



samk



Satakunnan ammattikorkeakoulu
Satakunta University of Applied Sciences

JERE KILPINEN

Hylky

Havainnon hajottama minuus

KUVATAITEEN KOULUTUSOHJELMA
2021

| | | |
|---|-------------------------------------|----------------------------|
| Tekijä(t) Kilpinen, Jere | Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK | Päivämäärä Kesäkuu 2021 |
| | Sivumäärä 36 | Julkaisun kieli suomi |
| Julkaisun nimi Hylky – Havainnon hajottama minuus | | |
| Tutkinto-ohjelma Kuvataiteen koulutusohjelma | | |
| Tiivistelmä Työssä tutkittiin persoonallisuuden olemusta toiseuden havainnossa, sekä ihmisen ruumiillisuutta butohin ja äänitaiteen keinoin. Itse performanssi toteutettiin Japanin Osa-kassa, Environment 0g klubilla 17.02.2021. Kirjallinen työ perustuu tuosta työstä tehtyyn teosdokumentaatioon sekä sitä edeltäviin ja seuraaviin pohdintoihin. | | |
| <u>Asiasanat</u> Performanssitaide, butoh, gutai, japanilainen taide, action painting, minuus, identiteetti | | |

| | | |
|---|--|-------------------------------------|
| Author(s) Last name, First name Kilpinen, Jere | Type of Publication Bachelor's thesis | Date Month Year |
| | Number of pages 36 | Language of publication: Finnish |
| Title of publication Wreckage – a self shattered in perception | | |
| Degree program Fine arts | | |
| Abstract In this bachelor thesis the focus was on studying the essence of personality under scrutiny of the other, and human body through butoh and sound art. The performance itself was conducted at Environment 0g, Osaka, Japan, in 17.02.2021. The thesis is based on the performance documentation, and the thought processes preceding and succeeding the performance itself. | | |
| <u>Key words</u> Performance art, butoh, gutai, Japanese art, action painting, self, identity. | | |

SISÄLLYS

| | |
|--|----|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 2 KESKEISET KÄSITTEET JA TEOREETTINEN TAUSTA | 7 |
| 2.1 Absurdi teatteri | 7 |
| 2.2 Absurdismi | 9 |
| 2.3 Merz & Futurismi – melun manifesti | 10 |
| 2.4 Gutai | 12 |
| 2.5 Butoh | 13 |
| 2.6 Sadaharu Horio – Ihmisen kokoinen reikä tietoisuudessani | 15 |
| 2.7 Kognitiotiede ja semiotiikka | 16 |
| 2.8 Luigi Pirandello ja työn varsinainen teema | 18 |
| 3 ESITYKSEN RAKENNE | 21 |
| 4 TYÖSTÖ | 22 |
| 4.1 Paikka | 24 |
| 4.2 Toteutus | 25 |
| 4.3 Unet | 25 |
| 4.4 Työskentelymetodeista | 28 |
| 4.5 Esitys | 30 |
| 5 PÄÄTÄNTÄ | 30 |
| LÄHTEET | |

1 JOHDANTO

Tämä työ lähti liikkeelle keskustelusta ystäväni kanssa. Emme olleet tietääkseni koskaan tavanneet oikeasti, mutta hän kertoikin minulle tarkkailleensa minua ja toimintaani eräällä keikalla salin nurkasta muutamia vuosia sitten. Tuo tieto mullisti kokotajuntani perusrakenteet eräällä tapaa. Tulin tietoiseksi siitä, että minä saatan olla toisen ihmisen tietoisuudessa tietämättä siitä itse, minua voi ajatella ja minusta voi saada mielikuvia ja vaikutelmia, joihin en tietoisesti voi vaikuttaa, koska en ole tietoisesti tietoinen siitä, että minut nähdään. Tämä voi vaikuttaa arkipäiväiseltä ja itsestään selvältä, mutta siinä tapauksessa et ole alkuunkaan ymmärtänyt lukemaasi. Toivon, että tämän työn jälkeen ymmärrät hieman paremmin mitä tarkoitan.

Pian tämän keskustelun jälkeen, seuraavana päivänä, viikkoja aiemmin tilaamani kirja kolahti postilaatikkooni. Luigi Pirandellon *Yksi, Ei kukaan ja Sata tuhatta*, (*Uno, nessuno e centomila*, 1926) Aloitin kirjan hieman hajamielisesti, mutta hyvin nopeasti ymmärsin, että tämä on minulle tärkein mahdollinen kirja juuri tässä vaiheessa elämäni. Se käsittelee täsmälleen samaa havaintoa, jonka olin juuri tehnyt. Ja tästä syystä, koska olen aina luottanut vahvasti intuitiooni, tiesin tämän olevan seuraava taiteellisen työni tutkimuskohde. Se antaa minulle viitekehysten, jota vasten tarkkailla ja tutkia itseäni maailmassa, josta olen aina kokenut itseni irralliseksi. Muut ovat ihmisiä, minä olen asia tai olento, jokin sellainen, joka on olemassa, mutta erillisenä ja irrallisena muista. Tarkkailijana kaiken ulkopuolella. Minä olen minä, erottamaton ja kamaton, ja muilla on omansa, mutta viimein tulin havainneeksi sen, että minun minäni ei koskaan ole sama meille kenellekään. Ei minulle, ei teille, ei nyt, ei eilen eikä huomenna. Minä en koskaan ole sama. Olen ajatellut olevani tyhjä, mutta nyt ymmärrän olevani täysi.

Teokseni toteutustapa on japanilaiseen butoh-tanssiin ja absurdiin teatteriin pohjaava videoitu esitys. Pyrkimykseni on rikkoa havaintoni ja ymmärrykseni kehollisiksi

nuoteiksi ja loopeiksi, tehdä ruumiin liikkeestä musiikkia joka mahdollisimman todellisesti kuvastaisi tämän havaintoni luonnetta.

Valitsin työn toteutustavaksi kehollisen esityksen, koska se on ollut itselleni vieras ja hankalakin aihe. Tai oikeammin, en ole ymmärtänyt miten olennaisessa osassa kehoni on taiteessani, ennen kuin törmäsin pää edellä suoraan japanilaiseen gutai-taiteeseen, jonka myötä ymmärsin taiteeni olleen kehollista kaiken aikaa. Ennen kaikkea niiden taidemuotojen, jotka olen kokenut itselleni läheisimmäksi, eli musiikin. Sen kuuluu lähteä kehosta, syvältä ytimestä, ja sen pitää myös resonoida kehollisessa ytimessä, vavisuttaa vagushermaa ja saada ihminen tuntemaan jotakin todellista ja voimakasta. Siitä huolimatta en ole käsittänyt kehoani itseni osaksi, vaan lähinnä joksikin välikappaleeksi minun ja maailman tiellä. Viime aikoina tämä on muuttunut. Olen tajunnut kehollisuuteni ja miten koko tietoisuuteni syntyy koko ruumiini tilasta ja olemuksesta, kivuista ja särystä tai niiden puutteista, ei minään aivon luomana illuusiona todellisuudesta.

Havaintojani ohjaa myös väistämättä se, että olen viimeisen vuoden ajan asunut Japanissa ja koen viimeinkin eläväni paikassa, joka vastaa omaa maailmankatsomustani luonnollisella tavalla.

Seuraavassa selvitän aluksi työni keskeisiä käsitteitä ja teoreettista taustaa, absurdia teatteria ja absurdismia ideologisena lähtökohtana ja näyttämötaiteen viitekehyksenä, futurismia sen äänimaailman ymmärtämisen avaimena, japanilaisia gutaita ja butohta avaimena kehollisuuteen, sekä havaintoja kognitiosta ja yhteyksistä muihin ihmisiin. Nämä voivat tuntua suurpiirteisiltä ja seikkaperäisiltä, mutta olen pyrkinyt kutomaan niistä jonkinlaisen verkon, jota kautta ymmärrys ehkä muuten turhankin irrationaalisen työni tulkintaan mahdollisesti aukeaa. Sen jälkeen pureudun käytännön toteutukseen ja tekoprosessiin.

2 KESKEISET KÄSITTEET JA TEOREETTINEN TAUSTA

Tässä osiossa erittelen teokseni teoreettista taustaa, sekä avaan siihen liittyviä keskeisiä käsitteitä. Yritän myös juurruttaa teokseni taiteellisen avantgarden perinteeseen, vaikkakin näen myös sen monien silmissä pystyyn luutuneeksi käsitteelliseksi kentäksi, josta pyrin murtamaan tieni ulos. Vaikka traditio avaa ihmisille ehkä kanavan asioiden hahmottamiseen ja helpottaa niiden luokittelua ja järjeistämistä, se myös laataa suuren määrän alitajuisia ennako-oletuksia ja odotuksia, joista kokijan voi olla vaikea päästä eroon. Eikä se välttämättä aina ole helppoa tekijällekin.

2.1 Absurdi teatteri

Absurdi teatteri on toisen maailmansodan jälkeen syntynyt postmoderni teatterin muoto, jonka keskeisiä tekijöitä ovat esimerkiksi Harold Pinter, Eugène Ionesco, sekä etenkin Samuel Beckett, jonka tekemisiin tämä opinnäytetyö ainakin viitteellisesti melko pitkälti keskittyy. Absurdi käsitteenä merkitsee järjenvastaista, merkityksetöntä, jotakin sellaista, jota vastaanottaja ei omalla merkitysjärjestelmällään kykene tulkitsemaan mielekkäästi tai ymmärrettävästi sen tiedon varassa, joka hänellä maailmasta jo on. Perinteisestä harmoniasta poikkeavaa, tai konventioille täysin vierasta.

Absurdi teatteri hylkäsi teatteritaiteen dramaturgiset perinteet. Osaltaan kyse on postmodernismiin liitetystä liikehdinnästä, jossa huomio siirrettiin monesti itse teoksesta sen ympäröiviin puitteisiin, siinä missä kirjat alkoivat kyseenalaistaa itseään, sekä itsensä ja lukijan suhdetta, myös teatteri alkoi kyseenalaistaa teatterin ja dramaturgian rakennetta, sekä katsojan, näyttelijän ja tekstin suhdetta.

