

Miten tehdä asioita esityksellä – annetuissa (työpaja)olosuhteissa?

Annette Arlander, Hanna Järvinen, Tero Nauha ja Pilvi Porkola

Tässä tekstissä kerromme Suomen Akatemian rahoittamasta nelivuotisesta tutkimusprojektista ”Miten tehdä asioita esityksellä?” Havainnollistaaksemme työtapaamme kuvailemme kansainvälisessä taiteellisen tutkimuksen konferenssissa keväällä 2017 yhdessä järjestämäämme tutkimustyöpajaa. Kukin hankkeen tutkijoista – Pilvi Porkola, Hanna Järvinen, Annette Arlander ja Tero Nauha – kertoo lyhyesti omasta osuudestaan työpajassa, jonka aiheena ja yhteisenä otsikkona oli ”What is given?”, mikä on annettua? Ennen sitä kuitenkin muutama sana tutkimushankkeen yleisistä lähtökohdista.

Johdannoksi

Mitä esitystutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen avulla voi tehdä ja miten se tehdään?

Suomen Akatemian rahoittama tutkimushankkeemme Miten tehdä asioita esityksellä? (2016–2020) kysyy mitä esityksellä voi tehdä – mitä aktualisoituu kun esitys tapahtuu, kun se dokumentoidaan tai siitä kirjoitetaan. Näiden epistemologisten kysymysten kautta pohdimme esityksen ontologiaa: millä tavoin ’esitys’ voidaan ymmärtää juuri nyt, uutena materiaalisuutena, läsnäolona, ja kansainvälisessä monikielisessä kontekstissa, jossa sanat, dokumentaatiot ja käytännöt ymmärretään eri tavoin, vaikka internet näennäisesti mahdollistaa kaiken jakamisen. Hankkeen kunnianhimoisena tavoitteena on päivittää performatiivisuuden teoriaa suhteessa uusmaterialistiseen teoriaan.

J.L. Austinin kielifilosofinen klassikkoteksti *How to Do Things with Words* vuodelta 1962 on viimein julkaistu myös suomeksi (*Näin tehdään sanoilla*, 2016). Teoksen tekee erityisen merkittäväksi siinä esitetty aja-

tus performatiiveista, ilmaisuista jotka saavat aikaan jonkinlaisen muutoksen maailmassa sen sijaan, että vain kuvaisivat maailman tilaa kuten väitelauseet eli konstatiiivit. Performatiivit eivät ole tosia tai epätosia, vaan onnellisia tai onnettomia, onnistuneita tai epäonnistuneita. Austinin puhetekoteoriaa¹ on sittemmin sekä sovellettu monin tavoin että kritisoitu, ja se on osaltaan ollut vaikuttamassa niin sanottuun performatiiviseen käänteeseen ihmistieteissä, johon myös esitystutkimus ja osin myös taiteellinen tutkimus pitkälti kytkeytyvät.

Austin on vaikuttanut niin Judith Butlerin Foucault’n ja Derridan ajattelun tuella kehittämään teoriaan sukupuolen performatiivisuudesta, kuin siihen kohdistuneeseen uusmaterialistiseen kritiikkiinkin. Taiteen tutkimuksessa esimerkiksi Dorothea von Hantelmann (2010) on kysynyt, miten tehdä asioita taiteella ja Edward Scheer puo-



lestaan, miten tehdä asioita performanssilla - *How to Do Things with Performance Art?* (2014). Myös Barbara Bolt (2016) on hiljattain palannut kysymykseen performatiivisesta tutkimuksesta. Tähän keskusteluun linkittyy myös tutkimushankkeemme *How to do things with performance?*

Tässä tekstissä me pohdimme lyhyesti näyttämällä, kertomalla ja käytännön esimerkkien kautta miten tehdä asioita esityksellä, taiteella ja tutkimuksella. Aluksi esittelemme tutkimushankkeen lyhyesti ja sen jälkeen hankkeen tutkijat kirjoittavat kukin omista projekteistaan, jotka sivuavat performanssia tai esitystä tanssin, teatterin, kokeellisen musiikin ja liikkuvan kuvan kosketuspinoilla. Ymmärrämme jokainen esityksen ja sen mahdollisuudet eri tavoin. Siksi emme ensisijaisesti pyrikään määrittelemään esitystä, vaan tarkastelemme niitä materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä ja toiminnallisia leikkauksia (*agential cuts*), Karen Baradin termiä lainaten, joiden kautta esitykset rajautuvat tai rajataan esityksiksi, ja niitä olosuhteita joissa esitykset muotoutuvat. Baradin toiminnallinen realismi (*agential realism*) pohjautuu kvanttifyysikko Niels Bohrin ajatukseen, että materiaaliset koejärjestelyt ovat erotta-

maton osa ilmiöitä ja niitä kuvaavia käsitteitä. Baradin mukaan ei ole olemassa ennalta määrättyjä subjekteja ja objekteja (esim. tutkija ja hänen tutkimuskohteensa), jotka voisivat olla vuorovaikutuksessa (*inter-action*) keskenään. Sekä subjektit että objektit konstituutuvat sisäisvaikutusten (*intra-action*) tai yhteismuotoutumisten kautta (Barad 2007, 339).

Suomen kielen sana esitys on hyvä esimerkki esityksen moninaisista ulottuvuuksista, sillä miten erottaa esitys representaationa esityksestä performanssina, suorituksena ja tekona? Projektissa kysymmekin sen vuoksi, ei niinkään mitä esitys on, vaan mitä sillä voi tehdä ja tuomme yhteen neljä eri käsitystä taiteellisesta tutkimuksesta esityksen tai performanssin alueella. Kysymällä mitä esityksellä tutkimuksena voi tehdä osallistumme ajankohtaisiin keskusteluihin taiteellisen tutkimuksen, performanssifilosofian (*performance philosophy*), performatiivisen kirjoittamisen ja esityskirjoittamisen alueilla sekä kehkeytymässä olevaan suomalaiseen esitystutkimukseen.

Keskittymällä näihin materiaalis-diskursiivisiin käytäntöihin projekti koettelee ja kehittää edelleen ajatuksia materian ja esityksen

toimijuudesta kiistäen materiaalsen ja tekstuaalis-diskursiivisen erottamisen toisistaan. Näin projekti jatkaa sitä performatiivisuuden kritiikkiä ja uudelleenajattelua, jota Karen Barad on harjoittanut Michel Foucault'n ja Rosi Braidottin jäljissä, jo artikkelistaan "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" (2003) lähtien. Projektin painopisteenä ovat käytännön kokeilut ja kokeet tekstien ja akateemisten esitysten ohella. Toimimme siten paitsi taiteen ja tutkimuksen, myös taiteellisen tutkimuksen alueella.

