

Vol. 10 nro 2

TRIO

Vol. 10 nro 2

Joulukuu 2021



**TAIDE-
YLIOPISTO**
X SIBELIUS-AKATEMIA

TRIO vsk. 10 nro 2

Joulukuu 2021

Toimituskunta:

MuT Ulla Pohjannoro, päätoimittaja (SibA/DocMus), MuT Päivi Järviö (SibA/DocMus), MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus), FT Markus Mantere (SibA), MuT dosentti Laura Wahlfors (SibA/DocMus/HY), FM Henri Wegelius (SibA), toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (KMH), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kaupala (SibA/DocMus), professori Inkeri Ruokonen (TY), professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen, (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT apulaisprofessori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2021

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)



SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

ULLA POHJANNORO

Taitelija – tiedon alkuperäisasukas?5

ARTIKKELIT

ANU VEHVILÄINEN JA JUSSI LEHTONEN

Rakenteiden törmäys. Taiteellinen toimintatutkimus Teatterikorkeakoulun ja
Sibelius-Akatemian yleisökontaktikurssista..... 9



KIRJA-ARVOSTELUT

TIMO KAITARO

Kollaasista montaasiin, taidemuodosta toiseen37

RAPORTIT

MIEKO KANNO

Conference report: Doctors in performance, Tallinn, 1-3 September 2021.....41

LEKTIOT

NATHAN RIKI THOMSON

Resonance. (Re)forming an artistic identity through intercultural
dialogue and collaboration49

ENGLISH ABSTRACTS57

Taiteilija – tiedon alkuperäisasukas?

Otsikko on provokatiivinen rinnastus, joka tuli mieleeni tutustuessani tuoreeseen toimintatutkimusta käsittelevään teokseen (Stringer & Aragón 2020). Toivon sitä luettavan analogiana, joka toimii vain osaltaan, kysymyksenä siitä, kuka omistaa tiedon, kellä on tietoa: tiedeyhteisöllä vai muilla ymmärrystä laajentavilla yhteisöillä, kuten alkuperäiskansojen edustajilla – tai taiteen tekijöillä. Stringer ja Aragón, toimittuaan 2000-luvun alussa Australian alkuperäiskansojen itsensä johtamissa projekteissa, huomasivat, kuinka vähän näiden edustajia löytyi yliopiston opiskelijoista saatikka sitten akateemisesta henkilöstöstä. Toimintatutkimuksellinen lähestymistapa tarjosi heille ”poliittisesti korrektiin” väylän osallistaa tiedeyhteisön ulkopuoliset henkilöt tiedon tuottamiseen.

Toimintatutkimus (*action research, practitioner research*) eri haaroineen omaksui jo alkuaikoinaan, sosiaalipsykologi Kurt Lewinistä (1946) asti, yhteistoiminnallisen tutkijuuden, tiedon tuottamisen demokratisoimisen ja tutkimustoiminnan valtarakenteiden tarkastelun projektin sekä näihin liittyneet korkean eettisyyden vaatimukset. Lewin myös oli ensimmäisiä sosiaalitieteiden edustajia, jotka huomioivat enemmistö–vähemmistö–problematiikan, vaikka näkikin vielä asian korjaamisen pikemmin vähemmistöryhmän sisäisenä prosessina kuin yhteiskunnan rakenteiden tunnistamisena ja uudistamisena. Jos taide siis on tutkimusmaailman marginaalissa, kohentuuko sen asema rakenteita korjaamalla vai oman tontin putsaamisella, esimerkiksi käsitteistön perkaamisella?

Vaikka taiteen tekijät eivät toki ole alkuperäiskansoja vastaavassa alistetussa yhteiskunnallisessa asemassa, kysymys tiedon omistajuudesta on silti ajankohtainen tieteen ja taiteen tekijöiden välillä. Millaista tietoa taide tuottaa, kenellä tämä tieto on, kuka tätä taiteellista tietoa tuottaa ja millä tavoin? Onko taiteessa tuotetulla tiedolla tasa-arvoinen asema tieteellisen tiedon kanssa? En yritäkään vastata kuin viimeiseen kysymykseen.

Vastaus tasa-arvokysymykseen lienee kuitenkin ehdottomasti ”ei”. Tämä näkyy monessa tutkimuspoliittisessa rakenteessa, jossa taide esiintyy osana tutkimuksen piiriä. Tässäkin kontekstissa raha ratkaisee: (1) taiteelliset julkaisut, vaikka kuuluvatkin opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisutyyppeihin, eivät tuota yliopistoille rahoitusta tiedejulkaisujen tapaan (*Opetus- ja kulttuuriministeriön asetus yliopistojen perusrahoituksen laskentakriteereistä 2018/116*, 2019) – ja jos tuottaisivatkin, (2) taiteellisen tutkimuksen julkaisut eivät yllä Julkaisufoorumin luokituksessa alim-

paa kastia ylemmäksi, mikä oikeuttaa huomattavasti vähempään tulorahoitukseen tiedejulkaisuihin verrattuna, (3) tutkijoiden itseymmärrykseen perustuvassa itse-sääteilyssä ja erityisesti eettisessä normistossa, mutta myös monessa muussa tutkimusasiakirjassa, mennään tieteen, vieläpä niin kutsutun ”kovan tieteen” ehdoilla ja yksinkertaisesti unohdetaan taiteen olemassaolo¹, (4) Taideyliopiston palkkataso ei yllä tiedeyliopistojen vastaavaan (Lauha 2020; Pohjannoro ym. 2020, 20), vaikka muihin aloihin verrattuna täysin poikkeuksellisesti musiikin naistohtorit ansaitsevat mieskollegoitansa enemmän (emt. 21).

TAIDE KUROTTAUTUU KOHTI TUTKIMUSTA – TIEDE LAAJENTAA ELINPIIRIÄÄN

Toimintatutkimuksellinen eetos puhuttelee ainakin jossain määrin myös taiteellisen tiedon omistajaa. Toimintatutkimuksessa tavoitteena ei ole tuottaa yleistettävää tietoa vaan lisätä ymmärrystä paikallisiin käytänteisiin, tukea ammatillista kehitymistä sekä rakentaa yhteisöjä ratkaisemalla niiden ongelmia, tutkimalla kontekstisidonnaisia ilmiöitä ja tuottamalla yksilöitä voimauttavaa ja vapauttavaa itseymmärrystä (Johnson 2020).

Juuri näin ovat toimineet omien taiteenalojensa tohtorit, näyttelijä-ohjaaja Jussi Lehtonen ja pianisti Anu Vehviläinen. He ovat valinneet *taiteellisen toimintatutkimuksen* viitekehiksekseen tutkiessaan, miten Taideyliopiston teatterin ja musiikin opiskelijoiden teoskäsitykset ja ymmärrys omasta taiteilijuudesta muokkautuvat, kun toiminnallisena kontekstina ovatkin kulttuurikuplan sijasta hoitolaitokset ja vankilat. Käsitettä ’taiteellinen toimintatutkimus’ on käytetty erityisesti teatterin piirissä, kun on kehitetty omia toimintatapoja tai taiteilijuutta toimintatutkimuksesta tutun, Lewiniltä perityn syklisen mallin mukaisesti.

Opiskelijoita valmennettiin yleisökontaktikurssilla hoitolaitoskohtaamisiin muusikko–näyttelijä–dramaturgi–työryhmissä suunnitelluissa esityksissä ja näitä edeltävissä työpajoissa. Prosesseissa yhteen törmäsivät ensiksikin institutionaalisosiaaliset rakenteet Taideyliopiston eri akatemioiden kesken ja toisaalta Taideyliopiston ja hoitolaitosten välillä. Kun toiminta-alustana ei ollutkaan kulttuuritila, opiskelijat joutuivat neuvotteluihin eri institutionaalisten roolien välillä. Toiseksi opiskelijoiden ja osallistujien taustat olivat erilaiset taiteellisen, kulttuurisen tai etnisen identiteetin osalta. Tästä seuraten vuorovaikutus näiden eri toimijaryhmien välillä tuotti myös hankausta. Niinpä taiteilijan habitus ja suojakerrokset, toisinaan myös soittimet, riisuttiin laitoksissa pois ja taideopiskelijat olivat ”omillaan”, ilman

1 Esimerkiksi uusimmassa tiedemaailman sisäisen *Acatiimi*-lehden avointa vertaisarviointia käsitelleessä artikkelissa oli unohdettu Taideyliopiston *Ruukku*-lehti keskeisenä esimerkkinä perustamisestaan asti avoimen vertaisarvioinnin toteuttajana (Peltari 2021).

taiteilijaroolin tuomaa tukirankaa.

Eettiset pohdiskelut omasta etuoikeutetusta asemasta ja valtarakenteista ryydittivät opiskelijoiden välisiä reflektioita. Myös käsitykset tekijyydestä ja teoksesta tuottivat hankausta, kun yhteistoiminnallisuudesta luisuttiin kohti perinteistä dramaturgista teoskäsitystä. Siinä muusikko ja näyttelijä olivat objektiinomaisen 'teoksen' toteuttajia, vaikka osallistuivatkin osin sen muokkaamiseen ja synnyttämiseen. Törmäyksiä tapahtui niin näyttelijän ja dramaturgin kuin dramaturgin ja muusikonkin välillä, ja keskiössä olivat usein erilaiset käsitykset 'teoksesta'. Myös eri taiteenlajien diskurssit aiheuttivat haasteita keskinäiseen ymmärtämiseen. Edelleen törmäsivät muusikon ja näyttelijän erilaiset harjoitteluprosessit.

KORKEAT AIDAT – JA MATALAT

Miten siis taiteilija pärjää tiedon tuottajana tiedemaailmassa? Eri tieteenalojen erilaiset heimokulttuurit (Ylijoki 1998) omissa elinpiireissään luovat omat diskursiiviset käytänteensä, tutkimusartikkelin rakenteen kaavat ja kysymyksenasettelun konventiot. Näitä raja-aitoja on toisen alan tiedeasukkaankin vaikea kaataa, saatikka sitten taiteilijan. *Trio*-lehden pitkäaikaisena toimittajana olen ollut usein todistamassa eri paradigmoihin liittyviä yhteentörmäyksiä kieli- ja tyylikysymyksissä, lähteiden käytössä sekä argumentaation laadussa, niin taiteilijan ja tietentekijän kuin eritaustaisten tietentekijäinkin välillä.

Toisaalta empiiristen tutkimusmenetelmien opettajana olen havainnut muusikoilla, *tulkinnan* ammattilaisilla, lähes poikkeuksetta olevan kehittyneet ja herkat valmiudet myös tekstiaineiston tulkintaan, verrattuna tiedeyliopistokollegoitteni kertomiin kokemuksiin omista opiskelijoistaan. Tästä huolimatta taiteilija joutuu oman erityisalansa lisäksi opettelemaan tieteen ”kommervenkit” tullakseen tutkimuksen kentällä vakavasti otetuksi. Samaan aikaan tiedemaailma toisinaan melko keveästikin hakee innoitusta aidan toiselta puolelta varustettuna, varsin pinnallisella tai vähintäänkin ulkokohtaisella taideymmärryksellä – ilman taidekentän vastaavaa kritiikkiä tai portinvartijan asemaa (ks. esim. Leavy ym. 2019).

Taiteilijakoulutuksen ja taidetutkimuksen näkökulmista eri taiteenlajien erilaiset diskurssit asettavat haasteen, johon Taideyliopisto ei nähdäkseni vielä ole pystynyt vastaamaan tyydyttävällä tavalla. Tarvitaan paljon keskustelua, ja ehkäpä pari sukupolveakin, ennen kuin yhteinen ja laajasti jaettu taideteoreettinen ymmärrys ja käsitteistön linjakkuus voivat syntyä ja ulottua taiteilijan peruskoulutukseen saakka. Keskustelua tarvitaan erilaisten taide- ja tiedediskurssien sisällä ja välillä sekä keskinäisen ymmärryksen lisäämiseksi että kirjoituksen alussa mainittujen rakenteellisten epäkohtien korjaamiseksi.

Maailma on vielä kesken, ja sen rakentamiseen tarvitaan niin erilaisuuden tunnistamista kuin yhteisen perustan asemointia. Vehviläisen ja Lehtosen artikkeli

antaa oman panoksensa tähän rakennustyöhön ja avaa samalla uuden oven *Trion* historiassa sen ensimmäisenä taiteidenvälisenä vertaisarvioituna artikkelina.

Ulla Pohjannoro

LÄHTEET

- Johnson, E. S. 2020. Action Research. *Oxford Research Encyclopedia of Education*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.696>
- Lauha, Y. 2020. Professorien palkat eriytyvät yliopistoittain yhä enemmän. *Acatiimi*, 2/2020, 12.
- Leavy, P., Abbott, S., Adams, T. E., Belliveau, G. & Bresler, L. (toim.) 2019. *Handbook of Arts-Based Research* (1. p.). New York: Guilford Press.
- Lewin, K. 1946. Action Research and Minority Problems. *Journal of Social Issues*, 2(4), 34–46. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x>
- Opetus- ja kulttuuriministeriön asetus yliopistojen perusraboituksen laskentakriteereistä 2018/116* (2019). Voimaan 1.1.2021. <https://okm.fi/paatos?decisionId=0900908f80608982>
- Peltari, Mikko 2021. Läpinäkyvyys lääkkeeksi. *Acatiimi* 6/2021, 30–33.
- Pohjannoro, U., Kuusi, T. & Ojala, J. 2020. Vuosina 2012–2019 valmistuneet musiikin tohtorit työelämässä: akateeminen urapolku vai ”mukava lisä”. Sibelius-Akatemian selvityksiä ja raportteja 22. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-165-2>
- Stringer, E. & Aragón, A. O. 2020. *Action Research* (5. p.). Thousand Oaks: Sage.
- Ylijoki, O.-H. 1998. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisointi* (3. p.). Tampere: Vastapaino.