Maailmansotien aika, surrealismi, dadaismi, psykologian kehitys, kaikki nämä tekijät olivat osaltaan kääntämättä ihmiskunnan kollektiivista katsetta ulkoa sisään päin ja nähdäkseni 1900-luku olikin eräällä tapaa kulttuurin ja taiteen höyrystymisen aikaa, muodonmuutos, jossa jokin kiinteä ja helposti hahmotettava muuttui abstraktimmaksi ja vaikeammin tavoitettavaksi. Tätä liikehdintää vasten, etenkin maailmansotien

järjetöntä tuhoa vasten heijastellen, absurdin teatterin synty näyttää lähes tulkoon väistämättömältä. Absurdin teatterin tekijät herättivät kriitikoissa närkästystä ja yleisössä raivoa, eivätkä esitykset olleet alun perin suuria menestyksiä. Esimerkiksi Beckettin Huomenna hän tulee esitettiin aluksi pienessä pariisilaisessa syrjäkujan teatterissa, ja lavastuksen puu oli tehty henkareista lähinnä pienen budjetin vuoksi. Toisaalta tällaisesta nuukuudesta, japanilaisittain wabista, kasvoi ehkä tietyllä tapaa myös osa absurdin teatterin estetiikkaa. Asiat lavalla olivat analogioita ja symboleita asioille todellisuudessa, mistä syystä teosten jollakin tapaa semioottinen luonne korostui entisestään, mikäli katsoja oli kykeneväinen sen vastaanottamaan.

Absurdissa teatterissa on toisinaan myös kiehtovan mekaanisia piirteitä, esimerkiksi hahmot saattavat olla vain ikään kuin mekaanisia nukkeja (Esslin, 1961, 22) tai koko esitys perustuu jonkinlaiselle liikkeen ja toisteisuuden kompositiolle. Tässä suhteessa voikin olla nähtävissä jonkinlaisia yhtymäkohtia idän ja lännen näyttämötaiteiden välillä, mitä vaikkapa butohin kaltaisiin taidemuotoihin tulee. Esimerkiksi vaikkapa Samuel Beckettin töissä on monesti musiikillisia elementtejä, rytmiä, taukoja, hiljaisuutta, toistettavia fraaseja ja teemoja. Monet hänen näytelmistään ovat minimalistisessa lohduttomuudessaan vaikuttavia; menneisyytensä vangitsema Krapp yksin kela-nauhurinsa kanssa... maailman viimeiset ihmiset; sokea Hamm ja hänen palvelijansa Clov, sekä Hammin roskapöntöissä asuvat vanhemmat Nagg ja Nell... Ikuisesti puun juurella odottavat Vladimir ja Estragon. Näissä kaikissa, puhumattakaan Beckettin kirjojen kertojista, on olemassa jonkinlainen unohduksen, syrjään jäämisen siemen. Elämä on ja kulkee ohi, mutta ihminen käyttää isoimman osan siitä odottaen jotakin, jonka luonteesta tai olemuksesta ei ole millään muotoa selvyyttä. Lopulta se jokin tulee, menee, ja ihminen jää jälleen odottamaan, muttei tällä kertaa edes tiedä, että mitä. Samuel Beckettin hahmot tekevät hidasta kuolemaa, aivan kuten me kaikki, tietämättä mitä sen jälkeen seuraa, mutta mahtamatta sille mitään, koska elämiselle ei ole vaihtoehtoa. Se on jotakin joka tapahtuu meidän kokemuksellisessa todellisuudessamme, aueten hitaasti itseensä koko sen ajan, jonka saamme sitä todistaa.

Nimensä mukaisesti absurdi teatteri pohjautuu absurdistiseen maailmankuvaan, johon paneudun seuraavassa kappaleessa tarkemmin.

Mielestäni absurdiä teatteria voi kuvata vaikkapa sanomalla, että se on musiikkia, jota ei kukaan ei soita ei kenellekään. Absurdi teatteri valikoitui työni lähtökohdaksi pitkälti kahdesta syystä. Ensimmäinen on toki väistämättä Samuel Beckettin vaikutus kaikkeen tekemiseeni ylipäätään. Hänen teostensa hiljaisuus ja minimalismi, jotka ovat vaikuttaneet siihen mitä tahdon ilmaista ja millä tavoin. Toinen syy oli sen yhteensopivuus butohin kanssa, näen sen ehkä jollakin tapaa länsimaisena vastineena tuolle japanilaiselle taidemuodolle, vaikka ne eivät tietysti sama asia olekaan. Ne kuitenkin syntyivät samanlaisista henkisistä lähtökohdista, omanlaisina vastauksinaan maailmansodille ja niiden jälkeiselle ajalle, kumpikin omista lähtökohdistaan. Pyrin tuomaan esitykseeni joitakin lavastuksellisia elementtejä heijastusten ja äänen muodossa.

2.2 Absurdismi

Ei suinkaan ole sattumaa, että absurdi teatteri sai alkunsa enimmäkseen Pariisissa. Siinä missä samaan aikaan Jean-Paul Sartre, Simone De Beauvier ja Albert Camus loivat eksistentialismin perusrakenteita ja esittivät filosofian konventioiden puitteissa uusia näkemyksiä eksistenssistä ja ihmisen tilanteesta armottomassa, kaottisessa kaikkeudessa, absurdistinen teatteri ja absurdismi ylipäätään pyrkivät hylkäämään nuo konventiot ja esittämään ihmiskunnan tilan sellaisena, kuin se todella on.

Monella tapaa eksistentialismi ja absurdismi ovatkin risteäviä ja ehkä jopa sisarkäsitteitä. Molempien keskiössä on ajatus siitä, että ihminen on heitetty tähän kurjaan ja merkityksettömään maailmaan, olemaan aikansa, kunnes ei ole enää.

Keskeinen ero on ehkä siinä, että eksistentialismi pyrki tuomaan jonkinlaisen merkityksen tai järjen valon tähän kaikkeen, kun taas absurdismi esittää maailman kaikessa järjettömyydessään, satunnaisuudessaan ja kaottisuudessaan, pyrkimättä tekemään siitä ymmärrettävää tai paremmin sulatettavaa. Sen voi monella tapaa mieltää aikakauttamme hyvin kuvaavaksi ajattelutavaksi. Kukapa ei olisi joskus vaikkapa bussissa

matkustaessaan äkillisesti herännyt siihen havaintoon, että on kädellinen apina jossa-kin täysin luontonsa vastaisessa ympäristössä noudattamassa kasapäin muiden kansakädellistensä kanssa tekemiänsä sanattomia sopimuksia. Puhumattakaan vaikkapa siitä, että on olemassa elokuvan tai teatterin kaltaisia taidemuotoja, joissa latteasti ilmaistuna apinat esittävät apinoille olevansa apinoita joita eivät ole, ja heitä tarkkailevat apinat vapaa-ehtoisesti suostuvat uskomaan heidän olevan esittämiään apinoita, jotta voisivat samaistua sellaisten apinoiden kohtaloihin, joita ei ole olemassa. Se jos mikä on absurdia.

2.3 Merz & Futurismi – melun manifesti

Futurismi tallentui ihmiskunnan historian fasistisen Italian kansallistaiteena, jota diktaattori Benito Mussolini kannatti, vaikka ottikin futuristeihin etäisyyttä valtaan päästyään. Futurismin ytimessä on kuitenkin muutakin. Luigi Russolon kirjoittama Hälyjen taide (*l'arte dei Rumori*, 1913) julistaa uuden ajan alkua, kuolleen ja maailmasta vieraantuneen musiikin loppua ja todelliseen maailmaan sidotun musiikin syntyä. Melu onkin maailmansotien aikaa hyvin kuvaava äänimaisema, mutta nähdäkseni se istuu myös omaan aikaamme ja viitekehukseemme varsin hyvin. Suunnilleen sadassa vuodessa melu on kuitenkin läpikäynyt tietynlaisen instituutionalisaation, joka on tehnyt siitä yhden musiikin myriadeista alalajeista. Melu itsessään taas on vallannut kaikki elämänalamme siinä määrin, ettei siinä itsessään ole enää mitään kovinkaan shokeeraavaa; me olemme turtuneet. Sen sijaan sitä vaikuttavampaa lienee totaalinen hiljaisuus. Siitä on tullut ajallemme ahdistavaa, itsereflektioon pakottavaa melun poissaoloa.

Luigi Russolo ja Filippo Marinetti peräänkuuluttivat tykkien jylyä ja autojen ja tehtaiden pörinää ja räminää uuden aikakauden äänenä. Minulle nykyisen aikamme kuvaavin maisema on jonkinlainen post-industriaalinen, alas ajetun tehtaan tyhjä humina. Digitalisaatio tuli ja vei työt, ajoi tehtaat alas ja jätti jälkeensä aavemaiset tyhjätilat, jotka humisevat ja kaikuvat poissaoloa. Teokseni äänimaisema on siis jonkinlaista post-futurismia, mutta sen juuri on vahvasti Russolon ja Marinettin ajatuksissa siitä,

että musiikin pitäisi vastata todellisuutta, sitä aikaa jossa se on, eikä toistella vanhoja kaavoja ja pyrkiä miellyttämään ketään sellaisena, kuin se on totuttu näkemään. Sen sijaan, että toisteltaisiin musiikin vanhoja performatiivisia rooleja ja portinvartijoiden miellyttämiseksi pyrittäisiin tekemään samat vanhat asiat uudestaan, pyrin löytämään jotain uutta ja mielenkiintoista, jos ei kenellekään muulle, niin itseäni varten, pitääkseni omaa kiinnostustani yllä.

Tavallaan nuo mainitsemani tyhjät tilat myös alleviivaavat sitä henkistä tyhjyyttä, persoonan poissaoloa, josta kirjoitan hieman lisää myöhemmin. Tätä kautta myös ääniraidalla on henkinen ja ideologinen yhteys teoksen teemoihin ja siihen, mitä tahdon sillä ilmaista. Futurismi on siis yhteydessä teokseeni ennen kaikkea äänimaiseman kautta. Kun aikanaan löysin Russolon kehittämät intonarumorit, joiden tarkoituksena on vain tuottaa erilaista melua, totesin maailman olevan olleen valmis jo minun siitä tietämättäni. Tosin siinä missä intonarumori tuottaa systemaattisesti yhdenmukaista melua, on minun lähestymiskohtani ehkä kuitenkin lähempänä Kurt Schwitterzin Merz-taidetta. Schwitterz esitteli esseessään Merz (Schwitterz, 1920) ajatuksensa Merz-lavasta, jossa kaikki, ihmiset, esineet, käsitteet, kaikki lavalle tuleva on siellä lähinnä synnyttämässä keskinäistä vuorovaikutusta.

