

Julkaistu Esitys-lehdessä 3/2016: Ajankohtaista

PINNAN ALLA

Kutsun tätä tekstiä uppokritiikiksi. Uppokritiikissä kirjoitetaan esityksistä, joiden sisään kirjoittaja on uponnut, tai jotka haluavat hänet sinne upottaa. Englanninkielisessä maailmassa tätä kutsutaan useimmiten immersioiksi. Kirjoitin tämän viisiosaisen tekstin osana Esitys-lehden toimituksen viikonmittaista työskentelyä *Ajankohtaista*-numeron 3/2016 parissa. Teksti on kirjoitettu viiden päivän aikana 13.-17.9.2016, yksi osa päivässä.

I Prologi

Syksyllä 2001 hakkasin takkapuita ulkorakennuksessani Kaustisen kirkonkylällä. Mieleen tuli ajatus esityksestä, joka tapahtuisi sen tiloissa. Rakennus oli entisen kaupan varasto ja siksi omakotitalon pihapiiriin kuuluvana erikoisen laaja. Kuvitelmissani sen sisään olisi rakennettu useita esitystiloja, pieniä maailmoja, joihin yleisö astuisi yksi toisensa jälkeen. Ensin he istuisivat teatterin katsomossa, seuraavaksi heistä tulisi äänettömän jazzklubin asiakkaita, sitten he astuisivat valkoiseen tilaan, jossa kaikki tapahtuu peilikuvana, sitten maailmaan, joka on kääntynyt ylösalaisin. Hapuilin ummikkona esityksen tekemisen käytäntöjä ja keräsin muutaman ihmisen työryhmäksi. Toteutimme esityksen seuraavana kesänä, kansanmusiikkifestivaalien aikaan, virallisen ohjelmiston varjoissa.

Pari vuotta myöhemmin, opiskellessani Turun Taideakatemiassa, silloinen opettajani ja sittemmin kolleegani **Eero-Tapio Vuori** puhui immersioista. Esityksistä, joiden maailma ympäröi katsojansa. Niinpä juuri, ajattelin, mutta Todellisuuden tutkimuskeskuksen ulkopuolella sana ei juuri tullut vastaan, ja hakutulokset tiedon arkistoihin olivat hedelmättömiä. Nyt, reilut kymmenen vuotta myöhemmin, immersiovisiä esityksiä tutkitaan Taideyliopistossa, niiden poliittisia merkityksiä analysoidaan ja niitä esitetään Helsingin juhlaviikkojen ohjelmistossa. Immersioista on tullut ajankohtaista.

Jopa siinä määrin, että onnistuin käymään kuukauden aikana viidessä esityksessä, joita voisi kutsua immersiovisiksi, vaikka termin määritelmä on epämääräinen siinä kuin taidesanasto yleensäkin.

Viimeisessä kävin tunti sitten. Esityksistä neljä tapahtui Helsingissä, yksi Tanskassa. *Recover Laboratorya* esitetään Viikin vedenpuhdistamon tunneleissa, **Sami Henrik Haapalan**

väitöstutkimukseen liittyvä *Oikea terveystakeskus* sijoittui kaupunkitilaan ja varsinkin kaupunkimetsään, **Valteri Raekallion** ohjaama *Neuromaani* on vallannut Marian sairaalan, Cantabile2-teatterin *Hidden Number 4760* levittäytyi ympäri Vordingborgin pikkukaupunkia ja Rimini Protocollin *Remote Helsinki* kuljettaa katsojiaan pitkin kaupungin katuja. Kirjoitan näistä esityksistä tämän viikon aikana.