Taiteellinen tutkimus ei ainoastaan esitä väitteitä maailmasta vaan prosessiensa ja esitystensä kautta se aktualisoituu maailmassa reaalina ja materiaalisina tapahtumina. Toimeenpanemalla ja esittämällä tietyn tutkimuksen taiteellinen tutkimus määrittelee sen asiayhteyden tai maailman, jossa tuo esitys tapahtuu. Siksi kriittinen asenne suhteessa tutkimuksen poliittisiin, sosiaalisiin, taloudellisiin ja filosofisiin edellytyksiin on myötäsyntyisesti osa prosessia – ei jonakin itsestään selvästi annettuna, vaan jonakin joka artikuloidaan ja tuotetaan tutkimustekoina ja niiden myötä. Projekti perustuu yhteistyölle ja pyrkii myös saamaan aikaan muu-



toksia niissä instituutioissa, joiden puitteissa se toteutuu, akateemisessa maailmassa, taide maailmassa, arkistoissa ja museoissa, julkisissa tiloissa kuten kirjastoissa sekä suhteessa laajempiin sosiaalisiin ja taloudellisiin muutoksiin kuten muuttoliikkeisiin ja työhön.

Työpaja

Käytännön työmetodin soveltamamme performatiivinen yhdessä kirjoittaminen, laajenemisessa merkityksessään, tuottaa sekä yhteisiä esittelyitä että soolotyöskentelyä, niin esityksiä ja performansseja kuin työpajoja, akateemisia julkaisuja ja symposiumeja. Yhteisistä esittelyistä ja työpajoista toimii tässä esimerkkinä kansainvälisessä SAR (Society for Artistic Research) Please Specify! -konferenssissa Helsingissä 28.–29.4.2017 järjestämämme kolmituntinen osallistava työpaja ”What is given?”

Kokonaisuus, jota kehitelimme yhdessä Tero Nauhan temaattisen idean pohjalta, lähestyi konferenssin esittämää kysymystä erityisyydestä kysymällä ”mikä on annettua?” esityksessä, niissä olosuhteissa, jotka tekevät tiedon ymmärrettäväksi ja jaettaviksi? Työpajarupeama pyrki luomaan olosuhteet esityksessä ja esitykselle annet-

tujen olosuhteiden erityiselle tarkastelulle. Miten annetut olosuhteet määrittelevät ja täsmäntävät suhteen olioihin ja esineisiin maailmassa? Kysyimme mikä on annettua esityksessä asiayhteyden, suhteiden, historian ja reflektion tasolla. Osallistujien yhteistyön varaan rakentuva työpaja ehdotti hankkeen neljän tutkijan esittämää neljää eri lähestymistapaa aiheeseen. Kuvataiteilija Karolina Kucia pyydettiin mukaan luomaan erityinen tilallinen järjestely työpajaa varten käytössä olevaan voimistelusaloon. Näin työpajasta muodostui demonstraatio neljästä erilaisesta näkökulmasta aiheeseen ”mikä on annettua?”. Kiinnitimme huomion esityksen annettuihin totuuksiin, sen itsestäänselvyyksiin myös sikäli, että esitykselliset elementit kyseenalaistivat oman koostumuksensa. Kukin esitys täsmänsi omalta osaltaan keskustelun ja osallistumisen tavan kokonaisesityksen rakenteen puitteissa. Työpaja-esitys-tapahtuma koostui neljästä osasta. Pilvi Porkola esitti performanssin pyykkikorin kanssa, Hanna Järvinen teetätti kokeellisen harjoitteen menneen liikkeen kuvittelemisesta, Annette Arlander kertoi osallistavasta esityksestään *Swinging Together* ja Tero Nauha kutsui esiintyjät ja filosofit nyrkkeilyotteluun.

Kunkin osan vetäjä kertoo seuraavassa tarkemmin pyrkimyksistään ja kokemuksistaan.

Pilvi Porkola: Pyykkikasa – uusmaterialistisia näkökulmia esitykseen

Tutustumiseni uusmaterialistisiin näkökulmiin, esimerkiksi kysymykseen materian toimijuudesta, on saanut minut pohtimaan, miten lähestyä näitä ajatuksia oman taiteellisen tutkimukseni kautta. Performanssini *The Laundry Case* osana ”What is Given?” -työpajaa oli yritys tarkastella näitä kysymyksiä.

Taiteellinen tutkimukseni, niin käytäntö kuin teoriakin, on keskittynyt paljolti arjen ja taiteen yhdistämiseen sekä omaelämäkerrallisiin metodeihin usein feministisessä kontekstissa. Äkkiseltään uusmaterialistiset ajatukset muun muassa ontologiasta² (esimerkiksi ihmiskeskeisen tiedon kyseenalaistaminen, ”planeetallisessa” mitataavassa ajattelemisella) tuntuivat istuvan huonosti siihen feminismiin, jossa keskeistä minulle on ollut nimenomaan tiedon paikantuneisuus³ ja ajatus arkisesta ja henkilökohtaisesta.⁴ Toisaalta, feminismin ja uusmaterialismin suhteesta on kirjoitettu paljonkin.⁵ Ja jos ajattelen uusmaterialistisia ajatuksia toiminnan ja prosessin keskeisyydestä⁶



nämä sopivat mielestäni hyvinkin yhteen sen kanssa, mitä ajattelen esityksistä. Tekijänä lähtökohtanani on, että esitykset eivät manifestoisi asioita vaan ehdottavat. Esitykset eivät representoi maailmaa tai väitä siitä jotain, vaan ruumiillistavat ajattelua ja luovat sille tilaa. Esitykset eivät näytä sitä mitä on, vaan sitä mitä voisi olla. Esitykset itsessään eivät ole kiinteitä vaan osa laajempaa ajattelun ja tekemisen prosessia.

Suhteeni esitysten tekemiseen on auttamatta aina henkilökohtainen, ajattelun prosessi toteutuu usein esitysten prosesseina. Miten siis soveltaa uusmaterialistisia kysymyksiä omaan arkeen, johonkin jokapäiväiseen? Miten teoreettinen kysymyksenasettelu, joka kohdistuu usein suuriin asioihin kuten luontoon, tai todella pieniin asioihin, kuten mikrobeihin, on sovellettavissa arkeen kontekstiin? Tietoisena siitä, että suhteeni uusmaterialismiin oli uusi ja kysyvä, paikoin hämmentynyt, ja jopa naiivi, päätin kokeilla kysymistä esityksen rakenteena. Mutta yhtä lailla minusta tuntui keskeiseltä se, että teorian tarjoamat kysymykset eivät koske vain minua, eikä vastaus kysymyksiin riipu yksilöstä. Teoria tuntuu usein annetuilta olosuhteilta, ajatuksilta, joihin omaa toiminta-



Kuva 1. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Pilvi Porkola esityksessään *The Laundry Case*, kuva Hanna Järvinen.

taansa sovittaa. Yhtä lailla oma arki näyttäytyä annettuna, tietyt rutiinit toistuvat ja tulee toistaa, riippumatta siitä, miten itsenäisenä

toimijana itseäni pidän.