Ennen kuin olin lukenut tuota esseetä, minulla oli päässäni jo ajatus materiaalien kommunikaatiosta musiikkina, eräänlaisesta keinoälystä, joka syntyy, kun älyttömät materiaalit ovat kauttani vuorovaikutuksessa keskenään; elottomat, tunteettomat ja lähtökohtaisesti musiikkiin sopimattomat objektit alkavat synnyttää musiikkia, tunnetta, ajatuksia tullessaan kerrostuen kauttani vuorovaikutukseen keskenään. Se mikä yksinään on irrelevanttia, saavuttaa oikeaan kontekstiin tuotuna koheesion. Tarkoitukseni on luoda äänimaailma, joka koostuu yksinomaan epämusiikista, mutta on siitä huolimatta niin selkeästi tunnetta ilmaisevaa, ettei sen musikaalisuutta voi kieltääkään. Sellaisessa ristiriidassa elää nähdäkseni musiikin äärimmäinen kauneus ja hienous.

Kokeellinen musiikki kenttänä tarjoaa vähän turhan helpon kanavan ”tempuille”. Jotkut pyrkivät vain tekemään näppäriä temppuja, joilla saa nopeasti lyhytkestoista huomiota. Toisinaan ideat ovat hyviä. Useimmiten eivät. Mielestäni tässä kontekstissa keskeiseksi määrittäjäksi nousee tunneväste; mikäli kuunneltu materiaali ei herätä mitään tunteita, se ei luultavasti mene kovinkaan syvälle ytimeen. Parhaimmillaan

valtavan meluvallinkin keskellä seisominen on äärimmäisen voimakas tunteellinen kokemus. Mutta mikäli sen tekijällä ei ole jonkinlaista visiota tai ymmärrystä kokonaiskompositiosta, on lopputuloksena vain paljon tyhjää melua, sen sijaan että saataisiin aikaan paljon melua tyhjästä.

Schwitzerz on muutenkin yksi niitä harvoja taiteilijoita, joihin koen suurta hengenheimoisuusmuotoa. Hän ei omapäisyytensä vuoksi kelvannut osaksi dadaistisia ryhmiä ja pysyikin niistä erillään. Lisäksi hänellä oli taipumus rakennella asuintiloihinsa valtavia kokonaistaideteoksia, Merzbautta, jotka olivat puoliarkkitehtonisia elementtejä, puoliarkkitehtuuria, epäkäytännöllistä, mutta esteettistä tilan manipulaatiota. Tietysti hänen oli jokseenkin helppo elää huolettomasti kaoottista elämää, koska hän oli paremmin toimeentulevasta perheestä, mikä on ylellisyys, jota minulle ei ole suotu.

2.4 Gutai

Gutai ja Butoh ovat japanilaisia kehollisia ja usein performanssitaiteeseen kuuluvia taiteenmuotoja, jotka syntyivät toisen maailmansodan jälkeen pyrkimyksenä löytää jotakin uutta, jotakin puhdasta ja voimakasta ilmaisua taiteen kentällä. Niitä molempia yhdistää nähdäkseni eräänlainen voimakkaan kehollinen tapa ilmaista asioita tietyssä hetkessä, vangita aika kankaalle tai kehoon näkyväksi. Tästä syystä ne myös valikoituivat oman työni peruslähtökohdiksi.

Jiro Yoshihara perusti Osakassa Gutai-ryhmän vuonna 1952, pyrkimyksenään kehittää jotakin täysin uutta. Taiteilijoita rohkaistiin hylkäämään vanhat menetelmät ja keksimään ennen näkemättömiä tapoja tuottaa taidetta. Gutai (具体) tarkoittaa ”konkreettista”. Sen ensimmäinen kirjoitusmerkki tarkoittaa työkalua, ja toinen ruumista, mistä syystä kehot miellettiin taiteentekemisen ensisijaisina välineinä, taiteilijan tärkeimpänä työkaluna ja jokaisen yksilöllisenä, sormenjäljen kaltaisena merkinä omasta elämästään. Maalauksen apuna käytettiin robotteja, sateenvarjoja, asioiden ja esineiden särkemistä ja muita tila-ajallisia, performatiivisia menetelmiä. Esimerkiksi Kazuo Shiraga maalasi jaloillaan, katosta roikkuvan köyden varassa. Horio Sadaharu käytti maalauksensa apuna tavallisia arkisia objekteja, siirrellen niitä pensselillä ympäri

kangasta. Yoshiharan avustuksella taiteilijat keskittyivät kehittämään omat työtapansa ja hiomaan niitä täydellisyyteen asti.

Vaikka Gutai vuonna 2013 saikin oman näyttelyn Guggenheimissa, ei sitä aluksi pidetty oikeana taiteena, ja esiintymiset ja näyttelyt tapahtuivat lähinnä puistoissa. Sama perinne tosin jatkuu yhä tänäkin päivänä, kun esimerkiksi juuri Horio Sadaharun vuosikymmeniä sitten aloittama Bonkura-klubi kokoontuu edelleen puistoissa kerran kuussa pitämässä performansseja Gutain hengessä. Gutai-liike itsessään loppui 1972 Yoshiharan kuolemaan, mutta monet taiteilijat kantavat sen henkeä yhä tänäkin päivänä. Tunnetuimpia heistä lienee Pariisissa asuva Takesada Matsutani.

Gutain ytimessä on nimenomaan ajan vangitseminen, tietyn tapahtuman tai hetken aukeaminen ja sattumien merkitys työssä. Performanssit ovat monesti usein hienolla tavalla hämmentäviä aivan juuri tiettyyn hetkeen asti, jolloin jokin kätkeyty ydin paljastuu ja koko perspektiivi teokseen aukeaa, aivan kuin vuoren viimeisen huipun takaa aukeava maisema. Tuo asetelma teki minuun suuren vaikutuksen. Lisäksi Gutain löytäminen auttoi ymmärtämään omaa tekemistä, joka siihen asti Suomessa oli ollut melko yksinäistä puurtamista, jossakin globaalisti merkittävämmässä tai ymmärrettävämmässä viitekehysessä. Se antoi myös itse varmuutta mennä syvemmälle itseen ja tutkia kaikenlaisia ilmaisumuotoja vapaammin ja monipuolisemmin. Jo tästä syystä pidän Gutaihin pää edellä törmäämistä äärimmäisen tärkeänä tapahtumana taiteellisen urani kannalta. Ehkäpä jopa sen tärkeimpänä yksittäisenä tapahtumana taiteellisen identiteettini kannalta

2.5 Butoh

Butoh sai alkunsa samoihin aikoihin, toisen maailmansodan jälkimainingeissa. Ensimmäisen kerran sitä esitettiin vuonna 1959, ja sen tunnetuimpiin perustajiin kuuluvat Kazuo Ohno ja Tatsumi Hijikata. Heidän kummankin lähestymistapansa taidemuotoon olivat varsin erilaiset. Siinä missä Hijikatan liikehdintä oli kivuliaan hidasta ja raskasta, Ohno luotti vahvasti improvisaatioon. ”Minä en tarvitse tekniikoita seuratakseni

elämäni kuolemaan”, hän totesi dokumentissa *Piercing the Mask*, ”pyrin hylkäämään opit ja tekniikat ja keskittymään henkeen.” Butohin ytimessä onkin aina ollut tanssijan oma henki, jokaisen kehon luontainen rytmi ja tapa liikkua. Se ei alun perin sisältänyt oppeja tai tapoja, mutta vuosikymmenten kuluessa siihenkin on toki juurtunut oma konventionsa, jota tanssijat joko uusintavat tai uudistavat.

Ohno ei suhtautunut tällaisten konventioiden luomiseen suopeasti, sillä hänen mukaansa tanssi opettaa tanssijaa. Elämä tulee läpi jokaisessa askeleessa ja hengen vedossa, ja se juuri synnyttää Butohn. Hijikatan malli taas oli päinvastainen. Hänen näkemyksensä mukaan ruumiin harjoitus ja rytmin ja liikkeen toisto vapautti kehon ihmisyydestä niin, että henki kykeni tulemaan ilmi sen liikkeestä ja tanssija kykeni muotoutumaan miksi tahansa esitys häntä vaatikin muuntautumaan. (”Phil”, 2017) Molemmat katsantokannat ovat äärimmäisen mielenkiintoisia, eivätkä nähdäkseni lainkaan ristiriidassa keskenään. Eivät edes päinvastaisia puolia, vaan täsmälleen sama neuvo eri sanoin sanottuna; oli tapa saavuttaa päämäärä mikä hyvänsä, henki on tärkein elementti butohssa.

Mikä butohssa ensimmäiseksi osui silmääni olikin juuri sen henki. Se ei yrittänyt olla esteettisesti kaunista ja miellyttävää, vaan pystyyn nostetun ruumiin tavoin kulkevat kankeat tanssijat tuntuivat kuin suoraan Hiroshiman raunioista kaivetuilta. Esitykset tuntuivat laittamaan ihmisen väkisin vastakkain ruumiillisuutensa ja kuolevaisuutensa kanssa, mutta katarttisella tavalla, joka auttoi ylittämään ihmisyyden rajoitteet. Kun ruumis muuntuu lihallisen koneen kaltaiseksi, mekaanisia toimintoja suorittavaksi, se auttaa tajuamaan jotakin sanatonta ihmisen olemuksesta, elämästä itsestään. Ikään kuin elämää voisi tutkia katsomalla missä sitä ei ole, kuoleman kautta, etsimällä elämän jälkiä ja vaikutusta kuoleman varjoista. Kuin metsästäisi jotain lihallisuuden pimeää ainetta.

Teknisessä mielessä on aina toki olemassa riski, että butohn tai gutain kaltaisten taiteiden vapaus muodostuu eräänlaiseksi tautologiaksi, jossa mikä tahansa menee, eikä sen rajoja välttämättä pystytä enää mitenkään määrittelemään. Japanilaisten avantgardetaiteiden luontainen pyrkimys vain on määritelmien väistely, sanoilta pakeneminen ja tajunnan päälle valetun ymmärryksen betonimuurin läpi murtautuminen, kuin kasvi, joka löytää tiensä läpi mistä tahansa raosta etsiessään tietä ulos. Kyse on ennen kaikkea

hengen ilmaisusta, ja kuten gutaissa, ruumis on työkalu, jolla omaa henkeä pyritään ilmaisemaan sen täydellisimmässä hahmossa tietyllä hetkellä, tietyssä paikassa. Se on nähdäkseni näitä taiteita yhteen sitova elementti.