II Uppodiskurssista

Immersiota käsitteleviä tekstejä silmäillessä tulee sellainen vaikutelma, että immersiivinen teatteri on brittiläinen ilmiö. Iso-Britanniassa on kehittynyt paitsi oma immersiivisen teatterin kenttensä, myös sitä käsittelevä diskurssi. **Adam Alston** kirjoittaa [siitä](#), kuinka immersiiviset esitykset toimivat neoliberalistisen ideologian tapaan kannustamalla yleisössään yrittäjähenkisyyttä: osallistujat kilpailevat kokemuksista ja pyrkivät löytämään mahdollisimman elämyksellisen reitin esityksen sisällä, mahdollisesti muiden kustannuksella. Alstonin kirja *Beyond Immersive Theater* ilmestyi [toukokuussa](#), siihen en tosin ole ehtinyt vielä tutustua. **Matt Trueman** kirjoitti [toissapäivänä](#), että immersiivinen teatteri yrittää saada yleisönsä teeskentelemään uskovansa fiktion kuin neljännen seinän teatteri, kun taas ”enactment” paljastaa brechtillisesti omat keinonsa ja siksi toimii paremmin. Truemanin kuvaus siitä, mitä hän kutsuu enactmentiksi vaikuttaa osallistavalta esitystaiteelta tai performansilta: sen sijaan, että näyteltäisiin mielenosoitus, tehdään, ja esitetään, mielenosoitus. Osallistavan ja immersiivisen esityksen raja onkin häilyvä ja teatteri tuntuu Truemanin tulkinnassa kuitenkin viittaavan tietynlaiseen fiktion; sana enactment perässä ei ole sanaa teatteri, sanan immersiivinen perässä on. **Josephine Machon** ehdotti [seitsemän vuotta sitten](#) termiä *(syn)aesthetics*, jolla hän kuvaa taidetta, joka tarjoaa moninaisen aistillimellista kokemusta, mutta pyrkii samalla semanttisten merkityksien luomiseen ja käsittelyyn. Jos Alston näkee immersiivisen teatterin oivana välineenä neoliberalistisen agendan välittämiseen, Machon pitää sitä mahdollisuutena kokea aitoa fyysistä yhteyttä toisiin ihmisiin etäännyttävän teknologian aikakaudella. **Jen Harvey** oli [elokuussa 2013](#) toiveikas sen suhteen, että sosiaalisilla kohtaamisilla pelaavat taidemuodot kuten yksi-yhdelle-esitykset, immersiivinen teatteri ja delegoitu taide voivat lisätä sosiaalista osallisuutta ja reilua demokratiaa. **Claire Bishop** muistutti [vuonna 2012](#) siitä, että Neuvostoliiton massiivisia esitysspektaakkeleita ohjannut **Sergei Evreinovkin** kannusti ihmisiä 1910-luvulla muuttamaan oman elämänsä näyttelijöiksi ja näytelmäkirjailijoiksi. Myös **Nicolas Bourriaudin** [vuonna 1998](#) lanseeraamaan relationaalisen taiteen käsitteeseen viitataan. Immersiodiskurssin normina on mainita kunkin tekstin ensimmäisellä sivulla brittiläinen Punchdrunk-ryhmä, joten tehtäköön se tässäkin, jotta pääsen huomauttamaan, että keskustelu on väistämättä rajallista, jos taidesuuntauksista käytävän dialogin lähtöpiste on yhden tekijän tuotanto, johon muut

sitten vertautuvat.

Keskustelussa käsitellään paljon sitä, millaisia poliittisia merkityksiä immersiiivisille esityksille ominaiset piirteet, kuten aistihavaintojen ja -elämysten monipuolisuus ja voimakkuus sekä yleisön aktiivinen osallistuminen, kantavat sisällään. Onko uppoaminen vastaliike teknologisoituvalle ja luonnon ruumiista vieraantuvalle yhteiskunnalle vai narsismia ruokkivan elämysteollisuuden väline? Auttaako osallisuus taideteoksen rakentumiseen katsojaa emansipoitumaan ja yhteisöä demokratisoitumaan vai tukeeko se kapitalistista kilpailun logiikkaa? Tekeekö fiktio meistä teeskentelijöitä vai vapauttaako se mielikuvituksemme arjen kahleista? Jos käytän viimeisen kuukauden aikana näkemiäni esityksiä arvioinnin materiaalina, sanoisin että riippuu esityksestä ja luultavasti myös katsojasta.

Alstonin ja Bishopin kaltaiset kriittisen näkökulman herättelijät ovat siksi tärkeitä, kun kokonaisen taidemuodon vaikutuksia aletaan pitää positiivisina tai emansipatorisina, mikä on aikaisemmin ollut aika ilmeistä ainakin suhteessa osallistavaan ja yhteisölliseen taiteeseen. Erona melkein kaikkeen yllä mainittuun ajatteluun näkemäni esitykset eivät olleet brittiläisiä: Rimini Protokoll pitää nettisivujensa mukaan majaa Berliinissä, Cantabile2 toimii Tanskassa Vordingborgin kaupungissa ja muut Helsingissä. Huolimatta globalisaatiosta ja englanninkielen kolonisoivasta leviämisestä paikallisuudella on eurooppalaisenkin taidekentän sisällä niin paljon merkitystä, että eri maissa saatetaan puhua samoilla sanoilla ihan eri asiasta. Lisäksi käytän immersiiivisen teatterin sijaan mieluummin termiä *immersiivinen esitys*, mikä tuntuu paremmin sallivan sisäänsä ainakin *Neuromaanin*, *Remote Helsingin* ja *Oikean terveyseskuskeskuksen*.

III Uppolitiikasta

Toisin kuin muissa kokemissani esityksissä, *Remote Helsingissä* on otettu esitysmuodon poliittisuus osaksi esitystä. Ainakaan en osannut sitä muista lukea. *Remote Helsingin* yleisön jäsenet, joita on muutama kymmen, saavat kukin omat kuulokkeet ja äänilähteen. Kuulokkeiden kautta meitä ohjaa tekoälyn, **Sannan**, keinotekoinen ääni sekä suggestiivinen musiikki. Ääni ohjaa meitä liikkumaan kaupungissa ja kutsuu meitä laumaksi. Laumana kulkeminen on nautinnollista, yhdistettynä manipulatiiviseen äänimaisemaan se tekee julkisessa tilassa hölmöilystä, tai siis sosiaalisten normien rikkomisesta, kivaa. On helppoa olla lammas, jos paimen on hurmaava (spesistinen metafora on yleisellä tasolla epäreilu, mutta tämän esityksen kontekstissa olennainen). Rimini Protokoll ei jätä

epäselväksi tämän taipumuksen vaaroja. Kirkossa Sanna tekee ihmeteon, mystisen transformaation, jonka jälkeen yleisö jaetaan osiin. Kun astun ulos kirkosta ryhmäni kanssa, meille kerrotaan, että olemme eliittiä. Kylmät väreet kulkevat ihollani, kun tajuan mihin olen antanut itseni johdattaa. Viisi minuuttia sitten kirmasin iloisena ja hetkeäkään epäröimättä tämän fasistin ehdotuksesta. Sitten ruumiillinen kuvotus sulaa ajatteluksi siitä, että eriarvoistaminen on teoksen tapa kommunikoida fasismien kritiikki, herättää tietoisuuteni siihen, että tallustan elämäni polulla hypnotisoituneena, kapitalistisen järjestelmän talutusnuorassa.