Esityksessä tulin "näyttämölle", katsojien eteen, ja kaadoin pyykkikorista kasan pyyk-



kiä lattialle. Kirjoitin paperille sanat ”matter” ja ”homo sapiens” jotka kiinnitin seinälle. Istuuduin pyykkikasan viereen, selkä yleisöön päin. Kaiuttimista kuului etukäteen nauhoitamani ääni, eräänlainen ohjeistus, joka ehdotti erilaisia tapoja katsoa kohtausta uusmaterialistisesta näkökulmasta. Kysymys, joka äänitteellä toistui, oli: mitä näet? Ääni ehdotti, että kohtausta voisi ajatella niin, että pyykkikasa on pääosassa, ja vieressä oleva ihminen vain sivuhenkilö. Ääni kehotti katsojaa miettimään kohtausten historiaa, mitä on tapahtunut ennen tätä, sekä sitä mitä tapahtuu seuraavaksi. Tämän lisäksi ääni kysyi, ovatko sanat seinällä liikaa, tai mikä pyykkikorin merkitys on. Lopulta ääni päätyi jälleen kysymään katsojalta: mitä näet?

Äänen tauottua nousin seisomaan ja levitin vaatteet kasasta yksitellen lattialle.

Esitystä seuranneessa keskustelussa katsojat kysyivät kenelle performanssissa olleet vaatteet kuuluvat ja olivatko ne oikeasti ”pyykinä”. Katsojat pohtivat sitä, milloin vaate on materiaa, milloin osa ihmistä, esim. päälle puettuna vaate on ikään kuin osa ihmistä, mutta riisuttaessa vaatteiden status muuttuu. Minulta kysyttiin, miksi en ollut esityksessä alasti, jolloin ihmisen ruumiin materiaalisuu-

den ero muusta materiasta olisi ollut ilmeisempi, ja miksi esityksessä esitetyt kysymykset oli suunnattu yleisölle.

Itselleni esitys mahdollisti henkilökohtaisten ja uusmaterialistisen näkemysten yhteensovittamisen tavalla, joka tuntui mielekkäältä esityksen kontekstissa. Performanssissa henkilökohtaisuus voi toteutua monella tavalla, ja niin ikään suhde materiaan on monella tapaa henkilökohtainen. Uusmaterialistiset kysymykset tarjoavat näkökulmia suhteiden uudelleenajatteluun

Hanna Järvinen: Uudelleen kuvittelua

Kun koreografi kirjoittaa muistiin säveltäjän käsikirjoitukseen, että tanssijat ”ovat kuin kori”⁷, millaisesta liikkeestä tai asennosta voisi olla kyse? Entä jos valokuvassa nainen seisoo 3/4-profiilissa, toinen jalka hieman toisen edessä, katse kohti kameraa mutta pää hieman oikealle kallistuneena, käsivarret nostettuina siten, että kyynärpäät ovat rintalastan korkeudella ja ranteet miltei yhdessä, kämmenet levitettyinä auki mutta sormet koukistuneina. Miten tällaiseen asentoon voisi päätyä tai mihin suuntaan hän tästä voisi liikkua? Menneisyyden liikkeen uudelleen kuvitteluun kuvallisista tai kirjallisista läh-

teistä on paitsi pedagogisesti kiinnostavaa myös kriittisen historioitsijan työkalu, jolla kiinnittää huomio oman esteettisen ymmärryksemme historiallisuuteen. Seuraavassa avaan hieman tämän kuvittelullisen tekniikan käyttötapoja menneen esityksen merkityksellistymisessä.

On itsestään selvää, että menneestä tanssista säilynyt teksti tai kuva ei kerro juuri mitään varmaa teoksessa esitetystä liikkeestä. Silloinkin, kun koreografin muistiinpanot eivät ole puhtaan metaforisia, niiden epämääräisyyden havaitsee, kun ohjeita lähtee ajattelemaan liikkeenä. ”Hyppy”⁸ – kuka hyppää, kuinka, mihin suuntaan? Nopeasti, rennosti, kevyesti, työläästi – mahdollisuuksia on valtavasti. Tavat, joilla liikettä puhutaan ja sanat, joilla liikettä kuvataan tietyssä liiketekniikassa, asettavat ennako-oletuksia estetiikasta, eli siitä, millainen liike olisi toivottavaa. Baletissa kukaan ei koskaan vain ’hyppää’, vaan jokaiselle askeleelle on nimi, joka määrittää, millaisesta hypystä on kyse – *grand jeté* ei ole *entrechat* tai *cabriole*. Sanaston mukana tulee oletus ortogonaalisesta ja vertikaalisesta liikkeestä, joka pyrkii keveyden illuusion ja yleisölle suunnattuun harmoniseen kompositioon. Pelkkä hyppää-



minen olisi liian arkista.

Kuten esitykset yleensä, tanssitaide on katoavaa taidetta siinä merkityksessä, etteivät teokset ole jälkikäteen tavoitettavissa täsmälleen samanlaisina, ja monista merkkipaaluiksi määritetyistä teoksista on jäljellä vain satunnaisia dokumentteja, joiden kautta voi olla hyvinkin vaikeaa päästä kiinni menneen teoksen esteettisiin nyansseihin ja tapoihin, joilla teos aikanaan merkityksellistyi suhteessa muihin ajan ilmiöihin. Vaikka historioitsijalle tilanteessa ei ole mitään erikoista – valtaosasta ihmiskuntaa on jäänyt jäljelle vähemmän kuin useimmista esityksenteoksen teoksista – taiteessa uuden taiteen arvo määritetään tyypillisesti aina suhteessa aiemmin tehtyyn. Tanssitaiteessa menneiden mestariteosten erilaiset uudelleenlämmittelyt ovat muodostuneet suorastaan muoti-ilmiöksi.⁹ Tanssitaide työstää suhdetta menneeseen tanssiin ja taidemuodon kaanoniin osin myös tekemisen ja uudelleentekemisen kautta. Syksyllä 2015 koreografi Liisa Pentti kutsui minut pohtimaan, miten eräs tällainen mennyt teos voisi uudelleenmerkityksellistyä sata vuotta myöhemmin – mitä nykytanssijat voisivat mahdollisesti saada irti teoksesta, jota kukaan elossa oleva ihminen ei ole

tanssinut tai kokenut. Syksyllä 2016 sai ensi-iltansa *Jeux: uudelleen kuviteltu / re-imagined*, joka pohjasi vuonna 1913 esitettyyn Vaslav Nijinskyn koreografiaan *Jeux* Claude Debussyn musiikkiin. Teoksessa tanssivat Anna Torkkel, Maija-Reeta Raumanni ja Jouni Järvenpää ja se sai ensi-iltansa Kutomolla Turussa 19.10.2017.

