

## ENTINEN KATSOJA

*Kävelen Organisaation toimistotilojen kierreportaita yläkertaan. Olen juuri viettänyt ainakin puoli tuntia eläimenä kopissa katsojan kanssa ja sen jälkeen kouluttanut hänet eläimeksi ja jättänyt sinne. Katson hämmästyneenä ympärilleni. Esityksen maailma on muuttunut sen jälkeen, kun astuin koppiin. Aula on tyhjentynyt ja tilan takaosasta kuuluu meteliä. Muutamia esiintyjä näkyy siellä täällä. Lähdän mölinää kohti. Vastaani ryömii katsoja, jonka tunnistan, hän löi minua toimistossani aikaisemmin illalla kymmenisen kertaa. Päästyäni tilan hämärään takaosaan näen ikkunoiden takana laumoittain eläimellisesti konttailevia, murisevia ja nuuskivia katsojia. Esiintyjät tuntuvat huolehtivan eläimistä. Maleksin takaisin aulaan.*

### Sanat joilla puhumme esityksistä eivät riitä

*Esitys* on kiitollinen nimi lehdelle, sillä se kuvaa hyvin tapahtumaa, johon sillä viitataan. Sana juontuu ikivanhasta juuresta *esi*, joka ilmaisee suhteellista sijaintia, ts. sijaintia johonkin toiseen verrattuna. 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.

Toisin kuin *esitys* ja *performance*, esittävän taiteen muu terminologia rajaa esityksen muotoja ikävällä tavalla. *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, jonka arkkitehtoninen ilmaisu oli auditorio, jossa yleisö istui penkeillä (*théatron*) katsomassa ja kuuntelemassa näyttämöllä (*skene*)

tapahtuvaa esitystä. Ennen teatteri-instituution muodostumista esityksen (jolle ei vielä silloin ollut käsitteistöä) merkitys palautui suuremmin esitekemisen ja perässätekemisen väliseksi vaihteluksi, yhdessä tekemiseksi.

Esityksen suuntaaminen kuulon ja näön kautta vastaanotettavaksi heijastaa ajattelua, jossa ihminen nähdään mielenä, joka aivojen kautta hallinnoi kehoaan. Tällöin on kätevintä suunnata esitys suoraan päälle, silmien ja korvien kautta aivoihin, eikä keho kokonaisuutena pääse häiritsemään sen vastaanottamista. Keho voidaan huoletti passivoida ja koteloida sen elimistö katsomon tuolin pehmusteiden sisään.

*Katsoja makaa patjalla silmät suljettuina ja esiintyjä koskettaa häntä kevyesti. Silittää kättä. Pitelee päätä. 'Kuinka stereotyyppinen tapa koskettaa', ajattelee katsoja, mutta ei tee mitään. Antaa koskettaa. Hetken kuluttua käsi värähtää. Kyynel vierähtää silmäkulmasta.*

## **Yleisön jäsen on elimistö**

Ihmisen tapa olla maailmassa, tai esityksissä, ei kuitenkaan palaudu näköön ja kuuloon. Aristoteleen lanseeraama ja populaarissa tietoisuudessa yhä vallitseva viiden aistin (näkö, kuulo, haju, maku, tunto) järjestelmä sisältää jo huomattavasti laajemman spektrin, jonka avulla ihminen kokee maailmassaolemisensa. Nykyinen fysiologinen näkemys aisteista on vielä huomattavasti 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. Johtuen sekä evolutiivisesta kehityksestä että kulttuurisista ehdollistumista yksilön tietoisuus on kuitenkin rajoittunut huomioimaan yhä harvempia aistimuksia yhä harvempien aistimien kautta. Esityksiä ja maailmaa katsellaan ja kuunnellaan. Esityksissä näytetään ja puhutaan.

Jo vuosikymmeniä sitten alkunsa saaneet ja 90-luvulta asti yhä enemmän voimistuneet taiteen osallistavat muodot asettavat tämän kieleen saakka ulottuvan ihmisluonnon tyypistämisen kyseenalaiseksi. Kun yleisö osallistuu taideteoksen, ja tässä tapauksessa erityisesti esityksen, toteutumiseen kehollisena olentona, laajenee koko esityksen käsite. Esitys ei ole enää näyttämisen ja katsomisen tilanne vaan paikka, jossa laajassa mielessä *koetaan*.

Ihminen kehon ja mielen kokonaisuutena (**Madeline Ginsin** ja **Arakawan** sanoin *elimistönä, joka henkilöi*). Taiteilija-arkkitehti-runoilijat Gins ja Arakawa ovat kehittäneet kehollista arkkitehtuuria, jolla pyritään kuolemattomuuteen) kokee joka solullaan. Käsitys ihmisestä olentona, jonka mieli asuu aivoissa ja kokee sieltä käsin maailman, on yhtä vanhentunut kuin käsitys esityksestä näyttämisen paikkana. Fysiikan tutkimus on jo kauan sitten todennut, että ihminen on värähtelykenttä, joka jatkuu jopa kymmenien metrien päähän keskuksestaan. Tietoisuus onkin energian verkosto, joka laajenee koko ihon rajoittamaan elimistöön ja sen ulkopuolelle. Tietoisuus on tuo elimistö. Sellaisena se myös kokee esitykset, yhtä laajasti, koko olemuksellaan.

