

Julkaistu kirjassa Julius Elo & Tuomas Laitinen (toim.): *Kokeva keho. Ajatuksia katsojasta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. Todellisuuden tutkimuskeskus 2011.

## **KATOAVA ELIMISTÖ**

### **itsen rajat esityksessä**



### **1. Esityksen sanat**

Me teemme esityksiä. Mitä se nyt sitten tarkoittaa? Alastomana seisomista galleriassa muutaman taiteilijakollegan todistaessa? 1800-luvulla kirjoitettujen vuoropuhelujen näyttämöllistämistä keski-ikäisen naisväestön kulttuurinnälkään? Lauluja ja tanssia romanttisen rakkauden ongelmista? Veren valumista taidemuseon lattialle? Stadionkonsertteja? Viihdettä? Yhdessäoloa? Tekstiä? Ajattelua? Virtuaalisen maailman voittokulkuun peittyvää epätoivoista tekohengitystä jo historiaan lehtien väliin mummioituville eläville tilanteille? Vai jotain niin laajaa, ettei se lopulta tarkoita mitään?

Sana *esitys* kuvaa hyvin tapahtumaa, johon sillä viitataan. Se on johdettu ikivanhasta sanasta *esi*, joka ilmaisee suhteellista sijaintia, ts. edessä olemista johonkin toiseen verrattuna.<sup>1</sup> Esityksessä tämä suhteellinen sijainti kertoo vastaanottajan suhteesta esityksen tekijään. Tekijä (taiteilija) asettaa jotain esille, vastaanottajan eteen. Taiteilijalle esitys on sekä esilläoloa että esikokemista. Vastaavasti yhteislaulutilaisuuden esityksellisin osa on esilaulaja, joka esittää tapahtuman etenemisen mallin ja muut osallistuvat tapahtumaan seuraamalla tuota mallia. Englannin *performance* taas viittaa jonkin toteuttamiseen, muodon läpi tuomiseen (*per* + *form*). Sana kertoo, kuinka taiteilija tuo jotain muodon läpi vastaanottajan saataville. Molemmat termit jättävät paljon tilaa sille, mitä lopulta tapahtuu.

Tässä tekstissä käsittelen esitystä *elimistön* käsitteen kautta, kehitellen tulkintaa siitä, miten ihmiset kehollisina olentoina suhteutuvat toisiinsa esityksessä. Lisäksi etenen kohti ajatuksia siitä, miten esitys elimistönä voi avautua kohti sitä, mitä kutsutaan *pyhäksi*. Kehokäsityksen muutoksen myötä muuttuu myös käsitys siitä mikä on taidetta, ja toisinpäin. Käytän aineistona muutamia keskinäistä sukulaisuutta huokuvia lähteitä: biologian ja lääketieteen uusia, energian käsitettä käyttäviä teorioita; psykoterapian ja -analyysin piiristä nousevia ajatuksia intersubjektiivisesta kommunikaatiotilasta; taideteoriaa ihmisten suhteisiin perustuvista taidemuodoista sekä pyhän filosofiaa ja uskontojen tulkintaa, jotka avaavat aihetta vapautuksen ja pyhän kohtaamisen teemojen kautta. Esimerkkinä näiden ajatusten ilmentymisestä käytän vuonna 2008 tekemiämme, katsojaa kehollisesti osallistavia ja esityksen maailman sisään upottavia esityksiä.

## **Näyttämö ja katsomo**

Vaikka me teemme esityksiä, me emme tee niitä näyttämölle, emme katsomon eteen, emmekä me voi kehua tekevämme teatteria. Toisin kuin sanat *esitys* ja *performance*, esittävän taiteen muu terminologia rajaa esitysmuotoja tavalla, joka sopii vanhakantaisempien esitysmuotojen käyttöön, mutta ei vastaa kaikkiin esitysten tämänhetkisen kentän vaatimuksiin. *Näyttämö* viittaa näyttämiseen ja näkemiseen, samoin *näyttelijä*, *katsoja*, *katsomo* ja *teatteri* ('paikka jossa katsotaan'). Englannin *spectator* ('katsoja'), *audience* ('kuuleminen', 'kuulijat') ja *auditorium* ('paikka jossa jotain kuullaan') seuraavat samaa logiikkaa. Tämä logiikka perustuu ajatukseen, että esityksen muoto välittää taiteilijan haluamat asiat tiettyjen aistien, näkemisen ja kuulemisen, kautta. Tämä rajoitus juontaa juurensa ainakin länsimaisessa perinteessä antiikin Kreikkaan, missä esityksestä alkoi muodostua instituutio. Sen arkkitehtoninen ilmaisu oli auditorio, jossa yleisö istui penkeillä

---

<sup>1</sup> Ks. Häkkinen 2005, 131, 132.

(*théatron*) katsomassa ja kuuntelemassa näyttämöllä (*skene*) tapahtuvaa esitystä. Ennen teatteri-instituution muodostumista esityksen (jolle ei vielä silloin ollut käsitteistöä) merkitys palautui suoremmin esitekemisen ja perässätekemisen väliseksi vaihteluksi, yhdessä tekemiseksi.

## **Katsoja-kokijan keho**

Me halusimme tutkimusvuotemme aikana välttää näyttämön ja katsomon välisen kuilun rakentamista. Jo suunnitteluvaiheessa törmäsimme ongelmiin kielen kanssa. Päätimme nimittää tutkimuskohdettamme *katsoja-kokijan kehoiksi esityksessä*. Koko sanalitania oli yhtä kompromissia. Jos *esitys* vielä tuntui sekä sallivan että rajaavan tarpeeksi, niin *keho* oli jo pelkästään metodinen valinta. Se auttaisi meitä harjoittelemaan tietyllä tavalla, jota kohti halusimme liikkua. Mitään sen syvällisempää mielekkyyttä *kehoon* rajaamisella ei tuntunut olevan, päinvastoin se tuki ajattelumalleja, joita vastaan halusimme toimia. Eihän mitään kehoa oikeasti ole olemassa. Puhumattakaan *katsoja-kokijasta*. Koska emme löytäneet mitään sopivaa sanaa, jolla kuvaisimme sitä tapaa, jolla kuvittelimme ihmisen esityksiä vastaanottavan, päädyimme omituiseen hybridiin tullaksemme edes jotenkuten ymmärretyiksi. *Katsoja* tuli mukaan pelkästä historian painosta – se auttaisi ymmärtämään että tarkoitamme *yleisön* jäsentä. *Kokija* taas oli lähellä sitä, millaisena tilanteen oikeasti näimme, mutta yksinään se ei vielä assosioituisi esitykselliseen taiteeseen eikä erottaisi esityksen yleisöä ja sen tekijöitä mitenkään toisistaan.

Me halusimme liikkua pois maailman esittämisestä erillisten palasten, kuten katsomon ja näyttämön, tai kehon ja mielen, kokoelmana. Se oli missiomme tälle vuodelle – luoda esityksiä, joissa tavat, joilla olemme tottuneet erottamaan asiat toisistaan, purkautuisivat. Halusimme synnyttää hetkiä, joissa katsoja ja esiintyjä, keho ja mieli, sinä ja minä unohtuisivat.

## **2. Kokija elimistönä<sup>2</sup>**

Vaikka sanat, joilla esityksistä puhutaan, kiertyvät näön ja kuulon ympärille, ei ihmisen tapa olla esityksissä tai maailmassa palaudu niihin. Kukaan ei voi olla olemassa vain nähden ja kuullen. Aristoteleen lanseeraama ja populaarissa tietoisuudessa yhä vallitseva viiden aistin (näkö, kuulo, haju, maku, tunto) järjestelmä sisältää jo huomattavasti laajemman spektrin, jonka avulla ihminen kokee maailmassa olemisensa. Nykyinen fysiologinen näkemys aisteista on vielä huomattavasti

---

<sup>2</sup> *Elimistö* on varsin nuori uudissana vuodelta 1871 (< *elin* vuodelta 1853); kantasana *elää* ikivanha (Häkkinen 2005, 114, 117).

laajempi ja sisältää edellisten lisäksi myös tasapaino-, lämpötila-, kinestesia- ja kipuaistin ja näkökulmasta riippuen myös ajantajun, magneettisen aistin ja sähköaistin. Näiden lisäksi ihminen aistii kehon sisäisiä muutoksia myös monin muin tavoin.