Rakenteiden törmäys

Taiteellinen toimintatutkimus Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yleisökontaktikurssista

Mä luulen että [-] mä oon ekkä täst työryhmästä se joka eniten on mennyy muiden tonteille. Ja muut on antanu mun olla sillä omallani.
(Iiris – muusikko, ryhmäreflektio 19.12.2018.)

[S]e asettelu, kerätä [vastaanottokeskuksesta] inspiraatiota [käsikirjoitusta varten], siitä tulee vähän sellanen vampyyrifilis.
(Iira – dramaturgi, ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Joka ikinen sana mitä sanotaan luo tavallaan uusia asioita ja uutta ilmapiiriä ja [-] muuttaa sitä yhteistä kokemusta. [-] Ne sanat mitä sanotaan siit kokemuksest muuttaa kaikkien kokemusta siitä mitä on tapahtunu.
(Inka – näyttelijä, yksilöhaastattelu 12.6.2019.)

TAIDEYLIOPISTO YHTEISKUNNALLISENA VAIKUTTAJANA

Vuonna 2013 perustetun Taideyliopiston kantava ajatus on ollut eri taiteenlajien lähentymisestä syntyvä voima, jonka myötä taiteen opetus, tutkimus, taiteellinen toiminta sekä osallistuminen yhteiskunnalliseen kehittämiseen vahvistuvat niin kansallisesti kuin kansainvälisesti (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011). Kolmen suhteellisen pienikokoisen akatemian, Kuvataideakatemian, Sibelius-Akatemian ja Teatterikorkeakoulun, muodostama liitto kuulostaa lähtökohtaisesti mielekkäältä. Nyt jo kahdeksan vuoden ajan Taideyliopisto on pyrkinyt luomaan toimintaympäristöjä, joissa eri taiteiden käytännöt, estetiikat ja pedagogiikat voisivat kohdata.

Taideyliopiston olemassaolon aikana taiteen yhteiskunnallinen ja myös taloudellinen vaikuttavuus on noussut yhdeksi puhutuimmista teemoista niin yliopiston sisällä kuin sen ulkopuolella (Kettunen 2016; Jakonen 2016, 23). Taideyliopiston hallinnoiman ja Suomen Akatemian strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittaman ArtsEqual-tutkimushankkeen (2015–2021) ytimessä on ollut kysymys taiteen mahdollisuudesta edistää tasa-arvoa yhteiskunnassa. Hanke on nostanut esiin mm. kysymyksen terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa asuvien henkilöiden kulttuurisista oikeuksista (Lehikoinen & Rautiainen 2016). Tutkimustietoa taiteen terveyttä ja tasa-arvoa edistävästä vaikutuksesta on runsaasti (Houni,



Näyttelijä Inka Reyes ja muusikko Iiris Tarnanen Odottamisesta-esityksen markkinointikuvassa. Kuva: Suomen Kansallisteatteri / Mitro Härkönen.

Turpeinen & Vuolasto 2020; Fancourt & Finn 2019). Puheeseen taiteen välinearvoista on hyvä suhtautua kriittisesti. Taide vaikuttaa ihmisiin eri tavoin eikä etukäteen päätettyä vaikutusta voi luvata. Samalla kun tietoisuus taiteen hyvinvointivaikutuksista lisääntyy, on pidettävä silmät ja korvat auki sen suhteen, miten taide muuttuu esimerkiksi siirtyessään teattereista ja konserttisaleista keskelle erilaisten asumisyksiköiden arkea. Meille taiteilijoille taiteen vapaus on tärkeä arvo. Uskomme että se on sitä yleisemminkin. Ilman vapaata taidetta puhe taiteen välinearvoista on kuin talo vailla perustuksia.

Terveystieteiden ja sosiaalitoimen yksiköt, vankilat ja vastaanottokeskukset ovat nyt ja tulevaisuudessa taiteilijoiden työmaita siinä missä kulttuuritilatkin. Niissä toimiminen edellyttää paitsi oman taiteenlajin hallintaa, myös vuorovaikutustaitoja sekä ymmärrystä haavoittuvassa asemassa olevien ihmisten elämäntilanteista. (Karttunen 2017.) Korkeamman asteen taiteilijakoulutuksessa tulisi tarjota opetus-

ta, joka valmentaa opiskelijoita kohtaamaan erilaisia yhteisöjä ja pohtimaan kohtamisiin liittyviä eettisiä ja taiteellisia kysymyksiä. Taideyliopistossa tällaisia sisältöjä olisi perusteltua opettaa eri akatemioiden yhteisillä opintojaksoilla.

Tässä artikkelissa tarkastelemme vuosina 2018–2019 toteutettua kokeilua, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yhteistä yleisökontaktikursssia ja sen tuottamia havaintoja. Kurssilla teatteri- ja muusikko-opiskelijoiden työryhmät jalkautuivat tekemään kenttätöitä ja järjestämään taidetyöpajoja keskelle palvelutalojen, nuorisokotien, päihdeyksiköiden, kehitysvammaisten asumisyksiköiden ja vankiloiden arkea. Tarkoituksena oli aiheuttaa kohtaamisia erilaisten ihmisten välille, tehdä taidetta yhdessä sekä kyseenalaistaa taideinstituution ja erilaisten terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköiden välisiä rajoja. Kokemustensa pohjalta työryhmät valmistivat esityksiä, joita he kurssin päätteeksi esittivät terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa.

Artikkelimme syvennyy rakenteellisiin yhteentörmäyksiin, joita erilaisten toimintakulttuurien kohtaamisesta yleisökontaktikurssilla seurasi. Ensimmäinen yhteentörmäys liittyi Taideyliopiston opiskelijoiden ja vastaanottokeskusten työntekijöiden väliseen neuvotteluun taidetyöpajojen järjestämisestä. Työpajojen aikana opiskelijat toimivat erilaisissa rooleissa: taiteentekijöinä, työpajan vetäjinä ja yhteisöllisten tilanteiden havainnoijina. Aiemmasta tutkimuksesta tiedämme, että työskennellessään erilaisissa hoivayhteisöissä taiteilijat alkavat pohtia paitsi taiteilijuuttaan, myös erilaisia työ- ja sosiaalisia roolejaan (Lehtonen 2010 & 2015; Huhtinen-Hildén 2014). Artikkelimme ensimmäinen tutkimuskysymys onkin: *Minkälaisia tekijyyteen ja taiteilijuuteen liittyviä liikkahduksia yleisökontaktikurssin teatteri- ja muusikko-opiskelijoissa tapahtui, kun he ryhtyivät vetämään työpajoja vastaanottokeskuksessa?*

Rakenteet törmäsivät myös Taideyliopiston eri akatemioiden ja etenkin eri taiteenalojen käytäntöjen välillä. Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yhteisiä opintojaksoja on edelleen vähän ja uusia toimintamalleja kaivataan edistämään yhteistyötä. Toinen tässä artikkelissa tarkasteltava rakenteellinen yhteentörmäys liittyy muusikon ja teatterintekijöiden neuvotteluun yhdessä valmistettavan esityksen työnjaosta ja teoskäsityksistä¹. Artikkelimme toinen tutkimuskysymys on: *Miten muusikko-, näyttelijä ja dramaturgiopiskelijat neuvottelivat yhteisen esityksen teoskäsityksestä yleisökontaktikurssilla ja miten erilaiset teoskäsitykset vaikuttivat opiskelijoiden toimintatapoihin työryhmälähtöisessä prosessissa?*

Artikkelimme tarkoituksena on myös kuvata yleisökontaktikurssin toimintamallia ja sen erityispiirteitä. Esittelemme *taiteellisen toimintatutkimuksen* tapana kehittää ja tutkia Taideyliopiston taiteellisia ja pedagogisia prosesseja siten, että eri taiteenalojen keskeisten toimijoiden – opiskelijoiden, opettajien ja tutkijoiden – ääni tulee kuuluville. Viimeisessä luvussa tarjoamme näkemyksiä siitä, miten Teatterikorkea-

1 Teoskäsitystä ja musiikkiteoksen keskeistä painoarvoa länsimaisessa taidemusiikissa on tarkastellut muun muassa Lydia Goehr (1994 & 1997).

koulu ja Sibelius-Akatemia voisivat kehittää yhteisöllisesti suuntautuneen taiteen opetusta yhdessä.

YLEISÖKONTAKTIKURSSI TAITEELLISENA TOIMINTATUTKIMUKSENA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa on vuodesta 2010 lähtien järjestetty 2–3 vuoden välein yleisökontaktikursseja. Niillä näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijat ovat valmistaneet monologiesityksiä, joita on esitetty erilaisissa asumisyksiköissä ja vankiloissa. Kurssien yhteydessä on myös tehty kenttätöitä ja pidetty taidetyöpajoja erilaisissa suljetuissa yhteisöissä. Kurssien taiteellinen ja pedagoginen fokus on ollut ennen kaikkea yleisökontaktissa: siinä miten erilaiset esityspaikat ja yleisöt ovat muuttaneet opiskelijoiden valmistamien esitysten luonnetta ja esiintyjien kokemusta omasta taiteilijuudesta. Yleisökontaktikurssin konsepti on syntynyt ja kehittynyt toimintatutkimuksellisenä prosessina. (Lehtonen 2015.)

Toimintatutkimus on amerikkalaisen kasvatusfilosofi John Deweyn (1859–1952) ja sosiaalipsykologi Kurt Lewinin (1890–1947) ajatuksiin ja tieteellisiin käytäntöihin pohjautuva laadullisen tutkimuksen suuntaus. Siinä tutkitaan sananmukaisesti toimimalla. (Aaltola & Syrjälä 1999, 13; Heikkinen & Jyrkämä 1999, 26.) Tarkoituksena on tietoisesti kehittää erilaisten yhteisöjen käytäntöjä ja pohtia, minkälaista uutta tietoa muutos tuottaa (McNiff 2017, 18; Heikkinen 2007, 16). Toimintatutkimus etenee suunnittelun, toiminnan, havaintojen ja reflektion sykleinä (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 88–89). Taiteellinen toimintatutkimus tarkoittaa toimintatutkimusta, jossa kehitystyö kohdistuu taidetta tekevään yhteisöön ja taiteellisen toiminnan käytäntöihin. Sen tutkimustuloksia voivat olla erilaisten raporttien lisäksi myös prosessien yhteydessä syntyneet taideteokset. (Lehtonen 2015, 40–53.) Toimintatutkimuksessa tietoa etsitään sieltä, missä toiminta tapahtuu. Tutkija voi olla osa tutkimaansa yhteisöä ja tutkia yhtä aikaa sekä yhteisön toimintaa että omaa osallisuuttaan siinä. (Anttila 2014, 131–132; McNiff 2017, 16–45.) Uutta tietoa syntyy, kun toimijat neuvottelevat uusista toimintatavoista ja reflektoivat sen tuloksia yhdessä. Yleisökontaktikurssilla toimintatutkimusta teki opiskelijoista, opettajista ja tutkijoista koostuva teatterintekijöiden ja muusikkojen yhteisö.

Yleisökontaktikurssin lähtölaukauksena toimivat näyttelijä Jussi Lehtosen vuosi- en 2006–2011 hoitolaitoksiin ja vankiloihin suuntautuneen esityskiertueen tuottamat havainnot. Tämän artikkelin kirjoittamishetkestä katsottuna Lehtosen kiertue ja siitä kirjoitettu kirja (Lehtonen 2010) muodostavat toimintatutkimuksen ensimmäisen toiminnan ja reflektion syklin. Kiertueellaan hän totesi, että erilaisissa suljetuissa laitoksissa on huutava tarve kulttuuri- ja taidetoiminnalle. Hän ehdotti Teatterikorkeakoululle kurssikokonaisuutta, jossa maisterivaiheen opiskelijat valmistaisivat pienimuotoisia esityksiä ja veisivät niitä erilaisten asumisyksiköiden olohuoneisiin. Kurssilla keskityttäisiin erityisesti kysymykseen näyttelijän yleisö-

kontaktista ja pohdittaisiin näyttelijäntöön yhteisöllisiä ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Ensimmäinen yleisökontaktikurssi toteutettiin Teatterikorkeakoulussa vuonna 2010. Se, ja sen yhteydessä syntyneet tutkimukset, opinnäytteet ja esitykset muodostavat toimintatutkimuksen toisen toiminnan ja reflektion syklin.² Tämän jälkeen jokainen uusi yleisökontaktikurssi on muodostanut uuden toimintatutkimuksellisen syklin, jossa jo olemassa olevaa mallia on kehitetty uusien opiskelijoiden ja opettajien kanssa.

Vuosien 2018–2019 kurssi oli järjestyksessä neljäs. Sille päätettiin ottaa Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden lisäksi Sibelius-Akatemian muusikko-opiskelijoita. Monologiensa sijasta kurssilla valmistettiin tällä kertaa duettoja, jotka syntyivät näyttelijän, muusikon ja dramaturgin yhteistyönä.³ Duettoja valmistavia työryhmiä kurssilla oli yhteensä viisi. Kurssin keskeiseksi oppisisällöksi nousi kysymys näyttelijän ja muusikon yleisökontaktien eroista ja yhtäläisyyksistä.

Yleisökontaktikurssin kymmenen vuotta jatkuneen pitkän tähtäimen kehitystyön lisäksi toimintatutkimuksen logiikka on toteutunut myös kunkin kurssin sisäisesti, kun opiskelijoiden työvaiheet ovat seuranneet toisiaan *suunnittelun, toiminnan, havainnoimisen ja reflektion* sykleinä. Seuraavassa tiivistyksessä tuomme esiin, miten nämä syklit toteutuivat vuosien 2018–2019 yleisökontaktikurssilla.⁴

Yleisökontaktikurssin eteneminen (2018–2019)

1) Kenttätyö- ja työpajavaihe (syksy 2018)

Suunnittelu: Dramaturgi-, muusikko- ja näyttelijäopiskelijoista muodostetut työryhmät suunnittelivat työpajan terveydenhuollon tai sosiaalitoimen yksikköön, vankilaan tai vastaanottokeskukseen. Samalla kukin työryhmä neuvotteli siitä, miten työpajan yhteydessä kerätään aineistoa tulevan esityksen käsikirjoitusta varten. →

Toiminta: Työryhmät aloittivat suunnitelman mukaisen toiminnan. →

Havainnointi: Toimintaa havainnoitiin keskusteluissa ja työpäiväkirjoissa sekä muokattiin kertyneiden kokemusten pohjalta työpajakertojen välillä. →

2 Lehtonen kirjoitti vuoden 2010 yleisökontaktikurssin pohjalta väitöstutkimuksensa (Lehtonen 2015). Eri vuosien yleisökontaktikurssien pohjalta on kirjoitettu useita tutkielmia (Helminen 2011; Jämsén 2016; Kuus-tonen 2011; Maristo 2016; Niskanen 2013). Vuosien 2012–2013 kurssin yhdessä työryhmässä oli mukana muusikko Eeva Oksala Sibelius-Akatemiasta, jolloin kysymys muusikon ja näyttelijän yleisökontaktien erilaisuudesta nousi vahvasti esille (Oksala 2018).

