parin esimerkin kautta, miten teatteriesityksistä löytyy performanssinomaisia piirteitä. Katuteatteriesimerkki on Tampereen teatterikesästä 1998 Teatro Silencio ja Leo Bassin esitys Tullikamarilla 1999.

4.1 Paskanheitto vallitsevan teatterikäsityksen silmille

Teatteri on raskas sana, joka viittaa sekä taloon että tekemiseen instituutiossa. Teatteri on paikka, järjestelmä, taidelaitos ja sen, mitä siellä tehdään, oletetaan automaattisesti olevan taidetta. Taide laitostuu ja kaavoittuu, se tarvitsee kriitikko-tulkin tekemään itseään ymmärrettäväksi. Mutta paikassa, missä näytellään ja katsotaan näytelmiä varsin selkein odotuksin, voi joskus myös tapahtua myös jotain erilaista – vaikka performanssi. Kaikki teatteri ei automaattisesti ole hyvää, niin kuin ei tietysti jokainen performanssikaan.

Oulun kaupunginteatterissa johtaja Helmisen tilaama provokaatio riistäytyi käsistä, kun teatteriopiskelijoiden *Jumalan teatteri* herätteli yleisöä vuonna 1987. Siinä kun myös teatteriopiskelijoiden perustama Homo \$ pysyi pois teatterin lavalta, niin *Jumalan teatteri* toi performanssin lavalle. Tapahtuma nosti teatterin otsikoihin ja aiheutti paljon keskustelua niin taidepiireissä kuin tavallisten ihmisten keskuudessa.

KOTIMAA- lehti otsikoi ”Oulun teatterissa ylitettiin Hyvän ja pahan raja” Tekoa ei Ulla-Maija Heikkilän artikkelissa puolustella, mutta keskustelua luovuudesta se herättää. Apulaisprofessori Erkki Väisänen Oulun yliopiston psykiatrian klinikalta ei näe tekoa luovana, vaan kopiona Wienistä 60-luvulta. Teatteri johtaja Jussi Helmiseltä teko ei saa kiitoksen sanaa. Turkka ja Parviainen ovat tarinan roistoja, jotka ovat teatterikoulun

opettajina ”poikien” teon takana, jota joku tekoa luovaksi kommentoiva psykologi vielä ymmärtää. Psykologian assistentti Kari Kotiranta sanoi Helsingin sanomien haastattelussa teon täyttävän kaikki luovalle teolle asetettavat vaatimukset. Mutta Helmisen mukaan: ”Teatteria tämä ei enää ole koska yleisön fyysinen koskemattomuus on rikottu.” Toimitaja vahingossa paljastaa kuitenkin: ” Nyt pitää keskustella elämästä, meistä itsestämme, sokeudestamme, joka on sallinut tilanteen kehityksen tähän pisteeseen. Vasta nyt uskalamme huomata, ettei keisarilla olekaan vaatteita: taiteena tarjottu taide ei olekaan taidetta.”⁴⁹

Samaan aikaan mediatietoisuus oli heräämässä: ”Turkka ja Parviainen eivät tee teatteria suoraan yleisölle, vaan lehdistölle” Ja siinä juuri oli teon tarkoitus. Mutta koska yleisö ei ollut henkisesti valmentautunut, se koki tulleen pilkan kohteeksi - teosta tuli henkilökohtainen loukkaus, vaikka tarkoitus oli saada yleisö ymmärtämään sen tosiasian, että he suostuvat katselemaan kiltisti vaikka millaista paskaa .

Omat reaktioni olivat myös tuomitsevia ja mitätöiviä - eihän tässä ollut kyse teatterista. Oli tai ei - tällä hetkellä Oulun tapahtumat ovat historiaa - tietty piristävä käännekohta ja uskon ”paskanheiton” tehneen teatterille puhdistavan ja vapauttavan palveluksen. ”Paskanheittäjä” Jari Halosen on tekemässä elokuvaa Aleksis Kivestä. Halonen tunnustaa olevansa tyyppi, jolla on sisäinen pakko puhua asioita suoraan. Ihmisten odotukset ovat yllättävän konservatiivisia, vaikka vanha käytäntö koettaisiin kuinka vääräksi, siitä pidetään kiinni. ja kun joku tarjoaa uutta ratkaisua, niin automaattireaktio on torjunta. Kaikesta huolimatta kukaan ei enää yhdistä Oulu tapahtumia nykyisin hyvin menestyvien taiteilijoiden, silloisten häiriköiden tekemisiin – teolla ja sen saamalla julkisuudella on varmasti merkitystä heidänkin elämässään.

Teatteri ja performanssi, kumpikin käyttää muita taiteen aloja osatekijöinä. Juonen puute erottaa performanssin ja teatterin tai ainakaan tarinaa ei performanssissa kerrota perinteisellä tavalla. Rajojen rikkomisen suhteen ”Paskanheitto” Oulun teatterissa toimi varsin selvästi. Kuvataiteen kautta määriteltynä performanssi tuottaa myös konkreetteja ”taideteoksia”, jotka tässä tapauksessa melko varmaan pestiin pian pois eikä myyty kalliiseen hintaan taidegalleriassa.

⁴⁹ Heikkilä, Kotimaa 23.1.1987

4.2 Ruumiillisuus teatterissa ja performanssissa

Mikä tekee teatterista teatteria? Teatteri on toiminnallinen esitys, jonka näyttelijät näyttävät roolihenkilöinä katsojalle – usein kirjailijan tekemän tekstin pohjalta käyttäen teatterin eri tehokeinoja, ääntä, liikettä, valoja lavasteita, pukuja, musiikkia. Teatteriin yleensä kuuluu myös selkeät roolit katsojien ja esittäjien välillä. Katsojille pyritään antamaan illuusio todellisista tapahtumista ikään kuin ne olisivat läsnä tai ainakin heidän mielikuvitukselleen materiaalia, että he voisivat kuvitella tapahtumat todellisina.

Jerzy Grotowski etsi teatterin riisutuinta olemusta ja totesi, että miltei kaiken muun voi poistaa teatterista, ”mutta teatteri ei voi olla olemassa ilman elävää näyttelijän ja katsojan suhdetta, heidän selkeää ja välitöntä vuorovaikutusta.” Hän näkee teatterin ytimenä juuri näyttelijän ja katsojan suhteen.⁵⁰ Hänen ”köyhässä” teatterissaan lavalta poistettiin kaikki turha: lavasteet, puvut, jopa valotehosteet. Hän vaatii paljastamaan ei peittämään. ”Näyttelijän muuntautumiskyky katsojien silmien edessä on se, mikä on teatraalista ja mikä on teatraalisuudessaan maagista ja lumoavaa – muuntautuminen hahmosta ja luonteesta toiseen. Näyttelijän tulee muuntautua köyhästi, vain omaa itseään hyväksi käyttäen.” Hän näki köyhyyden hyveenä ja rikkautena, jonka avulla esityksistä tuli syvempiä ja totuudellisempia.⁵¹ Teatterille on siis tunnusomaista näyttelijän ja yleisön fyysinen läsnäolo tilassa. Katsojien tekeminen on siis päänsisäistä – näyttelijöiden tekeminen on fyysisesti aktiivista.

Tuija Kokkonen kirjoittaa ruumiista lavalla Teatterilehdessä (huhtikuu 1995): ”Esittäjän ruumiin voi käsittää karttana. Ruumis on historian leimaama; se kantaa henkilökohtaisen ja kulttuurisen historian jälkiä. Kartasta on luettavissa, miten ruumista on koskettu, mistä rangaistu ja se, miten valta on muotoillut sitä erilaisissa suhteissa: perheessä, koulutuksessa, terveydenhuollossa, muodissa, teatterissa. Tarkemmin sanottuna esitys tapahtuu pitkälti siinä suhteessa, joka muodostuu esittäjän ja katsojan ruumiiden välille, sillä ruumis reagoi toiseen suurimmaksi osaksi suoraan, ilman tietoisia ajatuksia.” Fyysinen läsnäolo siirtää kokonaisvaltaisemmin kehonkielen kautta tapahtuvia tunteita kuin kuvan kautta – toki elokuvissakin luemme näyttelijöiden fysiikkaa. Ja tuntemme – tunteethan ovat myös fyysisiä tapahtumia.

Helena Erkkilä, performanssitutkija, jonka luentojen pohjalta Monica Helin on tehnyt

⁵⁰ Grotowski, 1993, s.12

artikkelin Taide-lehteen, ei myöskään halua määritellä, vaan hän lähtee tarkastelemaan performanssia sen eri ulottuvuuksien kautta: ”*Ruumiillisuus, taiteidenvälisyys, katoavuutta ja katkelmallisuus*”. Ruumiillisuus, läsnäolon arvokkuus - se, että taiteilija itse asettuu katseen kohteeksi, on useimpien performanssien pääasiallinen tarkoitus sisältönä vaikka jokin arkinen teko, joka saa uudet merkitykset julkisena tekona. Katoavuus hävittää taiteen mahdollisen esineellistymisen, mikä varsinkin kuvataiteessa on ollut vapauttavaa. Katkelmallisuus korostaa kokeilevuutta ja ajankohtaisuutta. Taitelija asettuu itse katseen kohteeksi, teokseksi.⁵²

Grotowskilta löytyy yhtä hyvin teatterille kuin performanssille sopiva määritelmä: ”*Teatteri itse asiassa on tapahtuma, joka tapahtuu hic et nunc (tässä ja nyt), paikalle tulleiden katsojien edessä, näyttelijöiden organismeissa. Silloin ymmärrämme, että teatterin todellisuus on välitöntä eikä elämää kuvittavaa.*” Grotowski käsittelee asiaa Artaudin yhteydessä. Artaud vastusti draamaa, joka perustuu tekstien kuvitukseen. Hänen mielestään teatteri on luovaa, ei kirjallisuuden jäljittelyä.⁵³ Tällä lausumalla Artaud tavallaan loi tilauksen myös performanssille, joka pyrkii juonettomaan, roolittomaan, suoraan kontaktiin ihmisten kanssa.

⁵¹ Grotowski, 1993, s.16

⁵² Helin, 1998, Taide 6/98, s.24-25

⁵³ Grotowski, 1993, s. 43-44

4.3 Mediaperformanssi

Ruumiillisuus on performanssin perustekijöitä - ihminen katsottavana - hyvin pysyvänä tai uudelleenmuotoutuvana. ”*Performanssitaitteeseen on jollakin tapaa sisään kirjoitettuna pyrkimys ruumiin esilletuomiseen ja sen problematiikan tarkasteluun.*” Olli Mannerkoski pohtii performanssin olemusta. Häntä kiinnostaa mediaperformanssien ja teknologian kautta tuotettu teknoruumis.⁵⁴ Performanssi on vastustanut jähmettynyttä taidekäsitystä, sille ei ole sopinut roolit ja perinteiset juonikulut, vaan ainoastaan taiteilijan läsnäolo tässä ja nyt. Performoijan oman kehon välittämä, sanaton viesti on riittävä.

Mediaperformanssi on käsitteenä ristiriitainen. Miten voi olla ruumiillisesti läsnä median välityksellä? Suorat lähetyksetkään eivät enää sävähdytä sähköiseen kuvaan tottunutta katsojaa. Ruudun takaisen toiminnan toden tuntu on mielikuvituksen varassa - taltioinnin tekniset ratkaisut vaikuttavat kuitenkin ratkaisevasti katsojan kokemukseen tilanteesta. Performanssin taltiointi tarkoittaa näkymättömän, katoavan hetken säilömistä ja hengen pullottamista. Katsoja avaa pullon ja odottaa, että henki tekisi tehtävänsä.

Mediaperformanssi onkin syytä erottaa performanssin taltioinnista, joka on Pekka Luhdan mukaan: ”*Kietoutuneena esitystilan tallennejärjestelmien lähetysavaruuteen videokamera välittää kuvaa, joka on subjektiivinen valmiste välineen tulkintana kohteesta. Dokumentti paljastaa tapausten kulun viitaten kuolemaan. Se näyttää kadonneesta jotain jäljellä olevaa, laitteen ja kohteen mekaanis-elektronisen suhteen ja kopiomaisen suhteen esitykseen, jota ei reaaliajassa enää ole.*”⁵⁵ Mediaperformanssi on itsenäinen taide-teos, joka voi toki käyttää live-materiaalia, mutta joka käyttää tekniikkaa ja tuo sen kautta esille uusia juttuja, esim. sijoittamalla kuvaruutu näyttelytilaan. Esimerkiksi Kuhankosken Killan vuosinäyttelyssä Eira Rosenbergin videoteos ”Valvova silmä”, jossa lähikuva silmästä tuijotti yleisöä.

Minän pirstoutuminen, minäkuvan hajanaisuus, ihmisen erilaisten roolien yhteensovittaminen on prosessinomainen tapahtuma, jolle selkeärajaisten subjektin etsiminen voi tuottaa materiaalia, mutta ei lopputulosta. Asko Mäkelä antaa videoperformansseille tietyn tehtävän Minna Tarkan toimittamassa kirjassa ”Video, taide, media”: ”Videoperformanssien tavoitteena on ollut hahmottaa sellainen minä, joka voisi tuntea olevansa ehjempi, vähemmän pirstoutunut. Useissa videoperformansseissa etsitään mahdollisuuksia luoda

⁵⁴ Mannerkoski, 1996

sellainen minä, joka ei vaan toimi refleksinomaisesti tietyn opitun toimintaperiaatteen mukaan, vaan joka kykenee kehittämään luovalla tavalla itsetietoisuutta vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa.” Hän viittaa päiväkirjamaisiin videoteoksiin, jossa näkyy itsetietoisuuden muutos - teos toimii kokoavana tekijänä.⁵⁶ Tässä tulee mieleen Lea ja Pekka Kantolan videopäiväkirja perheensä elämästä. He ovat kuvanneet 10 vuotta joka päivä omaa arkista elämäänsä. He käyttävät otoksiaan näyttelytilanteissa rinnan näytellyssä ”näytellyn” kohtaamisen kanssa.⁵⁷ Katsojalle jää pohdittavaksi, mikä on aito tilanne, onko sellaista?

Televisio, video ja elokuva toimii ihmisen silmän ja korvan jatkeena, mahdollistaa silmän ja korvan läsnäolon monissa paikoissa yhtäaikaan, mutta jättää kyllä muun kehon olohuoneen sohvalle lojumaan. Siinä mielessä mediaperformanssi ei ole mielestäni kokonaisvaltaista, mutta sillä on tietysti sija meidän mediaruumiissamme / tietoisuudessamme, jonka on fyysistä laajempi. (Sanan ”ruumis” käytön jättäisin kyllä tarkoittamaan ihmisen fyysistä olemista.)

Teimme audiovisuaalisen kulttuurin -opintoryhmän kanssa (Forssan aikuisopisto) video-performanssin, jossa Lemminkäinen herätetään henkiin. Kuollut Lemminkäinen makaa virrassa peitettynä, hänet paljastetaan ja Äiti piirtää Lemminkäisen ääriviivat. Lemminkäistä esittävä henkilö poistuu, kuvassa hän on kadonnut Tuonelan virtaan. Äiti ja avustajat kokoavat Lemminkäisen takaisin erilaisista arkisista tavaroista, niin kuin sulkapalloomailasta ja sähkötöpselystä jne... Kun Lemminkäinen on uudelleenkasattu - hänet peitetään ja ”aito Lemminkäinen” vaihdetaan peiton alle. Hän herää ja ryhtyy katsomaan televisiota – eli jättäytyy kuvien virran vietäväksi ja luultavasti hukkaa taas elämänsä.

Tietty suhtautuminen ruumiillisuuteen tuli tähänkin varsin spontaanisti tehtyyn juttuun. Lemminkäinen hukkaa oman elämänsä, tulee uudelleenkasatuksi ja ryhtyy elämään television kautta ennen käytyään kyliä. Tällainen elämänsisällön - varsinkin tunnepuolen elävöittäminen tv-sarjojen ja elokuvien kautta on niin normaalia, että sitä ei enää pidetä minään, televisio antaa tietoa, seuraa ja suuria tunteita turvallisesti, mutta samalla väistämättä vieroittaa ”omista” toiminnallisista kokemuksista. Lässähtäminen television hypnotisoimaksi on toisaalta myös terapeutista - ainakin hetken aikaa. Silloin kun oma

⁵⁵ Luhta, 2001, s.19-20

⁵⁶ Mäkelä, 1993, s. 98

⁵⁷ Performanssiluento Kiasmassa 2.11.2000

toiminnallinen aktiviteetti on vähentynyt voi kuvaruudun kautta matkustaa kaukaisiin maihin.

Jätän kuitenkin videotaiteen tarkastelun tähän, koska mielestäni oleellista performanssissa on läsnäolo juuri tässä ja nyt. Videoperformanssit tai taltiointi on oma taiteenlajinsa, johon taltiointitekniikka vaikuttaa mielestäni ratkaisevasti. Taltiointi näkee tapahtuman omasta näkökulmastaan ja luo sille tulkinnallista raamia, vaikka sen pyrkimyksenä onkin esittää tilanne, niin kuin se on. Taltioinnin katsomistilanne on aivan toinen kuin elävän tilanteen. Tapahtuman voi katsoa, siihen ei enää voi osallistua, muuten kuin puheen tasolla. Taltiointi luo aina uuden lähtökohdan teoksen tarkastelulle – se luo uuden teoksen, jolla on uusi elämä. Uudet interaktiiviset mediat voivat muuttaa tilannetta kohti yhteistä, reaaliaikaista kuvallista läsnäoloa välimatkoista huolimatta.

Performanssin suhde ihmisen ruumiillisuuteen tuo esiin ”Tässä ja Nyt” –kokemuksen. Oman fyysisen olemuksensa tiedostaminen virkistää älyllisiin ongelmiinsa uppoutunutta nykyihmistä, mikäli tämä uskaltaa lähteä leikkiin, jonka hän voi helposti älyllään mitätöidä ja jäädä ”platonistisen perusasenteensa” vangiksi. Samalla hän kyllä mitätöi osan itseään. Itsenä kokeminen ja itsensä kuunteleminen fyysisenä olentona, vaikka toisen ihmisen kautta on elintärkeää ja tämän kokemisen provokaattorina ja liikkeellepanijana performanssilla on mielenkiintoinen tehtävä.