Myös *Oikeassa terveystieteessä* yleisö jaetaan osiin, esityksessä oleviin ja muihin, ja sen sisällä terveempiin ja sairaampiin. Esitys alkaa Helsingin rautatieasemalta, ja kuten *Remote Helsingissäkin*, minua ohjaa etäännyttävä hahmo, jonka ymmärtää olevan etukäteen ohjelmoitu. Molemmissa esityksissä teknologian persoonaton voima kertoo meille, että olemme erityisiä, että voimme katsoa muita vähän korkeammalta tai sivummalta. *Remote Helsingin* ääni on itsereflektiivinen: ”Minä en koskaan odota. Olen olemassa vain kun puhun”. *Oikean terveystieteessä* ääni sanoo suoraan, että muut ei tajua yhtään mihin minä olen menossa. Puhelimen kautta välittyvät viestit johdattavat minut bussiin, jossa tunnistan muut osallistujat ja täytän puhelimen kautta kaavakeita, joissa arvioin itseäni: kuinka kiinnostunut olen asteikolla 1-5 tai kiinnitänkö huomiota siihen kun sadepisarat putovat iholleni. Kysymyksillä minua herkitetään aistimaan, ajattelen, ja samalla minut tuodaan terveys- ja taideinstituutioista tutun arvioinnin piiriin. Miten itseni esitän? Olenko hyvä jos vastaan näin? Miten miellyttäisin tai provosoisin tekijöitä vastauksillani? Kyselyjen jälkeen tunnen, että minua on samaan aikaan kohdeltu välittäen ja kaltoin.

Bussista jäädessämme olemme lauma mekin. Kuudestaan kävelemme ensimmäisen elävän esiintyjän luo. Hän mittaa vuorotellen kunkin meistä sydämensykkeen. Mikäli sykkeen temmossa on enemmän vaihtelua, on terveempi, meille kerrotaan. Sitten meidät jaetaan puoliksi: ne kolme, joilla vaihtelua oli vähemmän, pitää ensin saada lääkärin vastaanotolle. Olen siinä joukossa. Mietin mitä se tarkoittaa – olen siis yleisön heikommassa puolikkaassa. Lannistun hiukan. Olisi kiva näyttäytyä vahvana.

Myös *Neuromaanissa* ääni puhuu minulle. Se kertoo mielenterveyskuntoutuja Gereg Bryggmanin edesottamuksista. Bryggman taas on **Jaakko Yli-Juonikkaan** [vuonna 2012](#) julkaistun *Neuromaanin* päähenkilön, Silvo Näreen, pään sisällä kuuluva ääni. Tässä on siis useampikin etäännytyksen kerros, eivätkä esityksen tapahtumat tapahdu minulle, kuten edelläkuvauksissa, vaan Geregille. Voin kuljeskella Marian sairaalan kolmeen kerrokseen rakennetussa sadan huoneen installaatiossa, joka kuvaa Geregien mieltä. Samalla kirjan kertojanääni, joka siis seuraa Geregien edesottamuksia sivusta, puhuu minulle lakkaamatta. Tässä ei ole mitään syrjivää, eikä minua vastuuteta

juuri mistään. Jos tämä on yrittäjyyttä, niin resursseja on kaikille yllin kyllin ja kilpailu siksi tarpeetonta. Jos tämä on hedonismia, se on sitä samassa määrin kuin taidemuseossa käyminen. Tartun mahdollisuuksiin siellä kun niitä näen – kuljetan pyörätuolissa istuvaa nukkea pitkin käytäviä ja istun henkilökunnan kopissa napsimassa tabuja. Se ei kuitenkaan vaikuta mihinkään, sairaalan henkilökunnalle olen aave Geregin tajunnan käytävillä.

Remote Helsinki viettelee minut seuraamaan sairasta johtajaa, *Oikea terveystakeskus* tarjoaa ristiriitaisia viestejä pyrkimyksistään ja *Neuromaani* laittaa minut katsomaan neutraalisti sivusta sitä, kun ihminen on sekä tunteeton että joko hullu tai hyvin mielikuvituksekas. Jos kehollinen eläytyminen on esityksen immersiiivisyyden mittari, *Remote Helsinki* kylmine väreineen oli minulle immersiiivisin. Se kumartaa Alstonin analyysille immersiiivisistä esityksistä kapitalismin airueina, sivuuttaa Truemanin blogitekstin asiaankuulumattomana ja virnistää kaksimielisesti Machonille, joka asettaa vastakkain ihmiskontaktit ja teknologian. Minulle ei jää sellainen olo, että immersiiiviset esitykset joukkona tai taidemuotona ilmaisisivat jotain tiettyä poliittista alatekstiä. Kuten näyttämöteokset tai maalaukset, ne manipuloivat yleisöään eri tavoin ja jättävät heille vapautta eri tavoin. Yksittäisten teosten kohdalla poliittisista agendoista voi, ja pitääkin, puhua.