Kaikki nämä aistit ovat aktiivisia myös esityksessä. Sekä evolutiivisen kehityksen että kulttuuristen ehdollistumien vuoksi yksilön tietoisuus on kuitenkin rajoittunut huomioimaan yhä harvempia aistimuksia yhä harvempien aistimien kautta. Esityksiä ja maailmaa katsellaan ja kuunnellaan. Esityksissä näytetään ja puhutaan.

### **Ihminen matriisina**

”...elimistöissä täytyy olla nopea kommunikaatiojärjestelmä, joka *ei* ole hermosto. Sen sijaan se on koko kehon alueelle ulottuva energieettinen kommunikaatiojärjestelmä, joka *sisältää* hermoston, verenkierron ja immuunijärjestelmän sekä *kaikki* muut kehon järjestelmät. Tätä järjestelmien järjestelmää kutsutaan *eläväksi matriisiksi*.” James L. Oschmann<sup>3</sup>

Jos kukaan ei voi olla olemassa vain nähden ja kuullen, ei taidettakaan kannata tehdä vain silmille ja korville. Päinvastoin, juuri taiteella on mahdollista avartaa tapoja, joilla ihminen on ja kokee maailman. Kun yleisö osallistuu taideteoksen ja tässä tapauksessa erityisesti esityksen toteutumiseen kokonaisena kehollisena olentona, laajenee myös esityksen käsite. Esitys ei ole enää näyttämisen ja katsomisen tilanne vaan paikka, jossa laajassa mielessä *koetaan*.

Ihminen kehon ja mielen kokonaisuutena kokee joka solullaan - käsitys ihmisestä olentona, jonka mieli asuu aivoissa ja kokee sieltä käsin maailman, on yhtä vanhentunut kuin käsitys esityksestä näyttämisen paikkana. Luonnontieteessä aihepiiriä on käsitelty vuosikymmeniä. Fysiikassa näkemys materiasta värähtelevänä kenttänä on ollut käytössä jo pitkään, biologiaan se on ujututtunut hitaan vastahakoisesti mutta varmasti ja on nykyään yksi varteenotettava elämää kuvaava teoreettinen malli.<sup>4</sup>

Värähtelykentän tai matriisin ottamisella biologiseksi malliksi on useita seurauksia. Ihmisen elimistöä ei voida enää nähdä erillisten elinten kokoelmana vaan se on lukemattomien päällekkäisten värähtelyjen kokonaisuus ja niiden välisten suhteiden muutoksen prosessi. Jokainen aivoissa tapahtuva muutos värähtelee pikkuvarpaaseen saakka ja jokainen ihokosketus vaikuttaa

---

<sup>3</sup> Oschmann 2003, 57-58.

<sup>4</sup> Ks. esim. Oschmann 2003.

sydämeen. Tästä seuraa, että myöskään ajatuksia, tunteita tai tietoisuutta ei voi rajoittaa tietyissä aivosoluissa tapahtuvaksi toiminnaksi. *Mielen liikkeet tapahtuvat elimistön osasten välisten suhteiden muutoksina*. Tietoisuus on energian verkosto, joka laajenee koko ihon rajoittamaan elimistöön ja sen ulkopuolelle. Tietoisuus on tuo elimistö. Taiteilija-arkkitehti-runoilijapariskunta Madeline Ginsin ja Arakawan sanoin ”elimistö joka henkilö”.<sup>5</sup> Sellaisena se myös kokee esitykset, yhtä laajasti, koko olemuksellaan.

Tällainen ihmiskuva oli yksi työskentelymme tausta-ajatuksista. Pyrkimyksenämme ei ollut todistaa sitä oikeaksi tai vääräksi, vaan tehdä koe: katsoa mitä seuraa, jos otamme sen esitysten rakentamisen ennako-oletukseksi. Siitä seurasi varsin pian, että ymmärsimme olevamme kokonaisen taidemuodon reunalla. Kyse ei ollut selvästikään vain teatterin marginaalisesta erikoisuudesta. Tajusimme, että yhtä hyvin voisimme ottaa tutkimusaiheeksi 'teatterin' tai 'maalauksen', niin laajasta alueesta oli kyse. Saatoimme vaikuttaa yleisöön lukemattomin tavoin, kaiken sen lisäksi mitä jo perinteinen näyttämöteos mahdollistaa.

## **Paradigman muutos**

Tämän havainnon voi ajatella heijastavan suurempaa paradigman vaihdosta. Rinnakkaisena esimerkkinä voi pitää jo sivuttua biologian tai lääketieteen ihmiskuvaa – vallitseva paradigma on ihmisen näkeminen ensisijaisesti biokemiallisena, *aineenvaihdunnan*, järjestelmänä. Uusi nouseva vaihtoehto tälle paradigmalle on näkemys elimistöstä *energeettisenä informaatiojärjestelmänä*, värähtelyinä. Vastaavalla tavalla taiteen kokemisen vallitseva paradigma perustuu ajatteluun, jossa katsoja ottaa enemmän tai vähemmän passiivisena vastaan teoksen, jonka sisällön taiteilija on lukinnut etukäteen tiettyyn muotoon. Meidän työmme kannalta katsottuna taiteessa on viime vuosikymmenien kehityksen perusteella nähtävissä ainakin kahden uuden paradigman nouseminen.

## **Uppoaminen**

Toista paradigman muutosta voi kuvata immersion eli uppoamisen käsitteen kautta. Kuvataiteen piirissä kehittyneissä muodoissa on tullut yhä yleisemmäksi yleisön ympäröiminen teoksella.<sup>6</sup> Sen sijaan, että taideteoksen kokija tarkastelee sitä ulkopuolelta, hän yhä useammin joutuu astumaan

---

<sup>5</sup> Ginsin ja Arakawan omatekoinen ilmaus on alkuperäisessä englanninkielisessä muodossaan *organism that persons* (ks. Gins&Arakawa 200, 1). Sanaa *person* suomenkielessä vastaava *henkilö* on uudissana vuodelta 1857 ja vakiintunut virastomaiseen kielenkäyttöön. Sen kantasana *henki* on kuitenkin ikivanha ja viittaa elämään sekä fyysiseen hengitykseen että ”yliluonnollisen” elämänvoiman merkityksessä (ks. Häkkinen 2005, 186-187).

<sup>6</sup> Ympäristönomaisesta esityksestä ks. Hannula: Esitys kehon tilana. Installaatiotaiteen näyttämöllistymisestä ks. Haapoja: Siirtymiä yksityisen ja jaetun rajalla.

teoksen sisään kokeakseen sen. Kun teos on ympäröinyt kokijansa, voi tapahtua myös syvällisempi sulautuminen tai uppoaminen siihen. Sellaisia esityksiä, jotka tarjoavat tätä mahdollisuutta kokijalleen, ja joiden toimintaperiaatteet tähtäävät siihen, voidaan kutsua *immersiiviseksi* esityksiksi. Jos kokija suostuu esityksen esittämiin suggestioihin, hän uppoaa sen maailmaan ja luopuu samalla joistain tavoista, joilla hän tavallisesti (tapojensa ohjailemana) suhtautuu maailmaan. Tämä uppoaminen tapahtuu, kun mielentila ja kehontila muuttuu.