2.6 Sadaharu Horio – Ihmisen kokoinen reikä tietoisuudessani

Koen, että tässä kirjallisessa osuudessa on vielä gutai-taiteesta nostettava erilliseksi osioksi juuri Sadaharu Horio, jonka vaikutus elämässäni on viimeisen vuoden aikana ollut erittäin suuri. Sadaharu Horio syntyi 1939 ja kuoli vuonna 2019, Japanin Kobessa. Vuonna 1984 hän perusti Bonkura nimisessä pienessä baarissa ”Bonkura-kokous” nimisen performanssiklubin, jonka kantava ajatus oli, että kerran kuussa joku jäsenistä antaa teeman, jonka ympärillä esitykset pyörivät. (Kyoharu, 2019) Ketkä tahansa tuona päivänä ovatkin paikalla, ovat osa Bonkura-klubia. Bonkura-baarin lopettamiseen asti 2000-luvun alkupuolella työt olivat esillä aina seuraavan kuukauden klubiin asti, mutta vakituisen paikan mentyä myös performanssien ja töiden luonne muuttui monelta osin kertaluontoisemmaksi. Klubi kuitenkin jatkaa toimintaansa yhä tänäkin päivänä, ja minulla on ollut suuri kunnia osallistua siihen lähes koko Japanissa asumani ajan, joka kuukausi siitä lähtien kun sain tietää siitä.

Tänä aikana kaikki Horion tunteneet ovat kertoneet minulle hänestä paljon. Olen nähnyt hänen töitään ja performanssidokumentaatioitaan, onpa minulla palanen hänen teostaan myös omamorina kotonani. Tuntuu, että minne tahansa menenkin, Horio on juuri lähtenyt sieltä, ja hänen varjonsa on ikään kuin koko ajan silmäkulmassa, läsnä jossakin lähellä, mutta tavoittamattomissa. Hänen kuolemansa vuosipäivänä pidetyssä Bonkura-klubissa tein hänen ”Atarimae no koto”, tavallisia asioita, -performanssiaan mukaillen esityksen nimeltä ”atarimae no oto”, tavallisia ääniä, joka päättyi oikeastaan sellaisenaan myös pieneksi osaksi tätä opinnäytetyötäni, joten sikäläkin hänen vaikutuksensa on ollut suuri.

Olen oppinut tuntemaan hänet hyvin, vaikka hän on ollut poissa koko ajan, enkä ehtinyt tavata häntä. Monet ovat sanoneet sen olevan harmi, sillä olisimme kuulema pitäneet toisistamme. Siltikin, kun tänään 16.1.2021 kävin Hyogon prefekturaalisessa

taidemuseossa katsomassa gutai-näyttelyn, jossa oli esillä viimeisellä seinällä yksi ainut Sadaharu Horion työ, minun oli pakko pysähtyä sen äärelle, iho kauttaaltaan kananlihalla. Tuntui, kuin olisin koko tämän ajan kuullut tarinoita hänestä, muiden kertomuksia ihmisestä, joka oli aina poissa, ja nyt hän oli edessäni, yksin. Tuntui siltä, että tapasimme ensimmäistä kertaa kahden kesken. Itkin. Se oli vaikuttavimpia taidekokemuksia, joita olen elämäni aikana kohdannut.

2.7 Kognitiotiede ja semiotiikka

Tämän teoksen viitekehyksessä omat mielenkiinnonkohteeni, kognitiotiede ja semiotiikka, ovat olemassa lähinnä viestinnän, ymmärtämisen ja ymmärretyksi tulemisen viitekehyksessä. Koska teoksen keskeinen ydin on siinä, mitä ihminen lähettää ulos, miten se tulkitaan tai jätetään tulkitseematta, ja mitä viestin vastaanottajat näillä tulkinnoillaan tekevät, on kai syytä pureutua jotenkin siihen, mitä ymmärtäminen ylipäätään on. En edes kuvittele pääseväni tässä yhteydessä mihinkään perustavanlaatuisiin totuuksiin, vaan keskityn siihen, mikä tämän teoksen kontekstissa on tarpeellista.

Eero Tarastin mukaan kommunikaatio on lähtökohtaisesti semioottinen prosessi, jossa ihminen välittää merkityksiä ja ajatuksia toiselle ihmiselle (Tarasti, 2004, 31). Tämä voi tapahtua sanattomasti tai kielellisesti, mutta kummassakin tapauksessa kommunikaatio voi onnistua vain, mikäli molempien viestien dekoodaamiseen käyttämä merkitysjärjestelmä, kieli, on jaettu molempien osapuolten kesken. Kommunikaatioon liittyy myös keskeinen dilemma siitä, että kumpikin tulkitsee viestejä omaa tietoisuuttaan, persoonallisuuttaan ja henkilöhistoriaansa vasten. Tästä syystä samoilla symboleilla näissä merkitysjärjestelmissä voi olla eri ihmisille täysin erilaisia merkityksiä. Kommunikaatio voi onnistua täysin vain, mikäli henkilöiden kokemus todellisuudesta on jollakin tavoin toisiaan vastaava. Ilman keskinäistä samankaltaisuutta todellista vuorovaikutusta ei synny.

Mikäli ymmärryksessä on jonkinlaisia katkoksia, tai mikäli keskustelukumppaneiden käsitys kommunikaatiosta ja tilanteesta eivät kohta, on itsensä ilmaisu ja ymmärretyksi tuleminen äärimmäisen hankalaa. Iso osa henkilökohtaiseen työhöni liittyvästä

vaikkeudesta onkin johtunut enimmiltä osin siitä, että olen kokenut olevani turhautunut, kun yritykseni kommunikoida ajatuksiani maailmalle jatkuvasti epäonnistuvat, tai ne tulkitaan väärin ja huomattavan paljon yksiulotteisemmin, kuin mitä olen todellisuudessa töiden eteen tehnyt. Olen miettinyt tämän johdosta usein, olenko liian vieraantunut ihmisyydestä ja niin kutsutun tavallisen ihmisen kokemusmaailmasta, kun en millään tavoin kykene saavuttamaan sitä tavalla, joka tulisi ymmärretyksi sellaisena, kuin se todella on. En tahtoisi vääntää asioita rautalangasta, mutta toisinaan on myös ollut pakko. Se on taiteilijalle turhauttavaa, ja sittemmin olenkin kieltäytynyt siitä melko pitkälti täysin.

Ymmärtämättömyys on toki kiinnostavaa myös kommunikaation ja absurdismin välisessä suhteessa. Niin sanottu nonsense, teksti, joka on näennäisen ymmärrettävää, mutta ei lopulta välitä minkäänlaista viestiä, on mielestäni erityisen kiinnostava ilmiö. Monesti kirjoitan viestejä ystäväilleni puhelimeni autoviestintä ominaisuudella, joka syöttää sanoja sen mukaan, miten kuvittelisi minun niitä käyttävän. Toki itse kuratoin aina seuraavan sanan kolmesta vaihtoehdosta, joten täysin absurdiä tai satunnaista viestintä ei ole, mutta lopputuloksen tarkastelu on silti hämmentävää, kun näennäisen järkevät lauseet eivät sanokaan lopulta yhtään mitään kenellekään.

Douglas Hofstadter, jota pidetään tekoälytutkimuksen ja kehityksen uranuurtajana ja joka nyttemmin on keskittynyt lähinnä ihmisten keskeisen kommunikaation ja tietoisuuden ”virheiden” tutkimukseen, totesi Atlantin haastattelussa 2013, että ihmiset käyvät keskustelua pitkälti analogioiden välityksellä. Minä sanon jotakin, joka tuo mieleesi vastaavan kokemuksen omasta elämästäsi, jota vertaat omaani ja se synnyttää kokemuksen ymmärretyksi tulemisesta, ja keskustelu voi jatkua eteenpäin. Nämä analogiat ovat se hyppy, jolla tietoisuus kuroo umpeen kuilun kokemusten välissä. Vaikka ne eivät olisikaan täysin samanlaisia, eroavaisuudet on mahdollista ylittää yhteisyyden saavuttamiseksi ja ymmärryksen lisäämiseksi. Nämä ovat kommunikaation hienosäätöjärjestelmiä, jotka olemme kulttuurievoluution myötä avuksemme kehittäneet. Tällainen hatarista assosiaatioista tukevien siltojen rakentaminen on myös monesti luovan työni taustalla, pyrin hakemaan temaattisista ajatusrakennelmista analogioiden kautta vaikkapa rytmillisiä vastineita, joiden mukaan albumikokonaisuus tai performanssi etenee.

2.8 Luigi Pirandello ja työn varsinainen teema

Luigi Pirandellon teos *Uno, Nessuno e Centimilia* on vuonna 1926 julkaistu teos (suomennos *Vino nenä*, 2018), joka alkaa päähenkilön vaimon huomautuksella siitä, että tämän nenä on hieman vinossa. Mies, joka ei ole koskaan ennen tajunnut tuollaista muille päivänselvää piirrettä itsessään, alkaa pohdiskella mikä muu hänessä on toisin muille, kuin hänelle itselleen, päätyen hyvin nopeasti siihen tajuamiseen, että lopulta-kaan kukaan meistä ei koskaan ole yhtenäinen ja koherentti kokonaisuus, vaan täysin sirpaleinen rakennelma eri ihmisiä samassa kuoressa, ei koskaan kenellekään sama, ei edes itselleen. Tämä teos sattui yhteen mielenkiintoisen sattuman kanssa. Keskustelin vuosikaudet internetin välityksellä tuntemani ystäväni kanssa. En ollut tietoinen siitä, että me olemme koskaan tavanneet oikeasti, mutta hän kertoi minulle nähneensä minut kerran eräässä konsertissa, ja muisti yhä ne vaikutelmat, joita olin synnyttänyt. Tuo ajatus, että joku on todella nähnyt minut ilman että olen tietoinen siitä, millaista kuvaa välitän, vielä suuremmin, että joka ikinen ihminen, jonka kohtaan havainnoi minut jossakin suhteessa ja muodostaa minusta jonkinlaisen kuvan, oli tuossa tilanteessa vähintäänkin yhtä voimakas, kuin päähenkilön vinon nenän huomautus.

Aloin pohtia tätä asiaa, sekä sitä yhteyttä, joka minulle ja kirjan päähenkilölle oli näin ollen syntynyt. Me olemme ihmisinä toistemme keskellä, vankeina omassa pääsämme, mutta emme kykene koskaan edes näkemään itseämme. Sillä se ”minä”, joka peilistä katsoo takaisin, on eri minä kuin se, joka katsoo peiliin. Subjektin ja objektin välillä on pohjattoman syvä ja ylittämätön kuilu. Peilikuva ei ole minä katsomassa takaisin itseensä, se on heijastus minusta katsomassa heijastusta itsestäni. Minä en saa tietää ITSESTÄNI yhtään mitään tuijottamalla peilikuvaani, koska se ei varsinaisesti kerro minulle mitään. Se ei myöskään kerro minulle mitään siitä, mitä minun heijastamani kuva kertoo muulle maailmalle todellisesta minusta, koska minä olen kasvanut näkemään peilikuvaani, siinä määrin että olen tullut sille sokeaksi jo täysin. Minä en näe siitä mitään, koska olen liian lähellä sitä. Minun peilikuvani on, ainakin jossain määrin, muiden kuin minun omaisuuttani. Se on olemassa toisia varten.