Vuoden 2016 *Jeux* ei kuitenkaan ollut rekonstruktio eli pyrkimys tehdä uudelleen Nijinskyn koreografiaa – tällaisia yrityksiä omia tunnetun neron sädekehää on tehty aivan riittävän monta, alkaen Kenneth Macmillanin baletillisestä versiosta Herbert Rossin *Nijinsky* -elokuvaan (1980), Millicent Hodsonin (1996) rekonstruktioista John Neumeierin (2000) ja Wayne Eaglingin (2012) koreografioihin. Rekonstruktio olettaa, että historiallinen 'alkuperäinen' koreografia voidaan koostaa uudelleen näyttämölle arkistomateriaaleista, ja rekonstruktion tekijä ottaa oikeuden määrittää totuus tästä 'kadonneesta alkuperäisestä' (mukaan lukien määrittää, mitä 'alkuperäisellä' tarkoitetaan esityskontekstissa tai mihin tämän alkuperäisen teoksen kanonisoitu tekijä mahdollisesti pyrki). Kuten Mark Franko (1989) on todennut, rekonstruoinnissa kiinnostavin elementti

– mitä aineistoa menneestä esityksestä on valikoitunut ja miten sitä tulkitaan tanssiksi – ei yleensä mitenkään näy rekonstruktioiden yleisöille. Työryhmässämme otimmekin lähtökohdaksi nimenomaan tuoda myös esityksessä esiin näitä kiinnostavia kysymyksiä suhteestamme menneeseen tanssiin.

Liisan lähtökohtana oli, että Nijinskyn vuoden 1913 koreografia oli ensimmäinen nykytanssiteos – ei modernin tanssin vaan nykytanssin estetiikan mukainen kompositio. Siinä vähässä, mitä teoksen liikekielestä voi arkistomateriaalien pohjalta tietää, *Jeux* sisälsi useita nimenomaisesti 1960-luvun jälkeen tehdyille nykytanssille tyypillisiä piirteitä¹⁰: lattialla makaavat, yleisöstä pois-päin kääntyneet tanssijat; ilmeettömät kasvot; arkipäiväisen teeman ja liikkeen (tennis) tutkiminen; hienovaraisten, pienten eleiden virtuositeetti; draaman välttäminen ja keskittyminen tapahtumiin, joilla ei ole mitään elämän suuntaa muuttavaa tarkoitusta vaan jotka voisivat tapahtua kenelle vaan ja koska vaan, kenties uudelleen taas huomenna. Liikettä ei ole nykytanssin tapaan erotettu merkityksestä, se ei ole abstraktia, mutta siinä on jotain nykytanssin näkökulmasta hyvin kiinnostavaa.



Ennen ensimmäisiä harjoituksia Liisa antoi tehtäväkseni luoda harjoitteita, joilla tanssijat pääsisivät kiinni tutkimusmateriaaliin vuoden 1913 esityksistä. Näistä toisen teetätin sittemmin SAR-konferenssissa. Se on yksinkertainen matkimistehtävä, jossa katsotaan tarkasti kaksiulotteisia, mustavalkoisia valokuvia ja kokeillaan käytännössä, millaisessa asennossa tanssijat kuvassa seisovat. Tanssijoiden kanssa saatoimme keskustelemalla päästä kiinni pysähtyneen asennon sisältämään liikepotentiaaliin ja merkityksellistä kuvaa suhteessa muuhun vuoden 1913 teoksesta tietämäämme. Asennon löydyttyä kuvittelimme, miten asentoon voisi päätyä tai miten siitä voisi liikkua ulos. Lopuksi tanssijat harjoittelivat valikoimiaan asentoja niin kauan, että ne muodostuivat luonteviksi osiksi heidän liikettään.

Valokuvien kohdalla olennaista on, että kuvat ovat kaksiulotteisia ja mustavalkoisia representaatioita, jotka esittävät teoksen liikekieltä kuvaamaan huolella valikoidut asennot. Ne eivät ole dokumentteja esityksistä – ne on otettu kuukausia ennen ensi-iltaa ja tanssijoiden on ajan kamerateknologian rajoitteista johtuen täytynyt olla liikkumatta. 1900-luvun alussa tanssikompositio pohjasi

hyvin vahvasti paikalleen pysähtyviin hetkiin. Tällainen näyttämökuvaa eli *tableaux*-rakenne oli tapa kertoa mykkää kertomusta, ja se näkyy selkeästi myös mykkäelokuvissa: hetkellinen pysähdys kiinnittää katsojan huomion tiettyyn hahmoon, tuottaa tilanteeseen

draamallista jännitettä.¹¹ Koska pysähtyneisyyden hetket olivat tyypillisesti juonen keskeisiä käännekohtia, onkin oletettavaa, että myös teosvalokuvuihin valikoitui nimenomaan näitä pysähtyneitä hetkiä. Nijjinskyn koreografiat kuitenkin hämmensivät katsojia, kos-

Kuva 2. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Kuvassa Pekka Kantonen, Kristina Ilmonen, Eeva Anttila ja Per Roar Thorsnes, kuva Pilvi Porkola.



ka niiden kompositioissa pysähtyneisyyden hetket osuivat 'vääriin' kohtiin tai toistuivat – teosten narratiivi fragmentoitui eikä ollut enää katsojien helposti luettavissa.¹² Myöskään tanssijat eivät helposti ymmärtäneet, mitä heiltä itse asiassa vaadittiin, koska he olivat tottuneet nimenomaan ilmaisulliseen vapauteen tanssin tulkinnassa formaalin toiston sijaan.¹³

Kuvan asentoon asettumalla ja tarkkailemalla hienovaraisia eroja esimerkiksi pään tai leuan asennossa, hartioiden ja lanteiden suuntautumisessa, jalkojen positiossa tai käsivarsien kietoutumisessa, menneestä teoksesta löytyy paitsi potentiaalisia liikesuuntia myös uusia affektiivisia tasoja. SAR-konferenssissa kuvien matkimista pidettiin hauskana ja samalla informatiivisena kokeiluna. Osallistajat tekivät matkimisharjoituksesta pienryhmäkoreografioita, joissa leikkisyys korostui (kts. kuva). Tekemällä havaitsee, kuinka vaikeaa itse asiassa valokuvista on nähdä, millaisessa asennossa tanssija on tai kenen tanssijan kädestä tai jalasta on milloinkin kyse. Kenties rajoitetun käytettävissä olleen tilan tähden koreografiset ratkaisut eivät olleet aivan yhtä vauhdikkaita kuin tanssijoiden studiossa kokeilemat hyppyt ja

liu'ut, mutta painovoiman, kinetiikan ja ihmiskehon fysiikan rajat tulivat esiin myös keskustelussa. Koska osa paikalla olleista halusi seurata tilannetta yleisönä, harjoitteesta tuli vahvemmin esityksellinen kuin studiossa tanssijoiden kanssa työskentelystä.