Uppoamista tukee tilanteen kokonaisvaltaisuus, kun esitys lähestyy kokijaansa kokonaisena elimistönä. Kun katsoja esimerkiksi astuu sisään Luopuminen-esityksen johdannossa Lahdensivun huvilan keittiöön ja häntä pyydetään kuorimaan perunoita, on hänen tajuntansa käymässä läpi suurta prosessia.<sup>7</sup> Hän on siirtymässä arkitodellisuudesta fiktiiviseen maailmaan, hän saa ensimmäiset visuaaliset havainnot talosta, jossa tulee viettämään seuraavat 12 tuntia, hän on täynnä odotuksia tuon ajan suhteen, hän keskustelee esiintyjän kanssa hämäävän arkisesti, hän keskittyy olemaan leikkaamatta sormeensa kuoriessaan, hän yrittää löytää rooliaan tilanteessa ja ennakoii sitä kuinka hänen odotetaan käyttäytyvän jatkossa. Kaikki tämä ja lukemattomat muut asiat saattavat vilahtaa hänen mielensä läpi, tai hän saattaa vain uppoutua perunan kuorimisen helpottavan maadoittavaan aktiin.

Kun hän seuraavana aamuna odottaa takkahuoneessa lähtövuoroaan, paluuta takaisin esityksen ulkopuolelle, on hän ehkä herkistyneempi kuin tullessaan, mutta ei välttämättä silti huomio suurtakaan osaa kaikesta siitä mitä hänelle juuri silloin tapahtuu, mitä hän aistii. Hän todennäköisesti kertaa jollain tavalla mielessään viimeisen puolen vuorokauden tapahtumia, asennoituu purkautumaan esityksellisestä mielentilasta kohti arkea, pyrkii viivyttämään tätä purkautumista, suhteuttaa tapahtumia omaan elämäänsä, maistelee teetä, nauttii maisemasta, tunnustelee takkatulen lämpöä, tarkkailee muuta yleisöä ja esiintyjä. Jälleen kaikki tämä saattaa liikkua läpi tietoisuuden tai sujahtaa vain suoraan alitajunnan laaksoihin.

Vaikka asiat, joita esityksen kokijalle tällä välillä on tapahtunut, ovat näennäisen yksinkertaisia, niiden kokonaisvaltainen luonne valloittaa helposti tajunnan. Keho-mieli saa niin paljon erilaisia impulsseja, että tietoisuus ei pysty niitä käsittelemään, huolimatta suuresta tuttuuden määrästä, jonka ne sisältävät. Tai ehkä myös johtuen tuosta tuttuuden määrästä, joka saa aikaan loputtomia tiedostettuja ja tiedostamattomia assosiaatioketjuja omaan henkilöhistoriaan. Se, että kyseessä on esitys, luo tilanteen ympärille fiktiivisen auran, maagisen hunnun, joka asettaa kaiken uuteen,

---

<sup>7</sup> Ks. Luopumisen kuvaus esipuheessa ja liitteenä kirjan lopussa oleva käsikirjoitus.

tavallista merkityksellisempään suhteeseen kokijansa kanssa. Kokija saa ikään kuin astua näytelmän tai elokuvan sisään. Ja toisin kuin auditoriossa, hän voi kokea fiktiivisen maailman kaikilla kehonsa aisteilla.

Ihmisen näkeminen matriisina tarkoittaa, että tajunta, jossa uppoaminen tapahtuu, sisältää kehon materian. Muutos mielessä on myös kehon tilan muutosta. Tämän materialisoituvan mielen sisällä uppoaminen tapahtuu tietoisien ja tiedostamattoman välisenä vuoropuheluna. Aistimisen, ajattelun, tuntemisen, valinnan ja toiminnan tavat muodostavat verkoston tai virran, jonka johdattelemana kokija liikkuu lähemmäs ja kauemmas esityksen tarjoamasta maailmasta. Kokija on tällöin sekä erittäin antoisassa että haasteellisessa tilanteessa. Samoin esitys taidemuotona. Se joutuu vastaamaan ihmisyyden asettamaan haasteeseen ja kohtaamaan kokijansa täytenä henkilöivänä elimistönä. Näyttämö ei enää riitä sen enempää kuin näyttelijä, katsoja tai katsomokaan.

## **Osallistuminen**

Toinen paradigmaattinen muutos liittyy osallistumiseen. Yksi tämän muutoksen artikuloija on Nicolas Bourriaud, joka sanoo taiteen olevan uudessa vaiheessa ottaessaan ihmisten väliset suhteet materiaaliksi.<sup>8</sup> Bourriaud'n tapa kuvata taiteen kentän muutosta valottaa sitä paradigmaattista siirtymää, jonka myötä yleisö on yhä aktiivisemmin mukana itse taideteoksen muodostumisen prosessissa. Bourriaudin väite siitä, että ihmisten väliset suhteet taiteen sijaintina on vailla edeltäjää, tuntuu liioitellulta. Voisi väittää, että jo teatterin alkujuuret yhteisissä rituaaleissa perustuivat ihmisten välisiin suhteisiin ja että sen jatkumona koko teatterihistoria on ihmisten välisten suhteiden taidetta. On kuitenkin selvää, että teatterin näyttämöllistymisen jälkeen suhteet, joihin sen taide on pohjautunut, ovat sijainneet näyttämöllä, eivätkä ole sisältäneet yleisöä suoraan. Osallistuminen on siirtynyt ajatuksen tasolle.<sup>9</sup>

Bourriaud'n mukaan relaatioiden estetiikan piirissä taide ”tiivistää suhteiden tilan” ja relaatioiden taide asettuu massakommunikaatiota vastaan luoden ”tiloja joissa voimme käsitellä sosiaalisuuden vaihtoehtoisia muotoja, kriittisiä malleja ja rakennetun vieraanvaraisuuden hetkiä”. Vaikka Bourriaud kirjoittaakin mielessään näyttelyformaatti, tulee hän puhuneeksi esityksestä – siis *esityksestä* suhteiden taidemuotona. Suhteiden tilan tiivistyminen kiinnittää esitykseen uppoamisen ihmistenväliseen vaihtoon, elimistöjen vuoropuheluun. Kun esiintyjä Näkymättömän valtakunnassa

---

<sup>8</sup> Bishop 2006, 160-170.

<sup>9</sup> 1900-luvulla kehittyneiden kuvataiteen muotojen näyttämöllistymisestä ja Bourriaudin ajattelusta ks. Haapoja: Siirtymiä yksityisen ja jaetun rajalla.

kuljetti sokkoa katsojaa, tiivistyi heidän suhteensa kosketukseen, pieneen alueeseen ihojen välissä. Jokainen liikahtus tuolla alueella oli kuin sana tai lause tai kokonainen kertomus. Kun kokijat liikkuvat Luopumisen huvilan fiktiivisessä maailmassa puhumatta, tiivistyivät heidän suhteensa liikkeisiin, olotiloihin, valintoihin ja kehollisiin vihjeisiin, jotka kaikki paljastavat jotain, joka ilman esitystä olisi jäänyt peittoon. Jo pelkkä puheen jättäminen sosiaalisessa tilassa toimivan esityksen ulkopuolelle muutti ja estetisoi tuon tilan.