Sen sijaan muistan kerran nähneeni valokuvan itsestäni. Se oli otettu takaa päin niin, etten tiennyt olevani kuvassa, ja muistan, että minulla kesti kauan ennen kuin tunnistin itseni. Koska se ihminen, joka kuvassa oli, oli minulle toinen ja vieras, ei se kuva, jolle

olen kasvanut sokeaksi. Siinä valokuvassa näin välähdyksen siitä, miten ulkopuolinen minut näkee, sen lyhyen hetken ajan, ennen kuin tunnistin itseni ja kuva muuntui taas minuksi. Toiseuden säilyttäminen itsessään on mahdotonta. Havainto itsestä tuhoaa toiseuden. Sitä on mahdotonta estää. Kirjan päähenkilö ymmärtää, että kaikki se, mitä hän on luullut itsekseen, on hänessä itsessään hänelle vierasta, koska se on muiden luomaa ja ylläpitämää.

Pirandello kirjoittaa, ettei kukaan meistä koskaan pääse käsiksi mihinkään todelliseen, vaan me olemme olemuksia, jotka täyttävät muotoja, ja ne muodot vaihtelevat aina tilanteen ja olosuhteiden mukana. (Pirandello, 1926, 82) Sisältä olemme hahmottomia ja liukkaita, ennen kaikkea itsellemme. Todellisuus meistä itsestämme pysyy meille aina vieraana, koska emme kykene näkemään edes sitä kokonaista kuvaa, joka muodostaa meidät itsemme, vaan ripustaudumme pieniin sirpaleisiin ja rakennamme itsestämme ja toisistamme kuvia, jotka eivät ole välttämättä kovinkaan todellisia tai johdonmukaisia meille itsellemme, muista puhumattakaan. Olemme täynnä loputtomia määriä toisia, joista me emme saa otetta, mutta jotka ovat olemassaolomme kannalta välttämättömiä kaikille muille.

Päähenkilö pyrkii tuhoamaan nämä toiset itsestään käyttäytymällä epäjohdonmukaisesti, mutta onnistuu saamaan itselleen vain hullun maineen, koska se mitä ihmiset ajattelevat meidän persoonallisuutemme ytimeksi, ainakin heidän mielissään, merkitsee johdonmukaisuutta ja ennustettavuutta. Kuinka usein olenkaan kuullut tuntemieni ihmisten sanovan, että eivät olisi odottaneet minun pitävän jostakin asiasta, tai eivät olisi odottaneet minun sanovan niin tai noin. Vastaukseni on aina ollut, että heidän odotuksensa ovat ongelma, ei minun käyttäytymiseni. Olen aina varannut oikeuden omaan epäjohdonmukaisuuteeni, koska se on nähdäkseni ainoa ytimeni.

Kuten eräässä näyttelyssänikin totesin, minä olen Tyhjä. Ytimessäni en koe olevani yhtään kukaan. Olen todellisin itseni, kun soitan musiikkia, koska silloin en todella ole olemassa sanan varsinaisessa merkityksessä. Soittaminen on tila, jossa olen täysin tyhjä ajatuksista ja persoonallisuudestani. Ainut sellainen tila. Olen myös vuosia kantanut mielessäni kaikenlaista kognitiivista romua ja etenkin kognitiivisen romun käsitettä. Nämä toiset ja toiseudet ovat olemassa tuollaisena kognitiivisena romuna muis-tojen ja omien käsitysteni kanssa. Ne ovat tallessa siltä varalta, että satun joskus

tarvitsemaan niitä, mutta lähinnä vuorovaikutuksessa muiden kanssa, sillä minulle itselleni tai olemassaololleni ne eivät suoranaisesti ole välttämättömiä.

Hieman vastaavat teemat pyörivät usein myös Samuel Beckettin töissä. Beckettin ai-noassa videoteoksessa ”Film” (1964) Buster Keaton yrittää paeta havaintoa. Ensin muiden ihmisten parista, sitten hän yrittää estää lemmikkieläimiään havaitsemasta itseään, mutta lopulta huomaa itsensä havaitsemassa itseään. Se on ikuinen, ohittamaton kehä. Mahdoton väistää tai sivuuttaa. Me havaitsemme itseämme ja pidämme itseämme olemassa, mutta se mikä on olennaista, on olemassaolomme tarinallisuus; me olemme olemassa lähinnä kertomuksina, muistoina, episodisina kohtauksina, jotka henkilöhistoriamme sitoo yhteen. Beckettin teoksissa lukija on tuskallisesti kertojan oikkujen armoilla, kunnes monesti lopulta asetelmat kääntyvät ja kertojat itse jäävätkin lukijan armoilla pyristeleviksi hyönteisiksi, kertomukset hajoavat sanoiksi ja sanat aisti-harhoiksi, kuvitelluiksi todellisuuksiksi, joista tietoisuus vähitellen liukenee pois.

Miksi tarinallisuus on niin tärkeää? Douglas Hofstadterin kirjan Minä olen outo piiri (2007) keskeinen teesi on, että koko persoonallisuutemme on lopulta muistin apuväline. Meidän on helpompi oppia menneistä, muistaa yksityiskohtia ja ihmisiä, kun meillä on jonkinlainen koherentti käsitys itsestämme, jolle tapahtuu asioita, ja muistoista, joita voimme sitoa yhteen kokemusten ja muistojen ketjuksi. Ongelma on, että monesti me alamme uskoa tuota tarinaa todeksi, vaikka meille olisi loputtomat kerrat osoitettu, miten valheellinen muistimme oikeasti on. Miten emme koskaan voi muistaa kaikkea tapahtunutta, miten jokaisella on oma versionsa tapahtuneesta, sekä etenkin se, miten muutamme muistojamme itsellemme suotuisiksi sitä lainkaan tiedostamatta. Me olemme tarinoita, ja me kerromme itsellemme niitä tarinoita, joita me tahdomme kuulla. Tästä syystä tarinat ovat aina hieman vaarallisia. Olen lakannut uskomasta siihen tarinaan, jota kerron itsestäni itselleni. Olen lakannut uskomasta tarinoihin, joita kerron muille, tai joita muut kertovat minusta toisilleen. Ne kaikki ovat yhtä epätosia.

Huomasin tämän etenkin muuttaessani Japaniin. Viimeisen kymmenen vuoden ajan olin kirjoittanut blogia päivittäin, lähinnä omia ajatuksiani omasta päästä poistaakseni. Huomasin, että koska jatkuvasti sisälläni ollut epäviire oli tyystin poissa, en kokenut itseäni siksi ihmiseksi, jota tekstini piti yllä. En kokenut olevani se ihminen, joka suomeksi kirjoitin olevani. Kieli ohjaa ajatusta ja ajatus minäkuvaa. Koska suomi oli niin

kauan ollut minulle valittamisen ja negaation kieli, huomasin olevani tekstini ja tarinani vankina transgressiossani. Se oli jotakin, joka piti minua yllä, ja jotkut ihmiset näkevät minut varmasti yhä jonkinlaisena vastarannan kiiskenä tuon johdosta. Mutta ymmärsin, ettei sen tekstini kuva ollut yhtään sen todellisempi kuin mikään muukaan, vaikka kirjoitinkin sitä aina rehellisesti ja vereslihaisesti. Siitä huolimatta se ei ollut koko kuva. Se oli kuin ovisilmä, josta yritin tirkistellä itseni sisään, väärältä puolelta. Ymmärsin, että se teksti ei enää auttanut minua, vaan vangitsi minut itseeni, ja lopetin kirjoittamisen.

Palasin takaisin siihen perusajatukseen, että olen lopultakin tyhjä sisältä. Minut voi täyttää tarinoilla, ja esitän osani mukisematta, mutta lopultakaan en usko mihinkään niistä. Sanat ovat sanoja, ne eivät maailmasta lopu ja niitä voi aina keksiä lisää. Tämä heijastelee myös itselleni lapsuudesta asti tärkeiden buddhalaisten perusajatusten kanssa mielenkiintoisella tavalla, koan ”mitkä olivat kasvosi ennen kuin vanhempasi olivat syntyneet?” tuntuu palauttava päähän kalahtavan airon lailla takaisin samaan perustodellisuuteen, minän tyhjyyteen ja todellisuuden vierauteen. Kokemus minästä ja minuus itsessään ovat erillisiä käsitteitä, mutta tässä liharuumiillisessa tietoisuudessa kaikki kietoutuu yhdeksi ja samaksi, minä olen ainoa todellisuus, ainoa ikkuna todellisuuteen, joka tällä tietoisuuden osalla tulee koskaan olemaan, ja minun kuolemani myötä se pyyhkiytyy tyhjäksi ikuisiksi ajoiksi. Käytännöllisesti katsoen olen täysin merkityksetön hiukkanen tässä ajan suuressa virrassa, enkä tiedä miksi tämä kaikki minulle oikein näytetään, mutta mikään ei voi pyyhkiä pois universumista sitäkään faktaa, että minä olen pienen hetken ajan ollut siinä olemassa, tarkkailemassa, kehitymässä ja kasvamassa ja lopulta kuihtumassa pois, ellei jokin oikku minua sitä ennen väkivaltaisesti pyyhkäise pois.

3 ESITYKSEN RAKENNE

Esitys koostuu muutamista erillisistä elementeistä. Eräänlaisena lavastuksena ja itselleni ajastimena toimiva taustaprojisointi, taustamusiikki, ruumiini, romut, sekä paperi,

jolle lopuksi maalaan musteella. Kiinnitän hiuksistani roikkumaan metalliromua, minkä lisäksi paperin päälle on levitettyä erilaisia objekteja, joita meri oli huuhtonut rantaan. Mikäli osun niihin, ne tuottavat ääntä. Tahdon luoda jollakin tapaa sekaisen oloisen tilan, pienoismallin meren rannasta, jolla haaksirikko raahautuu etsimässä itsensä palasia. Liikkeeni eivät ole etukäteen suunniteltuja, mutta ajallinen kesto, noin 15 minuuttia on ennalta mietitty. Aluksi ajattelin teoksen olevan 20 minuuttinen, mutta kokemukseni performansseista, ajasta ja intensiteetistä ovat opettaneet, että mitä intensiivisemmän teoksen tahtoo toteuttaa, sitä tiiviimmässä ajassa sen pitää tapahtua. Mikäli tekijä ja yleisö kerkeävät turtua teokseen kesken kaiken, se lässähtää.