4.4 Teatteriesitys ja performanssi

Teatterin näkökulmasta katsottuna taideperformanssi vaikuttaa yksinkertaiselta – kohtaukselta, joka kuuluu näytelmään, jonka katsoja olettaa olevan olemassa, mutta josta hänelle näytetään vain katkelma. Samaa katkelmallisuutta on absurdissa teatterissa ja katu-teatterissa. Tarkastelenkin seuraavaksi parin esimerkin kautta millaisia performanssinomaisia piirteitä voi näytelmään sisältyä. Ensiksi katuteatteriesitys, johon liittyi paikallisten osallistujien mukanaolo, italialainen Teatro Silencio rakensi esityksensä paikallisen historian raameihin. Pohdin esityksen yhtymäkohtia ja eroja performanssin näkökulmasta. Toinen käsittelemäni esitys on lavaesitys tietylle yleisölle tietyssä paikassa, mutta siitäkin löytyy jotain performanssia. Myöskin italialainen Leo Bassi käyttää esityksissään performanssinomaisia juttuja.

4.4.1 Katuteatteri ja performanssi – Teatro Silencio

Ennen kiinteää teatterilaitosta oli kierteleviä teatteriseurueita, jotka tulivat niiden ihmisten luo, jotka eivät hovien taide-esityksistä päässeet osallisiksi. Tuskin kuitenkaan pelkästään jaloa kansansivistystä harjoittaakseen, vaan huvittaakseen yleisöä ja sitä kautta taatakseen tekijöilleen toimeentulon. Teatterin oli parasta seurata kansan makua mikäli aikoi pysyä hengissä. Ne esittivät nukketeatteria, joka oli Euroopassa huippusuosittua, tehtiin huumia temppeja, komedioita tai yhtä hyvin katsottavana ja ihmeteltävänä oli kääpiöitä tai karvaisia naisia – kaikkea mikä ihmisiä saattoi kiinnostaa.

Teatterilla oli siis elävä mahdollisuus pureutua ihmisenä olon ongelmiin ja vaikuttaa ihmisen elämänlaatuun arjessa. Katuteatterikin voi yllättää, mennä ihmisten luo – olla vapaa ja kommunikoiva, provosoida ihmisiä tarkastelemaan itseään ja omaa käytöstään – niin kuin tietysti teatterikin, mutta ilmiselvästi performanssi on myös ottanut näitä tehtäviä itselleen, koska teatteriin kohdistuu tietyt odotukset, jotka kahlitsevat teatteria taidemuotona. Katuteatteri on vapaampaa lähtemään yleisönsä luokse ja sen avulla voidaan pyrkiä samoin vaikuttamaan ja pysähdyttämään.

Katu on vaativa esitysympäristö: yleisön huomio pitää saada, niin että he pysähtyvät katsomaan ja jäävät seuraamaan. Katuteatterin yhteys performanssiin löytyy katsojan näkökulmasta. Katuteatteria ei välttämättä katsota alusta loppuun niin kuin ei performanssiaakaan. Katsoja, joka on tulee yllätetyksi esityksellä. Hän ehkä kiinnostuu – katsoo hetken ja jatkaa matkaa. Katsoja täyttää itse tarinan aukot tai jää ihmettelemään koko touhua. Tältä kannalta katsottuna on aivan samantekevää oliko kyse katuteatterista vai performanssista. Katuteatteri on kuitenkin yleisesti ottaen helpompi mieltää katuteatteriksi ja aiheuttaa yleensä vähemmän hämmennystä kuin performanssi.

Tampereen teatterikesä on tuonut nähtäväksi erilaista katuteatteria maailmalta, muun muassa erivärisiä henkilöitä, joilla ei ollut yhteistä juonta. Punainen nainen jakaen punaisia karamellejä, punaiseksi maalatut kasvot ja punainen lelukoira narussa ja sininen mies kävelivät kaduilla ihmisten ihmeteltävänä. On ollut suippoja päitä ja kaalinpäitä - kontaktilla yleisöön tai ilman. Vuonna 1998 italialainen katuteatteriryhmä Teatro Silencio piti katuteatterikurssin, jonka lopuksi oli esitys, jossa käytettiin näyttelijöitä elävinä patsaina.

Heidän katuteatteri-ideassaan yhdistyy pantomiimi ja ”kuvanveisto” paikallisiin historiallisiin tapahtumiin. Ryhmä lähtee työstämään esitystä, kunkin paikan omasta historiasta lähtien, samoin paikallisten osallistujien omat kokemukset ovat tärkeitä. Tässä suhteessa heidän työtapansa lähenee ryhmä- ja prosessikeskeisen teatterin tekemistä.⁵⁸ Paikallishistorialliset kohtaukset ja ihmisten arkisen elämän kuvaus - sopivasti sekoitettuna yleisihimillistä sisältöä - syntymään ja kuolemaan, työtä ja leikkiä, antaa aineksia esitykselle, joka on joka paikassa erilainen samoissa raameissa. Ryhmän jäsenistä yksi osallistui kanssamme esitykseen.

Tampereella Teatro Silencion esitys alkoi vanhan kirjastotalon portailta patsaaksi muuntautumisella. Olin mukana varsin harvalukuisessa (5 kpl) ryhmässä suomalaisia kurssilaisia eli me teimme itsestämme patsaita valelemalla savea päällemme. Esitys eteni eriytmisten liikejaksojen ja täydellisen pysähtymisen avulla. Varsinaisia vuorosanoja ei käytetty, musiikkia, huudahduksia tai muuten ääntä kyllä. Yleisö seurasi tapahtumia perässä kulkien. Kävimme kirjastossa hakemassa kirjoja, patsaina kuvasimme erilaisia suhtautumisia lukemiseen. Lähdimme hitaasti liikkeelle ja astuimme näkymättömän rajan yli yleisön joukkoon paikalleen pysähtyneestä patsasmaisuudesta, kohti Kiven patsasta lausutun ”Kaukametsän” säestyksellä. Sen jälkeen siirryimme suomalaiskansallisesti nurkan taakse ”ryyppäämään”, koivun luo kokoonnuimme ennen kuin jatkoimme pilkille ja siitä hiihtokilpailujen kautta romanttiseen kohtaamiseen sillan kaiteelle. Josta siirryimmekin vuoden 1917 tunnelmiin ja tulimme ammutuksi rivissä.

Rakkautta, työtä, ahdistusta, leikkiä - tavoittelimme muistikuvia menneisyydestä sekä henkilökohtaisia että paikallishistoriaan kuuluvia. Lopuksi päädyimme lavalle tanssiin Tapani Kansan R-A-K-A-S tahdissa kunnes Festivaali-nysse vei meidät pois.

Esityksen teatterinomaista puolta edusti osittainen juonellisuus - siinä oli roolihenkilöitä, miehiä, naisia, selkeitä tunnelmia. Sillä oli ilmoitettu aika ja paikka – vaikka tällä kertaa ei pääsylippuja. Yleisöllä oli selkeä roolinsa ja se sai turvallisesti seurata tapahtumia – paitsi lopussa kun haimme heitä tanssiin. Performanssia se lähestyi patsaskohtaustilalla, jotka olivat juonen kohokohtien tiivistymiä – patsasperformansseja keskellä näytelmää, jossa ”roolihenkilöt” eivät olleet pysyviä. Olimme läsnä omina itsenämme, valkoisen naamion takana kyllä, mutta esitys seurasi ennakoita yhdessä sovittua juonta. Mutta

⁵⁸ Oddey, 1994

ennen kaikkea olimme tekemässä katuteatteriesitystä, joka sijoittui tällä kertaa puistoon. Jos olisimme irrottaneet kohtaukset toisistaan ja lähteneet eri puolille Tamperetta, olisi meillä ollut materiaalia moniin eri performansseihin.

4.4.2 Performanssi osana teatteriesitystä – Leo Bassi

Performanssiin on liitetään mahdollisuus toimia ilman roolia – performanssitaiteilija ei esitä roolia vaan on läsnä omana itsenään, mikä sinänsä ei olekaan niin helppo juttu kun saattaa kuvitella. miten on mahdollista toimia ilman roolia omana itsenään ilman roolia? Onko se jotakin sellaista, mitä taitelija tekee katsojasta riippumatta. Perinteinen performanssi, jossa taiteilija luo teoksensa yleisön edessä – teos on ns. kuvataidetta saattaa olla teko, jonka taiteilija tekee vailla yleisöä. Musiikissa ja teatterissa voidaan puhua improvisaatiosta. Tekisikö performanssitaiteilija tekonsa myös ilman katsojaa? Vai saako hän juuri katsojalta taiteilijan roolin. Pyrkimys roolittomuuteen saa ihmisen etsimään omaa itseään. ”Minä olen maailma” (Wittgenstein) Etsintä avaa portin sisäisen maailman avaruuteen, josta minuuden roolit kumpuavat.

Tampereen teatterikesän -99 italialainen esiintyjä ”Leo Bassi” esitti Leo Bassia itseään. Hän käyttäytyi yleisöä kohtaan avoimen aggressiivisesti esityksessään ”Instintos Ocultos” -salaiset vietit. Ensin hän käveli salkku kainalossa lavalle ja näytti kunnan virkamieheltä, joka ei koskaan tee mitään ohi ohjesäännön. Kunnan virkamiehenä hän jakoi muovit etupenkkiäisten suojaksi ennen kuin aloitti hillittömän hedelmien teloituksen nuijallansa. Ensin sitruuna, sitten omena ja lopuksi valtava meloni, jonka hän oli ensin yltä päältä syljeskellyt. Esityksen yltyessä hän heitti kuviteltuja ulosteitaan ihmisten silmille. Kermakakusta hän teki spermakakun, jota hän ei suinkaan itse heittänyt jonkun silmille, vaan ”hypnotisoi” yleisöstä valitun ”Villen” heittämään kakun itse kasvoilleen. Kaikki tapahtui ikään kuin spontaanisti ja aivan kuin hän olisi ohi kävellessään muuttanut suuntaa ja päättänyt tulla rupattelemaan yleisölle ja riehaantua siitä roiskimaan kaikenmoista ihmisten päälle. Kaikki oli kuitenkin harkitun laskelmoitua yleisöön vaikuttamista. Olin vakuuttunut, että Ville oli viaton hypnoosin uhri. Mutta taisin olla se itse, sillä Ville oli näyttelijä-avustaja, joka esitti epäuskoista hypnotisoitavaa.

Tässä esityksessä eivät roiskeet yleisön päälle aiheuttaneet samaa lehtikirjoittelua kuin Oulun teatterin tapahtumat yli kymmenen vuotta aiemmin. Leo Bassi pysyi rajalla, jonka

yli Jumalan teatteri aikanaan käveli. Yleisön sietokykyä todellisuuden suhteen hienovarasesti rassattiin hyökkäämättä kuitenkaan päälle eli yleisön fyysinen koskemattomuus ilman yleisön suostumusta säilyi, mikä mielestäni on teatterin olennainen piirre ja kuuluu myös performanssin rajoihin.

Esityksen syvänä sanomana oli ,että ihmisen pitää löytää oma tarkoituksensa ja tapansa toimia. Leo Bassi sanoi löytäneensä oman toimintatapansa jo seitsemänvuotiaana, kun hän oli puluja syöttäessään, ensin saanut pululauman yhteen paikkaan syömään torille ja sitten heittänyt pikku pommin, joita lapset rakastavat. Räjähdyksessä ja yksi pulu pääsi hengestänsä. Muut lensivät säikähtäneinä tiehensä, mutta Pikku-Leo sai performanssillaan mainetta ja kunniaa kaveripiirissä ja selkäänsä äidiltään. Mutta ilmeisesti teon herättämä tunnereaktio palkitsi enemmän kuin selkäsauna sattui, sillä juuri tästä Leo oivalsi, että hänen tehtävänsä on provosoida, ärsyttää ihmisiä ottamaan kantaa. Yleisö on nyt hänen pululaumansa, jolle hän tekee mitä lystää.

Entä näyttelijän Fyysinen koskemattomuus – se ei ole niin itsestään selvää. Millaisen uhrin näyttelijä on valmis antamaan yleisönsä edestä? Leo Bassi temppuili palloilla, tulla, vedellä, makasi lasimurskan päällä ja strippasi pankinjohtaja-lookin pois. Melonin ja omenanroiskeen lisäksi sain esityksestä Leo Bassin hikisen sukan konkreettiseksi muistoksi - palan rienaajaa, joka laski häpeilemättä leikkiä ihmisten jännityksellä ja suvaitsemattomuudella. Yleisö ulvoi kun Leo Bassi imitoi katsojien ilmeitä sen jälkeen kun kuin hän valeli ”polttoöljyä” kulisseihiin ja vaatteilleen. Hänen pääprovokaationsa oli se, että Rooman valtakunnan aikoihin kristittyjä syöttäminen leijonille oli hyvä juttu, sillä juuri ahdasmieliset kristityt tulivat tuomitsemaan roomalaisten perinteiset jumalat. Ja että Sokrateen kuolema / itseteloitus oli paljon tyylikkäämpi kuin Jeesuksen ristillä roikkuminen ja lällärimäinen myötätunto murhaajiaan kohtaan.

Lopuksi hän johdatti ihmiset ulos ja kadulle – ryöstämään pankkeja tai tekemään mitä itse kukin tahtoi, mutta omalla vastuulla, tässä vaiheessa hän sanoi, että ei yleensä tiedä kuinka lopettaa esitys. Hän johdatti ihmiset liikenteen sekaan, sai heidät huutamaan yli melun niin paljon kuin keuhkoista lähti keskellä liikennettä. Huuto vapautti, lähensi ja salli monenmoisia tunteita, epäsuoraa kommunikaatiota, moniselitteisyyttä, maailma palautui taas mielenkiintoiseksi paikaksi, missä kaikki on mahdollista. Sekin, että joku autoista, jonka eteen Leo Bassi kävi makaamaan olisi voinut ajaa hänen ylitseen. Mutta myös se, että näennäisen yhteen sopimattomat asiat kuuluvat yhteen: täysin rah-

vaanomainen ja ylevä, viha ja rakkaus. Tämä performanssi - tai pieni arkinen terroriteko - päätyi siis kadulle tilanteeseen, johon yleisö lähti mukaan laumana seuraamaan johtajaa tietämättä mihin mennä. Provokatiivisuuden ja ruumiillisuuden kriteerit täyttyivät, jos ajattelee esitystä performanssin näkökulmasta – yleisön vapaamuotoinen osallistuminen lopussa oli ulkopuoliselle ja miksei myös osallistujalle arjesta irrottava puhdas performanssi.

Leo Bassi herätti ajattelemaan, miten ihmisuhriajattelu toimii yhä nykyaikanakin – emme ole kovin kehittyneitä porukkaa laumoina päättäessämme – mikä on oikein ja mikä väärin. Tässä hän teki kriittisen huomautuksen olemassa olevaa kohtaan. Hän sai myös yleisön osallistumaan tapahtumaan, lisäksi hänellä ei ollut roolihahmoa – hän esitti itseään. Oliko Leo Bassi todella itsenään lavalla? Tuskin hän olisi toiminut niin kuin hän toimi ilman yleisöä. Hänen roolihahmonsa oli hän itse.

4.5 Mikä yhdistää – mikä erottaa teatteria ja performanssia

Performanssi tarjoaa monitulkintaisen näytteen ihmisestä, kun taas perinteisesti teatterissa on pyritty kertomaan juonellinen tarina, johon katsoja on voinut samaistua. Vaikka nykyteatterin tekijät eivät välttämättä tunnusta juonen ylivaltaa, sitä teatterista kuitenkin etsitään. Katkelmallisia juonirakenteita, jollaisiksi performanssit voi nähdä, on tietenkin myös teatterissa ja performanssissa siis tavallaan juoni. Yleisö on erikseen varta vasten tullut seuraamaan esitystä - yleisöllä on katsojan rooli ja yleisö on jopa usein pukeutunut rooliodotusten mukaan.

Muita käytännöistä johtuvia eroja on esitysten ajallisessa kestossa. Performanssi voi kestää sekunnin tai ihmiselämän. Teatterille on vakiintunut tietty katsojan istumalihasten keston pituinen aika. Perinteisessä kuvataiteilijan tekemässä performanssissa taiteilija maalaa taideteoksen yleisön läsnä ollessa eli syntyy konkreetti taideteos, jota nykyisin yhä useimmin korvaa valokuvat ja videotaltiointi. Performanssi voi toki tapahtua ilman konkreettista maalausta – harvoin ilman dokumentointia, jota pidetään näennäisen irrallisena itse tapahtumasta, mutta kuvauksen ja taltioinnin läsnäolo luo tapahtumaan myös oman merkityksensä.

Teatterin tutkija Richard Schechner ei ole onnistunut löytämään muuta selkeää rajaa elä-

vän elämän performanssien ja teatterin välille kuin konteksti.⁵⁹ Rituaalit ja elämä siirrettynä näyttämölle ovat teatteria. Teatteriin voi hyvinkin sisältyä aivan samanlaisia tapahtumia kuin performanssiin, mutta kokonaistilanne on teatterissa määritellympi. Kummasakin pyritään vaikuttamaan yleisöön. Osallistuvassa yhteisöteatteriesityksessä vaikutus kohdistuu esittäjiin itseensä - teatterissa yleisön tietoisuuteen.⁶⁰ Performanssin yleisö voi tietysti olla samoin varta vasten paikalle saapunutta, mutta performanssin yleisöksi saatetaan joutua myös yllättäen ja yleisö voi huomata olevansa esityksessä mukana – niin kuin katuteatterissakin. Performanssi tutkii usein myös esittäjän ja yleisön suhdetta.

Teatterille ominaista on esittäjä ja katsojat, juoni, roolihenkilöt, esityksen ajallinen kesto noin 1-2 h, määritelty esityspaikka, tietty teatteritalo, valot, puvut, ammattikunta – draama - toiminta. Performanssi poikkeaa teatterista juonellisen tarinan puutteen vuoksi, performanssitaiteilijalle ei oleteta olevan muuta roolia kuin omansa tai siis performanssitaiteilijan rooli, jossa hän pyrkii roolittomuuteen. esityspaikka voi olla mikä tahansa. Ammattia ”performanssitaiteilija” ei toistaiseksi Suomessa ole.