### 3. Esitys elimistönä

#### Esitys matriisina

”Matriisissa kohtaaminen tapahtuu yhdessä-esiin-tulevan minän ja tuntemattoman ei-minän välillä. Kumpikaan ei sulaudu toiseen tai hylkää toista, eikä heidän energiansa koostu sen enempää yhdistymisestä kuin torjunnasta vaan jatkuvasta etäisyyksien uudelleensäätelystä, jatkuvasta erillisyyden neuvottelusta ja etäisyydestä yhteisyyden ja läheisyyden sisällä. Matriisi on kaikkein intiimeimmän ja kaikkein etäisimmän tuntemattoman kohtaamisen vyöhyke. Sen kaikkein sisäisin on ulkoinen raja, ja rajat itsessään ovat joustavia ja muuttuvia. Ne ovat mahdollisia ja virtuaalisia kynnyksiä.” Bracha L. Ettinger<sup>10</sup>

Tätä esityksissä toteutuvaa suhteiden maailmaa voi hyvällä syyllä sanoa intersubjektiveksi. Se ei siis ole kenenkään osallistujan yksityinen, subjektiivinen, irrallinen retki, eikä esitys toisaalta suhtaudu yleisöön objekteina, vaan ottaa heidät todesta valintoja tekevinä yksilöinä, mukautuu heihin, on heidän kanssaan vuoropuhelussa. Esityksestä tulee toimijoiden keskinäisten suhteiden kenttä, joka liikkuu esityksen maailman luomien urien puitteissa. Jos ihmisen elimistö muodostaa oman elävän matriisinsa, muodostaa ihmisten välisen kanssakäymisen kenttä omansa.<sup>11</sup>

Alleviivatuimmillaan ”etäisyys yhteisyyden ja läheisyyden sisällä” toteutui Luopumisen huoneessa, jonka olimme nimenneet Etäisyydeksi. Siellä kokijalla ja esiintyjällä oli mahdollisuus kokea läheisyyttä (huoneiden nimet vastasivat asioita, joista luopumista huone tarjosi). Kun esiintyjä lähestyi kokijaa, joka odotti sokkona, oli hänen tehtävänsä hyvin pelkistetty: arvioida jatkuvasti uudelleen etäisyyttään kokijaan ja neuvotella kehollisesti lähestymisen mahdollisuuksista. Kokija

---

<sup>10</sup> Ettinger 2006, 13.

<sup>11</sup> Psykoanalyttikko ja kuvataiteilija Bracha L. Ettinger kutsuu intersubjektiveista kommunikaatiotilaa matriisiksi (lat. *matrix* = kohtu).



taas asettui osaksi leikkiä – läheisyyttä ei toinen voi toiselle tuottaa, sen täytyy syntyä yhdessä. Sekä kohtausten rakenteen että esiintyjän tarkoitus olikin saada kokija mukaan tähän leikkiin.<sup>12</sup> Saada kokijakin aktiivisesti neuvottelemaan erillisyydestä. Yleistäen voisi sanoa, että immersiiivisessä ja osallistavassa esityksessä kokijan tehtävä on oman etäisyytensä jatkuva uudelleensäätely. Etäisyydestä luopuminen, sen ottaminen, antaminen, muistaminen ja unohtaminen.

## Läpäiseminen

”Aivan kuten Dewey ja Bentley, Angyal, Brunswik ja monet muut ovat esittäneet, organismiympäristö on yhtenäinen käyttäytymisjärjestelmä samaan tapaan kuin kenttä fysiikassa – se ei ole interaktiota, vaan transaktiota.” Alan W. Watts<sup>13</sup>

Erillisyyden neuvottelu johtuu siitä, että kukaan ei ole yksiselitteisesti erillinen. Paitsi että kukin kokija on kokonaisvaltaisena henkilöivä elimistö, eivät nämä elimistöt ole rajattavissa erillisiksi yksiköikseen vaan limittyvät toisiinsa jatkuvasti.

Wattsin sanat kuvaavat hyvin sitä, mitä esitystilassa tapahtuu. Esitykset eivät ole (vain) vuorovaikutteisia vaan läpivaikutteisia. Kun jokainen elimistö tai esine on värähtelykenttä, ei sillä ole selvää rajaa. Kerratakseni, tietoisuus on energian verkosto, joka laajenee koko ihon rajoittamaan elimistöön *ja sen ulkopuolelle*. Jo pelkästään sydämen sähkömagneettinen kenttä ulottuu useiden metrien päähän.<sup>14</sup> Jos tämän kantaman sisällä on muita ihmisiä, kulkee sydän siis näiden ihmisten läpi. Ja toisinpäin. Ja kun sydämen lyönnit kiihtyvät, muuttuu sen kenttä. Muutuessaan kenttä vaikuttaa niihin kenttiin, jotka se läpäisee. Ne muuttuvat ja muutuessaan vaikuttavat niihin kenttiin, jotka ne puolestaan läpäisevät ja niin edelleen. Esitystilan energia on jatkuva sydänkenttien kollektiivinen improvisaatio, läpivaikutteinen yhteentahdistumisen ja erillisyyden neuvottelun ylistyslaulu. Puhumattakaan munuaisista, haimoista, kilpirauhasista, kohduista ja aivoista.

## Esityksellisuuden kenttä

Elimistöjen kohtaaminen esityksen luomassa tilassa luo oman suuren elimistönsä. Yksittäisistä katsojista tulee kirjaimellisesti paitsi yleisön jäseniä, myös esityksen jäseniä. Myös Gins ja

---

<sup>12</sup> Kohtausten rakenteesta ja esiintyjän tehtävästä ks. Luopumisen käsikirjoitus.

<sup>13</sup> Watts 1977, 43.

<sup>14</sup> ks. esim. Karl Maret, teoksessa Oschmann 2003, ix.

Arakawa laajentavat elimistö-henkilön käsitteen elimistö-henkilö-ympäristöksi. Ympäristö nähdään ”osana tietoisuuden kehoa”.<sup>15</sup> Happeningin isä Allan Kaprow pyrki kohti tällaista kokonaiselimistöä. Hänen taideteostensa päämääränä oli yleisön sulauttaminen teokseen ja passiiviset ihmiset happeningissä olivat hänelle vain kuollutta tilaa.<sup>16</sup> Esitysten kentän voikin nähdä venyvän janaksi, joka alkaa Kaprowin ”epätaiteesta”, joka sulauttaa taiteen elämään, ja päättyy näytelmän esittämiseen katsomon penkeille istutetulle yleisölle. Tähän välimaastoon voi luoda loputtoman määrän erilaisia yleisön ja esityksen suhteen variaatioita, jotka käsittelevät vastaavasti elimistön ja ympäristön suhdetta eri tavoin.

Huolimatta yleisön paikalla leikkivän avantgarden ja kokeellisen taiteen historiasta kulttuurimme yhä voimistuva taipumus tuottaa mahdollisimman valmiita ja kontrolloituja elämyksiä on pitänyt esitystenkin valtavirran itsepintaisesti hyvin rajallisissa erillisyyden neuvottelun malleissa. Yleisö istutetaan yhä uudelleen vanhaan tuttuun auditorioon. Jos ihmistä ajatellaan edellä esitetyllä tavalla koko olemuksellaan aistivana ja ajattelevana elimistönä, on tämä yhtä rampauttava tapa kuin eläminen pelkällä perunamuusilla tai liikkuminen omin jaloin vain hissiltä parkkipaikalle ja takaisin. Ruuansulatuksen ja lihaksiston mahdollisuuksista käytetään vain murto-osa (vaikkakin herkullinen sellainen) ja samoin esityksessä koko elimistön potentiaali jää käyttämättä. Immersiiviset ja osallistavat esitykset voi nähdä strategiana tämän kentän mahdollisuuksien avaamiseen.

Elimistön ja ympäristön välinen neuvottelu ja läpäisevä kenttäsuhte pätee tietysti myös elämään, mikä korostaakin upottavien ja osallistavien esitysten sukulaisuutta elämän kanssa. Kun näyttämön ja katsomon välinen kuilu muutetaan veteen piirretyksi viivaksi, ollaan niin lähellä elämää kuin taiteessa voidaan kommunikaation kannalta olla. Tätä tapahtumista voidaan yhä kutsua esitykseksi, kun on olemassa *esi*, se jokin joka ohjaa edellä, jokin joka näyttää tietä.

#### 4. Esitys rajalla olemisena

Felix Ruckertin vetämän Liike ja kinesteettinen kokemus -työpajan loppudemossa *The Organization* tein kohtauksen, jossa vein katsojan erilliseen huoneeseen, esittäydin ja sanoin: ”nyt voit lyödä minua ja sen jälkeen lyön takaisin”. Kun tehdään kokeellista taidetta, eli kun vaikkapa esitys on koe, on lopputulos tuntematon. Tällöin esitys on kysymys, jonka vastausta ei taiteilijakaan

---

<sup>15</sup> Gins & Arakawa 2002, 3.