3 Vuosien 2018–2019 yleisökontaktikurssille osallistui 5 näyttelijäopiskelijaa, 5 muusikko-opiskelijaa, 3 dramaturgiopiskelijaa ja 1 ohjaajaopiskelijaa. Opettajina toimivat Kati Kaartinen (dramaturgia), Anu Koskinen (näyttelijäntö), Jussi Lehtonen (näyttelijäntö), Maija Ruuskanen (musiikki), Paula Salminen (dramaturgia) sekä Roosa Vaverka (tuottaminen). Kaikki opettajat ohjasivat työryhmien työpajaprosesseja. Kurssi järjestettiin yhteistyössä Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön kanssa.

4 Perinteisen toimintatutkimuksen *itsereflektiivisen spiraalin* kuvan (esim. Heikkinen & Jyrkämä 1999, 37) sijasta toiminnan etenevää liikettä ilmaistaan tässä nuolilla. On olennaista, että yleisökontaktikurssin työvaiheet liukuivat toisiinsa muodostaen dynaamisen itsensä kanssa keskustelevan kokonaisuuden.

Reflektio: Työryhmien työpajavaiheen tuottamia kokemuksia pohdittiin sekä työryhmien kesken että koko kurssin yhteistapaamisissa. Samalla jäsennettiin kenttätöiden yhteydessä kertynyttä aineistoa. Kurssin tässä vaiheessa järjestettiin myös ensimmäinen ryhmäreflektio tutkimukseen osallistuneen työryhmän kanssa. →

2) Käsikirjoitus- ja musiikkidramaturgiavaihe (vuodenvaihte 2018–2019)

Suunnittelu: Kukin työryhmä päätti, miten työpajavaiheen havainnoista lähdetään rakentamaan yhteisen esityksen käsikirjoitusta. →

Toiminta: Työryhmät valmistivat esityskäsikirjoituksia suunnitelman mukaan. Käsikirjoituksen vetovastuu oli dramaturgiopiskelijalla. Musiikkidramaturginen vetovastuu oli muusikko-opiskelijalla. →

Havainnointi: Opiskelijat seurasivat yhdessä työn etenemistä ja päivittivät tarvittaessa suunnitelmaa. →

Reflektio: Kurssin yhteistapaamisessa luettiin kaikkien työryhmien käsikirjoitusehdotukset ja keskusteltiin niistä. Tutkimuksen kohteena olevan työryhmän kanssa järjestettiin toinen ryhmäreflektio. →

3) Esitysten harjoitukset (tammikuu 2019)

Suunnittelu: Opiskelijat laativat harjoitussuunnitelman käsikirjoitusehdotusten toteuttamiseksi. Työryhmät sopivat esitysten harjoitustilanteiden työnjaosta. →

Toiminta: Opiskelijat aloittivat esitysten harjoitukset. Harjoituksissa kiinnitettiin erityistä huomiota esitysten yleisökontaktiin. →

Havainnointi: Opiskelijat seurasivat harjoitusten etenemistä ja päivittivät tarpeen mukaan suunnitelmaansa. →

Reflektio: Opiskelijat tekivät läpimenoja ja katsoivat toisten työryhmien esitysten läpimenoja ja keskustelivat niistä. →

4) Esitysten ensi-illat ja kiertueet terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa (kevät 2019)

Suunnittelu: Opiskelijat suunnittelivat esitystensä ensi-illat Teatterikorkeakoulun studioon sekä kiertueen viiteen erilaiseen yhteisöön. →

Toiminta: Opiskelijoiden esitykset valmistuivat ja kiertueet aloitettiin. →

Havainnointi: Opiskelijat pitivät kiertuepäiväkirjaa kokemuksistaan erilaisissa yksiköissä. →

Reflektio: Kiertueet päättyivät ja opiskelijoiden kiertuepäiväkirjat valmistuivat. Järjestettiin kurssin loppupurku palautteineen sekä tutkimuksen kohteena olleen työryhmän opiskelijoiden yksilohaastattelut. Opiskelijat voivat halutessaan jatkaa valmistamiensa esitysten esittämistä erilaisissa asumisyksiköissä tai muissa esityspaikoissa. →

Jokainen työryhmä ja jokainen yksittäinen opiskelija kulki edellä kuvatun toi-

mintatutkimuksellisen prosessin läpi omalla tavallaan. Tehtävänanto muodosti kurssin toiminnallisen kehyksen, mutta kukin työryhmä päätyi kurssin eri vaiheissa toteuttamansa reflektion ja tekemiensä valintojen pohjalta omanlaisiinsa taiteellisiin ja toiminnallisiin ratkaisuihin.⁵

Tässä artikkelissa keskitymme yhteen yleisökontaktikurssin viidestä työryhmästä. Sen muodostivat dramaturgiopiskelija Iira Halttunen (myöhemmin Iira [D]), näyttelijäopiskelija Inka Reyes (myöhemmin Inka [N]) ja muusikko-opiskelija Iiris Tarnanen (myöhemmin Iiris [M]). Kurssin aikana he järjestivät työpajoja vastaanotokeskuksissa, valmistivat kokemustensa pohjalta *Odottamisesta*-nimisen esityksen ja esittivät sitä erilaisissa terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankilassa. Syvennymme heidän havaintoihinsa yleisökontaktikurssin kenttätyö- ja työpajavaiheessa, käsikirjoitus- ja musiikkidramaturgiavaiheessa sekä esityksen harjoituksissa. Opiskelijoiden kiertuekokemuksia emme tässä artikkelissa käsittele, lukuun ottamatta opetuksen kehittämistä koskevaa lukua, joka pohjautuu kaikkeen yleisökontaktikurssin yhteydessä toteutuneeseen toimintaan ja reflektioon.

Tässä artikkelissa syvennymme erityisesti seuraaviin aineistoihin:

1. Opiskelijoiden ja artikkelin kirjoittajien nauhoitetut ja litteroidut ryhmäreflektiot
2. Artikkelin kirjoittajien tekemät opiskelijoiden yksilohaastattelut
3. Opiskelijoiden valmistama esitys
4. Artikkelin kirjoittajien havainnot ja muistiinpanot prosessin kuluessa

Olemme lähestyneet aineistoa *temaattisen analyysin* keinoin (Maguire & Delahun 2017) ja jäsentäneet sitä erilaisten teemakokonaisuuksien alle. Jotkut aineistosta nousseet teemat, kuten *kohtaaminen*, *kontakti työryhmän jäsenten välillä*, *roolit työryhmässä*, *prosessin aikana syntyneet yhteiskunnalliset havainnot* sekä *teoskäsitkset* ovat artikkelissa käsitellyn kohteina. Sen sijaan kurssin kiertuevaiheessa esiin nousseet teemat, kuten *keskittyminen* ja *yleisökontakti*, rajautuivat tässä artikkelissa käsitellyn ulkopuolelle.

Kasvatustieteilijä Jean McNiff (2017, 58–68) kuvaa toimintatutkimuksen maailmaa todeten, että pikemmin kuin objekteista se koostuu niiden välisistä suhteista, jotka ovat luonteeltaan dynaamisia ja muuttuvia. Huomio kiinnittyy usein identiteettiprosesseihin ja niitä tuottaviin diskursseihin. McNiffin mukaan identiteettejä tuottavat diskurssit ovat yleensä muutakin kuin puhetta: kieltä, toimintaa, vuorovaikutusta, ajattelutapoja, uskomuksia ja arvottamista. Tässä artikkelissa syvennymme siihen, miten Iiran (D), Inkan (N) ja Iiriksen (M) muodostama työryhmä neuvotteli työpajan vetämiseen ja esityksen valmistamiseen liittyvistä työrooleista. Kiinnittäm-

5 Työryhmien itsenäisen työskentelyn lisäksi kurssiin kuului yhteistapaamisia, joissa työryhmät saattoivat oppia toistensa kokemuksista kurssin eri vaiheissa. Eri alojen ohjaavat opettajat (dramaturgia, musiikki, näyttelijäntyö ja tuottaminen) tukivat työryhmiä prosessin kaikissa vaiheissa.

me erityistä huomiota opiskelijoiden ammatillisiin identiteettiprosesseihin. Kurssin tuottama aineisto on näiltä osin rikasta ja paljon puhuvaa.

Kurssin opiskelijat Iira (D), Inka (N) ja Iris (M) pääsevät tässä artikkelissa ääneen ennen kaikkea aineistositaateissa. He ovat antaneet kirjallisen suostumuksen tuottamansa aineiston käyttöön osana tätä tutkimusta. Opiskelijat esiintyvät artikkelissa omilla nimillään, koska he ovat paitsi kurssin opiskelijoita, myös yhteisen toimintatutkimuksen tekijöitä. He ovat kommentoineet artikkelin eri versioita, ja heidän havaintonsa on huomioitu artikkelin painotuksissa ja johtopäätöksissä.⁶ Myös vastaanottokeskusten toiminnasta vastaavilta tahoilta on saatu lupa kurssin järjestämiseen ja sen yhteydessä suoritettavaan tutkimukseen.

Me, tämän artikkelin kirjoittajat, edustamme eri taiteenlajeja ja lähestymme tutkimusaineistoa erilaisista lähtökohdista. Lehtonen toimi yleisökontaktikurssilla Iiran, Inkan ja Iiriksen työryhmän ohjaavana opettajana sekä koko kurssin vastuupettajana. Hän kirjoittaa prosessista, jossa on ollut osallisena alusta loppuun. Anu Vehviläinen oli kurssilla mukana ulkopuolisena tutkijana ilman ohjausvastuuta. Hän seurasi työryhmän harjoituksia ja osallistui ryhmäreflektioihin ja yksilöhaastatteluihin, joissa käytiin läpi opiskelijoiden kokemuksia ja havaintoja kurssin eri vaiheissa esiin nousseista ilmiöistä. Vehviläinen lähestyy aineistoa muusikon toimijuudesta ja teossuhteesta kiinnostuneena taiteilija-tutkijana.

Toimintatutkimuksessa ajatellaan, että se mitä sanomme ja teemme määrittää meidät ja suhteemme toisiinsa. Tämä tekee toimintatutkimuksesta väistämättä tietyllä tapaa poliittista. Se osoittaa meille, miten voimme vaikuttaa omaan toimintaamme, yhteisöömme ja organisaatiomme toimintaan sekä koko planeetan toimintaan. (McNiff 2017, 66–74; Heikkinen 2007, 16–19.) Toivomme tutkimuksemme tuovan kuuluville ihmisten, taiteenlajien, koulutusohjelmien, akatemioiden ja instituutioiden väleissä olevaa hiljaista tietoa (Heikkinen 2007, 23). Uskomme, että sen kuunteleminen voi olla hyödyllistä, kun Taideyliopistoa ja sen akatemiaita kehitetään vastaamaan tulevaisuuden haasteisiin.

OMANA ITSENÄ, TAITEILIJANA JA TYÖPAJAN VETÄJÄNÄ

Tässä luvussa tarkastelemme Iiran (D), Inkan (N) ja Iiriksen (M) muodostaman työryhmän kokemuksia turvapaikanhakijoiden vastaanottokeskuksissa osana yleisökontaktikurssin kenttätyö- ja työpajavaihetta.⁷ Työryhmän toiminta alkoi tu-

6 Inka (N) totesi tämän artikkelin luonnoksen luettuaan seuraavaa: ”Tunnistan kaiken mitä artikkelissa prosessistamme kerrotaan. Se tuntuu rehelliseltä ja totuudenmukaiselta, ja vaikka jotkut kohdat herättivät vaimaan pelon siitä mahtaako jompikumpi muista työryhmäläisistä loukkaantua jostain, mitä ollaan sanottu yksilöhaastatteluisissa ja minkä saa nyt lukea artikkelista, niin en usko, että mikään asia tässä tulee varsinaisena yllätyksenä kenellekään, käsittelemehän me samoja asioita yhdessäkin prosessin aikana.”

7 Kenttätyö- ja työpajavaiheen tehtävänantoon kuului matalan kynnyksen taidetoiminnan järjestäminen

tutumiskäynnistä pääkaupunkiseudulla sijaitsevassa alaikäisten, ilman vanhempia Suomeen tulleiden turvapaikanhakijoiden ryhmäkodissa, jossa oli noin kymmenen asukasta. Tutustumiskäynnin havaintojen pohjalta ryhmä laati suunnitelman, jonka mukaan he toteuttaisivat pienimuotoisen työpajakokonaisuuden ryhmäkodin asukkaiden ja työntekijöiden kanssa.