4 TYÖSTÖ

Aloin työstää projektia jo syys-lokakuussa kehittämällä ruumistani kohti parempaa kehohallintaa. Ohjelmaan kuului joogaa 20 minuuttia aamulla ja toinen 20 minuuttia illalla, sekä 20 minuuttia zazenia aamuisin ja toisinaan myös iltaisin. Lisäksi harrastin kävelylenkkejä, joiden tarkoitus oli toimia psykofyysisinä ja meditatiivisina puhdistumisen hetkinä. Kävely on ollut itselleni aina yksi parhaita ajattelun muotoja, ja olenkin monesti sanonut, että ei ole olemassa mitään ongelmaa, joka ei ratkeaisi kävelemällä. Tavallisimmin ongelma on vain siinä, että ei ole aikaa kävellä riittävän kauas. Tästä syystä kävely oli paitsi kunnon kohottamista, myös ajattelua ja henkistä valmistautumista kohti tulevaa. Tunnustelin liikkeitäni ja niiden luonnollisuutta ja rytmiä, tutkin millaisia ratoja käteni tekevät, mikäli annan niiden liikkua vapaasti. Annoin intuition ohjata suuntaani.

On myös mielenkiintoista huomata kehossa tapahtuvia muutoksia, vähitellen tapahtuvia taipumisia ja hengityksen kulkemisen helpottumista tiettyjen ratojen toiston kautta. Toisaalta vaihtamalla vaikkapa joogarutiinia sain nopeasti huomata omat rajani jälleen, kun tiettyihin liikkeisiin tottunut kehoni joutuikin tekemään jotakin muuta, kuin liikkeitä, jotka se oli jo oppinut toistamaan ulkoa, lihasmuistista. Vaikka liikkeet helpottuvat, ne myös löystyvät, koska keho suorittaa läpi tuttuja ratoja sen sijaan, että panostaisi niihin yhtä paljon, kuin tehdessään niitä ensimmäistä kertaa, jolloin ne ovat

oikeasti vaikeita. Tällaiset kehomuistilliset elementit olivat nähdäkseni mielenkiintoinen lisä työssäni. Asioita, jotka ovat olleet läsnä tekemisessäni, mutta eivät tietoisella tasolla, vaan olemiseni tekstin alaviitteenä. Koenkin, että jos ei muuta, kykenen teoksen jälkeen hallitsemaan kehoni paremmin ja koen olevan oma itseni ehkä vahvemmin, kuin koskaan aiemmin elämäni aikana.

Ymmärsin tätä myöten myös, että jos aiemmin kuvittelin kehoni ja mieleni välillä olevan jonkinlaisen ristiriidan siinä, että mieleni muka olisi ollut paremmassa kunnossa kuin ruumiini, niin nyt tajuan, ettei minkäänlaista erottelua näiden välillä lopulta koskaan ollutkaan. Kehoni ja mieleni ovat olleet täysin toisiaan vastaavassa tilassa, koska ne ovat täsmälleen sama asia. Länsimaisessa filosofiassa meitä on ohjattu näkemään maailma dualististen katsomusten kautta, vaikka sille ei koskaan ole ollut minkäänlaista perustetta. Muinaiset viisaat miehet nyt vain ovat saaneet päähänsä sellaisen idean, että näin voisi olla, mikä jalostettiin myös kristinuskon olennaiseksi opetuksiksi sielusta ja ruumiista, toinen puhdas ja pyhä, toinen maallinen ja viallinen. Tälle ei koskaan ole ollut mitään järjellistä perustaa tai selitystä, mutta niinpä se vain vielä tänäkin aikana kummittelee yleisesti allekirjoitettuna viitekehyksenä länsimaisessa maailmankuvassa. Vaikka en koskaan uskonut sitä todelliseksi, oli vaikea irtautua sellaisesta käsityksestä täysin, jos koko ympäröivä maailma on rakennettu sen pohjalle. Tätä myöten aasialainen elinympäristö sopii minulle huomattavasti paremmin. Minä olen minun ruumiini ja minun ruumiini on minun mieleni. Olen kuvitellut, itseni kahden irrallisen olennon symbioosiksi, mutta kehoni harjoittamisen myötä olen kouriintuntuvalla tavalla ymmärtänyt, miten näiden välillä ei ole eroa. Itsekurini tai henkeni syvyys näkyy ruumiissani täsmälleen sellaisena, kuin se on.

Huomasin myös, että on huomattavasti helpompaa puhua menneisyyden merkityksettömyydestä jollakin henkisellä tai metafysisellä tasolla, mutta kun pitkissä venytyksissä vuosikausien virheasennot alkavat kostautua, huomaa, että ajatusluutumien lisäksi sitä on tähän ikään mennessä kerennyt hankkia itselleen jo aivan konkreettisiakin luutumia, joiden korjaaminen vienee aikansa.

Eräs toinen huomaamani asia oli se, että minun täytyy kuunnella musiikkia, tai kehoni alkaa täyttää tyhjää tilaa äänellä. Jos ei ole rytmiä, johon tarrautua, sormi alkaa naputtaa, kieli naksautella, jalka vipattaa tai hengitys seurailta jotakin tiettyä rytmiä. Me

ihmisruumiit olemme rytmeistä tehty, joten sen kaipaaminen on luonnollista. Mutta missä menee normaalin raja? Öisin minun on pakko kuunnella musiikkia, koska muuten maailmani täyttyy hypnogogisista kuulohallusinaatiosta, jotka toisinaan pakottavat minut hereille tekemään musiikkia nukkumisen sijaan, mutta yleisimmin toimivat vain lievänä häiriönä, joka estää unen saannin. Luova mieli täyttää tyhjyyden omalla aktiiviteetillaan, mikä on kai väistämätöntä. En pelkää sitä, koska se on kaiken luovuuteni ja olemassaoloni perusta, kuin tekoälyn deep dream-toiminto joka rakentaa tuntemiaan asioita sinne missä niitä ei välttämättä olisi muuten, täyttää tyhjyyttä piirteillä ja ajatuksilla, vaikutelmilla ja alati vaihtuvilla kuvitelmillä.

4.1 Paikka

Paikaksi valikoitui Osakan Sakuragawassa sijaitseva Environment 0g, jossa soitan kerran kuussa. Paikan intiimi luonne ja betoniset seinät tuntuivat antavan täydelliset puitteet performanssin toteuttamiseen. Toinen vaihtoehtoni olisi ollut toteuttaa teos ulkona, mutta sääolosuhteet ja sähkön tarve ajoivat toteutuksessa sisätiloihin.

Halusin paikan myös olevan joku totaalinen jättömaa tai jokin sellainen livemusiikille tarkoitettu tila, johon minulla on side. Soitan 0gssä kerran kuussa, mistä syystä tuntui luonnolliselta kysyä, voisinko toteuttaa tämänkin teokseni siellä. Omistaja Junya Hiranolta tuli myös alun perin ajatus performanssin toteuttamisesta yleisön edessä. Alun perin aikomukseni oli toteuttaa teos vain elokuvallisena kokonaisuutena, mutta koska ns. live-esiintyminen on minulle itsellenikin paljon luonnollisempi tapa toimia, kuin yksin kameralle esiintyminen, koin lievää helpotusta tämän ehdotuksen johdosta.

Paikan valinta on silti nähdäkseni tärkeä osa työtä. Se ei saa olla liian iso, eikä liian pieni. Pitää olla tilaa liikkua, mutta ei niin suurta tilaa, että yleisö saa tilaa keskustella ja ottaa sitä itselleen. Tästä syystä 0gn kaltaiset, melko intiimit tilat ovat itselleni erittäin mieluisia. Pieni betoniluola on henkisenä miljööniäkin omiaan ottamaan vastaan tämän kaltaisen esityksen. Esimerkiksi teatterilavalla toteutettuna se saisi turhan suuret odotukset siitä, mitä on luvassa tai millainen esityksen tulisi olla, kun taas Environment 0gssä ollaan yleisön keskellä ja samalla tasolla, mikä on aina ollut

itselleni esiintymistilanteessa miellyttävämpää. On vaikea luoda henkistä yhteisyyden kokemusta ja kollektiivista yhteyttä, jos on nostettuna fyysisestikin ylemmälle jalustalle. Siinä on olemassa kirjoittamaton valta-asetelma, jonka käyttö ja pelkkä olemassaolokin on tuntunut itselle aina hieman ahdistavalta.

4.2 Toteutus

Performanssin toteutus sujui suunnitellulla tavalla helmikuun 17. päivänä, 2021. Teos toteutettiin live-esityksen muodossa tapahtumassa, josta olin itse vastuussa ja johon oli vapaaehtoinen pääsymaksu. Paikalla oli minun, kuvaaja Jerry Gordonin ja Environment Og:n omistajan Junya Hiranon lisäksi kolme asiakasta, kaikki ystäviäni, mikä teki esiintymiskokemuksesta merkittävän. Esitys kuvattiin, ja nähtävillä oleva video on dokumentaatio itse teoksesta.

4.3 Unet

Myös unet ovat vahvasti ohjaamassa työskentelyäni, mihin liittyen koenkin tärkeäksi nostaa esille tässä yhteydessä etenkin yhden unen, joka herätti minussa välittömästi monenlaisia ajatuksia ja reflektioita. Näin 12. tammikuuta 2021 vastaisena yönä unen, jossa minulle ilmestyi nainen, joka sanoi nimekseen Mari, ja kertoi syntyneensä 9. elokuuta vuonna 1990. Myöhemmin tarkastaessani totesin tuon olevan Nagasakin pommituksen vuosipäivä, mutta en tiedä onko se suoranaisesti merkittävää, ehkä se toisaalta luo jonkinlaisen yhteyden Japanin sodan jälkeisiin raunioihin ja butoohiin. Uskon, että tämä päivämäärä voi olla merkittävä juuri tällaisen alitajuisen sillan myötä, koska illalla työstin opinnäytetyötäni ja korjailin esimerkiksi butoohiin liittyvää osiota hieman. Se ei kuitenkaan ole suoraan olennaista.