<sup>16</sup> Bishop 2006, 102-104.

voi tietää. Sen sijaan, että esitys vaikkapa vastaisi kysymykseen siitä, saako toista lyödä, se asettaa kokijansa tilanteeseen, jossa hän joutuu itse vastaamaan kysymykseen hyvin konkreettisella tavalla. Samaan kysymykseen joutuu esiintyjä vastaamaan uudestaan ja uudestaan. Esitys johtaa tällöin etiikan ja itsen rajojen pohdintaan. Osallistavan esityksen vahvuus onkin sen konkreettisuudessa – kyseinen kohtaus pakottaa valintoihin, joita lähes väistämättä seuraa pohdinta siitä, mitä tuli tehtyä ja mikä sen merkitys on. Jos koe johtaa tähän pohdintaan, se on kokeena onnistunut. Se on juuri siksi, johtuen sukulaisuudesta elämän kanssa, suora tapa ihmisenä olemisen kysymysten, ongelmien ja rikkauksien käsittelyyn. Suorempi ja konkreettisempi tapa kuin sivustakatsojuuteen perustuvat taidemuodot kuten vaikkapa perinteinen teatteri, taiteilijan kokemukseen keskittyvä performanssi, maalaustaide, elokuva tai kirjallisuus. Tein kohtauksen, ettei minun tarvitsisi kirjoittaa väkivallasta vaan kohdata se. Ja kohdata se nimenomaan taiteen reflektiivisen, esteettisen ja eettisen kehyksen sisällä.

Osallistavan esityksen merkityksen voi nähdä siinä, että organismin ja sen ympäristön väliset ristiriidat voivat nousta esiin. Ulkoisella tapahtumisella ei ole niinkään merkitystä – kokija voi kieltäytyä lyömästä minua, ottaa tilanteen vakavana haasteena ja kokeilla lyömistä, tai alkaa kanssani leikkiin kohtauksen sisällä. Mikään näistä ei ole muita oikeampi tapa reagoida ja jokainen voi olla joko puolustautumisstrategia tai antautumisen ele. Olennaista on, että kohtaus käynnistää kokijassaan prosessin ja antaa mahdollisuuden oman itsen ja maailman välisen suhteen uudelleenarviointiin. Tämä vaatii kuitenkin avoimuutta tilanteelle ja sen ottamista henkilökohtaisesti. Se vaatii esityksen ja todellisuuden rajalla liikkumista. Rajalla liikkuminen innostaa eettiseen ja eksistentiaaliseen käsittelyyn. Jos esityksen ottaa pelkkänä fiktiona tai viihteenä, voi ohittaa sen merkityksen itselle, paeta rampin taakse. Jos taas sen ottaa täysin taidekontekstista irrotettuna tapahtumana, on omista tavoista irrallisen näkökulman ottaminen vaikeaa. Jos pysyy esityksen ja todellisuuden rajalla, joutuu samaan aikaan pitämään kiinni omista arvoistaan ja kysymään itseltään, ovatko nuo arvot perusteltuja.

Molemmat mainitut taiteen paradigmojen muutokset kertovat minän ja sen ulkopuolisen maailman, elimistön ja ympäristön välisen rajan käsittelystä. Tämän rajan käsittely näkyy niin filosofian, tieteen, taiteen, politiikan kuin uskonnonkin kehittymisessä läpi ihmiskunnan historian ja se saa edelleen yhä moninaisempia, hämmentävämpiä ja eritellympiä muotoja. Näille uusille esitysmuodoille on ominaista hämmentää. Kun elimistö nähdään energiakenttien verkostona, on raja jo olemukseltaan jatkuvassa muutoksen tilassa. Raja ei ole kiinteä, pysyvä tai kankea vaan lähtökohtaisesti hauras, häilyvä ja jopa olematon. Rajasta tulee kapean viivan sijaan kolmiulotteinen raja-alue, jonka rajat ovat yhtä lailla muuttuvaiset.

## Elämisen into rajan luojana

Länsimaisen filosofian, tieteen ja yhteiskuntarakenteen kehitys viimeksi kuluneiden vuosisatojen aikana on korostanut uskomusta eristyneestä tietoisuudesta. Tämä uskomus on iskostunut osaksi meidän tajuntamme rakennetta. Erillisuus on tapa havaita todellisuutta ja ilmenee käyttäytymisessä. Rajalla oleskelu taas kyseenalaistaa tapoja olla erillään ja tapoja olla vastaan. Rajalla olemisen epävarmuus pakottaa kysymään asioita, joista kokee olevansa varma.

Watts kirjoittaa, että elimistö voi olla ”liian innokas pysymään elossa” välttyäkseen eristäytymiseltä.<sup>17</sup> Henkilöivän elimistön kiinnittyminen omaan olemassaolonsa, minäänsä, on sen ja esitykseen uppoamisen välinen kitkapinta. Tätä pintaa heijasti esityksissämme suoraviivaisimmin Luopumisen Itse-huone. Huoneen ohjeistus ”tee minulle se, mitä juuri nyt toivoisit itsellesi tehtävän” asettaa kokijan minän liikkeeseen itselleen asettamiensa rajojen ulkopuolen ja sisäpuolen väliin. Kokija joutuu toimimalla sananmukaisesti käsittelemään itsen ja toisen välistä rajaa ja suhdetta tavalla, jossa se toteuttaa omaa elossasäilymisen tarvettaan toiseen. Oman olemassaolon suojele kääntyy esitykselliseksi, mutta samalla äärirealistiseksi (kristillisen) etiikan kokeiluksi.

## 5. Epävarmasti pyhä

”Lähden siitä, että pyhyys ei ole mahdollista, ellemmme hyväksy sitä epävarmuutta, joka tulee toiselta. [...] Pyhyys on minulle ennen kaikkea asennoitumisen tapa. Se on tapa kohdata se, mikä pakenee ymmärrystämme, se on tapa kohdata se, mitä emme voi hallita. Pyhyys on yleisnimitys niille ”pyhän kohtaamisen” muodoille, joita erilaiset rajasuhteet elämässämme ilmentävät. Pyhyys ei siis tarkoita pelkästään sen tunnistamista, mikä ilmenee mystisenä, selittämättömänä, vaan kysymys on erilaisiin arkipäivän tilanteisiin liittyvästä toiminnasta. On kyse kaikista niistä rajasuhteista, joita elämismaailmamme moninaisuus eteemme tuo. [...] Tätä pyhyyttä moderni aikakausi on kuitenkin vierastanut, se on vierastanut sitä, että ”luopumisen tie” voisi olla tie jonkin uuden ja arvokkaan löytymiselle.” Johannes Ojansuu<sup>18</sup>

Pyhästä puhuttaessa puhutaan pyhän ja profaanin rajasta. Uskonnon alkeismuotoja tutkineen Émile Durkheimin mukaan ”koko inhimillisen ajattelun historiassa ei ole toista esimerkkiä kahdesta

---

<sup>17</sup> Watts 1977, 46.

<sup>18</sup> Ojansuu 2004, 12.

kategoriasta, jotka eroavat toisistaan niin perusteellisesti ja jotka ovat niin jyrkästi vastakkaisia”<sup>19</sup>. Pyhän alue on rajattu kohtaamiselle yliluonnollisen tai tuonpuoleisen kanssa. Työskennellessämme emme kuitenkaan tietoisesti käsitelleet yliluonnollista tai tuonpuoleista, paitsi ymmärryksemme tai hallintamme tuolle puolen jäävää. Suhde pyhään muistutti sitä, mitä John C. Durham kutsuu luontaiseksi tai myötäsyntyiseksi pyhäksi. Durhamin luontainen pyhä rakentuu ”ihmisten aidoille henkilökohtaisille kiinnittymisille todelliseen maailmaansa” ja on lapsuudesta tuttua ”yhteyden tuntua”<sup>20</sup>. Tutkimusvuoden esitysmuodot rakentuivat kohtaamisille, jotka tapahtuivat arkipäiväisen kanssakäymisen raja-alueilla. Kuten pyhä profaanin vastakohtana, ne pyrkivät oli kuorimaan esiin jotain todellista, joka yleensä jää peittoon. Ne yrittivät luoda yhteisiä kokemuksia paljaammasta ja hauraammasta kohtaamisesta.