Uudelleenkuittelussa ei luoda stabiileja 'oikeita' tulkintoja vaan avataan niitä lukemattomia vaihtoehtoja, joita esityksen ontologinen katoavuus aina tuottaa. Oman ruumiillisen tekemisen kautta – matkimalla kuvassa olevan naisen asentoa tai keksimällä liikkeitä, jotka voisivat vastata koreografian käyttämää metaforaa – painopiste on aina nykyhetkessä, jossa myös historiankirjoituksen merkitys aina on. Siinä missä rekonstruktio väittää voivansa tuottaa menneisyyden *wie es eigentlich gewesen ist*, Leopold von Ranken (1795–1886) tapaan, uudelleenkuittelu on lähtökohtaisesti nykyhetkistä eikä sisällä totuusväittämää tai valta-asetelmaa, jossa historiallinen yksilö alistettaisiin nykyhetken tai nykytutkijan tulkinnalle. Uudelleenkuittelu on performatiivista myös siinä mielessä, että se ei lähtökohtaisesti operoi tosi/epätosi -akselilla: ei yksinkertaisesti ole väärää tapaa kuvitella uudelleen. Samalla uudelleenkuittelu kiinnittää huomion men-

neen lähtökohtaiseen selittämättömyyteen: emme koskaan voi lopulta tietää, millaista oli tanssia vuonna 1913.

Annette Arlander: Missä keinutaan?

Mikä on annettua? Olosuhteet, konteksti, tila, ympäristö? Omassa osuudessani työpajassa kerroin kokeiluistani, joita kutsun yhdessä keinumiseksi, ja havainnollistin niitä projisoitien ja keinujen avulla, jotta osallistajat saisivat kokemuksellisen käsityksen aiheesta, vaikkemme voineetkaan keinua puussa.

Kesän 2014 aikana kokeilin tehdä esityksiä kahdessa osassa: ensimmäisessä osassa kuvasin videolle osallistajat keinumassa. Toinen osa oli sooloperformanssi, jossa keinuin itse suhteessa projisoituun osallistavan tapahtuman videodokumentointiin samalla paikalla. Yksi osallistava esityskokeilu toteutui *Vesikuvia* -näyttelyn avajaisissa Harkan saarella 29. toukokuuta 2014. Keinu oli kiinnitetty pihakoivuun ja vierailijat kutsuttiin keinumään. Editoitu versio videodokumentatiosta [projisoitiin samaan koivuun esityksessä *Keinutellen kuutamolla* Kuumajuhliissa 9. elokuuta 2014. Projisointi näkyi vaaleaa koivunrunkoa vasten yöllä



eräänlaisena ajallisena ja visuaalisena kaksoisvalotuksena. Osa keston perustuvasta esityksestä tallennettiin videolle.



<https://vimeo.com/157423805>



<https://vimeo.com/103242549>

Toinen kokeilu, *Swinging Together*, toteutui osana ympäristötaidenäyttelyä *LARU15*

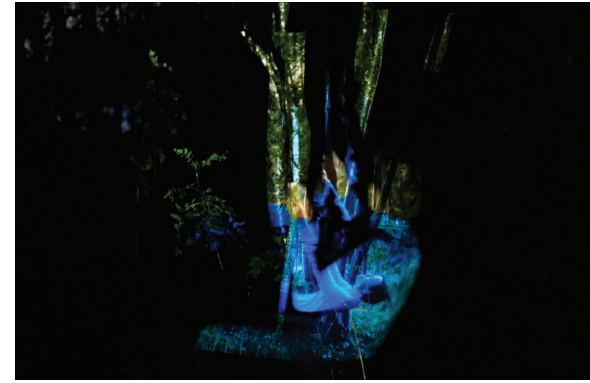
Human Era vuonna 2015 Särkiniemessä Lauttasaarella. Saadakseni sähköä projisointiin jouduin kiinnittämään keinun heiveröiseen pihlajaan. Perjantaina elokuun 28 päivä pyysin ohikulkijoita puistossa keinumaan, kuvasin heidät ja editoin videon seuraavan päivän esitystä varten. Avajaisissa 29 elokuuta, auringonlaskua odotellessa, kutsuin yleisön keinumaan ja katselemaan taivasta lehvistön lävitse. Hämärän laskeuduttua esitin yritykseni keinua synkronoidusti projisoinnin kanssa videon keston ajan (20 min.). Toisin kuin aiemmassa versiossa, jossa projisointi muodosti puun rungolle itsenäisesti liikkuvan varjon, muuttui ruumiini kuvakulman takia tässä projisointipinnaksi.

Työpajassa esitin rinnakkain sekä videon ihmisistä keinumassa että dokumentoinnin esityksestä, jossa keinun yhdessä projisoidun kuvan kanssa. Kutsuin työpajan osallistujat kokeilemaan keinumista kuvan kanssa ja keskenään, sillä keinuja oli kaksi. Pyysin myös ottamaan huomioon, että voimistelusalin renkaisiin kiinnitetyt keinut eivätkä kestäisi voimakasta keinumista sivusuuntaan –

esimerkkinä annetuista olosuhteista, rajoituksista, jotka muodossa tai toisessa liittyvät jokaiseen esitykseen.



<https://vimeo.com/157428004>



<https://vimeo.com/137770819>

Esimerkkiesitysten kohdalla kunkin kontekstin erilaiset materiaalis-diskursiiviset



käytännöt – kuten kesänäyttelyn avajaiset ja kuutamujuhla sekä ympäristötaidenäyttely ja avajaisperformanssi – määrittivät mikä olisi mielekäs kontribuutio, mitkä elementit ymmärrettiin osaksi teosta ja mitkä olosuhteisiin kuuluviksi, mikä miellettiin olennaiseksi, mikä sivuseikaksi.¹⁴ Sama koskee työpajassa tapahtunutta esitystä, jossa esimerkiksi puut olivat mukana vain kuvina. Fyysikko ja queerteoreetikko Karen Baradin termejä käyttäen materia ja merkitys tuotettiin kussakin tapauksessa intra-aktiivisesti eri tavoin suhteessa kunkin tilanteen muuttuviin yhteen kietoutumisiin, toiminnallisiin leikkauksiin, jotka sanelivat sen millä oli väliä ja mistä ei välitetty.¹⁵

Alustuksessa puhuin esiintyjän ja ympäristön suhteesta, jota olen miettinyt eri yhteyksissä.¹⁶ Organismien ja ympäristön suhdetta pohdittaessa voisi Baradin tavoin pikemminkin kysyä miten ne ovat erotettavissa, miten ne konstituoituvat erillisiksi. Michael Marderin kehittämä käsite kasvidemokratia (*vegetal democracy*) on eräs yritys purkaa ihmiskeskeistä näkökulmaa. Teoksessaan *Plant-Thinking* (2013) Marder toteaa, ettei kasvien näytä olevan tarpeen irrottautua ympäristöstään ja kieltää suhdettaan paikkaan

tullakseen itseksensä tämän vastakkaisasettelun kautta, kuten muun tyyppisten subjektien. Päinvastoin, kasviolennon on pysyttävä olennaisena osana sitä ympäristöä, jossa se kasvaa.¹⁷ Marderin mukaan kasvidemokratiaa luonnehtii jakaminen ja osallistuminen,

ja se karttaa metafyyysisiä kahtiajakoja itseensä ja toiseen, elämään ja kuolemaan, sisäisyyteen ja ulkoisuuteen.¹⁸