Esitys taidemuotona joutuu tällöin vastaamaan ihmisyyden asettamaan haasteeseen ja kohtaamaan kokijansa (ent. katsoja) täytenä henkilöivänä elimistönä. Näyttämö ei enää riitä sen enempää kuin näyttelijä, katsoja tai katsomokaan. Teatteri on historiaa.

*Katselen yläkerran ikkunasta pihalle. Siellä on arkku, jonka päällä tiiliskiviä. Kuusenoksat heilahtelevat kevään viileässä tuulessa. Karhupukuinen nainen tallustelee arkun luo. Nostelee tiilet maahan ja avaa arkun kannen. Arkusta kömpii katsoja alushousuissaan.*

## **Yleisön ja esityksen suhde on neuvottelukysymys**

Happeningin isä **Allan Kaprow** pyrki poistamaan taideteostensa yleisön kokonaan, sulauttamaan sen teokseen täysin. Hänelle passiiviset ihmiset happeningissä olivat vain kuollutta tilaa. 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.

Kuitenkin, huolimatta yleisön paikalla leikkivän avantgarden historiasta, kulttuurimme yhä voimistuva taipumus tuottaa mahdollisimman valmiita ja kontrolloituja elämyksiä on pitänyt esitystenkin valtavirran itsepintaisesti vanhoissa konventioissa. 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 ja samoin esityksessä koko elimistön potentiaali jää käyttämättä.

Jokainen esitys, tiedostaen tai tietämättään, neuvottelee yleisön kanssa esityksen säännöt ja siinä

käytetyt roolit. Tuttuja konventioita toistavilla esityksillä tämä neuvottelu on niin piiloutunut noiden konventioiden sisään, ettei neuvottelua tunnista neuvotteluksi eikä konventioita konventioiksi. Tällöin osallistavuus ja erilaiset tavat suhtautua yleisöön näyttävät vain tehokeinoina, lisukkeina tai erikoisuuden tavoitteluna, vaikka tosiasiansa niiden sivuuttaminen on vain pitäytymistä yhdellä kapealla sektorilla koko ympyrän kattavasta alueesta.

Neuvottelun mahdollisuus perustuu ajatukseen paitsi siitä, että kukin kokija on kokonaisvaltaisena henkilöinä elimistö, myös siitä, että nämä elimistöt eivät ole yksiselitteisesti rajattavissa erillisiksi yksiköiksi vaan limittyvät toisiinsa jatkuvasti. Psykoanalyttikko ja kuvataiteilija **Bracha L. Ettinger** käyttää intersubjektiviivisesta kommunikaatiotilasta käsitettä *matriisi*. ”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.”

Kun kokija astuu esityksen luomaan matriisiin, jonka kokeakseen hänen on hahmotettava etäisyytensä läheisyyden sisällä, paljastuu kaksi neuvottelun muotoa. Ne heijastavat kahta kaikelle esitystaiteelle yhteistä dramaturgista keinoa: kathartista ja ei-kathartista kuljetusta ajassa. Kathartinen kuljetus kasvattaa jännitettä kohti tiettyä pistettä, jonka ylittäminen saa aikaan purkautumisen, puhdistautumisen tai vapautuksen tunteen. Ei-kathartinen kuljetus taas johdattelee pehmeästi esityksen maailmaan, pyöristäen kulmia ja välttämättä suuria hyppäyksiä. Useimmiten nämä limittyvät esityksen rakenteessa.

Ei-kathartinen neuvottelu on houkuttelua, viettelyä. Esitys pyrkii houkuttelemaan kokijan mukaan, siitä hetkestä lähtien, kun hän saa ensimmäisen tiedon esityksestä aina niin pitkälle kuin hänet halutaan viedä. Houkuttelulla pyritään peittämään neuvottelu, tekemään siitä alitajuinen toiminto. Houkuttelun onnistuessa kokija tekee jokaisen valinnan osallistua tiedostamattaan tai älyllistämättään sitä, vaistonvaraisesti. Osallistavassa esityksessä houkuttelun merkitys tulee ilmeiseksi. Perinteisessä näyttämöteoksessa esiintyjät voivat viedä esityksen loppuun, vaikka katsojat olisivat kuinka tylsistyneitä tahansa. Osallistavassa teoksessa se ei välttämättä ole mahdollista, Kaprowin kuolleen tilan levitessä liikaa. Ja kuten missä tahansa esityksessä, houkuttelun onnistumiseen vaikuttaa koko estetiikka, tunnelman voimakkuus ja puoleensavetävyys.