IV Upporuumiista

“This fusing of sense (semantic ’meaning making’) with *sense* (feeling, both sensation and emotion) establishes a double-edged rendering of making-sense/*sense*-making and foregrounds its fused somatic/semantic nature.”

Josephine Machon

Josephine Machonin (syn)estetiikka nostaa esiin aistillisen, moniaistisen taidekokemuksen, tai esteettisen kehoelämyksen. Synesthesia-termin etymologinen tausta on kreikkalainen: *syn* on yhdessä, *aisthesis* havainto tai aistimus. Se on myös lääketieteellinen termi neurologiselle tilalle, jossa aistit sulautuvat toisiinsa ja ihminen kokee esimerkiksi hajut väreinä tai maut muotoina. Machonin (syn)estetiikka liittyy tähän aistihavaintokentän yhteensulautumiseen aistimellisen lähestymistavan taiteelliseen praktiikkaan ja analyysiin. Immersiivisten esitysten tekemisen praktiikassa moniaistisuus on ainakin yksi teoksia yhdistävä tekijä. Kaikissa viidessä näkemässäni esityksessä liikun esityksen maailmassa: kävelen metsässä, jätevedenkäsittelytunneleissa, kävelykadulla, sairaalan käytävillä, kodissa ja istun sekä metron että auton kyydissä. Tuntuu tuulenvire iholla, pistävä haju limakalvoilla,

tärinä takapuolella, käsi olkapäällä, huulet huulilla, maisema verkkokalvoilla, hengästys palleassa, melodia äänihuulilla, biitti tärykalvoilla. Esitykset siis saavat minut tietoiseksi siitä, että olen niissä läsnä kokonaisvaltaisen kehollisesti.

Siitä seuraa, että muutkin paikallaolijat ovat kokonaisvaltaisia keho-olentoja. Moninaisesti aistivia subjekteja, jotka kaiken lisäksi toimivat teoksen sisällä, olivat sitten esiintyjiä tai yleisöä. Eroja esitysten välillä alkaakin löytyä siitä, millaisiksi nämä olennot ja subjektit mielletään ja miten heidät asetetaan suhteessa toisiinsa. Miten kehojen rajat määrittyvät ja miten esitys niitä kohtelee? Mitä ihminen teoksessa on? Miten minut otetaan vastaan? Mikä on roolini? Osassa esityksistä minä, yleisön edustaja, olen protagonistin roolissa. Olen subjekti, se jolle asiat tapahtuvat. Osassa esityksistä olen todistaja, joka seuraa, miten asioita tapahtuu muille – kuten *Neuromaanissa* Geregille, jota ei tosin fyysisesti koskaan näy.

Recover Laboratory on rakennettu Helsingin Viikissä sijaitsevan kaupungin vedenpuhdistuslaitoksen tunneleihin. Tunneliverkosto on massiivinen ja tilan voima valtava. Koen ehkä kaikkien aikojen voimakkaimman esityksen sisällä tapahtuneen kehollisen elämyksen kun kävelen Käärmeeksi nimetyn tilan läpi. Tila on muutaman kymmenen metrin pituinen, pitkänomainen huone, jonka läpi pituussuunnassa kulkee kävelysilta. Sillan alla vyöryy tonneittain paskavettä. Kävelen siltaa, jyrinä ja jalkojen alla pauhaava energian ja massan tuntu on suunnaton. Kokemus on pysäyttävä ja ylitsevuotava. Muuten kuljeskelen tunnelilabyrintteihin merkittyä reittiä ja kohtaan silloin tällöin pieniä sirkusesityksiä. Ne jäävät auttamatta tilan varjoon. Olen vähän surullinen niiden puolesta, ne ovat liian väkevässä ympäristössä tai kulkeneet vielä liian lyhyen matkan. Viehätyn pienestä sanattomasta kommunikoinnista esiintyvien hahmojen kanssa ja kahleista roikkuvan sukkapukunaisen ympärillä tuntuu eroottista värinää. Vertikaaliköydessä hitaasti liikkuva alaston Adonis on hurjan kaunis. Maleksin viimeisenä katsojana ylikulkusillalle ja katson alas halliin, jossa Adonis seisoo myyttisenä ympyrässä kuin samalla kun vedenpuhdistamon työntekijä haalareissaan kiipeää rappusia ylös taka-alalla. Taide ei silti tavoita kaupungin pinnan alla syöksyvän suuren käärmeen voimaa. Jäteveden hajusta tulee tapettia, johon en enää kiinnitä huomiota, ja kokemus on syn-esteettinen, mutta ei niinkään tilaan rakennettujen kohtausten vaan tilan ja sen teoksellisen kehystämisen takia. En tule haastetuksi mitenkään, vaikka välillä mietin, voisinko eksyä tänne, jos yrittäisin. Kokemus on sikäli samanlainen kuin *Neuromaanissa*, olen todistaja, jolla ei ole juuri vastuuta oman kokemuksensa yli, jolle tarjotaan aistittavaa tai ajateltavaa.