Pyrkimyksellä välttää binääristä ajattelua on monet juuret. Klassikkotekstissään *Kolme Ekologiaa* vuodelta 1989, Felix Guattari

Kuva 3. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Lea Kantonen ja Paula Kramer keinumassa videoprojisoitien kanssa, kuva Annette Arlander



muistuttaa mentaalista ja sosiaalisesta ekologiasta ympäristön ekologian ohella, ja vaatii tarkastelemaan kaikkia kolmea yhdessä ja toisiinsa kietoutuneina. Tekstin motto on peräisin Gregory Batesonilta, joka esitti teoksessaan *Steps Towards an Ecology of Mind* vuodelta 1972, että ”eloonjäämisen yksikkö on organismi ynnä ympäristö.”¹⁹ Esitystutkija Baz Kershaw summaa Batesonin ajattelua toteamalla, että ”se mitä homo sapiens kutsuu ajatteluksi ei sijaitse vain ihmismielessä, tai kulttuurissa, vaan myös monissa ’luonnon’ prosesseissa. [--] Ei ole järkeä erotella ’organismeja’ ’ympäristöistä’ koska ne ovat saman systeemin piirteitä.”²⁰ Guattari kritisoi ja kehittää edelleen ajatusta organismista ynnä ympäristöstä tai teosta ja sen kontekstista korostaen, että teko tai murros voi muuttaa kontekstiaan. Kolme ekologiaa ovat lähtöisin yhteisestä eettis-esteettisestä järjestyksestä vaikka ne ovat erillisiä käytäntöjen näkökulmasta.²¹

Ajatus organismista ja ympäristöstä on osin ongelmallinen. Viitaten limahometta koskeviin tutkimuksiin Karen Barad kysyy ”miten voimme olettaa organismin käsitteen, ymmärrettynä yksilöksi, joka sijaitsee säiliössä, jota kutsumme ympäristöksi, voivan ku-

vata sitä ruumiillisten rajojen intra-aktiivisen uudelleenmuotoutumisen kompleksisuutta, joka määrittää limahomeen hämmästyttävää materiaalista olemassaoloa?”²² Olemme vielä sekaantuneempia ympäristöömme kuin mitä Bateson kuvitteli.

Baradin mukaan materiaalis-diskursiiviset käytännöt konstituivat subjektit ja objektit. Hänelle ”ensisijaiset ontologiset yksiköt eivät ole ’asioita’ (*things*) vaan ilmiöitä – maailman dynaamisia topologisia uudelleenmuotoutumisia / sotkeentumisia / suhteita / uudelleenartikuloiteja. Ja ensisijaiset semanttiset yksiköt eivät ole ’sanoja’ vaan materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä joiden avulla (onttiset ja semanttiset) rajat konstituoidaan.”²³ Hän kiteyttää: ”Diskursiiviset käytännöt ovat merkityksen tuottamisen materiaalisia edellytyksiä [... ja] merkitys (*meaning*) on maailman meneillään oleva, erotuksien ymmärrettävyyteen perustuva performanssi.”²⁴

Missä keinutaan ja kuka tai mikä keinuu?

Tero Nauha: Esityksellinen kamppailu

Työpajaosuuteni otsakkeena oli ”Intellectual Pugilism”. Kyse oli esityksestä, johon pyysin kuusi henkilöä, jakaen heidät kahteen jouk-

kueeseen: ’Filosofit’ ja ’Esiintyjät’. Tämän vapaa-ottelun areenana toimi yksi voimistelupatja. Sitä vastapäätä Kucia oli pystyttänyt samanmuotoisen lavan yleisölle. ’Esiintyjille’ olin valinnut ennalta joitain laitteita käyttöön ottelua varten. Nämä olivat Theremin, mikrofoni sekä efektipedaali jolla mikrofoniin ääntä voi silmukoida. ’Filosofoille’ jaoin neljä otetta teoreettisista teksteistä: Katerina Kolozovan *Cut of the Real: Subjectivity in Post-structuralist Philosophy* (2014), J.L. Austinin *How to do things with Words* (1962), Gilles Deleuzen *Difference and Repetition* (2004) sekä Fred Motenin *Blackness and Nothingness: (Mysticism in the Flesh)* (2013).

Ryhmät saivat keskenään päättää kamppailevatko ottelun aikana yksin vai ryhmässä, sekä missä järjestyksessä käyttävät laitteita tai lukevat tekstiä. Areenan käyttö oli vapaa, mutta fyysinen kosketus oli kiellettyä. Ottelu perustui amatööriyrkkeilyn sääntöihin, jolloin neljän kolmen minuutin erien välillä oli aina minuutin hengähdystauko. Muut osallistujat muodostivat yleisön, jonka roolina oli kannustaa ja luoda nyrkkeilyottelun tunnelmaa. Lopulta yleisö päätti ottelun voittajan hakeutumalla sen joukkueen puolelle, jonka kukin katsoja mielsi voittajaksi.



Molemmat joukkueet kamppailivat äänen kautta, mutta myös fyysisten eleiden ja tilan muokkaamisen kautta. Ottelun aikana molemmat joukkueet myös kommentoivat ja valittivat, että en ollut tasapuolinen, sillä joko mikrofoni oli liian hiljaisella tai laitteet olivat liian hankalia käyttää. Tämän lisäksi, kolmannen erän aikana joukko yleisöstä pyrki häiritsemään tuomariryökentelyäni, koska heidän mielestään en ollut tasapuolinen — suosin heidän mielestään esiintyjä. Samanaikaisesti esiintyjien joukkue meuhkasi ja kaatoi voimistelumaton. Tämä mellakointi toimi kontrastina filosofien joukkueen yritykselle lukea Fred Motenin tekstiä. Nyrkkeilyotteluun liittyvät monitasoiset kerrokset kietoutuivat näihin hetkiin, joissa niitä ei voinut erottaa selkeästi toisistaan. Ottelussa yhdistyivät epämukavuuden tuntemukset, kyvyttömyys ja toisaalta alakulttuurin metelöinti.

Mikä tällaisessa kisailussa on taiteellista tutkimusta? Mielestäni kyse ei niinkään ole vastakkainasettelusta, jossa tarkoitukseni olisi ollut tuottaa jotain selventävää pesäeroa filosofisen ajattelun ja taiteen ongelmallisen yhteyden suhteen. Myöhemmin nousi esiin myös kysymys siitä, tuottiko tämä esitys sellaista tietoa, jota meillä ei jo ole yh-

teisön agonistisesta vuorovaikutuksesta? Oman kysymykseni haluan asettaa toisin. Kyse on annetusta ja määritetystä, siitä, miten esitystä katsotaan, tulkitaan, määritellään ja käsitellään. Esityksessä annettuna oli ruumis, jota filosofinen ajattelu voi argumentoida joko olemisen, läsnäolon tai eron kautta. Ruumiista oli kyse myös osallistujille annetuissa teksteissä — ruumiista ja sanoista, ruumiista ja ajasta, tai ruumiista joilla ei ole subjektiviteettia.