Tosin ryhmä- ja prosessikeskeinen teatteri, jonka tyyppistä toimintaa englannissa nimitetään sanalla ”devising” (suom. suunnitteleva) ei enää tunnusta täydellisen juonen tarpeellisuutta teatterissakaan. Alison Oddeyn kirjassaan ”Devising theatre” kuvaa kyseisen teatterimuodon eroja perinteiseen teatteriin. Devising on teatterin muoto, joka korostaa innovatiivisuutta, kekseliäisyyttä, mielikuvituksen käyttöä, riskinottoa ja koko ryhmän sitoutumista. Se kyseenalaistaa perinteisen teatterin tekstilähtöisyyden sekä patriarkaalis-hierarkkisen toimintamallin. Perinteisessä tavassa tehdä teatteria ohjaaja tulkitsee kirjailijan tekstin, esityttää näkemyksensä näyttelijöillä sekä huolehtii tuotantoprosessista, johon alistuvat niin aika kuin produktion kustannukset. Ryhmä ja prosessikeskeisen teatterin ydin on yksilöiden päätöksenteon aktivointi. Kenelle esitys tehdään? Mikä on sen tarkoitus? Kuinka edetään suhteessa ajankäyttöön, rahallisiin varoihin, tilaan ja työmetodeihin? Tähän ongelmanratkaisuun ryhmä osallistuu kollektiivisesti ja demokraattisesti.⁶¹ Vaikka usein taitelija suunnittelee ja toteuttaa esityksensä itse, myös performanssiin voidaan liittää demokraattisuus toimintatapana. Italialaisen Teatro Silencion toimintatapa tehdä yhdessä idean pohjalta oli ryhmä- ja prosessikeskeistä toimintaa, josta syntyi esitys.

⁵⁹ Schechner, 1988, s. 120

⁶⁰ Schechner, 1998, s.171-172

⁶¹ Oddeyn, 1994, s.42-47

Puolalainen ohjaaja ja teatterin uudistaja Jerzy Grotowski (1933-1999) omanlaisensa fyysisen teatterimuodon. Grotowskin ajatukset sopivat hyvin performanssin kuin teatterinkin teoreettiseen tarkasteluun, hän puhuu näyttelijästä ja hänen kasvamisestaan toteuttaessaan rehellisyyden, avautumisen, paljastumisen ja antautumisen rajatila-aktin, jonka on muodostuttava ”elävässä organismissa, impulsseissa, hengityksessä, ajatuksen ja veren rytmissä”.⁶² Grotowskian luopui teatterista ohjaajana 1968, sen jälkeen häntä kiinnosti osallistuva teatteri 1978 asti ja sitten keskittyi rituaalitaiteeseen ja objektiiviseen draamaan, joka Jungin luoman käsitteen ”kollektiivisen alitajunta” vastine Grotowskin kielenkäytössä. ”Objektiivisella taiteella on yksilötason ohittava ja ylittävä arvo. Se paljastaa kohtalon oikeuden ja ihmisen kohtalon ihmisenä.”⁶³

Grotowski halusi löytää kadonneen yhteyden sanan, liikkeen ja laulun välille, hän haluaisi palata aikaan jolloin rituaalinen ja taiteellinen luominen olivat yhtä ja kaiken keskipiste on Performer, jonka hän määrittelee (sekä englanniksi että ranskaksi ja lisäksi hän kieltää määritelmän kääntämisen): ”*The Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not a man who plays another. He is a dancer, a priest, a warrior; he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a spectacle. I don't want to discover something new but something forgotten.*”⁶⁴

Teatterin uudistajien mielipiteet tuntuvat jotenkin tutuilta myös performanssin määritelmien yhteydessä: katsomon ja näyttämön välisen rajan hävittäminen, näyttelijä vailla roolia. Artaud julisti draaman itsenäisyyttä tekstin kuvittamisen sijasta.⁶⁵ Toiminnallisuus ja ruumiillisuus, joita näyttelijät tai performoijat toteuttavat yhdistää teatteria ja performanssia. Grotowskin kokonainen teko antaa kriteerit myös hyvälle performanssille. ”*Kyse ei ole vain kaikkien voimavarojen liikkeelle saattamisesta. Kysymys on jostakin paljon vaikeammista määriteltävästä, joskin työssämme hyvin todellisesta. Kyse on paljaaksi asettumisesta, arkipäivän naamioitten laskemisesta, sisäisen näyttämisestä. Tätä ei voi tehdä rehennelläkseen, koska se olisi ekshibitionismia. Kyseessä on vakava ja juhlallinen paljastamisen teko. Näyttelijän on oltava valmistautunut täydelliseen vilpittömyyteen. Se on kuin askel kohti näyttelijän orgasmin huippua, jolla tietoisuus ja vaisto yhtyvät.*”⁶⁶

⁶² Grotowski, 1993, s.49

⁶³ Grotowski, 1993, Osinski, s.205

⁶⁴ Grotowski, 1993, s.242

⁶⁵ Grotowski, 1993, s.44

⁶⁶ Grotowski, 1993, s.56

Schechner näkee performanssin laajasti lajityyppeinä: teatteri, rituaalit, pelit, leikki ja urheilu. Niillä on viisi yhdistävää tekijää: tapa suhtautua aikaan, tapa suhtautua esineisiin, erillisuus tuottavasta työstä, niillä on omat sääntönsä ja niiden sosiaalinen funktio on erottua arjesta.⁶⁷ Toisto on myös performanssin tunnusomainen piirre Schechnerin mukaan. Taideperformanssikin käsittelee aikaa niin kuin haluaa. Siinä joku yksittäinen pieni teko voi kestää miten kauan tahansa tai maailmanhistoria käsitellään minuutissa – ajalla ei ole merkitystä. Performanssi myös muuttaa siinä mukanaolevien esineiden merkitystä. Performanssin säännöt eivät ole rajaavia: katseelle alttiiksi asettuminen - läsnäolo. Taideperformanssiin kuuluu myös erottautuminen vakiintuneista toimintatavoista ja vaihtoehtoisen toimintatavan mahdollisuuden tarjoaminen.

⁶⁷ Järvinen, 2000, s.16-17

5. PERFORMANSSITAIIDETTA

Performanssi on taidemuoto, jolla alkaa jo olla tekijänsäkin, usein alun perin kuvataiteilijoita, mutta myös muita. Olen keskustellut Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan kanssa saadakseni hänen näkökulmansa aiheesta valaisemaan ja itse asiassa hänen kauttaan olen myös saanut omakohtaisen kokemuksen aiheesta. Hänen kontaktinsa Japaniin - Shozo Shimamoto ja Reika Vesala - ovat vaikuttavia persoonia, joiden tekemisiä ja näkemyksiä esittelen seuraavassa luvussa. Performanssitapahtumat ovat paikkoja, mistä löytyi materiaalia ajattelulle. Miltä performanssi niitä seuraamalla näyttää? Lopuksi esittelen kokeiluni, joka perustuu Roi Vaaran julistaman jokamiehenoikeuteen performanssin tekemiseen. Miten helposti ihmiset innostuvat ja ryhtyvät esittämään performanssia ja mitä he asiasta ajattelevat? Annoin mahdollisuuden tehdä esityksiä nimeltä performanssi ja sen jälkeen, tein kyselyn Nordens Folkliga Akademiassa (1998) kokoontuneille pohjoismaisille kansansivistäjille, sen jälkeen kun he olivat osallistuneet performansseihin. Lopuksi tarkastelen performanssia määrittelyn kohteena ja luokittelen havaintoihini perustuen erilaisia performanssityyppejä.

5.1 Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan unia ja kuvia

Mitä ajattelee performanssia aktiivisesti tekevä taiteilija? Mikä on hänen käsityksensä performanssista? Ilkka-Juhani Takalo-Eskola on suomalainen taiteilija, jolla on pitkä ura ja laajat kansainväliset kontaktit. Hän ei itse kutsu tekemisiään performansseiksi – ainakaan puhuessaan jutuista ennen 80-lukua, vaan tapahtumataiteeksi, joiden tekemiseen osallistuu yleensä useampia henkilöitä. Hänen tekemisiään on kutsuttu myös metsäteatteriksi tai ”After Sauna Art”. Oleellista on ollut myös tapahtuman dokumentointi – usein Kirsti Takalo-Eskolan ottamin erinomaisin valokuvin.

Kun kysyin Ilkka-Juhani Takalo-Eskolalta, mikä on hänen ensimmäinen performanssinsa, hän kertoi kouluvuosinaan 50-luvulla ottaneensa valokuvia erilaisissa tilanteissa kuvien vuoksi esimerkiksi; pyöräily ahtojäissä ja rysäpoika 60-luvulla, järvisaarna –65 tulivat myös kuvatuiksi. Valokuvat ja maalaukset ja performanssit saattavat toistaa samaa aiheita Takalo-Eskolan tuotannossa. Itse hän sanoo pyrkivänsä nivomaan performanssinsa arkeen – esimerkiksi astuessaan kuvataideakatemiaan rehtorin virkaan hänen

iholleen oli maalattu frakki ja hän piti mahtipontisen avajaispuheensa maalattua frakkia lukuun ottamatta alasti.

Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan mukaan performanssille ei ole jämäkkää yhteisesti hyväksyttyä määritelmää. Performanssi – toisin kuin happening - on kuitenkin usein ennalta suunniteltu tapahtuma, jossa yleisölle on ilmoitettu aika ja paikka etukäteen. Joskus se on interaktiivista - joskus ei. Tyypitteleviä määritelmiä hän ei halua antaa – niin selvästi kuin sektoreita ja suuntia onkin muodostumassa..

Mitä hän haluaa ilmaista performansseillaan? Hänelle ideologinen perustansa on selvä – ”sellaiset kokeilut ja toiminnot, jotka kenties pystyvät tuomaan tajuntaan ja ihmisten väliseen kommunikaatioon uusia elementtejä, avaamaan uusia kanavia ja rikastamaan ihmisten välistä kanssakäymistä.” Hänen mielestään ei ole oikeanlaista tai vääränlaista performanssia. Performanssi on sellainen kuin se on.⁶⁸

Mikä on taiteen tehtävä Takalo-Eskolan mielestä? Taide pakenee verbaalista määritelmää, se ei helpolla paljasta tehtävänsä, mutta taustalta löytyy idealismia: ”Taiteella voi olla esim. nuohoojan tehtävä tai suunnistajan: jopa uusien polkujen etsintä.” Kielen ylivalta ahdistaa. ”Kielessä tuntuu olevan kohtalomme. Liian usein kieli sitoo meidät primitiivisiin tajunnanmalleihin. Tietoisuuden ja tiedostamisen apuvälineestä on tullut edistyksen ja näkemisen este. Meidän olisi opittava olemaan vaatimattomia ja näkemään harhamme, joista eräs suurimpia on se, että näemme maailman vain kielenä, kiteytyminä eikä elävänä virtana. Meidän olisi pystyttävä vapautumaan kielen hypnoottisesta otteesta ja pystyttävä tarkastelemaan sitä syvästi kriittisesti monin tavoin puutteellisena harhauttavana välineenä. Kielen vietävissä emme saisi olla – jotta näkisimme maailman omin silmin ja pystyisimme luomaan tulevaisuutemme.”⁶⁹ Arvolukkiutumaa pitää usein tuhota, jotta voimme elää tässä ja nyt. Omien silmien avaaminen poistaa harhaa.

Kuvauksia hänen tekemistään performansseista löytyy kirjasta *Sammallautturi*, jossa paljastuu ennen kaikkea Takalo-Eskolan käsitys taiteen tekemisestä sosiaalisena tapahtumana. Hän sanoo seuraavaa:

*Taide tapahtuu ihmisten kesken. Tapahtumataiteessa on eräs tajunnan polttopiste!
Ainainen arvoitus, yllätys ja avaus!”*

Olemme verkosto, jonka subjektipintojemme peilit näyttävät.

⁶⁸ Takalo-Eskola, 24.4.1998

Verkoston virrat sytyttävät syvyyksiemme lamput.

elämän katoava kulaus kaikkeuden valossa, yhä. Jatkuvuus sittenkin!

elonkorjaajissa jo totesimme 70-luvun alulla:

TAIDE ON YSTÄVYSTYMISTÄ”⁷⁰

Performansseihin, joita hän tekee, hän kokoaa usein keskenään vieraita, uusia ihmisiä, jotka eivät välttämättä ole olleet tekemisissä keskenään aiemmin. Tapahtuman jälkeen voi sanoa: Minäkin olin siellä. Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan kautta olen päässyt myös tutkimaan performanssia sisältä käsin – saanut omakohtaisen kokemuksen tekijänä olemisesta. Siitä seuraavassa kappaleessa.

Suo on ollut Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan performanssitaiteen osa ainakin vuodesta 1972. Suo tuli mukaan lapsuuden kokemuksena ja toistuneena unena, jonka hän oli nähnyt jo 60-luvulla. Siinä salkkumies juuttuu suohon, tilanteen vaikeutuessa koko ajan. Puku päällä suossa ryömivä myyntimies on ensimmäinen mielikuvani hänen suuperformansseistaan 1990-luvun alussa tehdyssä videossa ”Tajunnan luolatanssi”.

Eräs Takalo-Eskolan suuperformansseista tapahtui Torron suolla elokuun 25.vuonna 1999. Tarkoitukseni oli koota materiaalia tätä työtä varten ulkopuolisena tarkkailijana, mutta pääsinkin tutkimuskohteeni sisään eli osallistumaan kyseiseen tapahtumaan. Performanssi tapahtui kansainvälisen suotutkijoiden kongressin yhteydessä. Tarkoitus oli yllättää suotutkijat – he yllättyivät, mutta yllätetyksi tulivat myös esiintyjät, jotka Takalo-Eskola oli kutsunut mukaan. Performanssissa olivat mukana: yksi kansanperinteen tutkija (suouskomukset) , yksi sairaanhoitaja ja graduntekijä (minä siis), musiikkikoulun rehtori. Yllätys oli aluelehti ja Tv-nytt, joka uutisoi suotutkijoiden kongressin performanssikuvin. (Tästä syntyi myös ”uutisvuotoa” eli Peter Nyman ja kumppanit käyttivät materiaalia omiin tarkoituksiinsa luoden uuden yhteyden Riitta Uosukaisen ja Topin harrastuksiin ja vielä toisen kerran liitettynä Esko Ahoon ja Keskusta-puolueeseen.)

Kyseisen performanssin idea oli nousta suosta yhteisönä, turvaverkossa, jota kuvasi ikivanha kalaverkko. Viisi suomalaiskansallisesti pellavapuvussa ja verkon suojassa olevaa tyyppiä lähestyi hämmentyneitä suotutkijoita, joille kukaan ei ollut puhunut mitään tulevasta tapahtumasta - frakkipukuinen herra luuttuineen säesti ja edusti sivistystä. Reunimmaisista tyypeistä, mies ja nainen, vapauttivat itsensä rooleistaan riisuutumalla itsensä

⁶⁹ Petersen(toim), 1987, Takalo-Eskola, s.63

alasti ja pakenemalla verkosta (Takalo-Eskola ja minä). Ihana vapaus alkoi tuntua pian yksinäiseltä ja kumpikin kiikaroidessaan ympäristöään huomaa toisensa. Kotiverkko reagoi kutsuvasti ja paheksuvasti karkulaisiin, jotka nyt näkivät vain toisensa. He kiikaroivat toisiaan pitkään silmästä silmään vajoten samalla yhä syvemmälle suohon. Kunnes irtautuvat ja kokevat taas uuden vapauden. Siiten taas etsintä, mutta nyt vain yhdensilmän kiikareilla ja ankkuroituen toisiinsa niin, että katsottiin päinvastaisiin suuntiin. Yhteys - irtaantuminen ja harhailu toistuvat, lopulta kotiverkon kutsu alkaa tuntua houkuttelevalta. Tarve päästä yhteisön suojaan kasvaa, kumpikin pyrkii omalla tahollaan takaisin verkkoon. Odottava äiti tarjoaa suojaa, ankara isä nuhtelee ja kalakasvoinen nainen ymmärtää - yhteisö ottaa karkulaiset takaisin ja vaipuu kokonaisuudessaan suohon.

Jäimme makaamaan elokuun lämpöön ja odotimme suotukijoiden poistumista. Yleisö suhtautui positiivisen hämmentyneesti, hyväntuulisena seuraten tapahtumaa suolla, jossa performanssin kanssa yleisön huomiosta ei kilpaillut muut kuin kurjet ja korvit, joiden äänet sopivat hyvin luonnon äänikulissiksi – sellon lisäksi. Vasta lopuksi joku järjestäjistä kommentoi tapahtumaa, jonka luonnetta ei ollut aiemmin yleisölle kerrottu: *”These are some local people, who do this every day”*. Onneksi verkko kasvoilla peitti ilmeemme – suomalaiset kansantavat saivat uutta ainesta. Seuraavan päivän Forssan lehdestä saimme lukea: *”Hyisestä performanssista Torron suolla”* ja myöskin toimittajan julistuksen: *”Performanssi ei ole teatteria, vaan eri taidemuodoista nouseva uusi ilmaisutapa. Jokainen saa ymmärtää miten haluaa. Taiteilija on tyytyväinen, jos teos herättää ihmetystä ja liikettä aivoissa”* Eräs katsoja oli kokenut tapahtuman unelmointina - *”neitsyt nousee suosta”* – mielestäni tämä kommentti osoittaa, että katsojilla on hyvä mielikuvi- tus.⁷¹

Alastomuus liittyy Takalo-Eskolan performansseihin – joitakin se hämmentää. Henkilökohtaisen kokemuksen mukaan palaute alastomuudesta, josta tuli julkinen asia lehtijutun seurauksena oli hyvin positiivinen, vaikka nainen kuvassa (minä) ei ollut nykyisen missi-ihanteen mukainen. Sain positiivisia yhteydenottoja tutuilta ja aivan vierailta. Sen lisäksi nuoret, joiden kanssa teen työtä ilmoittautuivat ryhmiini innolla. Mutta myös varmasti oli hämmentyneitä, jopa paheksuvia, reaktioita oli. Paljas alastomuus on joillekin liikaa.

Ihmisen suhde luontoon myös omaan alastoman ruumiinsa kautta on Takalo-Eskolan

⁷⁰ Takalo-Eskola, 1995, s.9

keskeisiä teemoja. Yhteiskunta on sekä piinallinen, että suojaava tekijä. Suossa ihminen konkreettisesti uppoaa luontoon. ”*Paratiisin sfäärejä luonnossa ja ihmismielessä olen yrittänyt peilailta alastomien ihmisten sulautumisina ja yhtymisinä luontoon avautumisen, rajojen katoamisen ja välittömän yhteyden kuvina.*”⁷² Kokemus suolla hajotti tarkkailijan asenteen ja tarjosi suoraa käyttökelpoista tietoa suon olemuksessa. Ei suohon huku – siinä voi uida ja rämpiä, mutta se vaatii kokonaisvaltaista heittäytymistä suon kannateltavaksi. ”Suo on kuin alitajuntamme, valtaviin rekistereiden pimeä syvyys.”

Sulautuminen johonkin itseään suurempaan, katoaminen on ihmisen perustarpeita. Tätä tarvetta edustavat uskonnolliset ja esteettiset kokemukset. Kokemisen tarve on niin suuri, että ihminen käyttää jopa kemiallisia kiihokkeita tai harrastaa vaarallisesti. Ihmisen halu päästä pois katoavan hetken sisälle itse luodun maailman illuusiosta on suuri – pois järjestyksestä, jonka tiedämme valheeksi, mutta joka suojaa meitä.⁷³ Tätä kulttuurin ja luonnon välistä suhdetta Takalo-Eskola tekemisillään tutkii.