Luopuminen ja Näkymättömän valtakunta etsivät fiktiivisen ja reaalisen kokemuksen rajapinnan avulla kosketuksia selittämättömän kanssa. Ne konkretisoivat tämän selittämättömän toimintaan ja kohtaamisen muotoihin, joita esityksen sisällä ei voi väistää. Paljaimmillaan tämä selittämättömän kohtaaminen toteutui Näkymättömän valtakunnan Hurjaruuthin esitysten viimeisessä ja pimeässä kohtauksessa. Esiintyjä ja katsoja viettivät yhdessä 15 minuuttia pimeydessä, eikä kohtaukselle ollut käsikirjoitusta. Pimeys näyttäytyi tuntemattoman metaforana ja lihallistumisena. Sekä kokija että esiintyjä olivat saman tuntemattoman äärellä, vaipuen häipyvän valon myötä jaettuun epävarmuuteen. Rajan läsnäolon voimistuminen teki tilanteesta yhä häilyvämmän ja taiteellinen muoto tuntui olevan murtumisen partaalla.

## **Rajalla kohtaaminen**

Esitysmuotojen lisäksi selittämättömän konkretisaatioita etsittiin sillä, *miten* kohdattiin. Olennaiseksi kohtaamisissa muodostui juuri Ojansuun peräänkuuluttama rajantaju, rajan kunnioittaminen. Esitykset asettivat toistuvasti, kohtaaminen kohtaukselta sekä kokijan että esiintyjän rajalle. Kyse oli nimenomaan erillisyyden neuvottelun ja itsen määrittelyn rajoista. Oli kyse sitten kohtaamisesta esiintyjän, toisen kokijan tai pelkän esityksellisen muodon tai tehtävän kanssa, joutui yleisön jäsen määrittelemään rajansa aina uudelleen (usein tiedostamattaan) ja toimimaan suhteessa niihin. Esiintyjän ammattitaito taas perustui omien rajojen tunnistamiseen, niiden kokeiluun ja kunnioittamiseen ja sen myötä kokijan rajojen kanssa työskentelyyn ja niiden kunnioittamiseen. Kokijan rajojen kanssa työskentely tarkoitti niillä oleskelua, rohkeutta antaa hänen lähestyä niitä, tunnistaa ne ja viihtyä niiden seurassa.

---

<sup>19</sup> Durkheim 1980, 57.

<sup>20</sup> <http://www.bytreant.demon.co.uk/index.html>

Esiintyminen teoksessa, jossa kokijan keho on keskiössä, on oma taiteenlajinsa. Keho, jos tällaista kömpelöä sanaa ihmisen kiinteämmistä olemuspuolista halutaan käyttää, on henkilölle hyvin henkilökohtaista, intiimiä ja haavoittuvaista aluetta. Kun hän asettaa sen toisen käsiin, varsinkin tällaisella arvaamattomalla alueella kuin kokeileva taide, on sitä käsiteltävä herkällä kädellä. Tässä vaiheessa myös termistä *yleisö* tulee kiusallisen kömpelö, sillä kenenkään keho ei ole mitään *yleistä*, vaan päinvastoin jotain äärimmäisen erityislaatuista.<sup>21</sup> Jokaiseen kehoon täytyy suhtautua eri tavoin - sen lukkohon, virtauksiin, elimiin, ikään, sukupuoleen.

Tuntemattoman kanssa työskentely, rajasuhteeseen asettuminen ja kohtaamisen esityksellistäminen tuovat saman asian äärelle kuin profaanista erotetulle pyhälle omistetut rituaalit. Durkheim kirjoittaa: "...tapa jolla tämä siirtyminen [profaanista pyhään] tapahtuu, ja koska se tapahtuu, korostaa näiden kahden valtakunnan kahtiajakoa. Siihen sisältyy todellakin varsinainen metamorfoosi"<sup>22</sup>. Metamorfoosin mahdollistaminen on ilmeistä kyseisten esitysten rakenteessa – muun muassa esitykseen astuminen silmät peitettynä ja veden ylittäminen esityksen johdannossa olivat vihjeitä siitä, että siirryimme arjellemme vieraaseen maailmaan. Niitä seuraavat kohtaukset määrittivät tuon toisen maailman tilana, jonka sisällä suhteet ovat rajasuhteita. Paljastuminen vaatii luottamusta - toimitus voi avautua pyhänä vain jos osallistujilla on luottamus siihen, että sen toimittaja tietää mitä tekee. Tunne satunnaisuudesta voi syödä tuota luottamusta ja estää paljastumisen. Pyhän diskurssi tuntuikin luovan vaatimuksia myös dramaturgialle ja estetiikalle. Koska kohtauksissa tapahtuneet rajasuhteiden paljastumiset sisälsivät niin suuren määrään epävarmuutta ja haurautta, kaipasivat ne kehykseltään tukevuutta.

### **Kohtaamisen hauraus**

"Matrisiaalinen elimistö – esteettis-taiteellinen suodatin - palvelee sekä miehiä että naisia, jotka voivat tunnustaa ja sietää hauraan asettelun suhteessa minäänsä, Toiseen ja maailmaan." Bracha L. Ettinger<sup>23</sup>

Ettinger näkee matriisin symbolisena kuvana, joka kiinnittyy todelliseen kohdun ja sikiövaiheen merkityksessä. Sikiö kohdussa ja nainen asutun kohdun kantajana edustavat varmasti ihmistä herkimmillään, hyvin lähellä rajaa. Syntymä on kuoleman ohella äärimmäinen raja. Matriisi on

---

<sup>21</sup> *Yleinen* (1836) ja *yleisö* (1845) ovat tehtyjä uudissanoja, *yle-* ja *ylä-* taas ikivanhoja (Häkkinen 2005, 1529).

<sup>22</sup> Durkheim 1980, 57.

<sup>23</sup> Ettinger 2006.

Ettingerille kohdun symbolinen toisto, sen suhde kohtuun vastaa falloksen suhdetta penikseen. Taide näyttäytyy hänelle alueena, jolla ihmiset voivat olla yhteydessä matriisin kohtumaiseen aikaan ja tilaan, ”myötätuntoiseen erilaisuudessa-liittymiseen”. Matriisin suora kytkös naisen kehoon saa aikaan sen, että miehet ovat naisia radikaalimmin sen kokemisesta irtileikattuja. Naisissa kohtumainen ja sikiöaikainen taas resonoi suuremmin, koska heillä on kohtu kehoissaan. Taiteen kautta molempien on kuitenkin mahdollista virittyä tuohon resonanssiin.

Hauras asettelu tulee erityisen näkyväksi kehollisella tasolla kokijan kohtaavassa esityksessä. Abstrakti kuvataide ja osallistavat keholliset esitykset ovat sukua siinä mielessä, että molemmat purkavat visuaalisen kulttuurin ehdollistamaa tapaa katsoa ja kokea. Esitys on kuitenkin konkretiassaan ylittämätön matriisi. Sen puitteissa Ettingerin matrisiaalinen elimistö on kirjaimellisesti elimistö, kun esiintyjä ja katsoja astuvat tilaan kohtuineen, sydämineen, luineen, hermoineen ja peniksineen. Koska ihminen on näiden elinten kokonaisuutena aaltoja, tunteita ja ajatuksia ympärilleen värähtelevä kenttä, tapahtuu esityksessä ihmiskenttien läsnäolo päällekkäin, samassa tilassa ja ajassa. Taiteellinen työskentely keskittyykin tällöin noiden kenttien ylimenopaikkojen, suistoalueiden ja tulliasemien säätelyyn. Muodostamaan, värittämään, voimistamaan ja heikentämään niitä tiloja ja hetkiä, joissa jotain virtaa yhdestä henkilöityvästä elimistöstä toiseen.