Haasteita alaikäisten turvapaikanhakijoiden ryhmäkodissa

Iiran (D), Inkan (N) ja Iiriksen (M) työryhmän kenttätyö- ja työpajavaihe alkoi eräänlaisella yhteentörmäyksellä. Käytyään muutamia kertoja ryhmäkodissa työryhmä totesi, etteivät olosuhteet siellä mahdollistaneet työpajojen pitämistä. Ryhmäkodin johtaja oli ollut alun perin innoissaan, kun yhteistyön sisällöistä oli sovittu. Mutta kun opiskelijat ja ohjaava opettaja (toinen tämän artikkelin kirjoittajista eli Lehtonen) saapuivat ensimmäistä kertaa paikalle, vastaanotto oli kankea. Johtaja ei ollut paikalla, ja työntekijät vaikuttivat suhtautuvan hankkeeseen epäilevästi. He arvelivat, etteivät asukkaat erityisesti halunneet olla siinä mukana. Opiskelijat saivat jutella vain joidenkin asukkaiden kanssa; osa asukkaista oli rajattu kohtaamisten ulkopuolelle. Työntekijöiden mukaan nämä eivät halunneet olla tekemisissä vieraiden kanssa. Samat nuoret kuitenkin oleskelivat ryhmäkodin ruokailutilassa, jossa opiskelijat jututtivat vapaaehtoisia asukkaita. Ilmapiiri oli hyvin jännittynyt.

Iiris (M): Oli yllättävää, että oli työntekijöitä [-], jotka sanoo et ton kaa ei saa jutella ja toi ei halua jutella sun kanssa. Sit oli yllättävää ku meni juttelee sen tyypin kaa, ni sit se jutteliki mulle takasin. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Myös ohjaava opettaja piti tilannetta haastavana: yksilön johtajan alun perin myönteinen suhtautuminen työpajaan tuntui olevan ristiriidassa työntekijöiden torjuvan ja suojelevan asenteen kanssa. Suojeleva asenne tuntui sinänsä ymmärrettävältä: olivathan opiskelijat tulleet lastensuojeluyksikköön. Nuorten turvapaikanhakijoiden suurena haasteena on tulla osaksi suomalaista yhteiskuntaa. Työpajoissa olisi mahdollista harjoitella itseilmaisua, josta voisi olla hyötyä opinnoissa, työelämässä ja sosiaalisten kontaktien luomisessa. Nyt työntekijät käytännössä estivät kohtaamiset eivätkä opiskelijat saaneet mahdollisuutta edes kokeilla harjoitteitaan. Opiskelijat

kullekin työryhmälle osoitetussa yhteisössä. Työryhmiä kannustettiin järjestämään samaan yhteisöön 5–8 työpajakäyntiä. Tarkoituksena oli tarjota yhteisöjen asukkaille ja työntekijöille arjesta poikkeavia hetkiä yhdessä taideopiskelijoiden kanssa. Samalla opiskelijat pääsivät kohtaamaan yhteisössä asuvia henkilöitä ja työntekijöitä sekä tutustumaan heihin hieman syvällisemmin matalan kynnyksen taidetoiminnan merkeissä. Työpajojen vetämisen yhteydessä opiskelijat keräsivät myös aineistoa tulevien esitysten käsikirjoituksia varten. Yleisökontaktikurssilla tutkittiin, miten opiskelijat voivat kohdata erilaisten yhteisöjen asukkaita mahdollisimman tasa-arvaisesti. Työryhmien sisäinen ryhmäytyminen alkoi kenttätyö- ja työpajajakson toiminnasta. Lukuvuoden 2018–2019 yleisökontaktikurssilla työpajakohteita olivat vankila, nuorisokoti, ikäihmisten hoivayksikkö, korvaushoitoyhteisö ja vastaanottokeskus.

tarkkailivat asukkaita, jotka tulivat ja menivät ryhmäkodin olohuoneessa. Syntyi pieniä keskusteluja. Juotiin kahvia. Oli selvää, ettei täällä olisi mahdollista toimia ”taide edellä”.

Kenttätyökokemuksena käynnit ryhmäkodissa olivat kuitenkin mielenkiintoisia. Toiminnallisuuden sijaan opiskelijat keskittyivät havainnoimaan erikoista sosiaalista tilannetta ja omaa suhtautumistaan siihen.

Iira (D): *[S]iinä käy itensä kanssa neuvottelua, et kuinka kauan meidän pitää saada olla täällä ennen ku me saadaan vaik lähtee tai myös sellaset yleiset kohteliaisuuteen liittyvät kysymykset muodostuu mielenkiintoseks [-]. Niis tilanteissa ei lähteny orgaanisesti syntymään mitään jaettua tai yhteistä [-] sen sietäminen.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Yleisökontaktikurssin tarkoituksena oli kyseenalaistaa taidekorkeakoulun ja erilaisten suljettujen yhteisöjen välistä rajaa ja tutkia, voisiko taide yhdistää erilaisissa elämäntilanteissa olevia ihmisiä. Työryhmä kohtasi tilanteen, jossa taideopiskelijoiden ja lastensuojeluyksikön intressit olivat ristiriidassa keskenään: on vaikeaa kohdata ja rajata yhtä aikaa. Asetelma tuotti tärkeän oppimiskokemuksen. Kun opiskelijat eivät voineet lähestyä ryhmäkodin asukkaita tekemällä taidetta heidän kanssaan, he joutuivat riisumaan taiteilijan ja tekijän identiteettiään ja olemaan läsnä toisin.

Inka (N): *Siel joutu ainaki tehdä töitä sen olotilan sietämisessä et [-] ku on [-] kiusallinen tilanne, niin alkaa rakentaa jotain suojakerrosta itelleen. [A]lkaa tehdä jotakin omaa tai et on vaikeaa uskaltaa olla haavoittuvainen, jos on aivan pihalla siitä [-] mikä ja kuka mä oon täällä ja mitä tulee tapahtumaan ja haluuks ees noi muut et mä oon täällä. [-] [H]avannoida sitä, et miten sit kuitenkin olla siinä hetkessä ja antaa sen viedä.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Opiskelijat kokivat torjunnan eri tavoin. Työpajatoimintaa oli suunniteltu erityisesti musiikillisten harjoitteiden varaan. Muusikko-opiskelija pyrki alkuun pitämään kiinni musiikkiharjoitteiden vetämisestä, mutta antoi lopulta periksi ja siirtyi tarkkailija-asemaan.

Iiris (M): *Mulla oli just toi tasapainottelu, et milloin mä tarjoon ja milloin mä vaan havainnoin. [V]älillä mä olin aika aktiivinen ja halusin kokeilla lähteekö ne mukaan tähän ja mitä tähän juttuun vastataan. [V]iiminen kerta oli et en yritä yhtään mitään, et mennään sinne ja katotaan miten ne haluu olla.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Muutaman käynnin jälkeen opiskelijat ja ohjaava opettaja sopivat, että työpaja siirretään alaikäisten ryhmäkodista täysi-ikäisten turvapaikanhakijoiden transitvastaanottokeskukseen. Jälkeenpäin tarkasteltuna opiskelijoiden alaikäisten turvapaikanhakijoiden ryhmäkodissa pidetty työpajakokeilu ja siitä vedetyt johtopäätökset näyttäytyvät eräänlaisena *toimintatutkimuksen sivuspiraalina* (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 87). Alaikäisten ryhmäkodin kesken jäänyt työpajakokonaisuus

ja sen pohjalta syntynyt reflektio vaikuttivat kuitenkin olennaisesti siihen, minkälaista toimintaa ja reflektiota prosessin seuraavassa vaiheessa, transit-vastaanotto-keskukseen sijoittuneessa työpajassa, syntyi.

*Identiteettipohdintaa ja erilaisia työrooleja
transit-vastaanottokeskuksessa järjestetyssä taidepajassa*

Kokemus transit-keskuksessa toimimisesta oli opiskelijoille ryhmäkotiin verrattuna lähes päinvastainen. Transit-keskuksessa hiljattain maahan saapuneet täysi-ikäiset turvapaikanhakijat tai turvapaikanhakijaperheet odottavat sijoittumista varsinaiseen vastaanottokeskukseen tai kotimajoitukseen; se on siis eräänlainen läpikulkupaikka. Täällä työntekijät rohkaisivat opiskelijoita järjestämään työpajoja, ja asukkaat osallistuivat toimintaan innokkaasti.

Transit-vastaanottokeskuksessa opiskelijat havaitsivat, että työpajojen alkaessa työntekijöitä ei näkynyt missään.

Iiris (M): *Siellä ei ollu koskaan kukaan työntekijä mukana niissä meidän työpajoissa.*

Inka (N): *Niillä oli kiire.*

Lira (D): *Niitä on liian vähän niitä työntekijöitä.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Opiskelijat tulkitsivat tilanteen siten, että heihin luotettiin ja että he saivat toimia kuten parhaaksi näkivät. Opiskelijat rakensivat työpajat erilaisten teatteri-improvisaatio- ja musiikkiharjoitteiden varaan ja ottivat vastaanottokeskuksen musiikkiin suuntautuneita asukkaita mukaan harjoitteiden vetämiseen.

Oli sovittu, että Lira (D) olisi työpajoissa vähemmän mukana toisen opintojakson yhtäaikaisen suorittamisen vuoksi. Näin ollen Inka (N) ja Iiris (M) muodostivat työpajojen aktiivisen ytimen. He suunnittelivat toimintaa ja luovivat usein tilanteissa, joissa vastaanottokeskuksen olosuhteet muuttuivat jatkuvasti. Iiriksellä oli aiempaa pedagogista kokemusta, kun taas Inkalle työpajojen vetäminen oli uutta.

Inka (N): *Mulla oli sellanen [-] käsitys, että Iiris on jo vetäny työpajoja, opettanu, ollu siinä roolissa. [-] Se on ehkä tutumpaa sulle ja ehkä jopa osa sitä taiteilijuutta. Mä olin [-] ilonen [-] et me oikeesti päästiin vetää niitä työpajoja ja tosi paljon erilaisia harjoitteita [ja että] Iiriksellä [oli] tosi paljon annettavaa.*

Iiris (M): *[O]li tosi kiva tehdä kabestaan. Ihanaa et ollaan täs, et ihanaa et täs on Inka. Nyt mä voin kysyä siltä tai hän voi viedä tätä eteenpäin.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Laura Huhtinen-Hildén (2014, 6) pohtii ammattitaiteilijan roolia hoivayh-

teisöissä toteutettavissa taidehankkeissa kuvaten, minkälaisia rooleja taiteilijat ja asukkaat voivat niissä ottaa. Yhteen ääripäähän hän sijoittaa asumisyksikössä järjestettävän konsertin tai esityksen, jossa fokus on esiintyjässä ja yksikön asukas saa melko perinteisen katsojan roolin. Toiseen ääripäähän hän sijoittaa taideterapian, jossa fokus on hoidettavassa henkilössä taiteilijan fasilitoidessa⁸ hänen terapeutista prosessiaan. Väliin jää lukuisia taiteellisen toiminnan muotoja, joissa asumisyksikön asukkaita osallistetaan eri tavoin. Taiteilijan rooli muuttuu asukkaiden osallistamisen asteen mukana.

Yleisökontaktikursseilla tutkittiin, minkälaisia kohtaamisia syntyy taideopiskelijoiden ja erilaisissa suljetuissa yhteisöissä asuvien henkilöiden välille. Kurssin tehtävänantoon kuului, että opiskelijat hakeutuisivat tekemisiin asukkaiden kanssa sekä ”omana itsenään” että ”taiteilijaroolissa”. Siirtymä näiden olemisen tapojen välillä on ollut yleisökontaktikursseilla kiinnostuksen kohteena alusta alkaen. (Lehtonen 2015.)

Iira (D), Inka (N) ja Iris (M) pohtivat omaa rooliaan työpajavaiheessa hieman eri tavoin. Alun perin Iris suunnitteli soittavansa selloa työpajapäivinä asukkaiden ruokailun aikana Inkan kutsuessa asukkaita työpajoihin. Työntekijät halusivat kuitenkin rauhoittaa ruokailun, ja suunnitelmasta luovuttiin. Iris jätti sellon soiton kokonaan pois ja toi työpajojen osallistujien käyttöön lyömäsoittimia. Iris pohti tapahtunutta ryhmäreflektiossa:

Iris (M): *Se tuntu kaikissa tilanteissa, et sit [kun soitan selloa] mua vaan katotaan. Mä kaipasin sitä, et [on] yhteisö ja et kaikki päästään olemaan yhdessä ja tiettyä tasa-arvoa.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Työpajan vetäjän rooli oli Iirikselle luonteva, mutta hän ei halunnut soittaa selloa ja näyttäytyä solistiroolissa. Sellostu luopuminen herätti yhtä aikaa surua.

Iris (M): *Mä tärisen nytte.*

Jussi: *Miks?*

Iris (M): *En tiedä. Ehkä tässä mentiin jonnekin syvälle, sisuksiin. [–] Mä luulen, et se [–] liittyy siihen selloon. Kyllä musta ois kauheen kivokin soittaa sitä.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Inkalle (N) puolestaan uusien ihmisten kohtaaminen oli vaikeampaa omana itsenä kuin näyttelijäroolin kautta.

Inka (N): *Tuntuu et välillä tuo turvaa se näyttelijän identiteetti ja sit kun tuleekin joku kohtaaminen missä [–] mä oon vaan tää ihminen. Et se on melkein helpompaa sen*

8 Esitystaiteilija Pilvi Porkolan (2014, 196–197) mukaan fasilitoiminen on jonkin asian mahdollistamista tai liikkeeseen saattamista. Fasilitaattoriroolit ovat varsin yleisiä erilaisissa esitystaiteen hankkeissa, ja olisi hyvä pohtia, minkälaisia vaatimuksia niiden omaksuminen asettaa näyttelijän ammattitaidolle ja koulutukselle (Hervuori 2011, 113–114).

näyttelijäidentiteetin kautta. [-] Se saattaa liittyä myös habmotettavuuteen, et näyttelijän identiteetti on määriteltävissä oleva asia, sille voi antaa nimen toisin ku oma itsen identiteetti täysin hajalla, se on kaikkea ja ei mitään. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Ryhmäreflektiossa opiskelijat kuvasivat kenttätö- ja työpajavaiheessa omaksumiaan, työhön ja ammattiin liittyviä erilaisia toimijuuksiaan ja identiteettejään. He puhuivat *taiteilijuudesta* sekä *työpajan vetäjänä* tai *asiantuntijana* toimimisesta. Tämän lisäksi he puhuivat myös siitä, miten työpajavaiheen kohtaamiset saivat heidät pohtimaan omia *arjen identiteettejään* sekä siirtymiä ammatillisista rooleista *omana itsenä* olemiseen. Tällainen asetelma on tyypillinen toimintatutkimuksen alkuvaiheelle: yhteisöllisen toiminnan kehittäminen edellyttää kaikilta toimijoilta oman aseman ja arvopohjan tiedostamista. Toisten ymmärtäminen alkaa siitä, että ymmärtää itseään. (McNiff 2017, 39.)