Olennaista on se, että unessani tuo ihminen tuntui selkeästi todelliselta ihmiseltä, minusta riippumattomalta henkilöltä, josta kuulin muiden puhuvan, ennen kuin tapasin hänet. Hänen puhutapansa oli elävä ja hän vaikutti muutenkin kaikin puolin mukavalta ja elämäniloiselta ihmiseltä, vaikkei todella ollut elossa tai ihminen ensinkään. Unessa

hän nauraessaan vahingossa sylki takilleni, joka oli noloa meille molemmille, mutta kuittasin sen toteamalla, että mikäli hän ei levitä koronaa, saa hän sylkeä päälleni niin paljon kuin tahtoo. Herätessäni ajattelin hämmentyneessä usvassa, että Maria ei ole olemassa, vaikka hän juuri oli, todellisempana kuin kukaan tuntemani ihminen. Tuntui julmalta, että aivot voivat tuolla tavoin tehdä ihmisiä, joiden koko olemassaolo rajautuu vain oman tietoisuuden sisään ohi kiittävän hetken ajaksi, kunnes herään ja koko tuon ihmisen tietoisuus, haaveet, toiveet, odotukset ja pelot liukenevat hiljakseen omiksi muistoikseni.

Tämä on myös täsmälleen se ajatus, jota tahdoin ilmentää albumillani *What If We Both Are Just Somebody Else's Dream?* (Penny Whistles & Moon Pies, 2020) ja ymmärsin sen liittyvän vahvasti myös tähän työhön ja siihen liittyvään persoonallisuuden ja minuuden ydinkysymysten pohdintaan. Mitä vakuuksia minulla on siitä, että olisin itse yhtään todellisempi kuin se ihminen, jonka näin unessa? Entä jos minä olen vain jonkun toisen uni? Eikö se tavallaan ole myös väistämätöntä, koska se kuva, joka kennellä tahansa minut tuntevilla on minusta, on aina vähintäänkin jonkinlainen epämääräinen mielikuva, unen kaltainen vaikutelma, eikä todellinen siinä mielessä, kuin minä koen olevani todellinen. Ihmiset, jotka ovat tutustuneet minuun tietyssä vaiheessa elämäni ja sitten ajautuneet siitä pois, elävät unensa vallassa luullen, että minä pysyn heidän vaikutelmansa kaltaisena, samana ja muuttumattomana.

Ja aivan samoin minulle käy muiden ihmisten kanssa. Kun kuulin muiden puhuvan unen ihmisestä ennen kohtaamista, hän oli minulle epämääräinen ja vieras. Kun kohitasin hänet itse, hän ikään kuin tarkentui. Hän ikään kuin tiivistyi epämääräisestä usvasta joksikin havaittavaksi ja todelliseksi. Niinkin käy nähdäkseni myös valvetodellisuudessa ihmisille, joita et ensin tunne kunnolla, mutta jotka opit vähitellen tuntemaan. He ”lunastavat ihmisyytensä” harmaasta massasta, muuttuvat pelkästä kasvosta todellisesti toiseksi, kiinnostavaksi ja itsenäiseksi toimijaksi, jonka toiseuden mysteeri herättää itsen mielenkiinnon.

Tahtoessani kykenen erottelemaan unessani näkemäni naisen luonnetta tuntemikseni ihmisiksi, mutta niin kykenen myös erottelemaan tuntemieni ihmisten persoonallisuksia sellaisiin osasiin, jotka ovat derivoitavissa jonnekin päiväkodissa tapaamieni ensimmäisen 10-20 ihmisen joukkoon. Ihmiset ikään kuin täyttävät tiettyjä tyyppejä,

aivoni kategorisoi heitä säästääkseen omaa ajatustehoaan muuhun käyttöön. Tämän tiedostaminen tekee mahdolliseksi sen, että kun joku ihminen käyttäytyy ennakkoodotusteni vastaisesti, en syyllistä tuota ihmistä, vaan tiedostan aivojeni työkalujen taas kerran johtaneen minua harhaan.

Toisinaan törmään urbaaniin myyttiin siitä, että ihminen ei kykenisi unissaan näkemään ihmisiä, joita ei ole olemassa, mutta sitä en usko hetkeäkään. Epäilen, että tämä on vahvasti kytköksissä ihmisen mielikuvitukseen noin muutenkin, minkä lisäksi ihmisillä on taipumuksia ulottaa omaa itseään koskevat havaintonsa virheellisesti joiksikin yleisiksi tulkinnoiksi. Syyllistyn ehkä täysin samaan yleistyksen todetessani, että ainakin omat uneni vilisevät maisemia, tunteita ja ihmisiä, joita en ole koskaan nähnyt tai kokenut todellisuudessa, niiden tuttujen tilojen ja ihmisten lisäksi. En koe olevani mitenkään poikkeuksellinen yksilö, ja tästä syystä minusta on nähdäkseni täysin järjellistä ajatella, että muutkin kykenisivät samaan, mutta on ehkä eri asia, mihin ihmiset unissaan kiinnittävät huomiota.

Olen unissani täydellisesti samassa tietoisuuden tilassa kuin valveillani, usein jopa tietoinen kahdesta erillisestä ruumiistani, siitä, joka nukkuu ja siitä, jonka aivoni ovat simuloineet unessani minulle. Toisinaan nämä tuntemukset menevät ristiin ja aiheuttavat esimerkiksi unihalvauksissa tilanteita, joissa hermoradat ohjaavat viestiä liikkeestä väärään ruumiiseen. Tuolloin käsky vaikkapa sormen liikutukseen täytyy vain pakottaa väkisin läpi siihen paikallaan makaavaan ruumiiseeni. Ehkä tällaiset tajunantilat ovat olleet luomassa tai vahvistamassa käsitystä mielen ja ruumiin erillisyydestä.

Unet ovat nähdäkseni koko tietoisuuteni ja elämäni kiinnostavin osa, mikä lienee absurdiä sikäli, että niin monen vuoden ajan laiminlöin nukkumista lähes täysin. Ne ovat kuitenkin läpi elämäni olleen merkittävimpiä työkalujani ja psykologisia turvapaikkojani, jotka avaavat tiloja reflektiolle ja täydellisen puhtaille tunnekokemuksille.

4.4 Työskentelymetodeista

Koen, että on luultavasti tarpeen sanoa sananen työskentelymetodeistani noin yleisemmälläkin tasolla. Ilman jonkinlaista viitekehystä teos voi jäädä turhan abstraktiksi tai epämääräiseksi, mistä syystä on tärkeä ymmärtää tavallinen työskentelytapani kehon ja musiikin risteyksissä. Lähestyin tätä teosta, kuten mitä tahansa muutakin äänityötäni, eli käsitteellisen komposition kautta. Rakennan musiikilliset albumini aika pitkälti pääni sisällä, ikään kuin kuvanveistossakin luurangon ympärille. Minulla on jokin ajatus, jonka tahdon ilmaista äänimaailmalla, luoda albumin tuon käsitteen tai tunnelman ympärille. Suurin osa itse tekemästani työstä on täysin näkymätöntä ja olematonta, pelkkää ajatusta, tyhjää tilaa. Annan jonkinlaisen henkisen paineen kasvaa ja pyörittelen ajatusta päässäni, antaen sen ottaa mahdollisesti useitakin erilaisia muotoja ja mahdollisia kehityskulkuja. Pysin ajattelemaan ajatuksen itsensä tyhjäksi. Sen jälkeen seuraa ”isku”, itse toteutus, joka kestää tasan sen aikaa, kunnes jokin minussa toteaa kaiken olevan valmista.

Tämä voi kuulostaa epämääräiseltä tai jonkinlaiselta mystifioinnilta, mutta se on täysin konkreettista ja todistettu toimivaksi jo satoja, ellei tuhansiakin kertoja. Itse tekemisen hetkellä en ajattele mitään. Annan alitajuntani ohjata ruumistani täydellisen tyhjänä kaikista ajatuksista. Koska olen kyllästännyt koko olemukseni sillä ajatuksella, jota tahdon ilmaista, kehoni ja alitajuinen mieleni tietää minua paremmin mitä pitää tehdä. Kun kaikki on tehty, tiedän sen jostakin sisäisestä totaalisen tyhjyyden kokemuksesta. Mitään ei tarvita enää. Lukuisten toistojen kautta olen oppinut luottamaan tähän omaan metodologiaani ja siten minulla ei ole pienintäkään epäilystä sen toimivuudesta. Mitä lopputulos onkin, se ilmentää teostani juuri niin täydellisesti, kuin mitä sitä edeltänyt ajatustyöni antaa myöten. Jonkinlaista ohjattua intuitiota siis.

Tällaisen työskentelytavan edut ovat tietenkin siinä, että olen oppinut tuntemaan itseni melko hyvin arkitietoisuuttanikin syvemmillä tasoilla, mutta tiedostan sen haasteellisuuden etenkin siinä kohtaa, kun minun täytyy työskennellä muiden taiteilijoiden kanssa. En voi vapautua täysin, vaan minun täytyy virittyä hieman erilaiseen tilaan, jonkinlaiseen välivalvemoodiin, jossa kykenen vielä reagoimaan ulkoisen maailman ärsykkeisiin sulkeutumatta täysin johonkin sisäiseen, näennäisen yksityiseen, mutta lopultakin melko kollektiiviseen tilaan.

Tämä praktiikka kehittyi hiljaksen, kaikkien tekemieni asioiden ja elämäni elämän synteessä, mutta sen merkittävimpinä tienviitteinä toimivat ehkä kuitenkin kiinnostukseni uniin ja alitajuntaani, sekä havainnot siitä, että kykenin vaikuttamaan uniini harjoitteitteni kautta. Kirjoittaminen oli ehkä luonnollisin tapa aloittaa tajunnanvirta, ja sitä myöten se oli helpompi ulottaa myös musiikkiin ja kuvataiteeseen. Merkittävimpänä murroksena koin ehkä silti automaatiopiirtämisen ja parimetriset tajunnanvirtapiirrustukset, jotka ovat viime aikoina jalostuneet monimetrisiksi mustepiirrustusmalliksi. Kun ensimmäisiä kertoja huomasin, että tuossa tietynlaisessa “tajuttomuudessa” olin kertonut itsestäni itselleni enemmän kuin yhdessäkään psykologin tai depressiohoitajan istunnossa, ymmärsin, että kykenen kartoittamaan koko alitajuntani sen hetkiset liikkeet ja mielentilat jonkinlaisella pseudojungilaisella analyysillä.

Ehkä se liittyy siihen, mitä Hofstadter ajatteli muistista, että persoonallisuus on lähinnä muistin apukeino. Koska jonkinlainen tarinallisuus on ollut minulle aina kiinnostavaa, olen kiinnittänyt huomiota omaan persoonallisuuteeni ja siihen tarinaan, jonka se kertoo. Tätä myöten kykenen myös näkemän tekemiseni symboliset ja analogiset, toisinaan itseltänikin piilotetut merkitykset ja ymmärtämään niiden painoarvon tietoisuudessa. Joidenkin asioiden piirtäminen on helpompaa kuin toisten, jotkut tuottavat henkistä kipua, toiset taas tulevat ulos vahingossa ja puolihuolimattomasti. Jatkuva tekeminen kuitenkin heikentää jonkinlaista järjen vastustuskykyä, mikä taas tekee mielen yhä leikkisämmäksi ja avoimemmaksi. Kun laskee irti musiikin käsitteestä ja siitä mitä päässään ajattelee musiikkina, koko maailma muuttuukin musiikiksi ja sille on joka hetki auki.