Vordingborgissa Etelä-Tanskassa esitetyssä *Cantabile2:n Hidden Number 4760*:ssa tilanne on hyvin

toisenlainen. Ensimmäisessä kohtauksessa olemme mustassa teatterilaatikossa, johon on aseteltu kohdevalaistuja kahden hengen pyöreitä pöytiä ja suuremmalle joukolle tarkoitettuja tuoliryhmiä, taustalla soi ambient. Kohtaan pöydän yli toisen katsojan ja meitä ohjataan kertomaan toisillemme henkilökohtaisia asioita. Sitten teemme samaa isommassa ryhmässä ja kaksi paria yhdistetään neljän hengen ryhmäksi, jolla jo nyt on intiimi sisäinen dynamiikka. Astumme tilasta pihalle, missä meitä odottaa punainen avo-Cadillac. Muita neljän hengen ryhmiä lähtee liikkeelle amerikanraudoilla ja jeepeillä. Avoautolla liukuminen lämpimässä loppukesän illassa on ihanaa ja kuski kertoo, kuinka haki auton Yhdysvalloista. Se on samaa vuosimallia ja saman värinen kuin **Chuck Berryllä**. Tyhjä kolo otelaudassa odottaa kasettisoitinta, jossa voisi pyörittää Berryn Chess Records -levymerkillä julkaisemia Cadillac-albumeja. Olen etuoikeutettu kapitalisti, siitä ei ole epäilystä. Pysähdymme kohtauksiin eri puolilla kaupunkia ja kohtausten välillä istumme auton kyydissä. Nelikkomme muodostaa pikkuhiljaa toisiaan kunnioittavan ja olosuhteet huomioonottaen läheisen yhteisön. Esitys on kehollisesti immerssiivinen, mutta varsinkin sosiaalisessa mielessä: minut ympäröi kanssamatkustajieni läsnäolo, jota esiintyjät, esitystilat ja esityksen rakenteet ohjailevat.

Jos *Neuromaanissa* ja *Recover Laboratoryssa* minulla on paljon tilaa omistautua omille kokemuksilleni, mitä Alston kaiketi kutsuisi narsismiksi, *Oikeassa terveyskeskuksessa* ja *Hidden Number 4760* :ssa dramaturgia rakentuu rajojani haastavien kohtausten ja niiden sulattelun mahdollistavien suvantojen vaihteluksi. *Oikean terveyskeskuksen* tarjoama polku on pääasiassa yksilöllinen, tai narsistiseen itsereflektioon virittävä, kun taas *Hidden Number 4670* ja *Remote Helsinki* järjestävät ensisijaisesti tilaisuuksia ihmistenvälisyyteen: kehojen väliseen empatiaan, sosiaaliin kokeiluihin, odotusten luomiseen ja pettämiseen, toisten loukkaamiseen ja muille esiintymiseen. Ruumiini varsinaiset haasteet ja polttavat kysymykset ovat ilmiselvästi ihmistenvälisiä: Käärmeen lisäksi kaikkein eniten minua tässä teosvalikoimassa liikuttavat ne kohdat, joissa suhteeni muihin on kyseenalainen. Niin käy silloin, kun *Hidden Number 4670*:ssa etsin hautapaikkaa kanssakatsojalleni Vordingborgin mielisairaalan kappelin vierestä ja mietin että nyt kyllä liu'uimme ihan liian nopeasti näytellystä kohtauksesta rituaaliseen tekoon, jonka seurauksia en ehdi hahmottaa, vaikka olen esityksen rituaalisuutta työssään käsittelevä ammattilainen. Tai kun seuraavassa kohtauksessa astun pyöreälle tantrajoogamatolle, jolla hyväilen esiintyjää ja kanssakatsojia ehdotonta tai äidillistä tai romanttista rakkautta ilmentäen, enkä voi perääntyä, koska haluan tukea muita ja ajattelevatkohan kaikki muutkin niin. Kun *Remote Helsingissä* livun kuninkaallisesti ulos kirkosta eliitin edustajana. Kaikki nämä kokemukset olivat kamalia, koska niissä minut vietiin sinne, minne en ollut lupautunut menemään. *Sympatiani* kohdistuu *Remote Helsinkiin*, jonka kamaluus ei ole vahinko vaan tietoista, tarkasti orkestroitua, temaattisesti perusteltua eikä sisällä vaaraa siitä, että vahingoitan jotakuta toista.

Jos yritän hyväntahtoisesti tulkita, mitä kukin esitys näkee olennaisena minussa, mitä ne haluaisivat minusta nostaa esiin, yksinkertaistaisin sen näin: *Neuromaanille* olen polveileva ja kalseahko mieli, *Oikealle terveyskeskukselle* systeemin eriarvoistavasta luonteesta kärsivä luontokappale, *Recover Laboratorylle* alitajunnan vaikeasti lähestyttävä luolasto, *Hidden Number 4670* :lle potentiaalistaan vieraantunut sosiaalinen olento ja *Remote Helsingille* hypnoosiin taipuvainen ja historiaan vaipuva laumaeläin.