Kenttätövaiheen kokemukset lähtökohdana opiskelijoiden tulevalle esitykselle

Ryhmäytymisen ja työroolien kannalta oli ratkaisevaa, että muusikko- ja näyttelijäopiskelija ottivat päävastuun työpajojen järjestelyistä ja vetämisestä, kun taas dramaturgiopiskelija omaksui tarkkailijan roolin. Toisin kuin jotkut muut kurssin käsi- kirjoittajista, hän ei halunnut kerätä haastatteluaineistoa vastaanottokeskuksesta tai lähestyä tehtävänantoa esimerkiksi dokumenttiteatterin näkökulmasta.⁹ Kohtaamiset turvapaikanhakijoiden kanssa saattoivat kuitenkin virittää häntä kirjoitustyöhön:

Iira (D): Itelle tälle kurssille tullessa lähtöajatus ei oo ollu se et mä kirjoitan jostakin näistä ihmisistä keitä mä kohtaan [-] [v]aan suhteesta siihen, miten taidetta voisi tehdä saavutettavammaksi eri konteksteissa. [-] [E]n tällä hetkellä kirjoita tekstiä, missä käsitteiden vaikkapa Suomen turvapaikkakeskusten arkea. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Yleisökontaktikurssin tehtävänantoon liittyi ajatus dramaturgista, näyttelijästä ja muusikosta, jotka jalkautuvat erilaisiin yhteisöihin ja löytävät aineistoa ja inspiraatiota yhteiselle esitykselleen. Tarkastelun kohteena olevassa työryhmässä käsikirjoituksen valmistaminen oli vahvasti dramaturgiopiskelijan käsissä. Hänen valintansa olla vähemmän aktiivisesti mukana työpajavaiheessa korosti asetelmaa,

⁹ Yleisökontaktikurssin tehtävänannossa opiskelijoille tarjottiin mahdollisuutta ottaa yhteisöjen jäseniä eri tavoin mukaan esityksen valmistamiseen. Tähän opiskelijat eivät kuitenkaan suuressa määrin tarttuneet. Iira [D] mainitsi ryhmäreflektiossa, että ajatus materiaalin keräämisestä turvapaikanhakijoilta käsikirjoitusta varten aiheuttaa hänessä ”vampyyrifiliksän”. On tärkeää kysyä, millä ehdoilla ja minkälaisin sopimuksin taiteilijat voivat kerätä aineistoa haavoittuvassa asemassa olevilta ihmisiltä. Entä minkälaisen prosessin tuloksena taidetta voisi tehdä yhdessä? (Blomfield & Lenette 2018.) Kiihkeänä käyvä keskustelu representaatiosta ja kulttuurisesta omimisesta tuo näkyville hyväksikäytön pitkän ja synkän historian (esim. Ahvenjärvi 2017). Tämä saattaa aiheuttaa haavoittuvassa asemassa olevien ihmisten kanssa työskentelevissä opiskelijoissa ahdistusta ja epävarmuutta. Ilmiö ei kuitenkaan ole mustavalkoinen. Esimerkiksi pakolaistaustaisten henkilöiden ääni ei tule helposti esiin julkisessa keskustelussa, elleivät kantaväestöön kuuluvat henkilöt sitä edesautaa. Representaatioon liittyvien kysymysten käsittelemiselle on taiteilijakoulutuksessa ilmeisesti suuri tarve.

jossa dramaturgi oli “luovan” taiteilijan asemassa, kun taas näyttelijän ja muusikon rooliksi jäi esityksen näyttämöllinen toteuttaminen dramaturgin luoman rakenteen pohjalta. Kurssin kenttätö- ja työpajavaiheessa tämä ei kuitenkaan ollut työryhmän kaikille jäsenille vielä selvää, ja ajatukset tulevasta esityksestä elivät voimakkaasti myös muusikon ja näyttelijän mielessä koko työpajajakson ajan. Iris ja Inka kuvittelivat, millaisia esityksiä ryhmäkodissa tai vastaanottokeskuksessa olisi mahdollista tehdä.

Iris (M): *[V]oi olla [-] sellasta missä yleisö olis mukana tai et se on niin aktiivinen porukka et mulla on tullu paljon impulsseja [-] yleisö voi päästää ääntä tai et me olta niiden joukossaki [-] neljäs seinä rikottais, mutta sitte jos taas miettii [ryhmäkotia] niin siellä ei tapahdu mitään. [S]itä ei tulis kukaan kattomaankaan. [-] Se olis mielenkiintoista esittää siellä niin että kukaan ei tuu kattomaan. Joku sellanen 24h esitys, et jossain vaiheessa kukin piipahtais niistä nuorista.*

Inka (N): *Se vois tapahtuu siinä pihalla, niiden kuistilla, vois aina vilkasta, ku ne menee oh siitä ikkunasta.* (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)

Sitaatti kuvaa opiskelijoiden tarvetta saattaa kenttätövaiheen tuottamia, väliin hämmentäviäkin kokemuksia taiteelliseen muotoon. Toimintatutkimuksen näkökulmasta opiskelijoiden haaveita työpajajakson pohjalta syntyvästä esityksestä voidaan tarkastella kolmannen toiminnallisen spiraalin alkuna. Toiminta synnyttää toimintaa, ja jo toteutuneen toiminnan reflektiossa piilee uuden toiminnan siemen. (Aaltola & Syrjä 1999, 37.)

Taiteilija valvontakamerassa

Ulkopuolelta tulevat taiteilijat kohtasivat vastaanottokeskuksessa asukkaiden ja työntekijöiden todellisuudet ja saivat niiden välisestä suhteesta monenlaista tietoa. Tämä herätti opiskelijoissa yhteiskunnallisia ja valtarakenteisiin liittyviä pohdintoja. Molemmissa vastaanottokeskuksissa työntekijät rajasivat opiskelijoiden toiminnallisia ehdotuksia määritellen vahvasti, miten asukkaita oli mahdollista kohdata. Tämä oli ymmärrettävää ja myös luottamusta herättävää. Työntekijät suojelivat asukkaita ja heidän yksityisyyttään. Ajoittain asetelma kuitenkin lisäsi hierarkkista tunnelmaa, jossa ihmisten välisiä suhteita kontrolloidaan ylhäältä annetuilla määräyksillä.

Alaikäisten turvapaikanhakijoiden ryhmäkodissa työntekijät puuttuivat aktiivisesti opiskelijoiden ja asiakkaiden vuorovaikutukseen. Transit-keskuksessa asetelma oli hyvin erilainen. Työntekijät eivät olleet mukana työpajatilanteissa, mutta vähitellen opiskelijoille selvisi, että he seurasivat toimintaa valvontakameroista.

Iris (M): *[Y]llätyin [-] sen loppujuhlan jälkeen, [-] me oltiin, et ihan tosi hyvä meininki ja alettiin selittää [vastaanottokeskuksen työntekijöille] et mitä siel tapahtu, ni sit ku [työntekijä] oli et joo, me katottiin tosta kamerasta.*

Inka (N): *[M]jubun vaikuttaa tosi paljon tollaset [-] oli kiva et mä en muistanu et siellä on valvontakamera, ei olis ollu niin vapaa ja kiva fiilis.*

Iiris (M): *Se oli kans yllättävää et ne [työntekijät] oli niin fiiliksissä. [-] Ku siihen asti tää [työntekijä] oli ollu jotenkin karkean realistisen pessimistinenkin jopa. [S]e oli puhunu karkealla ja nopealla äänensävyllä, lakonisestiki, [-] et täällä lähtee tavarat kävelemään, tietynlaista realismia siinä äänensävyssä, ni sitku se oliki et näytti niin hauskalta [valvontakamerassa] se teidän juhlinta tuolla. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)*

Opiskelijat jäivät myös pohtimaan, minkälaisilla motiiveilla vastaanottokeskuksen asukkaat osallistuivat työpajoihin.

Inka (N): *[E]n mä [-] kokenu olevani siellä [-] jollain valta-asetelmalla, mut ymmärrän et siihen liittyy paljon kysymyksiä, [-] kuka päättää vaikka transit-keskuksen toiminnasta [-] et jos joku osallistuu jobonkin teatterityöpajaan ni sit hänellä on parempia chanceja jobonki.*

Jussi: *Turvapaikkaan. Mistä sä sellasta kuulit?*

Inka (N): *Eiku se pointti oli [-] jos ihminen ajattelee et nyt osallistumalla tähän, et se motivaatio ei ookaan se et mä haluan osallistua vaan et se onkin se, et mä osallistun koska mä en voi tietää et vaikuttaaks tää. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)*

Ammatillisen identiteettipohdinnan lisäksi yleisökontaktikurssin työpajoihin liittyi opiskelijoilla toisenlaista identiteettipohdintaa, kun he kuvittelivat, minkälaisia tuntemuksia työpajoissa oleminen vastaanottokeskuksen asukkaissa mahdollisesti herätti. Opiskelijat tiedostivat etuoikeutetun asemansa suhteessa kotimaansa jättäneisiin ja vailla oleskelulupaa oleviin vastaanottokeskuksen asukkaisiin, mutta myös sen, etteivät voi aliarvioida työpajojen osallistujien arviointikykyä. On olen-naista, minkälaisella asenteella tai ennakkokäsityksillä lähestyy toista ihmistä.

Inka (N): *Mä en ite ollu siinä tilanteessa ni en voi sanoo, miten oisin kokenu [-] et oon turvapaikanhakijana ja sitten on tollasia tarjontoja [esim. taidetyöpajoja] ja sit koen et ois ehkä parempi mennä [-] jos ei sitä tuu jostain sitä lausetta, et sinun ehkä kannattaisi mennä, ni sitte toi on just sellasta white guilt.*

Iiris (M): *[S]iinä [-] asettaa toisen ubrin asemaan ikään kuin hän ei pystyis itse tekee sellasia päätöksiä ja ikään kuin hän ois niin suurten valtarakennelmien liikuteltavana et hän on vaan kädet ylhäällä ja et se pelko siitä et toinen ei oo täysin vapaa. (Ryhmäreflektio 19.12.2018.)*

Sitaatista käy myös ilmi, miten työryhmän jäsenet jakoivat kokemuksiaan ja yrittivät antaa niille merkityksiä. Tieto on helposti yksilöiden omaisuutta ja siten subjektiivista sekä ristiriitaista. Toimintatutkimuksessa yksilöt neuvottelevat tiedon merkityksestä toisten yksilöiden kanssa ja pyrkivät tuottamaan uutta tietoa dialogin kautta. (McNiff 2017, 44–45.)

Siirtymä taideyliopistosta alaikäisten turvapaikanhakijoiden ryhmäkotiin ja transit-vastaanottokeskukseen herätti opiskelijoissa identiteettiä ja työrooleihin liittyviä pohdintoja sekä kriittisiä huomioita liittyen valtarakenteisiin. Työpajakokemusten myötä opiskelijat tutustuivat toisiinsa ja löysivät alkujyviä myöhemmin valmistuvaan esitykseensä, jonka nimeksi tulisi *Odottamisesta*. Tämän artikkelin kirjoittajien havainto on, että kenttätyövaiheen keskeiset teemat – *ulkopuolisuus, odottaminen, rutiinien rakentaminen kaaoksen keskelle* sekä *oman elämäntilanteen hyväksyminen* – olivat lopulta vahvasti läsnä myös opiskelijoiden valmistamassa esityksessä.

TEOSKÄSITYSTEN TÖRMÄYS

Yleisökontaktikurssilla työryhmien työpaja- ja kenttätyövaiheen havainnot toimivat lähtökohtana yhteisen esityksen valmistamiselle. Toimintatutkimuksen näkökulmasta esityksen käsikirjoitus- ja musiikkidramaturgiaprosessi näyttäytyy opiskelijoiden seuraavana toiminnan ja reflektion spiraalina. Tässä luvussa käsittelemme siihen liittyviä havaintoja.

Työryhmälähtöisen työskentelyn haasteita

Yleisökontaktikurssin ideana oli tuottaa esityksiä prosessi- ja työryhmälähtöisesti (Koskenniemi 2007; Numminen, Kilpi & Hyrkkänen 2018, 225–226), mutta siten, että kullakin opiskelijalla oli omat erityisvastuunsa. Dramaturgiopiskelijalla oli veto-vastuu käsikirjoituksen valmistumisesta. Tehtävänannossa näyttelijälle ja muusikolle – perinteisesti ”toteuttaville” toimijoille – tarjottiin kuitenkin osallisuutta teoksen suunnittelussa ja toteutuksessa kurssin kaikissa vaiheissa. Tarkemmasta työnjaosta työryhmät sopivat keskenään. Joissain työryhmissä dramaturgiopiskelijat ryhtyivät esitysten ohjaajiksi. Toiset työryhmät toimivat ilman varsinaista ohjaajaa, mutta pyysivät keskeisten ratkaisujen tekemisessä ohjaavan opettajan apua. Koska Lira (D) oli alusta alkaen ilmoittanut, ettei halunnut ryhtyä esityksen ohjaajaksi, hänen, Inkan (N) ja Iiriksen (M) työryhmä toimi jälkimmäisellä tavalla. Heidän valmistamallaan esityksellä ei ollut ohjaajaa, mikä myötävaikutti siihen, että neuvottelu työrooleista jatkui läpi koko esityksen valmistamisen prosessin. Tällä oli vaikutuksensa myös ohjaavien opettajien asemaan. He seurasivat prosessia ja tarjosivat tukeaan.