5.2 Shozo Shimamoto ja Reika Vesala

Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan yhteydet japanilaiseen Shozo Shimamotoon ovat tuoneet virikkeitä suomalaiseen taide-elämään. Shimamoto on kansainvälisesti tunnustettu taiteilija, joka on myös Kyoto Educational Universityn professorina ja yliopistoon liitetyn vammaisten koulun johtajana. Työskentely vammaisten kanssa antaa erilaisen näkökulman maailmaan – se avaa silmät erilaisuudelle. Shimamoto perusti Art Unidentified -ryhmän 1960-luvulla. Hän on myös ollut kuuluisan japanilaisen avantgarderyhmä Gutain keskeisiä hahmoja. Shimamoto aloitti taiteilijan uransa 40-luvun lopulla – hän on siis puoli vuosisataa vaikuttanut taiteilija, joka toimii yhä aktiivisesti.⁷⁴

Hän vieraili Raumalla Lönnströmin taidemuseossa (1996), jolloin osallistuin Shimamoton Nyotaku-projektiin. Hänen ideansa on vedostaa 1000 naista vanhalla japanilaisella kalanpainantamenetelmällä paperille performansseina ympäri maailmaa ja koota lopuksi töistä näyttely – olin nainen n:o 201. Meitä oli kolme erilaista naista, josta voi päätellä,

⁷¹ Rantala, Forssan Lehti 26.8.1999

⁷² Takalo-Eskola, 1995, s.18

⁷³ Virilio, 1994, s.33-37

⁷⁴ Vuori, Tyynykuvista lakanoihin, Helsingin Sanomat, 20.8.1996

että Shimamoton työhön vaaditaan useampi sata performanssia. Hän käyttää japanilaista tussia, jolla hän maalaa alastoman naisen ja sen jälkeen nainen painautuu paperille. Tarkoituksena on mallin ja tekijän rajan häviäminen. Maalari maalaa naisen - ei naisen kuvaa, vaan hänet itsensä. Nainen luo teoksen omalla fyysisellä olemuksellaan ja liikkeillään paperilla. Tekijä ja malli – objekti ja subjekti yhdessä persoonassa. Shimamoto oli tavallaan avustava tekijä eli taitelija avustaa malliaan ja itse toimia ja luo jäljen itsestään.

Yleisön rooli oli perinteinen katsojan rooli, minkä tällä kertaa suurimmaksi osaksi japanilainen yleisö toteutti kuvaamalla ahkerasti tapahtumaa. Ehkä japanilaiselle alastomuus on jo ”rohkeampi” juttu kuin suomalaisille saunojalle, jotka on tottuneempia luomaan enkelinkuvia lumihankeen ja katiskanmalleja saunanlauteille, jälkimmäistä sovelsin istahtamalla hajareisin paperille ja painamalla vielä kämmenen kuvat jalkojenväliin Tämä aiheutti japanilaisyleisössä voimakkaan kannustavan reaktion ja mielenkiintoisen kuvan.

Toisena performanssitaiteilijana haastattelin Reika Yamamotoa (nykyisin Vesala), hän osallistui Shimamoton Nyotaku -performanssiin Raumalla. Reika on Shimamoton oppilas, joka päätti lukioaikana ryhtyä taiteilijaksi. Hän ei valinnut perinteistä taidekorkeakoulua, vaan etsi itselleen sopivaa opettajaa. Hän tapasi paljon taiteilijoita, mutta Shimamoto oli se, joka kiinnosti eniten. Reikasta tuli Shimamoton yksityisoppilas. Reika kiersi taidekorkeakoulun muiden oppilaiden kanssa ympäri Eurooppaa ja osallistui yhteisiin performansseihin. Kotona Japanissa hän maalasi ja maalasi ja aina opettaja kehuu oppilaansa töitä - se tuntui oudolta. Hän yritti tehdä niin huonoa jälkeä, että opettaja sanoisi jotain muuta, mutta turhaan, kunnes oivalsi että hänen on itse asetettava oma tavoitteensa ja päämääränsä.⁷⁵

Reika Vesala haluaa tehdä sydäimestä lähtöisin olevaa mahdollisimman spontaania taidetta. Hänen taiteensa ei välttämättä etsi ulkoista muotoa, vaan pyrkii kommunikoimaan ihmisen sisäisen kanssa. Henkiinjäämistäiteella hän tarkoittaa mahdollisimman nopeasti tehtyjä töitä, esimerkiksi viisi taulua ja viisi minuuttia aikaa kutakin taulua kohti. Älyllisen kontrollin pudottua kyydistä voi syntyä jotain todella mielenkiintoista. Hän toteuttaa ”Art Unidentified” -ryhmän avointa ajatusmaailmaa, joka ei pyri lokeroimaan taidetta. Näyttelyiden ideaan kuuluu, että kuka tahansa ryhmään kuuluva saa tuoda teoksiaan esille ja ripustaa ne näytteille haluamallaan tavalla. Esimerkiksi Forssassa toteutettiin kan-

⁷⁵ Reika Vesalan haastattelu, 23.8.1999

sainvälinen ”Mona-Lisa” -näyttely, jossa oli satoja Mona-Lisa -versioita.⁷⁶

Reikalla oli oma Ryhmä, jonka kanssa hän työskenteli Forssassa. ”Laatikkoperformanssi” Kehräämön yössä 3.9.99 vastasi osaltaan myöntävästi olettamukseeni jokamiehen performanssiteilijana olemisen mahdollisuudesta. Esityksessä nuoret kantavat maalattuja pahvilaatikoita rakennelmaksi musiikin rytmittämänä, kun musiikki (tässä tapauksessa Tuomas Vesalan soittama sellomusiikki) loppui ryhmä jähmettyi paikalleen. Eräs ryhmän jäsenistä tarjosi maalattua laatikkoa katsojalle, joka lähti kuljettamaan saamaansa laatikkoa musiikin tahdissa pelisäännöt oivaltaneena - hän osallistui täysin tapahtumaan, muiden valokuvatessa. Nämä ihmiset osallistuivat ja sulautuivat osaksi tapahtumaa, jonka muistoksi yhdessä luotu laatikkoveistos jäi keskelle pihaa. Performanssi muistutti enemmän tanssiteosta kuin teatteriesitystä – jokaisella esiintyjällä oli erilainen tyylielty tapa liikkua.

Ryhmä on työskennellyt myös Kiimassuon jätteenkäsittelylaitoksella, joka on osoittautunut materiaalien aarraitaksi. Osittain myös kierrätystaideoideaa toteutti AVANTGARDE FASHION SHOW - FORSSA 1999. Tapahtuma järjestettiin kolmen viikon varoitusajalla idean saamisesta - idea tuli AU-lehden välityksellä Reika ja Tuomas Vesalalta. Venäjällä järjestetty vastaava tapahtuma oli menestys. Ajankohta täällä Forssassa oli hyvä - itsenäisyyspäivän aatto, jolloin ihmiset perinteisesti tarkkailevat pukuja presidentin linnan kutsuissa ja television välityksellä. Kutsukirjeitä lähti satamäärin, mutta tilaisuuteen pääsi osallistumaan niin lyhyellä varoitusajalla noin 20 pukujentekijää ja esittäjiä samann verran - yhteensä 60 pukua tai teosta, mikä oli sopiva määrä.

Tapahtuman yhteydessä Forssan aikuisopisto järjesti kierrätystaidekurssin, jonka opettajana toimi korealainen taiteilija Young-Ja Bang-Cho. Hänen työpajassaan teokset, jotka olivat siis pukuja valmistettiin kierrätysmateriaalista. Osa Avantgarde Fashion shown puvuista oli tehty edellisenä keväänä myös kaatopaikalta löytyneistä materiaaleista Reikan ryhmässä. Kenraaliharjoituksia ei ehditty pitää, mutta esitys onnistui. Musiikki oli John Gagen ja puvut liitettiin historiallisiin aikakausiin vapaasti ideoiden. Muotinäytöksen kaava sopi hyvin myös kantaaottavalle pohdiskelulle, esim. ”Mies ja hänen paras ystävänsä” oli esitys/teos, jossa mies ulkoilutti tietokoneen näppäimistöä ja pysähtyi välillä ruokkimaan tätä paperipaloilla.

⁷⁶ Reika Vesalan haastattelu, 23.8.1999

Lisäksi Young-Ja Bang-Cholla oli oma performanssi, jossa hän "kirjoitti" suustaan tulevala musteella metrikaupalla salakirjoituksen näköistä tekstiä silkkipaperirullalle. Tapahtuma toteutettiin näyttelytilassa, johon puvut ja Young-Jan mystinen "kirjoitus" jäivät näytteille.

5.3 Performanssitapahtumia

Performanssitapahtumien kautta sain täydennettyä kuvaani performanssista taiteenalana – alan tapahtumat antavat suojan herkillekin esityksille, joita ei välttämättä ole tarkoitettu suurelle yleisölle, mutta toisaalta ne eristävät performanssin pois arjesta. Tarkastelen tässä Roi Vaaran järjestämää Poikkeustilaa (1999). Hän järjesti pari vuotta myöhemmin myös Exit-festivaalin, jonka jätän tässä pois koska se osittain toisti poikkeustilan kaavaa avoimena esitysfoorumina – lähes ilman rahaa toteutettuna tapahtumana, joka kokosi kuitenkin paljon tekijöitä. Toinen tapahtuma, jota tarkastelen on Amorph01! (2001), jonka esitykset kuraattori Irma Optimisti valitsi ja jolla oli varsin nimekästä taloudellista tukea.

5.3.1 Roi Vaara ja "Poikkeustila"

Roi Vaara järjesti Helsingissä Kaapelitehtaan puristamossa vapaamuotoisen viisipäiväisen performanssifestivaalin, johon sai ilmoittautua kuka tahansa. Hän odotti noin kymmentä esitystä, mutta halukkaita olikin kuusikymmentä. Mallin hän oli saanut Berliinistä vuonna -97 järjestetystä tapahtumasta, joka järjestettiin ilman budjettia eli vapaaehtoisvoimin ja henkilösuhteilla. Kaapelitehtaan puristamo oli tilana rento ja antoi mahdollisuudet monenmoiseen. Yleisö seuraili tuoliensa kanssa esityksiä, missä milloinkin mitä tapahtui.

Monipäiväinen tapahtuma alkoi ilman pitkiä puheita Shamaani Setälän rummutuksella ja henkien manaukselle ja jatkui esityksin: korvia huumaavaa meteliä ihmisten teipatessa toisiaan toisiinsa, maalauksia ja runoja jännittävän hiljaisuuden vallitessa, riisuutuvia miehiä rasvaten toinen toisensa (ja lattian liukkaaksi). Esitykset olivat yllättäviä ja erilaisia, niitä ei etukäteen valittu, vaan jokainen halukas sai ilmoittautua mukaan ja tuoda omanlaisensa performanssin esille. Mukana oli herkkää yleisön edessä tapahtuvaa akva-rellimaalausta – runonlausunnan kera, joka toimi paremmin kuin äänenvoimakkuudella

yleisön kaatamaan pyrkivä meuhka. Esitykset seurasivat toisiaan ilman erityistä juontoa – silloin kun niiden aika oli tuli. Vapamuotoinen aikataulu sopii yleisölle, jolla on aikaa.

Loppukeskustelussa Roi Vaara kertoi olevansa tyytyväinen esityksiin. Hänen mukaansa performanssi edistää ilmaisun vapautta, se saa ihmiset tulemaan esiin. Mukana oli sekä tunnettuja performansseja esittäneitä ihmisiä, että ensikertalaisia. Loppukeskustelussa tuli ilmi tekijöiden omakohtainen kokemus siitä, että kyseessä on aivan oma taiteenlajinsa, vaikka yhtymäkohtia tanssiin, teatteriin, kuvataiteisiin on. Oman yhdistyksen perustaminen ei saanut kuitenkaan kannatusta, rihmastoajatus sen sijaan puri eli yhteys ja halu kommunikoida ja verkostoitua koettiin tärkeäksi. Muu ry. koettiin jähmettyneenä ja eikä enää omaksi, vaikka paikalla oli perustajajäseniä, muiden muassa Risto Heikinheimo.⁷⁷

Kysymys performanssin määritelmästä ja tarkoituksesta nousi esiin ja siihen oltiin yhtä haluttomia vastaamaan. Mutta se, joka on määritelmän tarpeessa sen saakoon - yhdellä sanalla performanssin tärkeimmäksi ominaisuudeksi määriteltiin ”läsnäolo” - mahdollisimman täysi kokemus tästä hetkestä. Roi Vaara korosti myös ilmaisun vapautta ja sen käyttämistä. Esittävän kulttuurin Roi Vaara katsoo olevan liian sidoksissa teatteriin ja instituutioihin yleensä. ”Teatteri tarkoittaa usein tekstiin sidottua tarinaa, joka sijoittuu ajallisesti ja paikallisesti jonnekin muualle kuin esitystilanteeseen. Esitystaide lähtee taas esitystilanteesta ja esittäjästä itsestään. Se tapahtuu tässä ja nyt, se lähtee konkreettisesta todellisuudesta eikä fiktiosta kuten teatterissa.”⁷⁸

Mielestäni performanssikin on fiktiivistä, se tuo jonkin erilaisen todellisuuden tähän hetkeen tai erilaisen näkökulman ja toivottavasti maadoittaa katsojansa tähän aikaan ja paikkaan. Teatterin tekijöillä on myös sama pyrkimys. Selkeän sankaritarinan puuttuminen on usein totta, mutta joka tapauksessa katsojat luovat tarinan, joko esitettävän asian tai esittäjän ympärille.

Kyseessä oli siis mitä ilmeisimmin elävä tapahtuma, joka rikkoi kaavamaisia käsityksiä taiteesta jonain vain tietyille ”taiteilijoille” kuuluvana etuoikeutena. Mutta huoli tutkijoiden ja teoreetikkojen poissaolosta tapahtumasta - heitä kuitenkin odotettiin, vaikka samalla heidän tietty ”ylemyytensä”, samoin kun instituutioiden ja taidemuseoiden jäykkyys ja välinpitämättömyys tuntui kiusaavan. Pyrkimykset vaikuttivat yhtä ristiriitaisilta kuin ihmisillä yleensä: halu löytää järjestys ja olla tunnustettu, mutta pysyä vapaana

⁷⁷ ”Poikkeustilan” loppukeskustelu, 31.10.1999

ja määrittelemättömänä.⁷⁹

Performanssi tapahtuu elävässä hetkessä, jota teoria ikuisesti jahtaa, muodostaen aina uusia tai käyttäen samoja vanhoja kategorioita saadakseen ihmisen tuntemaan turvallisuutta. Performanssi voi pysäyttää miettimään omia käsityksiään tai sen ohi voi kulkea välinpitämättömästi - taas jotain ”järjetöntä” performanssia - ihan hyvä niinkin, maailman järjellistämisessä riittää elämäntehtävää. Jokaiselle itselleen rehelliselle ihmiselle enemmän tai myöhemmin tulee hetki, jolloin järjen rajoja koetellaan. Järjen ylivalta ei aina ole järkevää – tärkeämpää olisi löytää tasapaino - solmia tunteen ja järjen avioliitto.

Performanssi on nyt tunnustettu taiteenlaji, josta osoituksena voidaan pitää Roi Vaaran saamaa valtion taidepalkintoa (2001), jonka hän konttasi hakemaan kulttuuriministeri Suvi Lindeniltä. Konttaamisen merkitys on mielenkiintoinen. Sanoma on tulkittavissa: ”Kiltti taiteilijahauveli konttaa alistuneesti hakemaan palkkioluunsa”. Myöntääkö tässä performanssitaiteilija, että hän on osa vakiintunutta taidemaailmaa ja nöyrästi tottelee rahavallan lakeja?

5.3.2 Amorph!01

Performanssi elää, mikä on totta ainakin festivaalien suojatussa maailmassa. Muu ry. järjesti Amorph!01 -performanssifestivaalin (20.-23.9.2001) Helsingissä. Tarkastelen tätä tapahtumaa vertaamalla omia kokemuksiani Hannu Harjun Helsingin Sanomissa julkaistuun kritiikkiin tapahtumasta. Kaikki kolme käymääni performanssitapahtumaa (tämän lisäksi Poikkeustila 2000 ja Exit 2001 Kaapelitehtaalla) ovat olleet monipäiväisiä iltaiikään tapahtuvia, aikataulultaan rentoja tapahtumia. Oluen ja tupakan ja hämärän ilmapiirin vaikutus antaa kai yleensä piilotajunnalle luvan tulla pintaan – minun kohdallani se ei ikävä kyllä toimi: tupakansavu estää hengittämästä ja tajuntani kiidättää kehoni pois paikalta. Amorph!01 salli minun jäädä – siellä ei ollut liikaa savua.

Kulttuuri arena Gloria toimi performanssifestarin pesänä hyvin esitykset lattialla yleisön lähellä muistuttivat jostain kadonneesta...yhteydestä, välittömyydestä – katsojan ja performerin roolien vaihtuvuudesta. Amorph!01 virallisessa osuudessa oli kiitävälle paperille ”kalliisti” painettu ohjelma, jossa taiteilijat esiteltiin taustoineen. Sinänsä asiallista saada

⁷⁸ ”Poikkeustilan” loppukeskustelu, 31.10.1999

tietää taiteilijoista enemmän kuin pelkkä esitys antaa, mutta samalla esittäjän (oikean ohjelmaan painetun performanssitaiteilijan) ja katsojan roolit tulivat kuitenkin jaetuksi. Eli astuessani saliin tiesin paikkani ja istuin tuolille odottamaan mitä tuleman pitää. Viihdyttävänä on kiva olla tai tässä tapauksessa elvytettävänä (arjen ja yksiselitteisen maailman kahleista). Sali on pyöreä ja punainen – parvi tarjoaa hieman yläpuolisen näkökulman. Silloin kun katsojat ovat esiintyjän ympärillä tulee mieleen pieni sirkus – Hannu Harju onkin otsikoinut kritiikkinsä tapahtumasta ”Taidetta ja sirkustemppeja” Performanssi tulee näin määriteltyä taiteeksi, mutta millaiseksi?