V Halu upota taiteeseen

Miksi sitten haluan upota taideteokseen? Miksi nämä teokset on tehty? Mitä kokemisen ja mainitsemisen arvoista immersiiivisissä esityksissä on? Kun esityksiä kutsutaan immersiiivisiksi, halutaan viitata siihen, kuinka taideteoksesta tulee taiteen kokijan ympäristö. Kokija putoaa maailmasta pinnan alle, taiteeseen. Taiteen nesteessä kokija ei enää voi hengittää arjen ilmaa, vaan joutuu joko pidättelemään henkeään tai kasvattamaan kiduksia, joilla hengittää taidetta. Taide *valtaa* kokemisen tilan. Haen kirjahyllystä **John Dewey**n kirjan *Taide kokemuksena* [vuodelta 1934](#).

”Vuoretkaan eivät kellu tukea vailla, eivätkä ne liioin vain loju maassa. Ne ovat maata, muuan maan ilmentymistä.”

Dewey näkee 82 vuotta sitten ongelmana sen, kuinka taide on sekä ajatuksellisesti että institutionaalisesti eriytetty muista elämän alueista. Hänelle taide on osa samaa kokemuksellista maastoa kuin elämä muutenkin. Taide toteutuu kokemuksessa, kun kokija kohtaa teoksen. Juoksen *Oikean terveyskeskuksen* lääkärin kanssa metsässä, kohti muutaman kymmenen metrin päässä kasvavaa kuusikkoa. Sitten ojan yli, sitten sammalikkoon. Makaan varvikossa pitkään ja katselen taivaalle. Mietin, että joskus tämä oli minulle arkipäiväistä, mutta nyt käyn metsässä harvoin. Metsä on maata, josta esitys kasvaa. Esityksen pinta on ohut, saippuakuplamainen. Metsäaikoina en ehkä olisi tunnistanut sitä taiteeksi. Toisista metsä tuntuu pelottavalta, toisista arkipäiväiseltä, toisista vapauttavalta, toiset eivät pääse metsään. Oikea terveyskeskus esittää, että metsä on hyväksi ihmiselle, tutkitusti. Lääkäri haluaa parantaa minua impulsiivisella syöksähtelyllä mättäältä toiselle.

”Elävä olento menettää ja saavuttaa toistuvasti tasapainon ympäristönsä kanssa. Siirtyminen häiriötilasta harmoniaan on hetki, jolloin elämä on ponnekkaimmillaan [...] Maailmassa, joka on rakentunut niin kuin meidän maailmamme, täyteläistymisen hetket jaksottavat kokemusta rytmisin

välein. Sisäinen sopusointu saavutetaan vain silloin, kun ympäristön kanssa tullaan jollain keinoin toimeen.”

En tule toimeen sen kanssa, kun minun suostumustani ei kysytä; sanallisesti, ruumiillisesti, miten tahansa. Kun minulle annetaan vastuu, jota en ole ilmaissut haluavani. Kun minut sidotaan tavalla, joka kertoo siitä, että minun olemistani ei ole aistittu, minun tapojani ilmaista ei ole kuunneltu. Joku sanoo, että immerssiivisessä teatterissa katsoja on sivustakatsoja, tai että meidän täytyy teeskennellä kohtaus eloon. Minä en kutsuisi sitä uppoamiseksi. Kun laskeudun pinnan alle, vesi valtaa minut. Lihakseni mukautuvat veden painoon. Maailma heijastuu verkkokalvoilleni keinahdellen, vääntyneenä. Aikani on rajattu, happi veressäni hupenee. Kidukseni kasvavat, mutta hitaasti.

Mietin pyörätuolilla liikkuvaa taideyleisöä. *Oikean terveyskeskuksen* tiedotemateriaalissa sanotaan selvästi, että esitys ei ole saavutettava. *Remote Helsingin* sivuilta löytää etsimällä tiedon, että esityksessä kuljetaan portaita. *Hidden Number 4760* :n ja *Recover Laboratoryn* tiedotuksesta en löydä mainintaa saavutettavuudesta. *Neuromaani* on esityksistä ainoa, jossa kulkeminen vaikuttaa liikuntarajoitteiselle yhtä mahdolliselta kuin minulle. Esitysmuodot ja rakenteet ovat ideologisia, samaan tapaan kuin vaikka tieteelliset tutkimusmenetelmät, salaa. Kun jokin moraalinen kysymys nousee yhteiskunnassa esiin, ajankohtainen taide alkaa heijastaa sitä. Oletuskatsojat ovat yksi alue, jossa tämä näkyy; toinen on se, onko teoksen keskiössä yksilön vai kollektiivin kokemus ja miten yksilö, kollektiivi tai kokemus määritellään.