Työryhmän dynamiikka oli jo työpajavaiheessa jakautunut. Inka (N) ja Iris (M) toimivat usein kahdestaan ja Iira (D) pysytteli sivummalla. Käsikirjoitusvaiheessa Iira (D) oli kirjoittajana toiminnan keskiössä, kun taas Inka (N) ja Iris (M) osallistuivat ideointiin harvakseltaan. Alkuun Iris (M) kuitenkin lähetti ääninäytteitä ja sävellysten aihioita työryhmän muille jäsenille. Tässä tilanteessa hän kohtasi ristiriidan.

Iris (M): *[M]ähän tein niitä musiikkimateriaaleja etukäteen ja [-] Iira oli toivonutkin niitä, mut se ei sit näkynyt siinä [-] tekstissä tai hänen ajatuksessaan [-] hän kirjotti sinne tekstiin eri asioita kuin mitä mä olin [ajatellut].* (Ryhmäreflektio 13.2.2020.)

Myös Inka (N) sanallistaa Iiran (D) vahvaa kirjoittajan positiota, tekstin omistajuutta ja toisaalta haluttomuutta ottaa itselleen muita kuin käsikirjoittajan roolia:

Inka (N): *[Iira] ei halunnu ohjata, ja [-] se just halus kirjottaa esityksen. [-] Mua se ei haitannu. [-] ryhmätoiminnan läpi ajateltuna olis ollu hyvää, et olis ollu kaikille selvää ihan syksyn alust lähtien, et me toimitaan näin [-]. Iiralla oli myös tosi [-] vahvat rajat, joita se ei ollu kiinnostunu ylittää siinä. [-] Tiesin sen [-] etukäteen et Iira ei luultavasti halua mennä lavalle ja sit toisaalt se ite sano et se ei haluu ohjata. Et Iiral oli tosi vahva [-] positio, Iira halus määrittää sen aika tarkasti itte.* (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Iira (D) yksin valmisti käsikirjoituksen, jota Iris (M) ja Inka (N) alkoivat kohdella lähes valmiina teoksena. Vaikka käsikirjoitusta muokattiin ensiesitykseen asti ja vaikka kaikki ryhmän jäsenet vaikuttivat sen syntyyn, kurssin lähtökohtaan liittynyt ajatus neuvottelusta ei täysin toteutunut. Iris (M) kuvaa käsikirjoitusprosessia:

Iris (M): *Iira selkeesti halus pidättyä jossain omassa [-] me juteltiin siitä [-] että miten musiikki tulee mukaan. Iira sanoi, että hän ei halua kirjottaa sitä tekstiä niin, että tähän kohtaan vaikka tän tyyppistä musiikkia, hän ei halunnu ajatella etukäteen, miten me tehdään se lavalla. Niin se oli itelle vähän sellanen, että aa okei, että selvä... [-] meil tulee tekstiä, mut ite oli tavallaan vähän rampa [-] en ihan tienny, että kuinka tätä saa repiä.* (Ryhmäreflektio 13.2.2020.)

Iira (D) puolestaan kaipasi muusikon kanssa työskentelyyn lisätyökaluja ja selvästi enemmän aikaa.

Iira (D): *Pari vuotta sitte tein yhden säveltäjäopiskelijan kanssa kurssityönä yhen jutun mut se meni niin, et minä kirjoitan ja hän säveltää sen jälkeen. [-] Se on se ainut kokemus muusikon kanssa työskentelemisestä tähän asti.* (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Iira (D) koki, ettei hänellä vähäisen kokemuksensa kautta ollut valmiuksia rakentaa käsikirjoitusta yhteistyössä muusikon kanssa taustoittaen tähän syytä:

Iira (D): *[K]oulun kontekstissa meil on semmonen ääneen sanottu sääntö et ohjaaja ei saa poistaa eikä vaihtaa eikä siirtää [dramaturgi]opiskelijan tekstistä asioita kysymättä opiskelijalta. Ja sit tavallaan niinku. [E]i siit neuvotella, et on tottunu siihen et "voi-*

daanko tää ottaa täältä pois”, niin siihen vastataan et “joo voidaan ottaa, en halua olla vaikea et ottakaa vaan”. (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Iira (D) kaipasi neuvottelua, jota Teatterikorkeakoulussa omaksuttu ohjaajan valta ei aina tue. Kurssilla neuvottelu dramaturgin, muusikon ja näyttelijän välillä oli lähtökohtana, mutta sen toteutumiseen olisi ehkä tarvittu enemmän ohjausta. Iira (D) siis toimi tottumuksensa mukaisesti ja kirjoitti käsikirjoituksen itsenäisesti. Ryhmäreflektiossa hän kuitenkin osoitti rakentavaa pedagogista asennetta hahmottelemalla jaettua prosessia, jossa haettaisiin neuvotteluyhteyttä ja ymmärrystä toisen tekijän praksiksesta:

Iira (D): Ymmärrys toisen välineestä ois ehk tässäki tehny mun ja Iiriksen työskentelyst [-] helpompaa. [-] [N]euvottelu vaatis jaettuu sanastoo mikä on ollu ongelma. [-] [Y]mmärryksen toisen tekijyydestä ajasta ennen tätä prosessia. [-] [K]u ei oo niit referenssejä. Ei oo sellast jaettuu et mitä oon tehny ennen tätä. (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Myös Inka (N) kaipasi välineitä taiteiden väliseen yhteistyöhön. Musiikin- ja teatterialan erilaiset kielet tuottivat päänvaivaa, sillä kunkin itsestään selvinä pitämiä asioita piti selittää toisen genren edustajalle.

Inka (N): [J]os tekis toisen kerran proggiksen nii varmaan osais keskustella asioista selkeemmin [-] ainaki yritys oli tehdä [esitystä harjoitusvaiheessa] kahdestaan, yhdessä [muusikon kanssa]. (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Iira (D) piti käsikirjoittajan ja muusikon välisen onnistuneen yhteistyön edellytyksenä sellaista aktiivista neuvottelua, joka olisi vaatinut enemmän aikaa, kuin kurssilla oli mahdollista.

Iira (D): [K]irjottajana koen et ehkä se paras mahdollinen musiikki syntyy just sillä tavalla siihen teokseen et [-] en kirjottajana petaa paikkoja, että tähän nyt tunnelmaa nostattava musiikki ja tähän nyt pysäyttävä hetki musiikillisesti. Et mä en ajattele et se olis mittatilaus siinä mielessä et noniin. (Yksilöhaastattelu 12.6.2020.)

Erilaiset teeskäsitukset työryhmälähtöisessä prosessissa

Yleisökontaktikurssin käsikirjoitus- ja musiikkidramaturgiavaiheessa opiskelijoiden identiteettipohdinta linkittyi vahvasti siihen, miten he hahmoivat oman asiantuntijuutensa yhteisen esityksen valmistamisessa. Esiin nousi kysymys eri taiteenlajien teeskäsituksista.

Sellistin pohjakoulutus nojaa teoskeskeiseen traditioon, jossa säveltäjän luoma musiikkiteos on niin esittäjän kuin yleisön huomion keskipisteenä.¹⁰ Koulutukses-

¹⁰ Siinä missä 1700-luvulla taidemusiikki vielä liitettiin kirkon ja hovin tilaisuuksiin, romantiikan ajalla se nostettiin tapahtumien keskiöön, konserttilavoille, yleisön kuultavaksi. Käsite 'teos' vakiintui viittaamaan ko-

sa keskeistä on instrumentin hallinta ja tyyliintuntemus (mm. Åberg 2013), mutta ei esimerkiksi säveltäminen¹¹, saati käsikirjoituksen laatiminen. Iiriksen (M) osaaminen oli kuitenkin tavallista laajempi, sillä hän osasi myös improvisoida, laulaa ja säveltää. Näitä osaamisalueitaan hän olisi halunnut käsikirjoitusvaiheessa päästä hyödyntämään enemmän, mutta törmäsi teoskeskeiseen ajatteluun.

Iiris (M): *Mulle uutta oli se, että se oli nimenomaan taideteos mikä vietiin [-] Oon ollu joissain palvelutaloissa pitämäs toiminnallisia hetkiä, että lauletaan yhdessä tai mulla on ollu muskariryhmä, jotka on tullu esiintymään [-] Se [uusi asia] oli sen esityksen kautta kohtaaminen. (Yksilöhaastattelu 11.6.2020.)*

Iiris (M) ei niinkään yllätynyt erilaisista yleisöistä, joista hänellä oli jo aiempaa kokemusta, vaan juuri prosessin teoskeskeisyydestä.

Iiris (M): *Kyl se mun mielest on läpisävelletty ja -kirjoitettu. Se on aika vankka ja vahva ja niinku selkeet askeleet koko ajan. (Yksilöhaastattelu 11.6.2020.)*

Myös Inka (N) koki Iiran (D) kirjoittaman tekstin olleen oma, ehyt taideteoksen, eikä esimerkiksi kokoelma tekstifragmentteja, joita harjoittellessa voisi yhdistellä toisiinsa eri tavoin. Samalla Iira (D) määritteli omaa osaamisaluettaan:

Iira (D): *[M]un ekspertiisi [-] on niin sidoksissa siihen kieleen, kirjottamiseen. (Ryh-märeflektio 19.12.2019.)*

Iira (D) artikuloi oman paikkansa tässä produktiossa voimakkaasti; hän on se, joka hallitsee kielen ja osaa kirjoittaa – huomio, jonka myös Inka (N) vahvisti. Myös Iiris (M) rajasi omaa rooliaan kapeammaksi. Iiran (D) teksti näyttäytyi hänelle eheänä taideteoksena, joka tulee opetella tarkoin huolimatta siitä, että väljyys ja tulkintakin toki kuuluvat esityksen valmistamisen prosessiin.

Iiris (M): *[M]eillä oli teksti, joka oli ”valmis”. Ja käytin lainausmerkkejä tässä valmiin*

konaista valmista sävellystä, joka liitettiin säveltäjänsä aiempaa tiiviimmin. Konserteissa alettiin esittää kuoleiden mestareiden, kuten Bach, Mozart ja Haydn, teoksia: alkoi musiikkiteosten kanonisointi. Samalla kun musiikkiteos nostettiin jalustalle, esittäjän rooli kapeni: hänen tuli ilmentää teoksen intentiota ja toimia näin säveltäjän tarkoituksien läpinäkyvänä välittäjänä. (Goehr 1994, 178–180, 191–195, 198–203, 232.) Säveltäjien suhtautuminen esittäjiin on toki aina ollut yksilöllinen: Johannes Brahms jätti väliin oopperaesityksen, koska kuulisi paremman esityksen mielessään, vain partituuria lukien, kun taas Claude Debussy ja Elliot Carter puolestaan hyväksyivät ajatuksen esittäjän luomasta tulkinnasta. (Taruskin 1995, 52–54.) Goehrin (1994, 249, 282) mukaan romantiikan aikaan syntynyt käsite ‘teos’ on päätyntä kuvaamaan jopa ennen käsitteen syntyä tai nykyaikana sävellettyä musiikkia. Keskeistä on uskollisuus jumalasevan saavuttaneen säveltäjän luomalle musiikkiteokselle ja esittäjän asettuminen sen palvelukseen mieluiten läpinäkyvänä häiritsemättä alkuperäistä sävellyksellistä intentiota (emt. 208, 232). Nicholas Cook kritisoi teoskeskeisyyttä liittäen esitykseen itseisarvon ja kyseenalaistaen näkemyksen, jonka mukaan teoksen alkuperäistä tarkoitusta olisi edes mahdollista tuntea (Cook 2001, 245–247). Myös taiteellinen tutkimus on tarjonnut vastaaänen teoskeskeisyyteen ja noston esiin esittäjän ja tulkinnan merkitystä (esim. de Assis 2018, 13, 19; Vehviläinen 2019).

11 Vielä 1700-luvulla muusikko saattoi toimia kapellimestarina, säveltäjänä ja esiintyjänä; roolit alkoivat eriytyä 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa (Goehr 1994, 192).

kohdalla, koska mulle se oli epäselvää. Koska Iira ei ollut näissä harjoituksissa, niin otin sen tosi pyhänä sen tekstin, että tää pitää tehdä näin, tää on meille annettu. (Ryhmäreflektio 13.2.2020.)

Se, että Iira (D) ei ollut mukana esityksen harjoituksissa, vahvisti hänen teki-
jyyttään Iiriksen (M) mielessä. Voisi ajatella, että kun dramaturgi ei ole paikalla
puolustamassa omaa tekstiään, muut tekisivät sille mitä haluavat. Mutta näin ei käy-
nyt, vaan Iiris (M) suhtautui Iiran (D) kirjoittamaan tekstiin “pyhänä” nostaten esiin
kuolleen suuruuden ja auktoriteetin, Johann Sebastian Bachin.¹²

*Iiris (M): Ajatuksella että Johann Sebastian Bach on kirjoittanut tän sonaatin ja nyt
mä sitten soitan sen niinku se on kirjoitettu.* (Ryhmäreflektio 13.2.2020.)

Iiran (D) pohdinta valottaa asiaa dramaturgin näkökulmasta. Hän vertaa käsikir-
joituksen valmistumista yleisökontaktikursseilla aiempaan kokemukseensa.

*Iira (D): [T]ää prosessi on ollut niin nopea nii täst on tavallaan puuttunu aika paljon
sellast, mitä on yleensä tottunu kirjoittajana tekee ohjaajan kans, pallotusta ja impuls-
sien syöttöä ja tunnelmiin liittyvää keskustelua. [-] Maailman luomisasiaa.* (Yksilö-
haastattelu 12.6.2020.)