Tapahtuman yhteydessä julkaistiin myös ”Performance.fi – Satunnaisia otoksia” vihko, jossa Pekka Luhta pohtii suomeksi ja englanniksi performanssin olemusta. Pekka Luhta määrittelee: ”Kielelle, kulttuurille ja taloudelle performance-taide on kriittinen ehdotus, jonka eri merkitykset voivat selvitä vasta kun ehdotuksen ja tulkinnan välinen kieli tulee purkuun.” Tätä purkua suorittaa kukin katsoja tavallaan, ymmärtämisen yrittämisen kynnyks madaltuu mikäli tulkitsijalle annetaan aineksia. On tietysti esittäjän tehtävä välittää sanomaansa, mutta tulkista on apua silloin kun puhutaan outoa kieltä.

Kritiikkinsä aluksi Hannu Harju asettaa performanssin ruumiilliseen kontekstiin lainaamalla Rachel Rosenthalia, jonka mielestä miehet tekevät enemmän ruumiin rajoja testaavia performanssia kuin naiset ja toteamalla, että Amorph!01:ssa oli toisin – totta kaikki kolme torstai-iltana performoineet naiset olivat voimakkaasti fyysisesti läsnä, mutta hän jättää viimeksi ”fyysisesti” esiintyneen miehen Theodor di Riccon kokonaan kritiikistään pois.

Irma Optimisti, joka siis toimi tapahtuman kuraattorina, aloitti tapahtuman performatiivisesti yrittämällä vapautua ihan oikeasta kalaverkosta, joka oli todella tiukasti hänen ympärillään. Ensimmäinen näky, jonka Amorph!01 myöhästyneelle katsojalle antoi oli Irma Optimisti kaivamassa napaansa verkossa. Kaksi avustajaa – miespuolista improvisoivat äänillä ja thermin-soittimella, kun puolen tunnin yrityksen jälkeen nainen oli yhä kuin verkkoon sotkeutunut lintu eivätkä hänen heikot avunpyyntönsä avustajia kiinnostaneet. Lopulta eräs katsoja leikkasi verkon auki esitykseen kuuluneilla saksilla. Päästyään verkosta Irma Optimisti ryhtyi töihin, hän pätki sähkömoottorisahalla maantiepuomin kappaleiksi.

⁷⁹ ”Poikkeustilan” loppukeskustelu, 31.10.1999

Mitä tämä esitys minulle kertoi? Se oli yksinäistä taistelua, yritystä vapautua liian tiukasta verkosta. Verkko voi edustaa monenlaista, arjen järjestystä, sosiaalisia suhteita, liian tiukkoja määrittelyjä tai moraalisaantöjä - jotain sellaista, josta ei ilman apua päästä pois. Äänitausta toi lisänsä, se ilmaisi välillä myötätuntoa, mutta ei vapauttanut. Yleisön avulla vapautunut performanssitaiteilija toimi ja pääsi ”oikeisiin töihin – puuta pätkimään”.

Seuraava esitys katsottiin parvelta. Sinä oli silakoita – kalanhaju täytti salin kun kiiltäväkylkiset silakat muodostivat lattialle ympyrän, jonka keskelle SU-EN asettui puoli alasti riisuttuaan puseronsa ja peitettyään kasvonsa valkoisella huivilla. Hänellä oli valkoiset pikkuhousut yllä. Esitys oli visuaalisesti ehjä, liikekieli puhdas ja voimakas. Se oli monille tulkinnoille avoin ja tarjosi kriittisten ehdotusten mahdollisuuksia. Hannu Harjun mielestä hän ”kouristeli yhtä lailla kahlittuna kuin Irma Optimisti”. Mielestäni SU-EN ei ollut verkossa, vaan hän oli kala kuivalla maalla. Ensin hyvin hiljaa, vähitellen heräten tietoisuuteen, kalamaisten liikkeiden kokonaisvaltainen yritys päästä takaisin veteen ei tosin tuottanut tulosta – ilman raajoja on vaikea liikkua – hänen tempoillessaan kalojen rinki rikkoutui ja kalat sekoittuivat - niitä oli tempoilevan olennon päällä ja joka puolella. Vähitellen raajat kehittyivät ja lopuksi olento jo istui. Kun muuta ei ollut enää tehtävissä SU-EN paljasti kasvonsa ja tunki kaloja suuhunsa. Esittäjä on tanssija ja butotaiteilija taustaltaan ja se näkyi hänen kehossaan ja liikkeiden hallinnassa.

Israelilaisen Adina Ba-ronin performanssi perustui ääneen ja mimiikkaan. Hän itki äänellään aloittaen parvelta ja tullen yleisön joukkoon hakien turvaa läheisyydestä, etsien lopulta paikkansa - hyvän paikan, josta yleisö näki ja kuuli. Liikkeet varsinkin kädet olivat oleellinen osa esitystä. Useasti ne ikään kuin hyväilivät itkijän päätä, mutta välillä niillä vedettiin leukaa ikään kiiveten kohti jotain ylempää ja parempaa. Äänestä alkoi löytyä rooleja, surullinen äiti ja isä machomaisine rytmikkäine huudahduksineen – lapsi syntyi ja ihmetteli maailmaa ihastuneena – äiti parka suri millaiseen maailmaan hän oli lapsensa saattanut. Äänikertomus tuntui ruumiillisena kokemuksena niin kuin Hannu Harju toteaa, mutta siitä on myös löydettävissä ulkopuolisia viittauksia riippuen katsojasta ja hänen kulttuuristaan. Voi vain kuvitella millaista elämä jatkuvan väkivallan uhan alaisessa Israelissa on. Suomalaisena mieleeni tuli itkijänaisten tehtävä hautajaisissa – joku ilmaisi surua puolestani koskettavasti – se oli eheyttävä kokemus.

Naiset venyttivät aikaa tai jopa hävittivät sen. Läsnaolo tässä ja nyt oli voimakasta. Näpärät temput jäivät miehille – tosin heilläkin oli sanomansa. Petrovin shamanistinen touhuili ei auennut ilman taiteilijoista ja tavoitteistaan kertovaan näyttelyjulkaisua. Esityksessä oli paljon kaikenlaista tarpeista, Savua, vettä, tekolunta, laseja rikottavaksi, pari tuolia jota kuljeteltiin edestakaisin jne.. Hänen tekemisensä ei aina auennut. Hän touhuili omiaan ottaen kuitenkin yleisönkin joskus käsittelyyn. Hän leikkasi saksilla ihmisen ympäriltä näkymättömän kuoren ja heitti sen pois ja halasi ihmistä. Hänen omien sanojensa mukaan: ”Olennaista on yhteys yleisöön kuin myös niihin, jotka eivät ole seuraamassa esitystä.”

Romanovski puolestaan rikkoi esityksensä heti aluksi toteamalla yleisölle, että tehkää mitä lystääte, hän tarjoili purukumia ja ilmapalloja ja muoviputkenpätkiä. Tunnelma oli rento, muttei irrotanut yleisöä penkeiltään. Muoviputket saaneet kutsuttiin piiriin keskeille ja heidän putkensa liitettiin purukumilla yhteen – niillä vähän käytetyillä purukumeilla, jotka Petrov haki pois yleisöltä. Ryhmä sai yhteisen ilmapallon puhallettavakseen. Sillä aikaa kun yleisö odotti, että milloin poksahdetaan Petrov poistu paikalta. Eihän se poksahdanut ja jossain vaiheessa osa yleisö huomasi tullessaan huijatuksi itse esiintymään. Hänen sanomansa oli positiivinen ja selvä : Leikkikää olkaa hyvä. Hänen pyrkimyksensä on osoittaa esiintyjä pelkäksi tapahtuman osatekijäksi onnistui.

Boris Nieslony tarjosi todellisen kriittisen huomautuksen olemassa olevalle. Hän saapui korrektisti pukeutuneen kumarsi yleisölle, joka taputti. Kumartelu kuului muutenkin koko tapahtuman (ainakin torstain) esityskulttuuriin. Hän painoi päänsä käsiensä väliin keskittyäkseen ja aloitti taikurimaisesti ottamalla pienen pallon taskusta, hän siirsi sen toiseen taskuun, josta hän otti pallon suorittaakseen ”tekonsa”. Hän pompautti palloa kerran, otti sen kiinni ja poistui kumartamatta.

Ihanan ”leuhkaa tyhjänpäiväisyyttä” ! Ajatella, miten pienellä teolla voi vaikuttaa maailmaan tai ainakin saada rivin verran julkista huomiota. Esityksessä voi myös nähdä ”ironisen taideteon” ja itsekriittisen kannanoton koko performanssitaiteen mahdollisuudesta olla tyhjänpäiväistä tempuilua. Ja entä sitten vaikka olisikin. Esitys oli lyhyt ja ytimekäs. Henkilökohtaisesti olisin toivonut Nieslonynt antavan teolleen enemmän aikaa, mutta esitys laittoi minut miettimään omaa asennettani katsojana – minä haluan, että minulle annetaan koko rahan edestä. Huomasin olevani kateellinen, näinkö helpoin tempuin päästänsä kansainväliseen performanssitapahtumaan esiintymään oikeana performanssitai-

teijijana – ”rajansa kaikella” - minäkin olisin voinut tehdä tuon. Boris Nieslony ei kuitenkaan ollut mikään vahingossa mukaan päässyt tähdenlento, vaan aito herännäinen ja hän on tutkinut paljon performanssia.⁸⁰

Illan viimeisessä esityksessä, hiki lensi, kun Theodor di Ricco pyöri ympäri areenaa: ”*I am wheel. I go round and round.*” Hänen esityksensä ei kuitenkaan perustunut niin puhtaasti esittäjän ruumiinkieleen kuin naisten, mutta miltei taukoamaton fyysinen liike oli oleellinen osa tämän matkasaarnaajan ja opettajan keinoja käyttävän helppoheikkien tapaa pitää yleisön mielenkiinto taukoamatta yllä. Hän aloitti englannin oppitunnilla, joka yltyi saarnaksi, kulloinkin esiintulleen sanan inspiroimana. Sanat olivat hänen valmiiksi paperille kirjoittamiaan, joita kaksi yleisöstä valittua avustajaa melko tiuhaan tahtiin paljastivat. Di Riccon esitys ei kuitenkaan katsottuna kadulla tai teatterissa aiheuttaisi hämmennystä – se sopii aivan yhtä hyvin teatteriesitykseksi kuin performanssifestareille, mikä ei estänyt nauttimasta esityksen hypnoottisesta rienuavuudesta: ”*Fuck CBN, BBC, CNN – Fuck the arabs – fuck USA*”, käytän muuten keltaista, koska ufot pitävät keltaisesta – ostakaa postikortteja.”

Huomioitavaa on, että esitykset lähetettiin suorana internetin kautta. Seurasin perjantain ja lauantain tapahtumia kotona sohvalta. Ensimmäinen näkemäni suora nettilähetys oli Roi Vaara konttaamassa laseja täynnä oleva pöytä selässään. Pysähtelevä kuva tehosti lasien särkyvän lasin ääni ja tärkeiden sanojen virta katkesi sopivasti ikään kuin särkien käsitteitä. Koska minulla oli kokemus tilasta, antoi nettilähetys mahdollisuuden päästä mukaan, mutta valvontakameran tasoinen hämärä kuva ei jaksanut koko iltaa kiinnostaa – sitä paitsi suurimmasta osaa esityksiä saattoi vain arvailla mitä siellä touhutaan.

Sunnuntain yleisökeskustelu paljastui luentotilaisuudeksi, joka oli siis luentotilaisuus eikä keskustelu. Yleisön odotukset olivat toisella tasolla. Juuri kun olo alkoi olla kuin autokoulun teoriatunnilla, turhautunut keskustelemaan tullut henkilö antoi suoran palautteen koko touhusta: ”Performanssi on epäfasistisin taidemuoto, jonka tunnen – rakastan performanssia. Vittu, te ootte täällä kuin kirkossa. Mitä tämä on?” Veri alkoi virrata ja tilanne elää, mutta performanssin historian luento ranskalaisen aksentilla englanniksi jatkui ja jatkui ...

⁸⁰ <http://www.asa.de>

Mikä kuva jäi kokonaisuudesta? Varsinainen keskustelu oli yläkerran baarissa savutehostein, jääkone toimi äänikulissina – baarimikko toteutti kaavaa 20mk=olut.

Oltiin kaljalla ja valitettiin että ”täytyis saada rahaa, että pääsis kavereiden kanssa ulkomaille festareille ja kun ollaan niin mariginaalissa ja Hesarin kirjoittaa vain pikkujuttuja.” Oman navan kaivaminen on performanssina mielenkiintoista, koska se on niin yleisinhimillistä toimintaa, mutta julkisena keskusteluaiheena se ei jaksa kiinnostaa.

Joku keksi, että performanssin tulee ollakin mariginaalissa, sillä se juuri antaa mahdollisuuden tehdä kriittisiä, poliittisia huomautuksia taiteesta ja että kyse ei ole pelkästään taiteesta, vaan enemmän kuin taiteesta – elämästä, jota siis taidekin on, vaikka se mielellään lokeroidaan pois häiritsemästä älyllistä toimintaa. Vaarana on, että kun performanssitaide saa virallisen taiteen asema voi olla juuri se ansa, jolla vallitseva systeemi sulauttaa performanssin osaksi itseään. Ja näinhän on osaksi käynyt – Amorphin rahoittajien lista: Opetusministeriö, Taiteen keskustoimikunta...jne osoittaa, että taidemuoto on todella virallisesti hyväksytty.

Mutta mihin väliin mahtuu yleisö? Riittääkö performanssitaitelijalle se, että saa esittää kameralle ja kavereille ja että apurahoja löytyy? Nämä ovat ne kysymykset, jotka olisi pitänyt keskustelutilaisuudessa heittää ilmaan. Suhde yleisöön on kiinnostava juttu. Johon tanskalainen Odensen performanssitapahtuman kuraattori Else Jespersen näyttelyjulkaisussa vastaa: ”On yhä erittäin tärkeää löytää performance-taidetta kaikkialta, erilaisissa yhteyksissä erilaisen yleisön kera, yksinkertaisesti niiden ristiriitaisten kysymysten tähden, joita performance-taide esittää: mitä on taide – ja mitä on elämä?”

Tämän tutkimuksen kannalta on mielenkiintoista havaita, että performanssikin ikävä kyllä alkaa löytää uransa ja yleisönsä, mikä on toisaalta positiivista, mutta tarkoittaa toisaalta sitä, että pyrkimys avoimeen, uutta yleisöä etsivään toimintatapaan on kadonnut. Katsojat näyttivät tutuilta aiemmista performanssia koskevista tilaisuuksista. Performanssi on vaarassa muotoutua elitistiseksi harvojen huviksi.

5.3 ”Kuka tahansa voi olla performanssitaiteilija”

Mikä on performanssitaiteilijan ja tavallisen ihmisen ero? Roi Vaara määrittelee: ”Performanssi on vähän niin kuin elämä. Sen läpiviemiseksi tarvitaan kekseliäisyyttä ja oivaltamista. Performanssia osaavat tehdä kaikki, jotka osaavat elää.” Hän palauttaa jokamiehen oikeuden taiteen tekemiseen. Tämän väittämän perusteella tein kokeilun Nordens Folkliga Akademi:ssä (21.1.1998), jossa pohjoismaiset kansansivistäjät

Folkliga Akademi`ssa (21.1.1998), jossa pohjoismaiset kansansivistäjät kohtasivat (osallistujia Islannista, Ruotsista, Suomesta, Tanskasta, Eestistä, Latviasta ja Venäjältä). Tilanne, jossa päätin kokeiluni suorittaa, oli epämuodollinen tutustumisilta. Yhteinen kieli oli englanti.

Kerroin ihmisille, että tutkin performanssia ja annoin heille Roi Vaaran määritelmän. Arpa ratkaisi roolit, joita oli kolmenlaisia - arvottiin illan kolme performanssitaiteilijaa ja heille kullekin kolme avustajaa ja loput saivat yleisön roolin. Jokainen nosti arpalippunsa ja sai tehtävänsä. Ryhmällä oli symbolit erottamisen helpottamiseksi: ensimmäinen ryhmä oli sai sydänkuviolla merkityt laput, toisen ryhmän symboli oli vinoneliö ja kolmannen ympyrä. Yksi ryhmä kerrallaan esitti oman performanssinsa noin vartin valmistelun jälkeen ja sen jälkeen he olivat myös katsojina toistensa esityksissä.

Sydän-ryhmän performanssi-taiteilija oli islantilainen Oddur, ja osallistujat olivat Larissa, Karjalasta, Anna-Maija ja Stina Suomesta. Ryhmän symboli muodostui heillä myös performanssin aiheeksi. Kolme naista loi äänellään sydämenlyöntien vaikutelman, he olivat kädet toistensa olkapäillä piirissä, kasvot kohti piirin keskustaa. He muodostivat sykkivän Sydämen ääntelelemällä ja polvia notkistamalla. Sydän ei sykkinyt pelkästään itselleen, vaan se reagoi kolmeen Oddurin valitsemaan ohikulkijaan. Kaksi niistä se otti omakseen eli piiriinsä mukaan, mutta yhden lähestyessä se joutui rytmihäiriöön...lähestyjä oli kriittinen suomalainen, joka ei oikeastaan olisi halunnut olla koko kiu-sallisessa tilanteessa, jossa ei oikein tiedä kuinka pitäisi toimia.

Toinenkin performanssi sai sattumalta myös islantilaisen vetäjän, Ingibjörgin, suomalainen, eestiläinen ja latvialainen olivat hänen avustajinaan. Ryhmän symboli oli vinoneliö, joka myös tuntui vaikuttavan esityksen muotoon. Kaikki neljä esittivät yhtäaikaan samat vuorosanat ja heillä oli sama koreografia. Ensiksi islanniksi neljä kertaa toistaen ”Olut on parempaa kuin tee” ja sitten suomeksi samoin ”Sauna on parempi kuin suihku”, eestiksi ”Olut on parempaa kuin tee” ja venäjäksi ”Pietari on suurempi kuin Moskova”. Performanssin tarkoitus oli eri kielten kulttuurien yhteen saattaminen - yhteinen pohjoinen maantieteellinen sijainti.

Kolmanneksi ympyrä-ryhmä, joka kolme jäsentä muodostivat demokraattisen ryhmän ja esittivät miimisesti , kuinka naiset surivat sotaan lähtevää poikaansa ja iloitsivat hänen halustaan hylätä armeija ja elää rauhassa. Ryhmän kansallisuudet olivat venäläinen, joka esitti sotaan lähtevän pojan äitiä, suomalainen poikaa ja ruotsalainen äidin ystävää. Ryhmällä oli arkirealistisesta näkökulmasta johtuvia vaikeuksia kuvittaa kaunis ideansa ar-

armeijattomista pohjoisista maista käyttämättä puhuttua kieltä.