Tunnistin esityksen aikana toimiessani erotuomarina ja esityksen jälkeisessä palauttekeskustelussa sen, kuinka filosofia ja esitys hiertävät toisiaan. Ne eivät löydä yhteistä säveltä, vaikka filosofinen ajattelu hanakasti pyrkiikin esittämään mikä esityksessä on analysoitavissa. Tällöin on kyse siitä miten filosofinen ajattelu – tai taide filosofointina – ajattelee esitystä. Keskustelu on tällöin antagonistista, kun kysymme mitä jokin tarkoittaa tai mitä tietoa tästä on ammennettavissa. Vasta jälkeinpäin tunnistin toisen tavan ajatella esityksen ja filosofian suhdetta tällaisessa rajoiltaan repeilevässä tapahtumassa.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut siitä, kuinka esitys ajattelee, en siitä, miten esitys on, tulee tai eroaa jostain muusta toimin-

nasta. Pyrin pois esityksen 'filosofoinnista', mutta käytän filosofista ajattelua hyväkseni. Kyse on kloonaamisesta, joka pohjautuu ranskalaisen filosofin François Laruelen epä-filosofiseen ajatteluun, ja jota Laura Cull ja John Ó Maoilearca ovat yhdistäneet esitystutkimukseen. Esitys ei ajattele, niin että se muistuttaisi puhtaasti filosofista ajattelua. Cull määrittää kloonaamisen merkityksi tulemisen epäonnistumisena tai väärällä tavalla ilmaistun alueeksi.²⁵ Kloonaaminen ei tällöin ole ajattelua, joka pyrki samankaltaisuuteen tai vastaavuuteen, ja siksi esitys voi ajatella tavalla, joka ei ole filosofointia. Filosofian asema suhteessa esitykseen on siinä, että se pyrkii asettamaan esityksen omalle alueelleen, jossa se voi puhua siitä oikealla tavalla, vaikkakin myöntäen oman kyvyttömyytensä tavoittaa esitystä kokonaan. Tällöin se usein merkitään filosofisin käsittein kuten oleminen, aporia, tai esitys itsessään. Kloonaaminen sen sijaan on jatkuvaa ajattelua ilman päätöstä, eikä kloonaavassa ajattelussa mikään tule selkeästi artikuloituksi.

Kloonaamisen kautta intellektuaalisen ottelun tulos ei määrittynyt voiton, saavuttamisen tai toisen kumoamisen kautta. Osallistujat ja yleisö ottivat asentoja, jotka he





Kuva 7. Työpaja *What is Given* 29.4.2017 Teatterikorkeakoululla. Filosofien joukkue etualalla. Kuva Annette Arlander.

tunnistivat 'filosofiksi', 'esiintyjäksi' tai 'katsojaksi'. Erotuomarina kloonasin erotuomaria ja taiteilijuutta epäselvästi artikuloituna. Kloonasimme enemmän tai vähemmän epäselvästi asentoja, jotka eivät kantaneet – emme siis havainneet väittelyä ruumiiden ja filosofisen argumentaation välillä, emmekä olleet todistamassa Monty Pythonin kaltaista ”Filosofien jalkapallo-ottelua”. Esitykseltä odotamme, että se tuottaa jotain määrittynyttä tietoa, mutta sen sijaan esitys näyttääkin ajattelevan siten, että se on joko riittämätöntä tai väärällä tavalla artikuloitua suhteessa esityksen filosofiaan. Esityksen ajattelu ei muistuta esityksen ajattelemista. Niiden jättämät jäljet eroavat toisistaan. Ne kerrostuvat, mutta eivät sekoitu.

Lopuksi

SAR-konferenssin kolmetuntinen toiminnallinen työpaja *What is Given?* oli tutkimushankkeellemme tärkeä koitos, muun muassa sen vuoksi, että siinä yritimme ensimmäistä kertaa asettaa vuorovaikutukseen ei ainoastaan ajatuksiamme esityksistä vaan omat praktiikkamme jollakin tasolla, ja tavoilla jotka niissä olosuhteissa olivat mahdollisia. Voidaan tietysti kysyä, voiko esitystä jatkuvasti vain avata ja laajentaa, onko esitys lopulta kaikkea mikä esitykseksi määrittellään. Kysyessämme mitä ja miten esityksellä voi tehdä ei määrittely ole erityisemmin avuksi. Jollakin esityksellä voi tehdä jotakin jossakin tilanteessa ja jollakin toisella esityksellä jotakin muuta. Siksi olikin rohkaisevaa havaita, että samaan aikaan ja tilaan asetet-

tuina alustuksistamme ja esityksistämme muodostui kokonaisuus, joka tarjosi eri tulokulmia aiheeseen yrittämättä yhtenäistää tai yhdenmukaistaa niitä. Samaa toivomme täältä tutkimusesittelyltä.

Viitteet

- 1 Puhetekoteoriasta käytettiin aiemmin nimitystä puheaktiteoria.
- 2 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2013); Nick Fox & Pam Alldred, *Sociology and New Materialism: Theory, Research, Action* (Lontoo: SAGE, 2017).
- 3 Sandra Harding, *Feminism & Methodology. Social Science Issues* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987); Donna Haraway, Simians, *Cyborgs and Women. The Reinventions of Nature* (Lontoo: Free Association Books, 1991).
- 4 Esim. Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008).
- 5 Mm. Samantha Frost, “The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology”, *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power of Knowledge*, ed. H.E. Grasswick (New York: Springer, 2011); Peta Hinton & Iris van der Tuijn, Preface, *Women: A Cultural Review* 25.1 (2014): 1–8.
- 6 Mm. Bolt 2013, Hinton & van der Tuijn, Preface.
- 7 “изобр. корзну” – Claude Debussy & Vaslav



Nijinsky, *Jeux* (Julkaisematon käsikirjoitus, Yale University Serge Lifarin kokoelma, s.a., luettu 16.6.2007, [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\).score.#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude).score.#03661)). [672].

8 “прыжок” Claude Debussy & Vaslav Nijinsky, *Jeux*, esim. [234], [235] ja [236].

9 Esim. Helen Thomas, “Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice”, *Rethinking Dance History: A Reader*, edited by Alexandra Carter (London & New York: Routledge, 2004); André Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal* 42.2 (2010): 28–48.

10 Vrt. Susan Leigh Foster, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (CT: Wesleyan University Press, 2002), 47, 184–185.

11 Ben Brewster & Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1997), erityisesti 19–29, 34–8, 48–74.

12 Hanna Järvinen, Dancing without Space: On Nijinsky’s L’Après-midi d’un Faune (1912), *Dance Research* 27.1 (2009): 28–64.

13 Ks. Tamara Karsavina, *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina* (London: Dance Books, 1981 [1930]), 237; Marie Rambert, *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert* (Lontoo:

Macmillan, 1983 [1972]), 62.

14 Olen vertailut esitysversioita tarkemmin tekstissä Annette Arlander, Performing Landscape – Swinging Together or Playing with Projections, *Body, Space, & Technology Journal* 16, 2016, luettu 29.5.2017.