Käsikirjoitusvaiheen haasteet näyttäytyivät eräänlaisena teoskäsitusten yhteentör-
mäyksenä. Kolme taideopiskelijaa toivat kurssille mukanaan omat ymmärryksensä
siitä, mitä ‘teos’ voisi olla: muusikolle se on esimerkiksi sävelletty tai improvisoitu,
ehea kokonaisuus.¹³ Dramaturgille teos voi olla esimerkiksi näytelmä, dramatisoin-
ti, esityksellinen konsepti tai tapa järjestää asioita (Numminen, Kilpi & Hyrkkänen
2018). Näyttelijä voi pitää teoksenaan henkilöhahmoa tai tulkitsemaansa tekstillistä,
musiikillista tai liikkeellistä kokonaisuutta. Näyttelijän teos voi olla myös hänen osuu-
tensa työryhmän tuottamassa kokonaisuudessa (Koskeniemi 2007). Performatiivisen
käänteen jälkeisessä teatterissa näyttelijän tehtävää kuvataan usein eräänlaisena oma-
na itsenä, esiintyjänä ja roolihenkilönä olemisen välillä liikkumisena sekä katsojan
kanssa jaetun esityskokemuksen fasilitoimisena (Helavuori 2011). Nyt työryhmän
jäsenillä ei ollut koulutuksen tarjoamaa tuntemusta toisten taiteenlajien käytännöistä,
mikä saattoi synnyttää epävarmuutta käsikirjoitusvaiheessa ja osaltaan myös johtaa
ryhmän jäsenten roolien eriytymiseen: Iira (D) vetäytyi kirjoittamaan tekstiä yksin ja
tarjosi pitkälle hiotun tekstin, jota Iiris (M) ja Inka (N) alkoivat harjoitella.

¹² Romantiikan aikana säveltäjä nähtiin jumalana. Bach oli itseoikeutettu kuollut mestari, jonka musiikin
voitiin katsoa ylittävän aikarajat – huolimatta siitä, että Bach tuskin itse pohti sävellystensä kuolemattomuutta;
tämä konnotaatio liitettiin hänen musiikkiinsa postuumisti. (Goehr 1994, 186, 208, 246.)

¹³ Muusikot tunnistavat teokseen ja säveltäjään kohdistuvan uskollisuuden vaateen jopa siinä määrin, että
kaikkeaa musiikkia arvioidaan tämän ihanteen mukaisesti (Goehr 1994, 249). Mutta asia ei käytännössä ole
aivan niin mustavalkoinen: säveltäjäuskollisuus ei lopulta estä esittäjän omaa tulkintaa vaan on pikemminkin
käytännöllisyyttä, tapa päästä mahdollisimman lähelle säveltäjän intentiota (Vehviläinen 2008, 114). Tulkinna-
ta ks. myös mm. Cook 2001; Rink 2001.

Näyttelijä ja muusikko etsivät yhteistä harjoittelukulttuuria

Käsikirjoitusvaiheen haasteista huolimatta työryhmä eteni määrätietoisesti kohti esityksen harjoituksia, joissa ensin kommunikointi tapahtui juuri Iiriksen (M) ja Inkan (N) välillä; he olivat kaikissa harjoituksissa paikalla, Iira (D) taas ei ollut. Ollessaan harjoituksissa Iira (D) oli vain satunnaisesti ohjaajan roolissa antaen niukasti ohjeita. Inka (N) tiedosti esityksen valmistamiseen liittyvän asiantuntijuutensa, mutta halusi antaa Iirikselle (M) tilaa kokeilemalla myös hänen ehdottamiaan ideoita.

Esityksen sisällölliset ratkaisut muuttuivat jatkuvasti aina ensi-iltaan saakka. Iris (M) kuvaa hämmennystään tilanteessa, jossa Iiran (D) teksti oli yhtäältä ”pyhä”, toisaalta sitä pilkottiin ja karsittiin koko ajan. Harjoituksissa ilmeni, että vaikka Inka (N) oli opetellut Iiran (D) kirjoittaman tekstimateriaalin ulkoa, Iris (M) ei ollut tehnyt samoin. Iris (M) piti plaria eli käsikirjoituksen tulostettua versiota mukanaan harjoituksissa ja luki repliikkejä sieltä. Hän odotti jatkuvaan muunteluun tuskastuneena, milloin käsillä olisi vihdoin valmis teos, jonka hän sitten voisi opetella. Siinä missä Iris (M) oli harjoittelussaan muusikkona tottunut toistoon ja tietyn, rajatun soitettavan materiaalin hiomiseen, tässä harjoitusprosessissa näyttelijän praksis perustui etsintään, varioimiseen ja testaamiseen. Vasta ensi-illalla nähtiin, mitä tekstistä lopulta jäi mukaan. Inka (N), joka koki kokeilujen ja versioiden kuuluvan normaaliin harjoitusprosessiin, toivoi huomion olevan enemmän yhteistyössä. Hän myös vaistosi Iiriksen (M) turhautumisen ja pyrki antamaan aikaa tämän sopeutumiselle. Iiriksen (M) puheosuudet kapenivat lopulta vain kahteen kohtaukseen. Syy lienee kahden erilaisen praksiksen – muusikon ja näyttelijän – törmäyksessä ja sen aiheuttamissa yllätyksissä.

Iris (M): Mä mielelläni työskentelen teatterin parissa ja musta tällanen prosessi on hyvin mielenkiintoinen, mut se on vaan mulle henkilökohtaisesti kuluttavaa. (Ryhmäreflektio 13.2.2020.)

Toimintatutkimuksen prosesseille on tyypillistä, että yhteisön jäsenet alkavat tiedostaa omia institutionaalisia sidonnaisuuksiaan (McNiff 2017, 57). Omaan sosiaaliseen ja käsitteelliseen ympäristöön, ja niiden mukanaan tuomiin rooleihin tai identiteetteihin on helppo piiloutua (McNiff 2017, 66). Yleisökontaktikurssille osallistuminen lisäsi opiskelijoiden tietoisuutta omien koulutusohjelmien sisältämistä olettamuksista ja niiden vaikutuksista omaan ajatteluun sekä siitä, miten monella eri tavalla samaa ilmiötä – esityksen valmistamista – on mahdollista lähestyä.

Kuvatuista haasteista huolimatta Iiran, Iiriksen ja Inkan työryhmä onnistui valmistamaan *Odottamisesta*-esityksen, joka meille tämän artikkelin kirjoittajina näyttäytyi varsin ehyenä ja puhuttelevana. Esitys on yksi taiteellisen toimintatutkimuksen tutkimustulos. Sen ensi-ilta pidettiin samassa transit-vastaanottokeskuksessa, jossa opiskelijat olivat prosessin aluksi pitäneet työpajoja. Ensi-illan jälkeen esitys lähti kiertueelle

vankilaan sekä erilaisiin asumisyksiköihin ja päiväkeskuksiin. Yleisökontaktikurssin kiertuevaiheen havainnot on rajattu tämän artikkelin tarkastelun ulkopuolelle.¹⁴

SUUNTAVIIVOJA OPETUKSEN KEHITTÄMISEEN

Kysymys taideinstituution kyvystä ottaa erilaisia yhteisöjä mukaan toimintaansa – sekä tekijä- että kokijapositioneihin – on ajankohtainen (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2021). Myös kysymys representaatiosta, eli siitä minkälaisia valta-asetelmia liittyy toisen ihmisen esittämiseen, on vahvasti esillä (esim. Vuori 2020). Yleisökontaktikurssilla käsiteltiin molempia aiheita. Esiin nousi tarve tulla ulos taideyliopistokuplasta, keskustella taiteen tekemiseen liittyvistä eettisistä kysymyksistä ja etsiä näkymiä tasarvoisempaan taidemaailmaan, jossa eristäytymisen sijasta asioita tehdään yhdessä.

Taideyliopiston akatemioiden yhteisenä oppijaksona yleisökontaktikurssi, siten kuin se vuosina 2018–2019 toteutettiin, saattaa olla liian monimutkainen kokonaisuus edelleen kehitettäväksi. Suurin suunnittelun haaste kurssilla liittyi lukujärjestysten erilaisuuteen. Teatterikorkeakoulussa lukuvuoden opetus jakautuu neljään jaksoon, mikä mahdollistaa opetusproduktioiden intensiivisen valmistamisen jaksojen sisällä. Sibelius-Akatemiassa puolestaan lukujärjestykseen kuuluu läpi vuoden joka viikko toteutuvaa kontaktiopetusta, johon tulisi osallistua säännöllisesti, viikoittain. Myös ryhmäopetukseen sitoutumisessa oli Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian opiskelijoiden välillä huomattavia eroja. Samoin ohjaavien opettajien roolia olisi tärkeää kehittää. Tukea ja vahvistusta tarvitaan, kun erilaisista lähtökohdista tulevat opiskelijat lähtevät rakentamaan yhteistä teosta ja työskentelevät haavoittuvassa asemassa olevien henkilöiden kanssa. Yksinkertaisemmassa ja pienimuotoisemmassa kokonaisuudessa näiden ilmiöiden kanssa olisi ehkä helpompaa toimia.

Yleisökontaktikurssi tuotti havaintoja, jotka hyödyttävät yliopistotason taiteilijakoulutuksen opetussuunnitelmien kehittämistä. Sekä opiskelijoiden että opettajien havaintona tuli esiin tarve yhteisöllisesti suuntautuneen taiteen etiikkaan liittyvien kysymysten käsittelemiselle. Tämä olisi hyödyllistä toteuttaa kaikille Taideyliopiston opiskelijoille suunnatulla yhteisellä teoreettisella opintojaksolla. Tällöin opiskelijat jakaisivat ainakin jossain määrin yhteistä sanastoa haasteellisten aiheiden ja ilmiöiden äärellä. Kaikkien taiteenalojen maisterivaiheen kurssitarjonnassa olisi myös

14 Kaikkien yleisökontaktikurssin esitysten ensi-illat pidettiin keväällä 2019 samoissa yhteisöissä, joissa työryhmät olivat järjestäneet työpajoja syksyllä 2018. Toinen ensi-ilta järjestettiin Teatterikorkeakoulun näyttämöllä. Esitykset vietiin vankilaan, ikäihmisten yksikköön, päihdeyksikköön, lastensuojelun yksikköön ja mielenterveysyksikköön. Kiertuevaiheessa tutkittiin, miten esitykset yleisökontakteineen muuttuivat esityspaikan mukaan. Esitysvierailuun kuului yhteisöön tutustuminen, itse esitys sekä esityksen jälkeinen yleisökeskustelu. Opiskelijat vastasivat itse vierailujen järjestelyistä ja yhteydenpidosta. Kaikissa esityspaikoissa oli mukana yksi ohjaava opettaja, joka tuki opiskelijoiden vierailuja ja jonka johdolla opiskelijat kävivät esityksen jälkeen purkukeskustelun.

tärkeää olla vapaavalintainen opintojakso, jossa opiskelijat pääsisivät kokeilemaan yhteisöllisesti suuntautuneita taiteen tekemisen tapoja käytännössä. Tämän opintojakson suunnittelussa olisi tärkeää huomioida seuraavaa:

- 1) Joillakin taideopiskelijoilla on kiinnostusta ja luontaista kykyä ottaa erilaisten yhteisöjen jäseniä osaksi luovaa prosessia ja tarjota heille tekijäpositiota. Yhteistyö pedagogisten koulutusohjelmien kanssa on suositeltavaa.
- 2) Toisille on luontevampaa lähestyä erilaisia yhteisöjä oman taiteilijaroolinsa suojissa. Myös joillekin yhteisöjen jäsenille voi olla luontevaa ottaa vastaan perinteinen katsojarooli, vaikka ollaankin omassa olohuoneessa.
- 3) Marginalisoitujen yhteisöjen ottaminen mukaan taiteen tekemiseen on tärkeää myös yhteiskunnallisen keskustelun näkökulmasta. Samalla syntyy taidetta, joka peilaa laaja-alaisesti koko yhteiskuntaa. Erilaiset dokumentaarisen taiteen muodot ovat yksi tapa tuoda muuten kuulumattomiin jääviä ääniä kuuluville.

Yleisökontaktikurssi oli laaja kokonaisuus, johon liittyi mahdollisuus kokeilla erilaisia tekijäpositioita ja työtapoja. Ihannetapauksessa tulevaisuuden taiteilijakoulutuksessa tarjotaan eväitä monenlaisten hankkeiden toteuttamiseen. Tämän seurauksena myös terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköissä sekä vankiloissa tehdään monenlaista taidetta.

LOPUKSI

Yleisökontaktikurssi Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yhteisenä toimintatutkimuksena oli kunnianhimoinen kokeilu, jossa tapahtui kaksi institutio-naalista rajanylitystä: 1) Taideyliopiston sekä sosiaalitoimen, terveydenhuollon ja vankeinhoidon yksiköiden välillä sekä 2) Taideyliopiston eri akatemioiden välillä. Molempiin rajanylityksiin liittyi haasteita, joiden kanssa kamppaileminen tuotti kurssin opiskelijoille ja opettajille paitsi päänvaivaa, myös korvaamattomia oppimiskokemuksia. Tässä artikkelissa näitä haasteita on nimitetty rakenteellisiksi yhteentörmäyksiksi. Niitä on lähestytty sekä kurssin opiskelijoiden, opettajien että mukana olleen tutkijan näkökulmista.

Ensimmäiset rakenteelliset yhteentörmäykset tapahtuivat opiskelijoiden jalkautuessa turvapaikanhakijoiden vastaanottokeskukseen. Kysyimme artikkelissamme, minkälaisia tekijyyteen ja taiteilijuuteen liittyviä liikahduksia yleisökontaktikurssin teatteri- ja muusikko-opiskelijoissa tapahtui, kun he ryhtyivät vetämään työpajoja vastaanottokeskuksessa. Kohdatessaan vastaanottokeskuksen asukkaita ja tullessaan tietoiseksi heidän elämäntilanteistaan taideopiskelijat ryhtyivät pohtimaan erilaisia tekijäroolejaan ja -identiteettejään sekä niiden suhdetta omana itsenä olemiseen. Monet opiskelijoiden kohtaamista turvapaikanhakijoista osallistuivat innokkaasti

työpajoihin. Heillä oli paljon ilmaisutarvetta ja myös taiteellisia kykyjä. Ryhmäreflektioissa keskeisiksi nousivat kysymykset siitä, minkälaisilla ehdoilla taiteilija voi toimia suljetussa yhteisössä ja minkälaisia suostumuksia työskentelyyn silloin tarvitaan. Opiskelijat pohtivat, mitä eroa on toisen ihmisen kohtaamisessa taiteilijaroolissa, työpajan vetäjänä tai omana itsenä. He pohtivat paljon myös omaa etuoikeutuksi kokemaansa asemaa.