Oli mielenkiintoista, että sattumanvaraisesti valittu symboli (sydän, vinoneliö ja ympyrä) tuntui vaikuttavan ryhmän esityksen muotoon. ”Sydänryhmän” esitys oli kokonaisvaltaisin ja otti koko ryhmän mukaansa. ”Vinoneliöllä” oli hyvä koreografia lausunnallisessa esityksessään, mutta yleisö jäi ulkopuolelle katsojaksi. Ympyrä puolestaan johti tasarvoiseen työskentelyyn, jossa ongelmana oli kuitenkin lopputuloksen hajanaisuus. Ilman ennakkovaroitusta illanviettoon siis syntyi kolme esitystä, kun tilanne antoi mahdollisuuden.

Kysymyksiin vastattiin kun kaikki olivat esityksensä esittäneet. Parista kymmenestä läsnäolijasta 18 palautti kyselylomakkeen, joita olin tehnyt kolmenlaisia: tekijöille, osallistujille ja katsojille. Kysymykset olivat osittain samoja. Lomake oli englanniksi ja joillakin mukanaolijoilla oli selviä kieliongelmia. Kysymyksillä pyrin samaan selville millaisia taustoja ihmisillä oli taiteen suhteen, miten he tilanteen kokivat.

Kysymykset sattumanvaraisesti arvan valitsemalle ”taiteilijalle” (tekijä) olivat seuraavat:

1. Onko tämä ensimmäinen performanssisi?
2. Aiemmat kokemukset performansseista?
3. Mitä muita taiteenaloja olet harjoittanut?
4. Mitä halusit ilmaista performanssillasi?
5. Miten koit yleisön reaktiot?
6. Mikä on taiteen tehtävä ?

Kysymykset osallistujille, jotka toteuttivat taiteilijan näkemystä:

1. Oletko aiemmin ollut mukana performanssissa?
2. Miltä tuntui?
3. Mitä halusit välittää yleisölle?
4. Miten koit yleisön reaktiot?
5. Mitä muuta taiteellista toimintaa olet harjoittanut?
6. Mikä on taiteen tehtävä?

Kysymykset niille, jotka olivat katsojina:

1. Mitä näit ja koit?

2. Mitä ajattelit tekijöiden halunneen viestittää?
3. Mitkä ovat aikaisemmat kokemuksesi performanssista?
4. Mikä on suhteesi taiteeseen?
5. Mikä on taiteen tehtävä?

Katsojien lomakkeeseen vastasi 11/18, osallistujien lomakkeeseen vastasi kolme ja tekijöiden neljä henkilöä. Vaikka olin ajatellut kolmea eri tekijää eli varsinaista performanssitaiteilijaa, tekijäksi itsensä koki neljä ihmistä. Analysoin suomentamani vastaukset Codex-ohjelmalla, joka on suunniteltu erilaisten laadullisten aineistojen käsittelyyn ja analysointiin. Ohjelman avulla tuotetut taulukot ovat liitteinä.⁸¹

Mitä vastauksista sitten ilmeni? Ensikertalaisia performanssissa oli viisi, joista yksi kuuli koko sanan ensimmäistä kertaa, heitä oli sekä tekijöissä, osallistujissa ja katsojissa, myös jokaisessa ryhmässä oli ainakin yksi ensikertalainen. He kokivat, että taide ilmaisee ja elvyttää tunteita. Sanoman välittymisen koki heistä kolme henkilöä. Taiteen tehtäväksi heistä jotkut näkivät elämysten antamisen ja rajojen rikkomisen.

Miten katsojat tilanteen kokivat? Heitä oli siis yksitoista, joista kaksi ensikertalaisia. Sanoma välittyi seitsemän katsojan mielestä. Lausuma ”Taide lisää itsetuntemusta.” löytyi kolmesta paperista samoin ”Taide elvyttää ja ilmaisee tunteita.” Katsojat näkivät myös performanssin yhteyden initiaatioleikkiin. Performanssin koki aktiivinen taiteenharrastaja katsoja rajojenrikkojana.

Tekijät vastasivat taiteen tehtävän olevan tunteiden elvyttämisen ja ilmaisun, samoin kuin osallistujat. Tekijät ja osallistujista kolme koki sanoman välittyneen. Tekijöiden eroa osallistujista ei vastausten perusteella voi tehdä. Jos ryhmät olisivat olleet suurempia olisi ehkä löytynyt eroja siinä kokemuksessa onko ihminen ryhmän jäsen (osallistuja) vai vastuuhenkilö (tekijä). Tässä tapauksessa kysymykset sekä tekijöille, että osallistujille olisivat voineet olla samat, koska demokraattisesti toimivat pohjoismaalaiset jakavat vastuun tehokkaasti ja ovat osallistujinakin aktiivisia tekijöitä.

Sydän-ryhmän (kaksi vastausta) ja vinoneliö-ryhmän (kaksi vastausta) sekä tekijät ja osallistujat, olivat sitä mieltä, että ”Taide elvyttää ja ilmaisee tunteita”. Heillä oli ryhmässään sekä taiteen harrastajat, että kummassakin ensikertalainen. Ympyrä-ryhmällä (kolme vastausta) taas puolestaan nousi esiin taiteen uutta löytävä puoli ja rajoja rikko-

⁸¹ Kotiranta ja Lindqvist, 1995

vapuoli, mikä on yllättävää, sillä heidän esityksensä oli kovin perinteinen. Kokemus tekemisestä heillä oli myönteinen ja sanoman koettiin välittyi.

Kaikille yhteiseen kysymykseen ”Taiteen tehtävästä” vastattiin seuraavasti:

- ”Taide elvyttää ja ilmaisee tunteita” (7 kpl)
- ”Taide on elämää” 4 kpl
- ”Taide lisää itsetuntemusta” 3 kpl
- ”Taide löytää uutta” 3 kpl
- ”Taide antaa elämyksiä” 1 kpl
- ”Taide on ihana” 1 kpl
- ”Taide vaikuttaa päättäjiin” 1 kpl.
- Ei vastausta (2 kpl)

Taiteen kanssa tekemisissä olevat kokivat kysymyksen vaikeana – ”siihen pitäisi vasta kirjoittamalla kirja.” Mitä lähempää kohdetta katselee sen suuremmalta se näyttää.

Eräässä vastauksessa performanssi rinnastettiin ”seuraleikkiin”, mikä ehkä johtui tilanteen luonteesta - tutustumisilta. Toisaalta samankaltainen arviointi löytyy myös Ilkka-Juhani Takalo-Eskolalta – taide on tutustumista. Samat esitykset toteutettuna taidemu-seossa tai performanssitapahtumassa olisivat olleet virallisia performansseja . Seura-leikillä ja performanssilla on tästä näkökulmasta hyvinkin samansuuntaisia päämääriä - ihmisten välisen kommunikaation ja tutustumisen mahdollistaminen. Sen nähtiin myös muistuttavan initiaatiroleikkiä (termi suoraan vastauksista). Performanssi rajoja rikko- vana tapahtumana tuli myös esiin parissa paperissa.

Kysymykset ovat ehkä hieman johdattelevia, mutta vastauksista ilmeni enimmäkseen positiivisen utelias suhtautuminen, vain eräällä suomalaisella oli vaikeuksia lähteä leik- kiin, mikä kuvastuu vastauslomakkeista ja minkä varsin selvästi huomasi myös paikan- päällä esim. ”Sydän-ryhmä” sai rytmihäiriön, kun suomalainen lähestyi, hän oli ulkoises- ti mukana - teki niinkin käsketään, niin kuin meitä on koulussa opetettu. Suomalainen osallistuja ei pitänyt tilannetta ”oikeana” performanssina, hänen aikaisemmat kokemuk- sensa performanssista olivat ”paremmat”. Joka tapauksessa muut kokivat performanssin tämän kokemuksen pohjalta mielenkiintoisena.

Sydän-ryhmän islantilaisella ohjaajalla Oddurilla oli pyrkimys yhdistää koko ryhmä suu- reksi sykkiväksi sydämeiksi – hän koki, että hänen ei ideaansa ymmärretty, kun sydän jäi

sykkimään tilan keskelle, eikä laajennut koko ryhmän yhteiseksi sykkeeksi. Joka tapauksessa esitys toimi, vaikkei taiteilijan idea toteutunutkaan ja ryhmä ja yleisö koki esityksensä onnistuneena.

Kaiken kaikkiaan tilanne oli hauska ja osoitti, että ihmiset avoimessa luovassa tilassa ovat kekseliäitä, mutta itsekritiikin peikko, aikuisen haamu ja liiallinen luokittelu, voi tuhota tunnelman. Tilanne oli siinä mielessä hyvä, että ihmiset olivat toisilleen vieraita ja ”kokeiluni” tarjosi heille mahdollisuuden tutustua. Taitelijat ottivat roolinsa tosissaan ja osallistujat myös. Mielestäni kokeilu osoitti sen, että performanssi toimii yhteisenä tekemisenä, se antaa yhteisen kokemuksen, jonka jälkeen on helpompi puhua. Vaikka tällä kertaa lähtökohtana oli ulkoapäin annetut ohjeet ja odotukset.

Miten nämä performanssit olisivat sijoittuneet taideperformanssien luokkaan? Taideperformanssin muotoa ei ole rajattu – ennemminkin tilanne ratkaisee, jos kyseessä olisi ollut performanssifestivaali, niin esitykset olisivat olleet performansseja. Sydän- ja vinoneliöryhmät sellaisinaan - ympyräryhmä olisi kaivannut pientä tiivistystä. Sydän ja vinoneliöryhmä saivat ”taiteilijoikseen” taiteen kanssa ammatikseen työskenteleviä ihmisiä, joille idea oli selkeä, kun taas ympyräryhmä oli ”amatööri-ryhmä”. Esitystilanne, ei esitysten muoto ratkaisee, sen onko kyseessä performanssitaidetta vai seuraleikkiä tai jotain ihan muuta..

5.5. Performanssin määrittelyn kohteena

Käsite on väljä: ”Nykyisin me taiteen rahvas käytämme sanaa performanssi kaikesta siitä, mitä emme ymmärrä. Kun joku sanoo olipa se aikamoinen performanssi, hoksaamme heti, mistä on kysymys.”⁸² Performanssi itsenäisenä taidemuotona on tosiasia. Osana teatteria se on liian itsestään selvä, koska teatterin tekijät tuntuvat sitä vierastavan. Kuva-taiteilijat haluavat kuvan, jonka taideperformanssi luo katsojalle, hetki halutaan tallentaa, siksi valokuvat ja videotalliointi ovat kuvataiteilijalle tärkeitä. Performanssi kuvataiteen kautta määriteltynä: ”*Se on elävä tapahtuma, yleisön läsnäolo on oleellista ja siinä on usein elementtejä eri taiteenaloista. Performanssi eroaa siinä, että taiteilija harvoin esit-*

⁸² Janhonen, Helsingin Sanomat, viikkoliite 13.8.1997

tää roolia, vaan hän on taiteilija, tekee työtään yleisön edessä.”⁸³ Yleisön läsnäolo, roolittomuus ja tekeminen ja siitä seuraava konkreettinen taideteos, joka voi olla myös taltiointi, tekemisestä otettu valokuva tai video. Kuvataiteen kentässä performanssi paljastaa kuvataiteen lähtökohdan - luovan teon, jonka tuloksena on siis kuva.

Teatterin kautta määriteltynä keskeiseksi yhteiseksi tekijäksi nousee ruumiillisuus, vaikka Tuija Kokkosen teatteria koskeva huomio pätee myös performanssiin. *”Tarkemmin sanottuna esitys tapahtuu pitkälti siinä suhteessa, joka muodostuu esittäjän ja katsojan ruumiiden välille, sillä ruumis reagoi toiseen suurimmaksi osaksi suoraan, ilman tietoisia ajatuksia.”*⁸⁴ Tähän määritelmään on performanssintekijän helppo yhtyä.

Mutta toisaalta *”Performanssi ei ole teatteria, vaan eri taidemuodoista nouseva uusi ilmaisu-
tapa. Jokainen saa ymmärtää miten haluaa. Taiteilija on tyytyväinen, jos teos herättää
ihmetystä ja liikettä aivoissa”*, julistaa Forssan Lehden toimittaja. Performanssi on siis provokaattori, herättäjä, jonka tarkoitus on saada saa ihminen ihmettelemään..

Mediaperformanssin tutkijat ottavat ehjän luovalla tavalla toimivan, itseään refleктоivan minuuden toteuttamisen performanssin päämääräksi, vaikka fyysinen läsnäolo puuttuu sen tuntu luodaan ihmisruumista kuvaamalla. Puhutaan taltiointista, vaikka mielestäni dokumentoimaankin pyrkivä kuva on itsenäinen taidemuoto, joka käyttää performanssia materiaalina. Performanssin esitystilanteen osaksi kuuluvat oleellisesti kamerat ja kuvaus, jolloin katsojat saavat taas todistaa luovaa työtä – tällä kertaa kameran takana tapahtuvaa. Nykyisen tekniikan avulla kuva on miltei välittömästi tarkasteltavissa siis valmistuu yleisön edessä.

Taideperformanssi tai happening poikkeaa Schechnerin performanssille laajemmassa mielessä antamasta määritelmästä toistuvana siinä, että se turvallisen tuttuuden sijasta rikkoo rajoja – se pyrkii toiston sijasta ainutkertaisuuteen. Erkki Pirtola liittyy performanssin filosofiaan – performanssi on *”älyllisesti etäännytetty tai meditatiivinen pysäytys.”* Taitelija tekee itsestään veistoksen tai esittää prosessin, jolla hän julistaa muutosta. *”Siinä ihmisen oma keho; eleet, ilmeet, liikkeet, äänet ovat välineitä moniulotteiselle runollisuudelle. Performanssi on tyhjiö, johon voi astua ilman käsikirjoitusta ja viitata*

⁸³ Read, 1994, s.273

⁸⁴ Kokkonen, 1995

kaikkiin elämäntilanteisiin ja siten se voisi olla mitä mainioin välinen demokratisoida koko taiteen elitisoitunut käsite.”⁸⁵

Pirtolan määritelmää soveltaen: Taideperformanssi suhteessa teatteriin on samassa suhteessa kuin runous on kirjallisuuteen. Kirjallinen tuote käyttää sanoja, jotka irrotettuna alkuperäisestä kontekstistaan ovat runoutta. Performanssi irrottaa toiminnan sen arkisesta merkityksestä, se pätkee juonellisesti etenevää tapahtumaa tai teatterin juonellista kokonaisuutta muodostaen uusia merkityksiä, jotka mahdollistavat hyvin monenlaista tulkintaa. Performanssi voi antaa välähdyksen jostain suuremmasta kokonaisuudesta, jonka tarinan katsoja voi luoda itse. Performanssi on toiminnallista runoutta, joka siirtäessään erilaisia tapahtumia taidekontekstiin luo uusia toiminnan mahdollisuuksia toiminnan tulkinnalle.

Voiko performanssin määrittellä tekijän pyrkimyksen kautta? Tekijän intentio on suuntauneisuutta tiettyyn päämäärään, mutta performanssin suhteen voidaan puhua usein toiminnan intentiossa, jossa päämääränä on toiminta itse. Ympäristö lataa teon merkityksiä, jotka toki voivat myös olla tekijän tarkoittamia merkityksiä, mutta myös löytää varmasti lisämerkityksiä, joista tekijällä ei välttämättä ole aavistustakaan. Tekijä voi toimia hyvinkin tietoisesti, vaikka antaa vaikutelman sattumanvaraisuudesta, esim. Leo Bassi. Tekijän intentio voi olla puhtaan luovuuden tilan toteuttaminen tai tietyn sanoman välittäminen.

Performanssin tilannelähtöiseksi luokitteluksi ehdotan seuraavaa: olen havainnut, että performanssille löytyy viittä erilaista tilanteisiin liittyvää muotoa. Ensiksi kuvataidemaailma tuntee hyvin avajaisperformanssin, joka liittyy näyttelyn avajaisiin tai kokonaisen uuden tilan käyttöönottoon esim. Kiasman avajaisissa taideopiskelijat olivat maalattavana. Toinen selkeä tilanne performanssille on asialle pyhitetyt festivaalit – festivaaliperformanssit saavat oikeutuksensa tulla kutsutuiksi performansseiksi juuri tilanteen kautta. Myös muut tapahtumat voivat käyttää performanssia herättääkseen yleisön huomiota. Huomioperformanssien itsenäisyys on tavallaan olemassa, vaikka niiden varsinainen tarkoitus saada kiinnitettyä yleisön tarkkaavaisuus esim. messuosastoon esittelevän yrityksen tuotteisiin – bodypainting on käytetty messuyllätystä. Itsenäiset taideperformanssit, jotka taiteilija on ladannut ilmaisemaan sitä mitä kulloinkin on tarkoitus ja jonka yleisö ymmärtää taiteelliseksi toiminnaksi tilanteen kautta, esim Shozo Shimamoton 1000 nais-

⁸⁵ Pirtola, 1999, Vihreä lanka 29.10

ta. On vielä luokittelematon performanssi, joka nousee tilanteesta tai tavallaan vastareaktiosta tilanteeseen, jota ei ole harkittu ja jolla ei välttämättä ole taiteellista painoarvoa – spontaaniperformanssi. Tämä tyyppi performanssia toimii situationistien määrittelyn mukaan *vapautuneen luovuuden vastaprojektina*. Sillä tarkoitan jotain arjen tai käytännön kaavasta poikkeavaa tekoa, esim. ollessani Boliviassa pukeuduin intiaaninaisen asuun ja kävelin kaupungin halki hämmentäen yleistä pukeutumisen kaavaa – selvästi eurooppalainen pukeutuneena alempiarvoisten intiaanien käyttämään asuun ei sopinut katukuvaan – vaatetus ja asema eurooppalaisena eivät sopineet yhteen. Vastaantulijoiden reaktiot olivat passiivisen oudoksuvia.

Spontaaniperformanssi ei välttämättä enää kuulukaan taideperformanssin luokkaa, vaan on luonteeltaan kriittisen huomautuksen antajana poliittista. Performanssia voisi jaotella myös sen mukaan onko se esiintyjäkeskeistä vai osallistavaa, mikä sopii sekä taideperformanssin että muuhun tarkoitukseen tehdyn performanssin jaoksi. Käsittelen lopuksi performanssin mahdollisuuksia virallisen taidemaailman ulkopuolella.

6. PERFORMANSSIN MONET MAHDOLLISUUDET

Lopuksi pohdin performanssin eri yhtymäkohtia ja mahdollisuuksia muun kuin taidemaailman kautta. Aloitan tarkastelemalla performanssin pedagogisia ja terapeutisia vaikutuksia, jotka ovat ainakin mahdollisuuksina laaja-alaisia. Poliitiikan tutkiminen sen esityksellisen luonteen kautta paljastaa valtasuhteita ja auttaa analysoimaan tilannetta. Poliitiikan päänäyttämö on eduskunta äänestyksineen, mutta esitystä välittävällä medialla on myös sormensa pelissä. Esimerkiksi uutisten dramaturgian ymmärtäminen auttaa katsojaa erottamaan todellisen tapahtuman ja siitä luodun kertomuksen eron. Lopuksi pohdin onko performanssi taidemuotona tiensä päässä vai vieläkö sillä on tulevaisuutta.