Kolmas on se, miten osallistujan suostumus erilaisiin sosiaalisiin rooleihin huomioidaan ja miten hänen subjektiivisuutensa ja moraalinen toimijuutensa siis tunnustetaan. Kun saavun *Remote Helsingin* alkupisteeseen Hietaniemen hautausmaalle, minun pitää allekirjoittaa sitoumus, jossa vapautan esityksen tekijät vastuusta mahdollisen onnettomuuden varalta. Lupaan ”pysyä tietoisena ympäristöstäni” ja ajattelen, että tämä täytyy ottaa viitteellisesti. *Hidden Number 4760* :ssa yleisöltä ei kysytä lupaa siihen, että heitä kuljetetaan jeepillä moottoritietä tuhatta ja sataa ilman turvavöitä. Oikea terveyskeskus suo osallistujilleen kaupunkimetsään eksymisen mahdollisuuden. ”Rajojen ylitys merkitsee tuhoa ja kuolemista, mistä kuitenkin rakentuu uusia rytmejä”, kirjoittaa Dewey, mutta olentojen välisessä neuvottelussa neutraali suhde tuhoon olisi psykopaattista.

Filosofi **Elisa Aaltola** huomauttaa luennoissaan *Epäinhimillisyyden museossa* tänään [puoli kolmen maissa](#), että sentimentalismia käytetään nykyään haukkumasanana, mutta alunperin se tarkoitti tunnepainotteisuutta. Rationalismia korostavan filosofian valtavirrassa sentimentalistisena

poikkeuksena **David Hume** kirjoitti 1700-luvulla, että arvot syntyvät tunnekokemuksissa, empatia ulottaa ne myös toisiin ja on siksi moraalinen perusta. Sentimentalistista linjaa jatkoivat 1800-luvun brittiläinen humanitarismi ja sittemmin feministinen tutkimus. Esityksissä empatiaa voi käyttää kaikilla tasoilla, rakenteista esiintyjien työskentelyyn. Immersiivisten esitysten tekijöiltä huomaa odottavansa ammattimaista empatiakykyä, tukea osallistujien ehtymättömässä pyrkimyksessä tulla toimeen esitysympäristön kanssa, päästä häiriötilasta harmoniaan.

Kokemus *Remote Helsingin* kirkossa jäsentää teoksen siihen asti aika viihteellisenäkin näyttäytyvän estetiikan osaksi kapitalismin kritiikkiä, joka on tukee omaa arvomaailmani ja auttaa minua ymmärtämään sitä paremmin. Yhteiskunnallinen häiriötila ja teoksen luoma eskapismien mahdollisuus puretaan harmoniaksi kokemuksessani. Elämä on hetken ponnekasta. Silti, kun palaan jälkikäteen esityksen verkkosivuille ja luen Rimini Protokollin rinnalla teoksen auteurina kreditoidun **Alexander Weinsteinin** kommentin, mietin olenko lukenut teoksen agendan ihan eri tavalla kuin tekijät. ”Ilokseni siitä ei tullut tylsä kuva vaan kolmiulotteinen mosaiikki, johon jokainen osallistuja voi lisätä jotain ja josta voi ottaa jotain itselleen”, sanoo Weinstein. No, toiminee myyntipuheena [sic].

”Taiteella on erityistä voimaa, koska se pystyy vaalimaan niitä hetkiä, joissa menneisyys syventää nykyisyyttä ja nykyhetki herättää henkiin tulevaisuuden.”

Yhteiskunta huokuu menneisyyttä. **Terike Haapojan** ja **Laura Gustafssonin** *Toisten historia* -hanke ja sen osana Helsingin Suvilahdessa [2.-29.9.](#) esitettävä *Epäinhimillisyyden museo* ottavat historiatietoisuuden vakavasti. *Epäinhimillisyyden museo* purkaa esiin historiankirjoituksen ideologisuuden ja alleviivaa sitä, kuinka vallan rakenteet ovat läsnä kaikessa niistä käsitteistä lähtien, joilla määrittelemme itsemme lajina ja yksilöinä. Museon (käsiohjelmassa lainataan *Kielitoimiston sanakirjaa vuodelta 2016*: ”museo – laitos t. huoneisto, jossa säilytetään yleisön nähtävänä kulttuuri- t. luonnonhistoriallisia, taide- tm. kokoelmia”) tarjoama näkökulma (”näkökulma – kulma jonka muodostavat silmää ja jnk kohteen kahta ääripistettä yhdistävät suorat. Aurinko näkyy noin puolen asteen näkökulmassa. *Kuv. suhtautumis-, asennoitumis-, tarkastelutapa, näkökanta, perspektiivi*”) on niin perustavanlaatuinen, että jään miettimään teosten maailmaan asettamisen kahtalaisuutta: toisaalta mikä tahansa asia sisältää niin paljon, että jo työskentelyn olosuhteiden tarkastelu tuottaisi loputtomasti teoksellista materiaalia; toisaalta koska sisältöä on niin paljon, on tyhjän paperin kauhu ymmärrettävä reaktio luomistyön haasteeseen. Miten kirjoittaa mitään, kun jo tyhjä paperi, tai ajankohtaisesti ajatellen tietokoneen näyttö, on ladattu filosofisilla kysymyksillä, valtasuhteilla, muotorakenteilla, historiallisella painolastilla, teknisillä oletuksilla ja tantaalilla, jonka louhiminen Kongon

demokraattisessa tasavallassa kietoutuu sotaan, murhiin, raiskauksiin, sieppauksiin, lapsityövoiman käyttöön. Konfliktissa on kuollut arviolta 3-5 miljoonaa ihmistä, joiden verellä nämäkin kirjaimet näytölle heijastuvat. Häiriötilaa kerrakseen.