Kun virtaus esiintyjästä tai esityksestä kokijaan tulee lähietäisyydellä yhä ilmeisemmäksi, ei sen enempää performanssin piirissä tyypillinen välinpitämättömyys sisäisiä tiloja kohtaan kuin teatterista tuttu esiintyjän sisäisen tilan ensisijaisuuskaan riitä. Vastuu kokijan tilanteesta tuntuu kasvavan samaa tahtia kuin fyysinen etäisyys pienenee. Virtauksesta tulee esityksen tapahtumapaikka, joka liikkuu pyhällä raja-alueella. Vuoropuhelu sinänsä seuraa samoja säännönmukaisuuksia kuin näyttämöteoksissa, mutta niiden sivuuttaminen on sitä mahdottomampaa mitä lähemmäs kokijaa siirrytään.

Jos pyhyys rajalla olemisena on kaikille ihmisille yhteistä, sen käsittely on tuon rajasuhteen esiin nostamista. Pyhyden artikulointi tai siihen pyrkiminen on keskustelua rajasta, keskustelua meistä rajalla. Koska raja herättää pelkoa, on pyhyys aina epätäydellistä, pakenemisen ja kohtaamisen välistä heilahtelua. Ollakseen läsnä, se vaatii silti riittävän määrän uskallusta ottaa asia puheeksi, asettua alttiiksi, joutua kohtaamaan. Matriisi on haaste, kysymys ja heittäytyminen. Kuten esityskin.

## 6. Esitys uskonnon rajalla

Miksi uskontojen opetuksista välittyvä arvomaailma tuntuu vuosituhanneista toiseen olevan mitä väkevintä kulttuurista kritiikkiä ja mitä radikaaleinta politiikkaa? Teologi Ilkka Sariolan sanoin ”kapitalismi kaatuisi heti jos elettäisiin Jeesuksen opetuksen mukaan”<sup>24</sup>. Tästä ei tunnu olevan pelkoa. ”Tee toiselle niin kuin toivoisit itsellesi tehtävän”. Tämän kaltaisen säännön mukaan eletessä olisi vaikeaa tappaa, sotia, raiskata, loukata verbaalisesti tai edes olla osa järjestelmää, joka tukee tällaista väkivaltaista toimintaa. Pyhimyksiksi nimettyjen henkilöiden ehdottama radikaali etiikka ei saa tukea yhteiskunnallista keskustelua hallitsevan ”reaalipolitiikan” sisällä. Reaalipolitiittisen keskustelun aluetta on arkipäivä tuttu, totunnaisena ja maallisena maailmana. Se pyrkii karkottamaan mysteerin ja oikeuttaa siten eettiset ja eksistentiaaliset kompromissit ja niiden ilmentyminä väkivallan ja sosiaalisen epäoikeudenmukaisuuden muodot.

### Vallan käyttö

Säännöt ovat keino, jolla ympäristö pyrkii rajaamaan elimistön. Usein elimistö sallii tämän olettaessaan sen turvaavan elossasäilymisen. Marssii kuuliaisesti rivissä. Tulee kotiin ajoissa. Istuu hiljaa kunnes puhutellaan. Sääntöjen rikkominen on keino, jolla henkilö-elimistö pyrkii rajaamaan itsensä. Ympäröidessään kokijansa esitys herättää konfliktin, työntää prosessin käyntiin. Itse alkaa määritellä rajojaan: astuu köyden väärälle puolelle, ei kosketa vaikka sitä ehdotetaan, ehkä jopa koskettaa kun sitä ei ehdoteta. Sääntöjä rikkoessaan lähestyy: haluaa asettua samalle alueelle, jolla esityksen tekijät jo oleilevat. Säännöt ovat dualismin kieltä, ne voimistavat polarisaatioita, niille ympäristö on itseä ja itse ympäristöä vastaan. Matriisissa tämä konflikti asettuu mittasuhteisiinsa. Elimistö on ympäristöä, itse on toista.

Jo se, että tulee edes mieleen esittää kultaista sääntöä, kertoo jotain meistä ja yhteiskunnastamme, saati sitten että se tuntuu uskaliaalta. Olemmeko todella niin pelottavia toisillemme, että ihmistä ei uskalleta päästää kahden samaan huoneeseen sellaisen kanssa, joka ei suojaa itseään? Kun Luopumisessa toteutimme Itse-huoneen ja Näkymättömän valtakunnassa siitä uuden version, jossa katsoja sai esiintyjän luo mennessään ohjeen ”tee mitä haluat”, olimmeko jollain tapaa rohkeita? Miksi pelkäämme antaa ihmisten tehdä mitä he haluavat? Taiteilija pelkää taideteoksensa murtuvan, esiintyjä pelkää että hänet murretaan ihmisenä, kokija pelkää tekevänsä jotain mitä tulee katumaan. Ja miksi ihminen tekee mitä haluaa vasta sitten, kun hänelle erikseen annetaan siihen lupa?

---

<sup>24</sup> Keskustelu Ilkka Sariolan kanssa, 2009.



Raadollisen esimerkin halujen vaputtamisesta saa Itse-huoneen edeltäjästä, Marina Abramovicin Rhythm 0 -teoksesta vuodelta 1974. Abramovicin keho sai ottaa vastaan runsain mitoin väkivaltaa, kun hän antoi yleisölle 72 esinettä (mm. haarukan, höyhenen, asean, luodin ja kynttilän) ja vapaat kädet käyttää niitä itseensä. Antaessaan haluille luvan toteutua esitykset avaavat Pandoran lippaan.

”Voit tehdä mitä haluat” on paljastava ohje ja pitää sisällään oletuksen siitä, että normaalitilassa, ja erityisesti esityksessä, ihminen ei tee mitä haluaa. Toisin sanoen, esityksessä katsoja tekee mitä taiteilija haluaa, elämässä hän tekee mitä viranomaiset, päättäjät, läheiset ynnä muut haluavat. On mahdollista nähdä tämä esityksen rakentajien ylimielisenä ajatuksena: että katsojat eivät lähtökohtaisesti tekisi itsenäisiä valintoja. Toisaalta voi nähdä ylimielisenä ajatuksena valtasuhteiden kiistämisen: että joku ei olisi tällaisten ulkopuolisten voimien vaikutuspiirissä. Esityksen kannalta merkittävää on näiden valtasuhteiden näkyväksi tuominen.

Näkymättömän valtakunnan lävitse kulkeva rakenne, jossa esiintyjä johdattaa sokkona kulkevaa katsojaa, on ilmeinen vallan näyttämö. Tilan keskellä toisessa näytöksessä toimiva huone, jossa katsoja saa tehdä mitä haluaa, kääntää tämän asetelman ympäri ja tuo sen entistä näkyvämmäksi. Katsojalle annetaan valta, mutta samalla on selvää, että valta nimenomaan *annetaan*. Tässä taiteilijan auktoriteetti on paljaasti esillä, ja yleisö tekee mitä haluaa vain jos siihen annetaan lupa, tai kun siihen jopa velvoitetaan. Sillä ohje on velvoite, jota ei voi paeta – sitä noudattaa sekä jäämällä että lähtemällä, tekemällä että tekemättä jättämisellä. Sisäisesti asian voi toki problematisoida ja miettiä jälkeenpäin teinkö niinkuin olisin *oikeasti* halunnut tehdä. Suhteessa toiseen ohjetta ei kuitenkaan voi väistää. Vaikka sisäisesti ristiriitaisenakin, katsoja toimii tilanteessa oman halunsa mukaan, ei esiintyjän halun, ja toteuttaa täten teoksen auktoriteetin alla sitä viipaletta vallasta, joka hänelle suodaan.