6.1 Pedagoginen ja terapeutinen käyttö

Kun ihminen oppii jotain uutta, hän tekee ensimmäistä kertaa jotain, eikä voi siis tietää etukäteen kuinka asiat sujuvat. Hän luo jotain sellaista, mitä ei ole ollut olemassa – ainakaan hänelle itselleen. Oivaltava oppiminen ja luovuus ovat yhtä. Kun oppimista pyritään ohjaamaan tiettyyn haluttuun suuntaan, tapahtuma vaikeutuu, koska luovuudelle asetetaan ehtoja. Kokemuksellinen tieto on jäänyt samalla tavalla arvostuksessa alakynteen kuin taide verrattuna tietoon, vaikka tekemällä opittu konkretisoituu ja ihminen saa konkreettisen kokemuksen asiasta. Performanssi toimiessaan ohi sanojen on kokemuksellista ja palauttaa siis ihmistä itseensä – omaan kokemusmaailmaansa.

Jopa niinkin luovan ammatin kuin näyttelijäntutkimus ei anna ihmiselle hänen identiteettin ja taiteellisen suunnan löytymiseen kannalta ja ratkaisevasti kokemuksia. Todelliset tilanteet ja toimiminen työelämässä ovat näyttelijöiden oman kertomuksen mukaan ratkaisevia.⁸⁶ Oppiminen aiheuttaa muutoksen käyttäytymisessä. Ihminen kehittää roolinsa yhteydessä toisiin – roolivalikoima voi olla moninainen, rooleja löytyy niin monta kuin ihmisellä on erilaisia todellisia tai kuviteltuja sosiaalisia ryhmiä.

Performanssi voi vapauttaa ahtaista rooliodotuksista, uudenlainen käyttäytyminen tuottaa uudenlaista vastinetta. Minäkuva saa uutta materiaalia. ”Olennaista on se, että ihminen hyväksyy itsensä ja vapautuu havainnoimaan ja toimimaan vapaasti. Luova ihminen

⁸⁶ Houni, 2000, s.179

ei pelkää osakseen tulevaa pilkkaa ja epäilyä kuten neuroottinen ihminen. Luovuus on elämälle kuin auringonpaiste, se lämmittää ja valaisee. Luovuudessa on jokseenkin samat piirteet kuin ihmisyydessä, väittää Maslow, humanistisen psykologian uranuurtaja.”⁸⁷

Jyväskylän yliopiston draamapedagogiikan laitoksella Panu Mäenpää on tutkinut performanssin käyttöä opetuksessa - hän puhuu ”parantavasta performanssista” artikkelissaan: ”Postmoderni performanssi reflektiovälineenä draamassa”. Antaessaan henkilökohtaisen prosessinsa näkyä performanssinsuorittaja antaa mahdollisuuden yleisölle kokea parantuminen. Katharsis tapahtuu uhrilampaana olemisen kautta. Psykoanalyttisen määritelmän mukaan katharsis on kokemus, joka tarjoaa potilaalle mahdollisuuden elää uudelleen ja siten sovittaa aikaisemmat kivun kokemukset, jotka ovat vielä selvittämättä.”⁸⁸

Kivun kokemukset eivät kuitenkaan sinänsä toimi välttämättä puhdistavina. Hyvin fyysiset performanssit kuten jo aiemminkin mainittu Orlan, joka muuttaa itseään kauneusleikkausten avulla yhä enemmän naiseksi ei välttämättä saa katsojia kokemaan katharsista, sillä nämä eivät ole valmiita näkemään, mitä tuskia kaunistuminen tuottaa. Varsinkin miehet poistuvat usein tilaisuuksista, jossa hän kertoo ja näyttää kuvia omista kauneusleikkauksistaan.

Kun katsastusasemat uudistivat imagoaan he hautasivat vanhan ”katsastusmiehen” konkreettisesti nukkena. Niin kuin olemme huomannet auton katsastaminen on nykyään oikein miellyttävää. Performanssi on toiminut hyvin muutoksen apuna. Uusi rooli on ollut helpompi omaksua, kun vanha on kuollut ja kuopattu. Performanssin mahdolliset vaikutukset muutoksen välineenä tai käännekokemuksena kiinnostaa minua. Aiheen tutkiminen tarkemmin on kiinnostavaa ja pedagoginen performanssi ymmärrettynä ihmisen sisäisenä kasvuna on se suuri mahdollisuus, johon aion perehtyä tulevissa opinnoissani.

Performanssin avulla ihminen pystyy välittämään kokonaisvaltaista tietoa itsestään ja häntä kohdanneista tapahtumista, tunnereaktiot tapahtumiin välittyvät kehonkielellä suuremmin kuin kerrottuna tarinana, joka toki voi olla osa performanssia. Tässä voi olla mielenkiintoinen yhteys tarinateatterin ja performanssin välillä terapeutteisessa mielessä. Tarinateatteri havainnollistaa kertomuksen roolihenkilöiden avulla. Performanssissa tavoitellaan usein roolien takaista todellisuutta – puhdasta läsnäoloa, joka sinänsä on terapeutista.

⁸⁷ Uusikylä, 1999

6.2 Poliittinen performanssi

Taide ja mainonta ja media ja poliittinen propaganda ovat aina olleet läheisissä suhteissa toisiinsa. Mainostajat käyttävät taiteen keinoja kiinnittääkseen ihmisten huomion kaupattavaan asiaan. Samoin politiikassa – kaupan ovat arvot ja strategiat niiden saavuttamiseksi. Poliitiikan näkeminen esityksenä – teatterina – antaa katsojalle, joita me äänestäjät olemme sen jälkeen kun olemme äänemme antaneet, mahdollisuuden analysoida tilannetta. Tosin katsojan tulee olla melko lailla tietoinen pelisäännöistä, jotta näytelmän juoni avautuu ja siitä tulee läpinäkyvää.⁸⁹ Mutta onko taide yleensä poliittista vai muodostaako se kokonaan omissa maailmoissaan pyörivän todellisuuden?

Poliittinen performanssi – taiteellisesta lähtökohdista voi kääntyä vaikutukseltaan moniin suuntiin. Suunnittelin puoluepoliittista performanssia Forssan Vihreiden kunnallisvaalitapahtumaksi syksyllä 2000. Yhteisen ideamme Loimijoki-performanssin tarkoituksena oli tehdä jotain Loimijoen varrella asuvia yhdistävää ja saada julkisen huomion kautta asiaamme edistettyä. Innostusta itsensä likoon panemisesta ei kuitenkaan ollut - varsinkaan jonkin ”hölmön” performanssin tekemiseen. Olin hautaamassa koko ideaa, mutta lehti muisti vaalilehden lupauksen Loimijokiperformanssista ja oli kiinnostunut tapahtumasta. Kun ehdokkaat kuulivat, että Forssan Lehti tulee paikalle – katsomo, joka oli samalla performanssin näyttämö, täyttyi -toiveissa oli päästä suuremmalle näyttämölle eli lehteen.

Jaoinme vapaalippuja katsomaan joen virtausta itse valitulla paikalla tiettyinä kellonaikoina. Osallistuminen oli helppoa – tulla paikalle ja katsoa joen virtausta. Se antoi mahdollisuuden osallistua aktiivisena havainnoitsijana. Olin rakentanut VIP-katsomon kaupungintaloa vastapäätä – sillä paikalla joen virtaus oli heikkoa, mutta seisova vesi antoi oman merkityksensä liittyen kaupungin byrokraatiaan. Parikymmentä osallistujaa istui liput saatuaan katsomaan tapahtumaa – joen hidasta virtausta syyspäivänä. Alkuperäinen tarkoitukseni oli 15 minuutin hiljaisuus, mutta viisi minuuttia intensiivistä hiljaisuutta riitti, sillä mukana oli myös lapsia. Forssan Lehti otsikoi *Hiljaisuus herätti huomiota*. Kuvassa istui ihmisjoukko mietiskelemässä kyltin *Tulevaisuus* edessä.

⁸⁸ Mäenpää, 2000, s.157

Toinen esimerkki tavallaan poliittisesta suuremmin vaikuttamaan pyrkivästä performanssista on Göteborgista, jossa järjestettiin edellisellä viikolla, kun tein kokeiluni performanssista (tammikuu -98) suuri kulttuuriperformanssi teatterin määrärahojen puolesta. Siellä järjestettiin mittavat hautajaiset, jossa jääarkkuun haudattu teatteri kuljetettiin hevosvaunujen vetämässä hautajaissaatossa läpi kaupungin. Yleisöä oli pyydetty pukeutumaan hautajaisasuun. Tempaus ilmeisesti onnistui ja teatteri paransi asemiaan ja ”taide” toimi yhteiskunnallisena vaikuttajana oman asemansa puolesta. Tässä tapauksessa performanssi toimi ikään kuin laajennettuna ja roolivaihtoehtoja tarjoavana mielenosoituksena, johon yleisö saattoi tuoda oman surunvalittelunsa pukeutumalla ja tuomalla kukkia haudattavalle teatterille. Göteborgin ”teatterihautajaiset” tehoi ja teatteri sai pitää määrärahasa.

Mitä vaalitempaus Loimijoen virratessa vaikutti? Lehtikuvassa ei näkynyt kasvoja, joten henkilökohtaisena mainoksena tempaus ei toiminut – eikä se ollut tarkoituskaan. Mutta mukana olleille se antoi kuitenkin yhteisen kokemuksen – Me ”yleisö” herkistyimme äänille – läsnäololle, toinen toisillemme ja edustimme hiljaista massaa, joka odottaa päättäjiltä jotain - toimintaa. Kunnallisvaalipaikkoja tuli tuskin lisää ja ihmisten aktivoitumisesta ei näkynyt merkkejä, mutta joku ajatus saattoi herätä.

Sillä, että performanssi luo oman todellisuutensa, se herättää huomaamaan vaihtoehtoisen toimintamahdollisuuden. Tarvitaan todella uusia lähestymistapoja, jos halutaan vedota esim. nuoriin, jotka pitäisi saada vaaliurnille ja itse ehdokkaiksi, mikäli oletetaan nykyisellä edustuksellisella demokratialla olevan tulevaisuutta. Performanssi myös poliittisessa mielessä voi toimia kriittisenä ehdotuksena, joka voi tuoda toisenlaista näkökulmaa esiin, vaikka tietyn sanoman juntaaminen ei sen avulla onneksi automaattisesti toimi.

Henrik Otto Donnerin kanssa Suomeen happeningin tuonut Dewey oli sitä mieltä, että yhteisö käsitteellistää arvonsa taiteen kautta. Hänen pyrkimyksensä oli luoda demokraattista

taidetta, jossa yhteistyö ja yhteisvastuu ovat tärkeässä asemassa. Happeningien tarkoituksena oli saada yleisö kokemaan olemassa olonsa mielekkyys ”*vastakohtana vieraantu-*

⁸⁹ Houni ja Paavolainen, 1999, Paavolainen, s. 16

neen jälkikapitalistisen subjektin elämättömälle elämälle” Dewey ei halunnut propagandaa minkään poliittisen uskomuksen puolesta, vaan hän halusi järjestää olosuhteet todellisuuden aktiiviselle kokemiselle⁹⁰. Vaikka hänen vierailunsa jälkeen seurasi poliittisen aktiivisuuden kausi, niin puoluepolitiikka ei ollut hänen ensisijainen pyrkimyksensä.

Ihmisten välistä yhteyttä korosti myös Tolstoi ja samoin Grotowski. Jos yhteyttä ei ole, niin millaista maailmaa rakentaa panssaroitunut minä? Takalo-Eskolan mukaan : ”*Minuuden profiili kivettyy. Täten kyllä estetään paineen sisäänvirtaaminen, mutta samalla kanavat muutenkin tukkeutuvat ja sisään tulee yhä vähemmän ” uutta”. ”Minä” käy aikaa myöten ahtaammaksi ja kapeammaksi, sen saama ”input” niukentuu eikä sen sisältö ole enää tuoretta. Samoin tällaisen minän ulospäin lähettämät viestit yksipuolistuvat – elämä köyhtyy henkisesti. Tällaisista yksilöistä tulee yhä enemmän objekteja, joita taloudelliset ja poliittiset vallanpitäjät helposti hallitsevat ja johdattelevat kuin nappuloita pelilaudalla.*”⁹¹

Vapaat ihmiset, jotka valitsevat kulloisenkin tarpeen mukaan ovat vaikeita hallita. Hallinto haluaa ihmisten pysyvän rooleissaan tai ainakin muuttuvan ohjatulla tavalla. Luovat ihmiset ovat arvaamattomia ja siksi aika hankalia täydellisyyteen pyrkivän järjestelmän kannalta. Siksi olisi suotavaa ”sijoittaa” heidät taidelaitoksiin, joita jo on paljon helpompi pitää aisoissa. Ne pönkittävät olemassa olevaa järjestelmää. Mutta entäpä jos kaikki ihmiset kokisivat olevansa taiteilijoita. ottaisivat taiteilijan vapauksia – toteuttaisivat omaa sisäistä minäänsä. Miten kävisi ”järjellisten” systeemien esimerkiksi lasten pakko-opettamisen ja sopeuttamisen ihmiselle kenties vahingollisiin toimintamalleihin, kuten liiallinen yksilöllisyyden korostaminen ja keskinäinen kilpailu.

Yhteiskunta koostuu kuitenkin yksilöistä ja itsensä tuntevat ihmiset ovat kaiken inhimillisen yhteistoiminnan lähtökohta. Taide on yksi tie itsetuntemukseen, jonka kulkemista voidaan nimittää terapiaksi, oppimiseksi, kokonaispersoonallisuuden kasvuksi, uskonnolliseksi elämäksi - jotenkin ihminen itseään tuo esiin ja se on hänen oikeutensa. Erilaiset ihmisenä olemisen performanssit ovat moniarvoisen yhteiskunnan rikkaus. Ne ovat sinänsä poliittisia – ne julistavat minää, joista syntyy me.

Taidemaailman ja muun elämän kohtaaminen ja sekoittuminen on kumpaakin elähdyttävä ja yksilöä ajatellen se elämän mielenkiintoinen rajavyöhyke, jossa voi tapahtua todell-

⁹⁰ Elovirta, 1995, s.40

linen muutos silloin kun ihminen itse ryhtyy toimimaan uudella tavalla. Taidemaailma ei ole päämäärän kannalta välttämättä paras mahdollinen toimintaympäristö – on paljon ihmisiä, joille taide ei sinänsä sanana merkitse mitään ihmeellistä, mutta jotka ovat herkkiä ja kykeneviä vastaanottamaan asioita.

⁹¹ Petersen, 1987, Takalo-Eskola, s.63

7. LEIKIN LOPPU VAI ALKU

Tarkastellessani performanssia minun on ollut vaikeata päättää seuraanko kronologista järjestystä vai lähestynkö performanssia eri taiteen alojen kautta. Tässä työssä näkyvä historiallinen palapeli ei ole valmis, mutta ilmiönä performanssi on nykyhetkeä, se on tapa esittää minuutta, julistaa olemassaoloa, kommunikoida kokonaisvaltaisesti. Ihmisen kokonaisvaltaistuminen on tärkeää, sillä vain kokonaiset itsenäiset yksilöt, jotka ymmärtävät oman osuutensa pystyvät toimimaan ja rakentamaan tervettä ihmisyyhteisöä.

Näkökulmani on ihminen kohtaamassa maailmaa, toimimassa siinä, sulattamassa ympäristön rooliodotuksia osaksi minuuttaan, alistumassa tai taistelemassa ymmärretyksi tulemisesta tai ylipäättänsä julistamassa olemassaoloaan. Performanssi on mahdollisuus tarkistaa ja muuttaa olemassa olevaa. Performanssi, teko, demo, harjoite, impro, esitys - rakkaalla lapsella on monta nimeä, mutta tärkeintä on ilmaisun vapaus ja teko, joka demonstroi jotain ajatusta tai tunnetta katsojille. Performanssi tarjoaa vaihtoehdon, jonka mahdollisuudet näyttävät rajattomilta. Esitykset voivat olla missä tahansa – millaisia tahansa, pysyen kuitenkin ”esityksenä”. Erilaisuuden vaikutus on mielenkiintoista. Jokin määrittelemätön hämmentää olemassa olevaa todellisuuskäsitystä.

Taide ymmärrettynä uuden ulottuvuuden mahdollistajana tekee siitä on erittäin tärkeää inhimillistä toimintaa, joka voi vaikuttaa vallitsevaan käsitykseen todellisuudesta ja luoda uutta järjestystä. Taiteella niin kuin oppimisellakin on vallankumouksellinen merkitys - luoda vaihtoehtoja vallitsevalle käsitykselle todellisuudesta. Tarvitaan ihmisiä, jotka kokevat itsensä tekijöiksi – ei passiivisia sivusta seuraajia – siinä performanssille poliittista aktivoivaa tehtävää, joka ei ole vailla vaaroja. Tekojen ylivallan korostaminen voi johtaa kaikenlaisiin tekoihin, joiden oikeutukseen vakaasti tekijä uskoo, vaikka teko olisi kuinka julma.

Taiteitten välimaasto sopii performanssille. Se ihmisen välitila, kun ihminen on luopunut vanhasta, mutta ei vielä löytänyt uutta.⁹² Vanhan tutun ja uuden tuntemattoman rajavyöhykkeellä haparoiva performanssi näyttäytyy tuttuun ja turvalliseen tyytyväiselle epämääräiseltä. Uteliaalle se on tuntosarvi – mahdollisuus löytää uutta. Sen määrittely, onko performanssi taidetta vai ei, ei ole pelkästään teorian ongelma, vaikka sisäisen pakon tai innostuksen sanelema tekijä ei määrittelyistä piittaa – ainakaan tekemisen hetkel-

⁹² Järvinen, 2000, s.12

lä. Määrittely on ulkopuolisen asia ja se on luonnollista. Ihmiset eivät yleensä pohdi jonkun jutun taidearvoja, vaan he yrittävät ymmärtää mistä on kyse. Kun performanssi ymmärretään oikeutetuksi itseilmaisuksi, osaksi mielipiteen ja sanavapautta, ollaan luomassa aika inhimillistä yhteiskuntaa, joka pystyy käsittelemään erilaisuutta – sallien yleisön reaktiot aitoina, keskustellen niistä ja hyötyen erilaisuudesta.