Epäinhimillisyyden museo esityksellistää museonlaitoksen ja sen vieraat, levittää museon muodon ”huoneistosta” aikaan, tarkemmin sanoen tuntiin ja kymmeneen minuuttiin. Muistan kuinka *Neuromaenin* mielen käytävillä tunsin oloni museovieraaksi, vaikka olin sairaalassa – ikään kuin sairaalan päälle olisi asetettu kalvo, johon on piirretty taidegallerian muoto. *Epäinhimillisyyden museossa* museon päälle on asetettu kalvo, johon on piirretty museon muoto, mutta piirtoheittimen sijaan käytössä on 3- tai 4D-projektori tai oikeastaan aikakone. Kuten *Neuromaanissa*, teosmuoto on riskitön, museossa on turvallista ja tuttua kulkea. Immersio ei kyseenalaista rajojani, mutta eettisesti se on ponnekasta. Teos on deweylaisessa mielessä kirjaimellisesti ajankohtainen.

Dewey olisi arvostanut Haapojan ja Gustafssonin työtä, vaikkapa sitä kuinka he purkavat villin käsitteen tavalla, jota hän ei vielä osannut tehdä. Hän kannustaa taiteilijaa ottamaan vastuunsa:

””*Loistokas kuin Kreikka ja mahdikas kuin Rooma*”. Juuri näin useimmat meistä, luultavasti kaikki muut paitsi historian tuntijat, kiteyttäisivät nuo sivistysmuodot. Loistavuus ja mahtavuus ovat esteettisiä. Muinaistutkijaa lukuunottamatta muinainen Egypti tarkoittaa meille kaikille muistomerkkejä, temppeleitä ja kirjallisuutta. Taide, enemmän kuin mikään muu asia, ehdollistaa kulttuurin jatkuvuutta sivilisaatiosta toiseen ja sivilisaatiossa itsessään.”

Immersiivisissä esityksissä on ainesta wagneriaaniseksi kokonaistaideteoksiksi, joissa eri taiteenalat ja ilmaisumuodot teatterista tanssiin, kuvataiteeseen, musiikkiin ja mediataiteeseen sulautuvat yhteen. Taide valuu teosten rajojen yli elämään ja elämä toiseen suuntaan teoksen sisään ja tunnen välillä oloni **Baudelairen** flâneuriksi, joka liikkuu taiteena ajattelevassa maailmassa. Cadillac-kuski ei tunnu esiintyvän vaan jutustelee meille kuin kelle tahansa kyytiläisille. Koreografi **Satu Herrala** pyöräilee *Remote Helsingin* lauman läpi ja mietin esiintyykö hän teoksessa. Muusikoksi tunnustautuva mies kommentoi taiteen kykyä välittää empaattisia tunteita Elisa Aaltolan ja aktivisti-tutkija **Sami Kedon** luennolla ja kun jatkan matkaa **Cris af Enehjelmin** ohjaamaan hienoon, Stoassa [15.-18.9.](#) esitettävään *Chekhov Machine goes Beckett* -esitykseen, hän, **Timo Pyhälä**, on lavalla kontrabasson kanssa ja huomaa, että vaikka näyttämön ja katsomon raja esitystilassa on selvä, esitys imee minut maailmaansa voimakkaammin kuin moni niistä esityksistä, jotka ovat minut fyysisesti ympäröineet. Kun istun baarissa kollegan kanssa *Hidden Number 4760* :n jälkeen ja kolonisoimme asiakaskunnan elämiä

keskustelumme objekteiksi, iso ihmisyksilö yrittää hyökätä kimppuuni, mutta vaimo pitelee häntä talutushihnassa. Kun kirjoitan tätä pimeässä puistossa matkalla *Epäinhimillisyyden museosta* kotiin, koira aikoo hyökätä kimppuuni, mutta ihminen pitelee häntä talutushihnassa. ”*Kokemus ei tarkoita poissulkevasti vain omia yksityisiä tunteitamme ja aistimuksiamme vaan toimeliasta ja tarkkaavaista kanssakäymistä maailman kanssa; parhaimmillaan se tarkoittaa täydellistä minän, maailman objektien ja tapahtumien tunkeutumista toinen toisiinsa [...] Koska kokemus on elävän olennon ponnistelujen ja saavutusten toteutumista asioiden ja tapahtumien maailmassa, se on idullaan olevaa taidetta*”, kirjoittaa Dewey.

Monet hetket taideuppoamisissa eivät ole minun makuuni. Mutta ne pyrkivät vaalimaan hetkeä. Niiden tekijät rakastavat hetkeä. He eivät aina osaa ajatella minua kokonaisuena. He eivät aina muista kysyä, missä minä lopun. He ovat joskus ylimielisiä tai itsekeskeisiä. Mutta he haluavat antaa minulle hetken, jossa herään eloon, jossa menneisyys syventää nykyisyyttä ja nykyhetki herättää henkiin tulevaisuuden. Deweylle taide itsessään on ajankohtaista.

”Mielikuvitus on hyvän pääväline.”