## **Esitys uhrauksena**

Rajalla kohtamisen halu uhraa yksilön erillisenä olentona. Se on luopumista. Esityksille on tyypillistä uhrata esiintyjä, näissä esityksissä uhrattavaksi joutui myös kokija. Kohtaukset olivat askel uskontojen parissa harjoitetuista symbolisista rituaaleista kohti alkuperäistä uhria. René Girard'n teorian mukaan pyhä syntyy väkivallasta. Girardille konfliktien juuri on mimeettisen eli jäljitellyn halun aikaansaamassa kilpailussa. Konflikti taas voidaan purkaa vain sijaisuhrin kautta, uhrin josta tulee uskonnollisen toiminnan alkuperä. Uhraus purkaa yhteisön väkivallan ja uhri näyttäytyy siksi pelastajana, pyhänä. Rituaaleissa toistetun uhrauksen tarkoituksena on suojella

yhteisöä mimeettisen halun pakahtumiselta konfliktiksi.<sup>25</sup>

Itse-huoneessa sijaisuuden läsnäolo on kaikessa kaksivalotteisuudessaan ilmeistä, mutta uhriin sijoitettu väkivalta valuu tyhjiin, kun sijaisuus on esillä paljaana. Kun uhrina on viinin tai kanan sijaan ihminen, tulee symbolien taakse piiloutuvasta todellisuudesta hiukan läheisempi, pyhästä arkisempi ja uhrauksen aktista näkyvämpi. Yksityistä kokemusta ajatellen rakennetulle esitykselle ominaisesti kokijan on vaikeaa tarkistaa reaktioidensa sopivuutta muiden kasvoilta, jolloin hän joutuu rakentamaan todellisuussuhdettaan jatkuvasti itse. Tämä asettaa esityksen turvarakenteet huomattavan tärkeään rooliin mutta myös estää tyhmyyden tiivistymisen joukossa. Uhraus on rajattu intiimiksi, mutta se on silti myös yhteisön toiminto, kun kokija tietää olevansa osa kävijöiden sarjaa.

Itsen rajat asettuvat eettisten kysymysten kautta. Miten meidän tulisi kohdella toisiamme? Mikä on oikein ja mikä väärin? Toteutammeko elämässämme sitä mitä pidämme oikeana? Toteuttaako tämä esitys sitä, ja pitäisikö sen niin tehdä? Taide alueena, jolle on ominaista tuoda esiin elämän moniulotteisuus, ei näihin kysymyksiin vastaa. Esitykset innostavat, ärsyttävät, helpottavat tai kiusaavat, mutta ne eivät pysty kertomaan mikä on oikein. Sen määrittely jää esiintyjän tekemän uhrauksen vapauttamalle kokijalle. Vaikka Girardin teoria valottaa uhrauksen mekaniikkaa, se ei tee kunniaa sille mysteerille, joka sekä uskonnon että taiteen sielussa elää. Esitys voi tuoda mysteerin kokijansa ulottuville. Itsensä uhraaminen ei palvele elimistön itsesuojelumekanismia - se on kannanotto kokonaisuuden puolesta yksilön rajaamista vastaan, tuntemattoman puolesta kontrollia vastaan. Se on elimistön katoamista itseään suurempaan.

Jo pelkästään rajalla oleminen synnyttää kriittisiä näkökulmia rajojen sisällä pysyttelemistä kohtaan. Metsän sisällä puiden paljous näyttää maailman ainoalta muodolta, metsän reunalla taas on jo ainakin kaksi näköalaa. Meren rannalla maan rajallisuus on ilmeistä. Uskonnon voimat rajalle viejänä, mysteerin kannattelijana ja eettisen äärimmäisyyden ehdottajana sekä mahdollistavat ytimekkään kulttuurisen kritiikin että loputtomia haihattelun ja väkivallan muotoja, joita voi huoleti käyttää selittämättömyyteen tai henkilökohtaiseen ilmestykseen vedoten. Taiteen piirissä voi nähdä samankaltaisen ristiriidan. Toisaalta sen luonne jatkuvasti omia rajojaan hakevana vapaana alueena on otollinen rakentavan kritiikin maaperä, toisaalta vapaudella kuka tahansa voi perustella postmodernin relativismin hengessä mitä tahansa.

---

<sup>25</sup> Girard 2004.

## Taide harhaoppina

Tästä sukulaisuudesta huolimatta, tai sen ansioista, taide ja uskonto tuntuvat hylkivän toisiaan. Poliittisesti sitoutunut taiteilija tai taide sulautuu helposti osaksi taiteen maailmaa, mutta uskonnollisesti sitoutuneelle taiteilijalle tai taiteelle se on huomattavasti hankalampaa. Vaikuttaa siltä, että uskonnon tunnustaminen uhkaa taidetta ja sen vapautta. On vaikea kuvitella tunnustuksellisesti kristittyä näyttelyä nykytaiteen museoon, poliittisesti tunnustukselliset näyttelyt taas eivät ole harvinaisia. Toisaalta taiteen vapaus uhkaa helposti uskontoa; uskonnolliset yhteisöt käyttävät tiheää ideologista kampaalivalitessaan tukemaansa taidetta, vähintäänkin kunnioittaakseen uskonyhteisön jäsenten keskiarvoista loukkaantumiskynnystä ja moraalia.

Esityksillä on tästä näkökulmasta erityinen rooli – ne ovat ritualistisia toimituksia. Ritualistiset toimitukset taas ovat uskonnon ytimessä. Sukulaisuutta alleviivaa niiden lähtökohta, molempien kulttuurin muotojen yhteinen alkuperä alkukantaisissa pyhissä rituaaleissa. Jos Ojansuun ajatuksia seurailleen rajasuhdetta käsittelevät esitykset lähestyvät pyhyyttä, lähestyvät ne myös uskonnon aluetta. Sama taiteen vapautta osoittava rajalla liikkuminen työntää uskonnon ja taiteen instituutioita kauemmaksi toisistaan. Tämä kaksoissidos luo polarisaation ja jännitteen kokeilevien esitysten ympärille. Esitykset näyttäytyvät harhaoppisina palvontamenoina: hartautena, joka ei halua tunnustaa jumalaa.

Tällaisten ajatusten merkitys avautuu vasta esityksellisen konkretian kautta: esimerkiksi Itsehuoneen esiintyjäntyo oli kuin pyhimysharjoitus. Kohtauksen ajan esiintyjä keskittyi olemaan läsnä, ohittamaan omat tarpeensa, hyväksymään kaiken ja palvelemaan yleisöä välittömällä kehollisilla reaktioillaan. Esiintyjän intentio sisälsi eettisiä väitteitä ja kysymyksiä, jotka ovat kovin lähellä niitä, joita uskonnoilla on tapana artikuloida: ylitsevuotavaa antamista, kiinnittymättömyyttä ja jopa rakkautta. Ne ovat tuttuja puheenaiheita kirkosta ja taiteestakin, mutta tekoina enemmän kuin esityksen konventio lupaa, enemmän kuin pääsylipun hinta antaa odottaa.

Tämä voi johtua kokijan kehoon keskittyviin esityksiin helposti kiinnittyvästä tarpeesta ottaa Ettingerin maalailema kohtu vakavasti. Oli esteettinen maailma kuinka tyylielty tahansa, ihmisten kohtaaminen on aina lihallista, arvaamatonta ja eettisesti latautunutta.

## **Lähteet:**

Bishop, Claire (toim.): *Participation*. Whitechapel, 2006.

Durham, John C.: *Understanding the Sacred*

Durkheim, Emile: *Uskontoelämän alkeismuodot*. Tammi, 1980.

Ettinger, Bracha L.: *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota Press, 2006.

Girard, René: *Väkivalta ja pyhä*. Tutkijaliitto, 2004.

Gins, Madeline and Arakawa: *Architectural Body*. University of Alabama Press, 2002.

Häkkinen, Kaisa: *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. WSOY, 2005.

Ojansuu, Johannes: *Pyhyys – rajalla oleva ihminen*. WSOY, 2004.

Oschmann, James: *Energy Medicine in Therapeutics and Human Performance*. Elsevier Limited, 2003.

Watts, Alan W.: *Psykoteraapiaa idästä ja lännestä*. Otava, 1977.