Miten virallisen aseman performanssi sitten tarvitsee? Pitäisikö performanssi saada omaksi oppiaineekseen, jolloin minuuden esittämistä voisi harjoitella jo koulussa. Mistä löytyy tuntimäärät ja mistä opettaja ja arviointikriteerit? Määrittelemällä performanssi taideaineeksi sille löytyy sopiva lokero, jossa performanssitaiteilija saa rauhassa kapinoida - saattaa käsite ”taide” uudelleen määrittelyn kohteeksi tai aiheuttaa ”taiteen” aseman ja rajojen pohdintaa ja samalla vesittää sen mahdollisuudet todelliseen muutokseen. Virallisella asemalla on siis vaaransa.

Performanssi muuttuu osaksi olemassa olevaa systeemiä väistämättä kun se määritellään ja sille syntyy odotuksia. Yllätyksellisyydestäkin voi tulla ansa, jatkuva uuden etsiminen jättää myös omaan vankilaansa – onko vapaus näennäistä vai sitä vapautta mitä ihmisellä voi ylipäättänsä olla? Kysymys yhä jää avoimeksi. Käytettiin sanaa ”performanssi” tai ei, sen tapaiset ilmiöt, jotka pyrkivät ylittämään ihmisten ja instituutioiden välisiä joskus varsin jämähäneitä rajoja tuovat ihmistä lähemmäs ”elävää todellisuutta”, jonka oletan sanojen häkin takana olevan, jotakin meistä ja määrittelyistä riippumatonta.

Performanssin historia näyttää olevan yhtä modernin taiteen historian kanssa. Myös modernin taiteen historiaa osoittaa, että eri taiteenalojen raja-aidat häviävät tai ainakin rajankäynti on ahkeraa. Myös ns. tavallisten ihmisten ja taitelijoiden väliset rajat liikkuvat. Luokitteluja tehdään jatkuvasti, mutta niitä myös jatkuvasti rikotaan. Asiantuntijat ja ammatti-ihmiset ovat tarpeen, kuitenkin liian usein heille sysätään vastuu sellaisista asioista, joista vastuu kuuluu jokaiselle ihmiselle itselleen. Performanssi on jonkinlainen kohtaamispaikka. Sen lisäksi että performanssi tapahtuu eri taiteenalojen kohtaamispiisteessä – se tapahtuu myös yleisön ja tekijän kohtaamisessa, se toimii myös ihmisen mielen ja ruumiin kohtauspaikkana.

Marssit ja mielenosoitukset ym. tapahtumat, joiden avulla pyritään vaikuttamaan yleiseen mielipiteeseen tai päättäjiin ovat poliittisia performansseja. Kun on kyse taiteesta, sanoja voi olla ”syvemmillä” ja tiettyä haluttua toiminnan muutosta ei tavoitella. Tavoitteen

na on hämmennyksen hetki, joka avaa ihmettelyn ovet – mahdollistaa - muttei välttämättä aiheuta, uuden vastaanottamisen. Performanssin poliittiset vaikutukset toteutuvat, jos ihmiset ovat halukkaita muutokseen, vaikka vaikutus voi olla ennalta arvaamaton.

Taide voi toimia ihmisten välisenä siltana ja että sen avulla ihmiset voivat löytää ja tuottaa uusia mahdollisuuksia kommunikoida ja ymmärtää toinen toistaan. Uutta ja erilaista tarvitaan hereillä pysymiseen inhimillisyytensä tiedostamiseen. Performanssilla on hyvät mahdollisuudet toimia niin kuin ”Helsinki-kulttuuripääkaupunki” mainoksen ämpärillinen kulttuuria, joka herättää kuolleen hevosenkin. Ihminen voi päättää haluaako hän tulla elvytetyksi vai jatkaako Ruususen untaan näennäisen turvallisessa maailmassa. Mahdollisuuden voi joko jättää käyttäen tai ottaa haasteen vastaan. Vaikka taideperformanssi olisi kuinka pöyristyttävä, se on kuitenkin kuin prinssin suudelma, verrattuna ”todellisiin” törmäyksiin maailman kanssa.

Jokaisella ihmisellä on jonkinlainen kokemisen kyky. Henkilökohtainen löytöretki elämään ja taiteeseen näitä kahta erottamatta on mahdollisuus mielekkääseen elämään. Taidetta ja elämää ei voi olla sanan täydessä merkityksessä olla ilman toista – kummankin pitäisi olla luova tapahtuma. Ihmiselle kuuluu ilmaisunvapaus ja kun ihmisoikeudet toteutuvat myös performanssi itseilmaisun muotona voi hyvin ja jos ne ovat vaarassa, voi performanssinkin avulla inhimillisyyden rajoja laajentaa.

Onneksi aiheen salaperäinen vetovoima ei ole tämän työn aikana kadonnut, niin kuin aluksi pelkäsin – ihminen ja hänen toimintansa on niin moniselitteinen juttu, ettei se yhdessä gradussa tai edes väitöskirjassa tule loppuun käsitellyksi. On ollut aika omahyväistä edes niin pelätä. Todellinen syy pitkälliseen työskentelyyn ollut myös se, että performanssin tutkiminen on ollut sellainen herkkupala elämässä, että sitä on pitänyt syödä hitaasti. Ihmisen olemassaolon mysteeri on aina yhtä kiinnostava ja aina yhtä ratkaisematon. Mutta pitää osata tämän työn kohdalta lopettaa ja todeta, Wittgensteinia mukaillen: **Mistä ei voi puhua siitä on tehtävä performanssi.**

Lähteet:

- Alanen, Antti,
2000 *Unien tulkinta 100 vuotta Näkymättömän jäljillä*, Filmihullu 1
- Brook, Peter,
1972 *Tyhjä tila*, suom. Raija Mattila, Porvoo, WSOY
- Barthes, Roland,
1993 *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel
Tampere, Vastapaino
- Coleman, Daniel,
1999 *Tunneily työelämässä*, suom. Jaakko Kankaanpää, Keuruu,
Otavan Kirjapaino Oy
- Elovirta, Arja,
1995 *Happening – fragmentteja eräistä tapauksista*, teoksessa
Performance, Aktio, Happening, Erkki Anttonen (toim.),
Helsinki, Helsingin yliopiston taidehistorian laitos
- Goldberg, RoseLee,
1999 (1979) *Performance Art*, London, Thames and Hudson
- Grotowski, Jerzy,
1993 *Hän ei ollut kokonainen – tekstejä vuosilta 1965-69*,
suom. Martti Puukko, Teatterikorkeakoulun
julkaisusarja n:o 20, Helsinki, Painatuskeskus Oy
- Harju, Hannu,
Taidetta ja sirkustemppeja, Helsingin Sanomat, 22.9.2001
- Houni, Pia,
2000 *Näyttelijäidentiteetti, Tulkintoja omaelämäkerrallisista*

Helin, Monica,

1998 *Pakanmaan kartta*, Taide 6, (s.24-25)

Ihannus, Juhani,

1998 *Ruumiinkuva ja performanssi*, Taide 6, (s.32-34)

Janhonen, Ulla,

1997 Helsingin Sanomat, Viikkoliite13.8.

Järvinen, Heli,

2000 *Samanistinen rituaali performanssina*, pro gradu –tutkielma,
Teatterin ja draamantutkimus, Tampereen yliopisto

Kinnunen, Aarne (toim.),

1974 *Taide kovassa maailmassa*, Porvoo . Helsinki, WSOY

Kokkonen, Tuija,

1995 *Ruumis esityksenä*, Teatterilehti , huhtikuu

Kotiranta, Kari ja Lindqvist, Juhani,

1995 *Codex-käsikirja*, Oulu, Mikrovuo

Luhta, Pekka,

2001 *Performance.fi – Satunnaisia otoksia*, näyttelyjulkaisu, Helsinki,
Amorph!01 / Muu ry

Mannerkoski, Olli,

1996 *Teknoruumiin ruumiillistumien mediaperformanssissa*,
proseminaaritutkielma, Lapin yliopisto, Mediatieteen laitos

Mäenpää, Panu,

2000 *Postmoderni performanssi reflektiovälineenä draamassa*,
teoksessa ”*Kasvot ja Naamio*” Anna Östern ja Janne Länsitie (toim.)
draamapedagogiikan yksikkö, opettajankoulutuslaitos,

Mäkelä, Asko,

1993 *Esineellistetty ruumis - varhaisen performanssivideon taustaa*,
teoksessa *Video, taide, media*, (toim. Minna Tarkka),
Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Taide

Oddey, Alison,

1994, *Devising Theatre, A practical and theoretical handbook*,
London, Routledge

Ojala, Raija,

1995 *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*, Helsinki , WSOY

Paavolainen, Pentti

1999 *Teatterin ja tutkimuksen vaihtuvat ohjelmat*,
teoksessa *Taide, kertomus ja identiteetti* (toim. Pia Houni ja
Pentti Paavolainen), Helsinki, Teatterikorkeakoulu

Pentikäinen, Juha,

1998 *Samaani*, Helsinki, Etnika oy

Petersen, Bengt (toim.)

1987 *Ilkka-Juhani Takalo-Eskola*, North n:o 18,
Roskilde, North

Pirtola, Erkki,

1999 *Vaarallisia suhteita puristamossa*, Vihreä Lanka 43 (29.10.)

Pyhtilä, Marko,

1999 *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide*, Helsinki, LIKE

Rantasalo, A.V,

1912 *Suomen kansan muinaisia taikoja III, Maanviljelystaikoja*,
Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 76 osa,

Rantala, Pirkko,

1999 *Hyinen performanssi Torronsuolla*, Forssan Lehti 26.8.

Read, Herbert,

1994 *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artist*,
London, Thames and Hudson Ltd

Sederholm, Helena,

1994 *Intellektuaalista terrorismia*, Jyväskylä,
Jyväskylä University Printing House and Sisäsuomi Oy

Sederholm, Helena,

1998 *Starting to play with Arts Education*, Jyväskylä,
Jyväskylä University Printing House

Sederholm, Helena,

2000 *Tämäkö taidetta*, Helsinki, WSOY

Schechner, Richard,

1988 (1977) *Performance Theory*, Revised and expanded edition,
First published as *Essays on Performance Theory*,
New York, Routledge

Shusterman, Richard,

1994 *Taide, elämä ja estetiikka*, suom. Vesa Mujunen,
Tampere, Tammer-Paino Oy

Takala, Kimmo,

1989 *Viisi kuvaa vallankumouksen teatterista*, Teatterilehti 1989/2

Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani,

- 1995 *Sammallautturi*, Oulu, Pohjoinen
- Tolstoi, Leo
- 2000 (1898) *Mitä taide on?* suom. Martti Anhava,
Vammala, Kustannusosakeyhtiö Taide
- Uusikylä, Kari – Piirto, Jane,
- 1999 *Luovuus, Taito löytää, rohkeus toteuttaa*, Helsinki, WSOY
- Virilio, Paul,
- 1994 *Katoamisen estetiikka*, suom. Mika Määttänen,
Tampere, Tammer-Paino Oy
- Wilenius, Reijo,
- 1987 (1978) *Ihminen, luonto ja tekniikka*, Jyväskylä, Atena Kustannus oy
- Wittgenstein, Ludwig,
- 1971 (1921) *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*,
suom. Heikki Nyman, Porvoo, WSOY
(alkuteos julk.1921)
- Vuori, Suna,
- 1996 *Tyynykuvista lakanoihin*, Helsingin Sanomat (20.8.)

Haastattelut, luentosarjat ja performanssitapahtumat:

- Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan haastattelu 24.4.1998
- Reika Yamamoton (nyk Vesala) haastattelu 23.8.1998
- Juha Pentikäisen luento, Vapriikki, Tampere 31.1.1999

Puhetta performanssista, luentosarja Kiasmassa syksyllä 2000

- 7.9. Helena Erkkilä: Johdanto performanssitaitteeseen
- 5.10. Kimmo Takala: Homo \$ ja Jack Helen Brut -performanssiryhmät
- 2.11. Lea ja Pekka Kantonen: Olemisen ja esittämisen rajalla
- 7.12. Ilkka-Juhani Takalo-Eskola: Tajunnan suot

Performanssifestivaalit:

”Poikkeustila” ja loppukeskustelu, Kaapelitehdas, Helsinki 27.-31.10.1999

”Amorph!01” ja loppukeskustelu, Gloria, Helsinki 20.-23.9.2001

Liitteet (17 kpl)

Liite 1 - Performanssit ja sen kaltaiset tapahtumat, joihin olen osallistunut (3 s.)

Liite 2 - Codex-ohjelmalla saadut taulukot performanssin kokemiseen liittyvän kyselyn vastauksista (Nordens Folkliga Akademi) (5 s.)

Liite 3 - Kuvat: Shimamoto ja 1000 naista

Nordens Folkliga Akademi

Teatro Silencio

Torron suolta

Avantgarde Fashion Show

Young-Ja Bang-Cho

Bodypaintig

Gradunpesu

Liite 1

Performanssit ja sen kaltaiset tapahtumat, joihin olen osallistunut:

Teinikaste, 1972, Loppi

Uusien oppilaiden kaste on useimpien oppilaitosten epävirallisessa ohjelmassa, jonka vanhat järjestävät sopeuttaakseen uudet vastatulleen opiskelijan asemaan.

Kaljapeli, 1980,(Apina) Jyväskylä

Jyväskylän yliopistossa opiskelijaelämään 70-80 luvun taitteessa kuului ”kaljapelit”, joihin sisältyi tempauksia, joita piti tehdä saadakseen pisteitä. Eräs kohdalleni osunut tempaus oli mennä esittämään apinaa läheiseen puistoon. Sain täydet pisteet ja vapauttavan kokemuksen, vaikka yleisökontakteja ei paljoa ollut – olin yksinäinen apina. Tampereen työväenopiston 1997 järjestämä kurssi ”Löydä sisäinen simpanssisi” ei nimensä perustella tunnu huonolta idealta, onhan ihmisellä ja simpanssilla 98% samoja geenejä.

Vesi- ja väripyramidi,1987,Orivesi

Kuvataidekurssin päättäjäiset, pyramidin huipulla ollut kaatoi vettä alempien astioihin – lopuksi kastoimme yleisön pirskottelemalla vettä heidän päälleen.

Polttarit, ”Auringonkukkatyttö”, 1989, Forssa.

Morsian myi auringonkukkia ja sulhasen puvusta sai leikata viidellä markalla palan muistoksi. Idea on samantapainen kuin Yoko Onon performanssissa 60-luvulla.

Toinen maailmansota, 1990, Luova pedagogiikka kurssi, Nordens Folkliga Akademi.

Lausuimme sotaa ihannoivia runoja samalla kun puhkaisin raskaana olevan maapallon vatsan sisältäpäin veitsellä. Maapallon vatsa oli savesta ja se oli Euroopan kohdalla. Saimme tehtäväksemme kuvata toisen maailmansodan tunnelmia.

Intiaaninainen, 1994, Boliviassa

Spontaaniperformanssi, jossa pukeuduin intiaaninaisen asuun ja kuljin kaupungin halki. Hämmentyneet ilmeet kertoivat, että joku poikkesi totutusta – ihon kalpea punakkuus ja koko eivät sopineet intiaaninaiselle – teko herätti hämmennystä. Tarkoitukseni oli kuitenkin osoittaa kunnioitusta intiaaneja kohtaan. Karnevaalit ovat varsinaisia paikallisia pukujuhliä, joiden valmisteluun saattaa kulua perheen vuoden tienesti. Tämän vuoden hittiasu Bolivian karnevaaleissa oli talebani turbaaneineen ja bimbo eurooppalainen blondi (2002).

1000 naista 1997, Shozo Shimamoton performanssi Raumalla

Shimamoton pitkäaikainen projekti vedostaa 1000 naista performansseissa eri puolilla maailmaa. Tekniikka on vanha japanilainen kalanpainanta silkkipaperille. Ideana on myös mallin ja tekijän rajan hävittäminen. Nainen muokkaa liikkeillään sitä kuvaa, joka hänestä jää paperille. **(Kuvaliite 1-2)**

Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, 1997, bodypainting,

”Taide on tutustumista” sanoo Takalo-Eskola. Ihminen luonnossa suojaväriin saaneena sulautuu luontoon. **(Kuvaliite 8)**

Miss Kiimassuon kruunaaminen, 1997

Forssan aikuisopiston järjestämällä romutaide/kuvanveistokurssilla Forssan jätteenkäsittelylaitoksella.

Tervalampi 1997

Mosambikilais-suomalainen taideleirin bodypainting ja savusauna - ideana ”taide on tutustumista (Ilkka-Juhani Takalo-Eskola).

Performanssikokeilu 21.1.1998 , Nordens Folkliga Akademi,

”Kuka tahansa, joka osaa elää on performanssitaiteilija”

(Kuvaliite 3)

Katuteatterikurssi, Teatro Silencio, 1998

Tampereen teatterikesä

Näyttelijät toimivat elävinä patsaina ja kuvittivat Tampereen historiaa. Yleisö seurasi esitystä, joka tapahtui pitkin Tammerkosken rantaa. **(Kuvaliite 4)**

Lemminkäisen henkiinherättäminen, 1999,

Audiovisuaalisen kulttuurin opiskelijoiden lopputyö Forssan aikuisopisto, videoperformanssi.

Laatikkoperformanssi, 1999, Kehräämön yö, Forssa

Reika Vesala on tehnyt laatikkoperformansseja jo ennen Forssaan muuttoaan. Maalatus-

ta pahvilaatikoista kootaan yhteistaideteos, musiikin, hiljaisuuden ja erilaisten liikkeiden avulla.

Torron suo 1999

Kansainvälinen suotutkijoiden kokouksessa toteutettu performanssi.

Kriittinen huomautus suon itseisarvon puolesta.

(Kuvaliite 5)

Avantgarde Fashion –show 5.12.1999, Forssa ,

Muotinäytöksen ja taidenäyttelyn risteytys. **(Kuvaliite 6)**

Young-Ja Bang-Chon kirjoitus suusta tulevalla musteella.

(Kuvaliite 7)

Loimijoki-performanssi, 14.9. 2000, Forssa

Poliittinen performanssi, jossa yleisölle jaettiin lippuja katsomaan Loimijoen virtausta tietyssä paikassa, tietyssä aikana.

Body-mind-map, 2000, Tampereen yliopisto

Bodypainting, jossa alaston ihminen toimi mind-mapin pohjana, aiheena oli performanssin eri ulottuvuudet.

(Kuvaliite 8)

Gradunpesu, 4.12.2001, Tampereen yliopisto,

keskustelutilaisuus performanssista.

(Kuvaliite 9)