Vaikka tässä yritän sanallistaa lukijalle tätä kokemusta, tahdon tehdä selväksi, että yksikään ihminen, joka yrittää tavoittaa alitajuntaansa arkijärjellään ei tule koskaan saamaan sitä kiinni tai pääsemään lähemmäksi yhtään mitään. Se vain ei toimi järjellä.

4.5 Esitys

Tiesin, että kuvaajana toiminut Jerry Gordon tulisi olemaan vielä jollakin tavalla merkittävässä osassa tätä työtä. Hän toimi merkittävänä heijastelupintana ennen teoksen esitystä. En myöskään voi korostaa liikaa hänen kuvaustyönsä tärkeyttä lopullisen teoksen kanssa, hänen intensiivinen kuvaustapansa nostaa koko teoksen uudelle tasolle. Hän myös kirjoitti esityksen herättämien tunteiden pohjalta pienoiskritiikin, jonka lisään liitteeksi.

Valmistellessamme tilaa keskustelimme työn teemoista ja ajatuksista, persoonallisuudesta ja sen kokemuksesta, ja huomaamatta lipsautin seuraavan avainlauseen; mitä muutakaan minuus lopulta on, kuin muiden ihmisten, ajan ja kokemusten rantaan huuhtomaa romua ja jätettä, jotain sellaista, mikä ei välttämättä mitenkään oleellisesti kuulu saarelle, mutta on joka tapauksessa ajautunut sinne. Meidän minuutemme ja olemassaolomme tapahtuu vuorovaikutuksessa muiden kanssa, ja kaikki se vuorovaikutus jättää meihin aina jotakin. Jos olen yksin, minun ei tarvitse uhrata itselleni ajatustakaan, koska olen olemassa vain ja ainoastaan aistieni kautta ja välittömästi, ilman ylimääräistä kerrosta minuutta olemisen ja todellisuuden välissä. Kun kuvioon sotketaan muita ihmisiä, he kaikki ovat antaneet minulle päässään jonkun arvon; he kuvittelevat minun olevan sitä romua, jota he ovat minulle huuhtoneet. Ja tavallaan minä tietysti olen. Mutta olisiko niin pakko olla?

5 PÄÄTÄNTÄ

Työn tullessa päätökseen, en tiedä olenko viisaampi yhtään minkään suhteen. Se on vain yksi asia lisää, yksi ulottuvuus pohdittavaksi ja mietittäväksi tulevia teoksia tehdessä, mutta en koe, että olisin saavuttanut pohdinnoissani mitään lopullista tai pysyvää havaintoa tai läpimurtoa. En tosin niin olettanutkaan, en usko lopullisia totuuksia olevan olemassakaan, koska maailma, jossa elämme ja koemme asioita, ei pysy

samana. Sen todellisuudet pakenevat kaikkia järkeilyjä ja pohdintojamme ja johonkin oivallukseen jumittuminen tekisi siitä luultavasti vain turvallisen valheen, josta pyrkii pitämään kiinni silloinkin, kun todellisuus sen ympärillä näyttää jo muuntuneen täysin toiseksi. Kankeasti ilmaistuna todettakoon siis, että hyvä yritys, mutta etsintä jatkuu.

Tahdon esittää erityiskiitokset Tuomas Laitiselle, Hirano Junyalle, Jerry Gordonille, sekä Haji Kyoharulle.

LÄHTEET

-Martin Esslin. 1961. The Theatre of the absurd 3rd edition. Yhdysvallat.
<https://www.jstor.org/stable/1124873>

-Douglas Hofstadter. 2007. I am a strange Loop. New York.

-James Knowlson. 1996. Damned to Fame- the life of Samuel Beckett.
New York.

-Haji Kyoharu. 2019. ぼんくら会のこと . https://sadaharuho-rio.net/s_bonnkura.html viitattu 16.1.2021

-“Phil”. 22.9.2017. World Theatre Traditions –Butoh. <https://essentialdrama.com/2017/09/22/world-theatre-traditions-butoh/>, viitattu 11.11.2020

-Luigi Russolo. 1913. Hälyjen taide. Italia.

-Kurt Schwitters. 1920. Merz. Frankfurt.

-James Somers. 2013. The Atlantic: The Man Who Would Teach Machines To Think. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/11/the-man-who-would-teach-machines-to-think/309529/>
Viitattu 5.11.2020

-Eero Tarasti. 2004. Arvot ja Merkit. Helsinki.

LIITTEET

JERRY GORDONIN POHJUSTUS JA TEKSTI

Hi Jere, Last night, after coming back home from your performance, I found myself thinking about Walter Benjamin's piece about Paul Klee's painting: The Angel of History. Benjamin's description of that painting has long interested me for how it characterizes History and the making of history. I don't really agree with his characterization, but it does serve as an interesting metaphor against which I can push and try to understand my own nuances of sense via how I disagree with his. Anyway, thinking about Benjamin's piece struck me with overlays to your performance and it inspired me to interpret your performance in ways that might be interesting for you. Here is the Benjamin piece:

A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. Walter Benjamin (from "On the Concept of History")

THE ANGEL OF SELF'S DANCE: IMPRESSIONS OF JERE KILPINEN'S 2/17/2021 PERFORMANCE AT ENVIRONMENT 0G

by Jerry Gordon

The angel of self arrives, slouching into the moment with noisy garbage tied into its hair. But, is this merely hair, or could they be wings? The wings of a wind-worn creature of myth and revelation? Dangling down and clanging, the tendril appendages of hair/wings contain and convey the array of forms. Objects recognizable and not are tangled within the tangle. They drag and scrape across the relentless fragility of emptiness—the blank stage of each moment. Relentless because emptiness cannot not be the agent of becoming. Fragile because form cannot not become other via emptiness. Emptiness is the blank of white paper stage on which the angel of self ceaselessly arrives and tonight we get to glimpse an unfolded duration of a usually unobservable moment. Tonight, a square of floor at Environment 0g serves as a sample quadrant of becoming's enactment. We get to witness the angel of self dance the eventful arrival of its always already culmination. And, by extension, our own.

As the angel of self drags its burdensome garbage of forms into emptiness' stage, the forms scrape invisible lines into the blank ground. They mark and scar the white paper. What was smooth and formless becomes formed, becomes marked and enacted via self's enactment. The noisy tumult of the dragged garbage's sounds mixes into an invisible roar. The sounds ignite from collision. They distort and echo back from the white walls more broadly contextualizing emptiness' space. Emptiness doesn't reject or embrace its alteration or destruction. Emptiness becomes a newly emptied ground from which the next new always already arises.

Each piece of garbage decorating the angel's hair/wings is recognizable by its purpose of use. A bowl. A drink bottle. A thread of wire. Such purpose-oriented contextualizations of use create forms from formlessness. Without such contextualizations, forms become formless, become open to recontextualization. Purpose erodes and form becomes open to being empty.

Form becomes formlessness, and formlessness form.

The angel of self is faceless, but the various surfaces of the pieces of shiny garbage reflect different distorted identities. What the angel sees of itself is and is not what we see, and vice-versa. Self is other, and other self. A kaleidoscope of fragmentary and distorted others glint and sparkle as a visual noise. An inaudible chaos of blur erases stabilities of self. Either that, or the blur ignites the romantic spectacle of searching beyond the chaos for the Authentic Self, the mythic creature that animates the perpetuality of a Soul. But, this angel is not about confirming stabilities or further inflating the upper-case Self, that BIG Self of ontological heroics. This slouching beast of entangling battered wings is more an agent of churn and turmoil, more about documenting the complex miracle of a noticeable moment than propping the Soul back up as a purpose-wrought goal on a mountain top.

This angel is involved with embodying the wild unpredictability of self. The lower-case self that cannot not go through this shit. Thus, the unknown and the future roil behind the angel's head. Beyond its eyes, the next self is denied to the angel's sight. There is no future to see, await or fill with promises. Beyond the angel's ears, the next voice is denied to its hearing. The angel of self must grow new eyes and ears to sense the next. The angel doesn't predict or anticipate. Vision must first become blindness to become new sight. Hearing first becomes deafness to become new sound. Echos of the garbage's roar and clang bounce and add to the mix of noise. Changed, multiplied and augmented, the sounds of the past arrive in the new present of hearing.

The senses are under stress. The senses are tested. The senses are doubted and revealed to not be trustworthy worlds of knowing. They are as likely barriers bordering between themselves, restricting each sense within shifting hierarchies amidst the senses. They are forms of formlessness. But what is beyond the sensible? How can we get there, if there is even a there there? But, then, does sensing previously unknown senses give rise to new knowing or simply shape the unknown into some new categories of knowables to be collected, sorted, rated and exchanged like a few more pieces of Sam-sara Candy? The new is not true, just less dissected and autopsified. Does denying the senses reveal or merely coalesce another form of knowing from unknowing? Need we worry about this? Need we fear or avoid it? There will always be oceans of unknowing, so why fret if I find a few new interesting drops stuck to my fingers?

Knowing is not enough. We have to not know as well.

The angel of self “dances” amidst quote-marks and atop its invisible trajectories of becoming, turning within its turning upon emptiness’ dance floor. The angel’s dance churns the invisible storm of the now. The angel enacts a dance of becoming. It spins the storm of the moment upon itself. The angel of self writhes and reaches, contracts and extends. The angel searches lost amidst all it finds in the present. The angel becomes of all it is OF. The angel embodies the culminating moment. And this storm of becoming blows hard under the angel’s wings, so hard that it cannot not fly into the future.

We cannot not dance along.

In the angel’s final enactment of the moment, the angel of self makes the invisible visible. As though unfolding the compressed now into a sensible duration, the angel of self illustrates the complexity of culmination. Using its hair/wings to paint with fire, the angel leaves curving lines of black soot across the invisible marks scratched into the blank sheet of emptiness. These spent-fire lines are coming from somewhere and pointing towards the next. The lines echo of the invisible scars drawn by the dangling garbage at the beginning of the angel’s enactment of this moment. Painting the chaos of trajectorial traces, the angel of self reveals to the entangled weave of agents that bring any moment into embodied form.

Change cannot not occur.

Nothing exists, and everything proves it.