15 Intra-aktion käsitteestä, ks. Karen Barad, *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), esim. 33, 141, 339. Toiminnallisen leikkauksen käsitteestä, katso Barad, *Meeting the universe halfway*, esim. 326, 333–334.

16 Olen pohtinut yhdessä keinumisen lähtökohtana ollutta työtä *Year of the Snake Swinging* intra-aktion käsitteen avulla, Annette Arlander, From interaction to intra-action in performing landscape, teoksessa Beatriz Revelléz Benavente, Ana M. Gonzalez Ramos, Krizia Nardini (toim.): New feminist materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology, *Artnodes* 14 (2014): 26–34, luettu 29.5.2017. 2014.

17 Michael Marder, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (New York: Columbia University Press, 2013), 69.

18 Marder, *Plant-Thinking*, 53.

19 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1972]), 491.

20 Baz Kershaw, *Theatre Ecology – Environments*

and Performance Events (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 248.

21 Felix Guattari, *The Three Ecologies* (Lontoo: Athlone Press, 2000), 68–69.

22 Karen Barad, “Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann”, *Mousse Magazine* 34 (2012): 76–81, 77.

23 Barad, *Meeting the universe halfway*, 141.

24 Barad, *Meeting the universe halfway*, 335.

25 Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* (Basingstoke: Palgrave-Macmillan 2012), 122–26.

Kirjallisuus

Arlander, Annette. “Performing Landscape – Swinging Together or Playing with Projections”. *Body, Space, & Technology Journal* 16 (2016). Luettu 29.5.2017. <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol16/>.

Arlander, Annette. “From interaction to intra-action in performing landscape”. Beatriz Revelléz Benavente, Ana M. Gonzalez Ramos, Krizia Nardini (coord.). New feminist materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology. *Artnodes* 14 (2014): 26–34. Luettu 29.5.2017. <http://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/viewFile/303309/392962>.

Austin, J.L. *How to do things with Words*. Lontoo: Oxford University Press, 1962.

Austin, J.L. *Näin tehdään sanoilla*. Tampere: Niin & Näin, 2016.

Barad, Karen. Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse Magazine* 34 (2012): 76–81.



- Barad, Karen. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 28 No. 3, 2003:801–831.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1972].
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2013.
- Bolt, Barbara. “Artistic Research: A Performative Paradigm?”. *PARSE Journal* #3 2016: 129–142. Luettu 29.5.2017. <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Bolt, Barbara. Introduction. Toward a ‘New Materialism’ through the Arts. Teoksessa *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ through the Arts*, toim. Estelle Barrett & Barbara Bolt, 1–13. London & New York: I.B. Tauris, 2013.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.
- Cull, Laura. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2012.
- Debussy, Claude & Nijinsky Vaslav. *Jeux*. Julkaisematon käsikirjoitus, Yale University Serge Lifarin kokoelma, s.a. Luettu 16.6.2007. [http://www.imslp.org/wiki/Jeux\(Debussy,_Claude\)_score_#03661](http://www.imslp.org/wiki/Jeux(Debussy,_Claude)_score_#03661).
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Franko, Mark. Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theatre Journal* 41.1 (1989): 56–74.
- Foster, Susan Leigh. *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002.
- Fox, Nick & Alldred, Pam. *Sociology and New Materialism: Theory, Research, Action*. Lontoo: SAGE, 2017.
- Frost, Samantha. “The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology”. Teoksessa *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power of Knowledge*, toim. H.E. Grasswick. New York: Springer, 2011: 69–83
- Guattari, Felix. *The Three Ecologies*. Lontoo: Athlone Press, 2000 [1989].
- Harding, Sandra. *Feminism & Methodology. Social Science Issues*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinventions of Nature*. Lontoo: Free Association Books, 1991.
- Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Hinton, Peta & van der Tuijn, Iris. Preface. *Women: A Cultural Review* 25.1 (2014): 1–8.
- Järvinen, Hanna. Dancing without Space: On Nijinsky’s L’Après-midi d’un Faune (1912)”. *Dance Research* 27.1 (2009): 28–64.
- Karsavina, Tamara. *Theatre Street or the Reminiscences of Tamara Karsavina*. London: Dance Books, 1981 [1930].
- Kershaw, Baz. *Theatre Ecology – Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Kolozova, Katerina. *Cut of the Real: Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Lepecki, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal* 42.2 (2010): 28–48.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Moten, Fred. Blackness and Nothingness: (Mysticism in the Flesh). *The South Atlantic Quarterly* (Duke University Press) 122.4 (2013): 737–780.
- Rambert, Marie. *Quicksilver: The Autobiography of Marie Rambert*. Lontoo: Macmillan, 1983 [1972].
- Scheer, Edward. “How to Do Things with Performance Art?”. *Performance Research* 19(6) 2014: 90–98.
- Thomas, Helen. Reconstruction and Dance as Embodied Cultural Practice. Teoksessa *Rethinking Dance History: A Reader*, edited by Alexandra Carter, 32–45. London & New York: Routledge, 2004.
- von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*. Zürich & Paris: JRP Ringier & Les Presses du Reel, 2010.



Annette Arlander on taiteilija, tutkija ja opettaja, joka kuuluu suomalaisen performansitaiteen uranuurtajiin ja taiteellisen

tutkimuksen edelläkävijöihin. Hän esityksellistää maisemaa liikkuvan kuvan ja äänitetyn puheen keinoin, performanssitaiteen, mediataiteen ja ympäristötaiteen rajamaastossa. <https://annettearlander.com>

Hanna Järvinen toimii yliopistonlehtorina Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa ja vanhempana tutkijana Suomen Akatemian tutkimusprojektissa *Kuinka tehdä asioita esityksellä?*, 2016–2020. Hän on tanssihistorian dosentti Turun yliopistossa ja julkaissut erityisesti 1900-luvun alun taidetanssin historiaa: <https://teak.academia.edu/HannaJärvinen4>

Pilvi Porkola on taiteilija ja tutkijatohtori, vt. Taiteellisen tutkimuksen professori (2017–2018) Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Hän on *Esitys-lehden* (2007–2017) perustajia ja toimi lehden päätoimittajana sekä nettilehti *ICEHOLE – Live Art Journalin* päätoimittajana. Porkolan toimittama performanssin opetusta käsittelevä kirja *Performance Artist Workbook* ilmestyi syksyllä 2017. www.pilviporkola.com

Tero Nauha on taiteilija ja postdoc-tutkija. Hänen tutkimustaan ja taiteellista työskentelyä määrittää kriittinen näkemys ajattelun, ruumiin, taiteen ja kapitalismin tiedontuotantojen suhteen. Hänen toimintansa sitoutuu kiinteästi skitsoanalyttisen ja posthumanistisen filosofian kanssa. Vuonna 2015 Ruotsalainen kustantamo Förlaget julkaisi hänen ensimmäinen novellinsa *Heresy & Provocation*. www.teronauha.com