Kathartinen neuvottelun mekanismi on kynnyks. Kehonsa uudelle ja epävarmalle tilanteelle altistava

kokija joutuu kynnyksen eteen. Haasteen, johon hänen täytyy vastata joko uskaltamalla astua kynnyksen yli tai peräytymällä. Suurin kynnyks on esitykseen lähteminen ja se karsii tavanomaisiin taidemuotoihin tyytyväisen yleisön pois. Kynnykset muodostavat esityksen katharttisen rakenteen, kuten näytelmässä. Näytelmässä kynnykset kohtaa näytelty henkilöahmo, ja katsoja voi kokea katharsiksen eläytymällä henkilöahmon kokemuksiin, empatian avulla. Osallistavassa esityksessä kokija voi kokea katharsiksen suoraan omana kokemuksena, kohdatessaan kynnyksen luoman jännityksen ja sen purkautumisen itse. Tällöin kykyä empatiaan kysytään esiintyjiltä.

*Kello on kolme yöllä. Esitys on jatkunut nyt yhdeksän tuntia ja olen valmis tauolle. Portaikosta kuuluu ääniä. Menen tarkistamaan takahuoneen. Siellä istuu katsoja side silmillään ja kaulassaan kyltti, jossa lukee ”Vie minut minne haluat”. Käyn hänen viereensä, otan kädestä ja johdatan keittiöön. Pesen jalan, tarjoan teetä ja leipää.*

### **Yleisö on tärkeämpi kuin taiteilija**

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. Jokaiseen kehoon täytyy suhtautua eri tavoin - sen lukkoihin, virtauksiin, elimiin, ikään, sukupuoleen. Tällöin improvisaation tekniikat nousevat suureen arvoon. Esiintyjä, joka kohtaa katsojan kehollisesti, joutuu improvisaatiossaan erilaisten haasteiden eteen kuin näyttämötyössä. Katsojan keho on aina yllätys, eikä harjoittelun luoma tuttuus kannu yhtä pitkälle kuin näyttämöllä. Lisäksi, vaikka katsomoon näkyikin hyvin, sinne ei näy läheskään kaikki. Kosketusetäisyydellä ja kosketuksissa on paljon vaikeampi peittää mitään.

Ettinger näkee matriisin symbolisena kuvana, joka kiinnittyy todelliseen kohdun ja sikiövaiheen merkityksessä. Matriisin suhde kohtuun vastaa falloksen suhdetta penikseen. Taiteen Ettinger näkee alueena, jolla ihmiset voivat olla yhteydessä matriisin kohtumaiseen aikaan ja tilaan, ”myötätuntoiseen erilaisuudessa-liittymiseen”. Matriisin kytkös naisen kehoon saa aikaan sen, että miehet ovat naisia radikaalimmin sen kokemisesta irtileikattuja. Naisissa kohtumainen ja sikiöaikainen taas resonoi suoremmin, koska heillä on kohtu kehoissaan. Taiteen kautta molempien on kuitenkin mahdollista virittyä tuohon resonanssiin. ”Matriisiaalinen elimistö – esteettis-

taiteellinen suodatin – palvelee sekä miehiä että naisia, jotka voivat tunnustaa ja sietää hauraan asettelun suhteessa minäänsä, Toiseen ja maailmaan.”

Tämä 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 näiden elinten kokonaisuutena on aaltoja, tunteita ja ajatuksia ympärilleen värähtelevä kenttä, tapahtuu esityksessä ihmiskenttien läsnäolo päällekkäin, samassa tilassa ja ajassa. Taiteellinen työskentely keskittyykin tällöin niiden 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. Kuten sosiologi **Zygmunt Bauman** kirjoittaa ”kun on kaksi, ei ole varmuutta”, ja koreografi Felix Ruckert täydentää ”[shokeeraaminen] johtuu usein siitä, että tanssija tai näyttelijä itse pelkää vuoropuheluun astumista”. Vuoropuhelu sinänsä seuraa samoja säännönmukaisuuksia kuin näyttämöteoksissa, mutta niiden sivuuttaminen on sitä mahdottomampaa mitä lähemmäs kokijaa siirrytään.

Elimistöjen kohtaaminen esityksen luomassa tilassa luo oman makroelimistönsä, jonka luonne on rakenteensa sisällä arvaamaton. Yksittäisistä katsojista tulee kirjaimellisesti paitsi yleisön jäseniä, myös esityksen jäseniä. Myös Gins ja Arakawa laajentavat elimistö-henkilön käsitteen elimistö-henkilö-ympäristöksi. Ympäristö nähdään ”osana tietoisuuden kehoa”. Esityksen kehoa voi ravita, harjoittaa, lepuuttaa, kohdella kaltoin tai hemmotella, mutta kehon tapa reagoida on kontrollin saavuttamattomissa. Esityksen ydin on tuntematon ja muoto jatkuvassa avautumisen tilassa.

*Esityskokemukset Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksistä Luopuminen – retriittiesitys ja The Organization.*

## **Lähteet**

Bauman, Zygmunt: *Liquid Love*. Polity Press, 2003

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

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

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

Häkkinen, Kaisa: *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. WSOY, 2004.

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