Turvapaikanhakijoiden lisäksi opiskelijat kohtasivat työpajajaksolla erilaisten yksiköiden työntekijöitä ja neuvottelivat heidän kanssa yhteisistä toimintatavoista. Ryhmäreflektioissa he pohtivat, minkälaista yhteistyötä taiteilijan olisi erilaisissa asumisyksiköissä toimiessaan hyvä tehdä yksiköiden työntekijöiden kanssa. He pohtivat myös asemaansa osana vastaanottokeskusten valtarakenteita ja hierarkioita. Vastaanottokeskuksessa taide voi näyttäytyä yksilöiden ja yhteisön itsetuntoa sekä elämänhalua vahvistavana tekijänä. Se voi myös näyttäytyä yhteisön hierarkkisia rakenteita vahvistavana tai niitä kyseenalaistavana voimana.

Toinen tässä artikkelissa kuvattu rakenteellinen yhteentörmäys liittyi Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian opiskelijoiden pyrkimykseen rakentaa yhteinen esitys teoskäsitysten, työkuultuurien ja tekijöiden persoonallisuuksien eroavaisuuksista huolimatta. Kysyimme, miten muusikko-, näyttelijä ja dramaturgiopiskelijat neuvottelivat yhteisen esityksen teoskäsityksestä yleisökontaktikurssilla ja miten erilaiset teoskäsitykset vaikuttivat opiskelijoiden toimintatapoihin työryhmälähtöisessä prosessissa. Yleisökontaktikurssilla oli tarkoitus kehittää omalakisista esityksiä, jotka eivät välttämättä ole puhtaasti teatteria, mutta eivät konserttejakaan. Erityisesti esitysten harjoittelun suhteen taidelajien perinteet poikkeavat toisistaan. Moneen musiikkigenreen kuuluu toisinaan pitkään yksinäinen harjoitteluvaihe ennen yhteistyötä muiden kanssa. Teatterissa tehdään töitä yhdessä, ja esitys syntyy vähitellen harjoitustilanteessa. Ryhmäreflektioissa ja yksilöhaastatteluissa opiskelijat totesivat, että yhteisen taideteoksen työnjaosta olisi hyvä sopia selkeästi etukäteen. Tämä ei kuitenkaan ole aivan yksinkertaista, kun muusikon, näyttelijän ja dramaturgin yhteistä työskentelyä määrittävät erilaisten työroolien lisäksi kunkin taiteenalan toisistaan poikkeavat teoskäsitykset.

Yleisökontaktikurssilla musiikki- ja teatterialan opiskelijat oppivat toistensa teoskäsityksistä ja esityskäytännöistä. Näyttelijän, muusikon ja dramaturgin teoskäsityksiin on sisäänkirjoitettuna myös toisistaan poikkeavat yleisösuhteiden tarinat. Siinä missä klassisen musiikin esittäjät ovat perinteisesti asettuneet välittäjähahmoiksi säveltäjän ja yleisön välille, näyttelijälle tai dramaturgille on voinut olla ominaista profiloitua aktiivisesti esimerkiksi poliittisen tai kantaa ottavan taiteen tekijöiksi. Teoskäsitysten raja-alueilla, ja ulkopuolella, on lukematon määrä uusia mahdollisia konsepteja. Näiden ilmiöiden pohtiminen Taideyliopiston akatemioiden välisesti tuntuu tärkeältä nyt, kun taide, taiteilijakoulutus ja yhteiskunta ovat voimakkaassa muutosprosessissa. Parhaassa tapauksessa eri alojen taiteilijoiden, taidelajien ja teoskäsitysten kohtaaminen tuottaa myös katsojalle uusia, entistä kokonaisvaltaisempia

taide-elämyksiä. Riippumatta siitä, järjestetäänkö esitys vastaanottokeskuksen ruokasalissa vai taidelaitoksen näyttämöllä.

Artikkeli on kirjoitettu osana vuosina 2015–2021 toteutettua ArtsEqual-tutkimushanketta, jota rahoitti Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvosto (hankenumero 293199).

LÄHTEET

PAINETUT JA VERKOSSA JULKAISTUT LÄHTEET

- Aaltola, Juhani & Syrjälä, Leena 1999. Tiede, toiminta ja vaikuttaminen. Teoksessa Hannu L. T. Heikkinen, Rauno Huttunen & Pentti Moilanen (toim.). *Siinä tutkija missä tekijä: Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Atena-kustannus. 11–24.
- Ahvenjärvi, Kaisa 2017. Kulttuurinen omiminen on vallankäyttöä. *Politiikasta-lehti*. <https://politiikasta.fi/kulttuurinen-omiminen-vallankayttoa/>
- Anttila, Eeva 2014. Tutkija liikkeessä: Kehollisuus ja toiminta tutkimustyön ytimessä. Teoksessa Hanna Järvinen & Leena Rouhiainen (toim.). *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Nivel 3. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-46-1>
- ArtsEqual-hankkeen nettisivusto. <http://www.artsequal.fi/fi/etusivu>
- Blomfield, Isobel & Lenette, Caroline 2018. Artistic Representations of Refugees: What Is the Role of the Artist? *Journal of Intercultural Studies*, 39(3), 322–338.
- Cook, Nicholas 2001 [1999]. Analysing Performance and Performing Analysis. Teoksessa Nicholas Cook & Mark Everist (toim.) 2001. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press Inc. 239–261.
- De Assis, Paulo 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. http://open.org/search?identifier=1001749_
- Fancourt, Daisy & Finn, Saoirse 2019. *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Health Evidence Network (HEN) synthesis report 67. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe.
- Goehr, Lydia 1994 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>
- Goehr, Lydia 1997. *The Quest for Voice. On Music, Politics and the Limits of Philosophy*. The 1997 Ernest Bloch Lectures. New York: Oxford University Press.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2007. Toimintatutkimuksen lähtökohdat. Hannu L.T. Heikkinen, Esa Rovio, Leena Syrjälä (toim.). *Toiminnasta tietoon: Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Helsinki: Kansanvalistusseura. 16–38.
- Heikkinen, Hannu L. T. & Jyrkämä, Jyrki 1999. Mitä on toimintatutkimus? Hannu L. T. Heikkinen, Rauno Huttunen, Pentti Moilanen (toim.). *Siinä tutkija missä tekijä*. Jyväskylä: Atena-kustannus. 25–62.
- Heikkinen, Hannu L. T., Rovio, Esa & Kiilakoski, Tomi 2007. Toimintatutkimus prosessina. Teoksessa Hannu L.T. Heikkinen, Esa Rovio, Leena Syrjälä (toim.). *Toiminnasta tietoon: Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Helsinki: Kansanvalistusseura. 78–93.
- Helavuori, Hanna 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.). *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like. 101–116.
- Houni, Pia, Turpeinen, Isto & Vuolasto, Johanna 2020. *Taidetta! Kulttuurihyvinvoinnin käsikirja*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus. https://www.taike.fi/documents/10921/1332027/Kulttuuri_hyvinvoinnin+k%C3%A4sikirja/00390626-4ee5-c833-3a72-28f388ce5781
- Huhtinen-Hildén, L. 2014. Perspectives on professional use of arts and arts-based methods in elderly care. *Arts & Health: An International Journal for Research, Policy and Practice* 6(3), 223–234. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17533015.2014.880726>
- Jakonen, Olli 2016. *Kulttuuri puntarissa. Kulttuuripolitiikan vaikutusten ja vaikuttavuuden arviointi Cuporessa*. 7.12.2016. Cuporen työpapereita 2. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissätiö. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/tyopaperit/ollijakonen_tyopapereita2.pdf
- Karttunen, Sari 2017. Laajentuva taiteilijuus – yhteisötaiteilijoiden toiminta ja identiteetti hybridisaatio-käsitteen valossa. *Tahiti* 7 (1). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85656>
- Kettunen, Pekka 2016. *Näkökulmia kulttuuripolitiikan vaikuttavuuteen*. 14.6.2016. Cuporen työ-

- papereita 1. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämässätiö. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/tyopaperit/pekkakettunen_v3.pdf
- Koskenniemi, Pieta 2007. *Osallistava teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Lehikoinen, Kai & Rautiainen, Pauli 2016. *Kulttuuristen oikeuksien toteuttaminen osaksi sote-palveluja*. ArtsEqual Policy Brief 1/2016. <https://www.artsequal.fi/documents/14230/26193/Sotesektori+suositus/df5a3d5e-ae2-413d-baea-ceedce6db2575>
- Lehtonen, Jussi 2010. *Samassa valossa: näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella*. Helsinki: Avain.
- Lehtonen, Jussi 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 42. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-51-5>
- Maguire, Moira & Delahunt, Brid. 2017. Doing a Thematic Analysis: A Practical, Step-by-Step Guide for Learning and Teaching Scholars. *AISHE-J*, 9 (3), 3351–33514. <http://ojs.aishe.org/index.php/aishe-j/article/view/335>
- McNiff, Jean 2017. *Action Research: All You Need To Know*. London: Sage.
- Numminen, Katariina & Kilpi, Maria & Hyrkkänen, Mari 2018. *Dramaturgiakirja: Kaikki järjestyä aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>
- Oksala, Eeva 2018. *Kohtaamis pisteessä: Kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-101-0>
- Opetus- ja kulttuuriministeriö 2011. *Taideyliopistoselvitystyöryhmän muistio*. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2011:1. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-485-985-1>
- Opetus- ja kulttuuriministeriö 2021. *Taide, kulttuuri ja moninainen Suomi. Kulttuuripoliittikka, maahanmuuttajat ja kulttuurisen moninaisuuden edistäminen -työryhmän loppuraportti*. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-263-872-4>
- Porkola, Pilvi 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-101-0>
- Rink, John 2001 [1999]. *Translating Musical Meaning. The Nineteenth-Century Performer as Narrator*. Teoksessa Cook & Everist 2001. Nichlas Cook & Mark Everist (toim.) 2001. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press Inc. 217–238.
- Taruskin, Richard 1995. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200911162352>
- Vehviläinen, Anu 2019. *Quest for a Breathing Performance*. Helsinki: RUUKKU 11. <http://dx.doi.org/10.22501/ruu.460869>
- Vuori, Suna 2020. Teatteri ei ole peili. *Image* 18.10.2020. <https://www.apu.fi/artikkelit/essee-teatteri-ei-ole-peili>
- Åberg, Sven 2010. *Styles and Actions*. Tukholma: Santerus Academic Press.

JULKAISEMAT TÖMÄT LÄHTEET

- Helminen, Taija 2011. *Vieraan läbeltä: eräs pyrkimys määrittää dramaturgin yhteiskuntasubdettä ja työtä hoitolaitoksissa*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Teatterikorkeakoulu.
- Jämsén, Pippa 2016. *Täällä on niin avaraa. Tilasensitiivinen taidetoiminta muistisairaiden hoivakodissa*. Tanssitaiteen maisterin opinnäyte. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Kuustonen, Iina 2011. *Annatto minulle jotain kaunista*. Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Teatterikorkeakoulu.

Maristo, Marjut 2017. *”Te otitte meidät niin sanotusti ihmisinä, eikä rikollisina.” Tasa-arvo ja tunteet taidepedagogiikan kärkinä Helsingin vankilassa.* Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Niskanen, Karoliina 2013. *Hyvä työ: Kohti ihmistä – Kohti Rakkautta.* Teatteritaiteen maisterin opinnäyte. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

TUTKIMUSAINEISTO

Ryhmäreflektiot

19.12.2018 Paikalla Iira, Inka, Iris, Jussi ja Anu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 63104 merkkiä /15 sivua.

13.2.2019 Paikalla Inka, Iris, Jussi ja Anu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 88415/22.

Yksilöhaastattelut

11.6.2019 Paikalla Iris, Jussi ja Anu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 38713/10.

12.6.2019 Paikalla Inka, Jussi ja Anu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 82797/20.

12.6.2019 Paikalla Iira, Jussi ja Anu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 37440/9.

Opiskelijoiden valmistama *Odottamisesta*-esitys. Ensi-ilta 25.2.2019.

Artikkelin kirjoittajien muistiinpanot

Anu Vehviläisen käsinkirjoitettuja muistiinpanoja

Jussi Lehtosen käsinkirjoitettuja muistiinpanoja

Kollaasista montaasiin, taidemuodosta toiseen

Magda Dragu 2020. *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*. New York: Routledge, 226 s. ISBN 978-0-367-32254-0 (painettu), ISBN: 978-0-429-31755-2 (e-kirja). <https://doi.org/10.4324/9780429317552>

Magda Dragun väitöskirjaan perustuva monografia on teoreettisesti jäsenneily ja ansiokas katsaus kollaasin ja montaasin historiaan ja näiden taidemuotojen rooliin viime vuosisadan alun avantgarde-liikkeissä. Teoksen käynnistää opinnäytteelle tyyppillinen ja hieman raskas teoreettinen johdanto. Teoriasta päästään kuitenkin nopeasti konkreettisiin ja huolellisesti toteutettuihin historiallisiin teosanalyyseihin, joissa hyödynnetään johdannossa esiteltyä teoria-apparaattia. Intermediaalisuus ja sen teoria näyttävätkin teoksessa keskeistä osaa, sillä tekijä seuraa, miten kollaasi ja montaasi syntyivät ja kehittyivät vuosien 1920 ja 1930 välissä eri taidemuotojen – kuvataiteen, kirjallisuuden, valo- ja elokuvan – välisen vuorovaikutuksen tuloksena. Dragu kertoo, kuinka representaation tapoja kokeellisesti tutkineesta heterogeenisestä visuaalisesta kollaasista kehittyi tänä ajanjaksona selkeitä poliittisia viestejä välittänyt homogeeninen valokuvamontaasi. Intermediaalisuus tulee kuvaan muun muassa elokuvamontaasin (Eisenstein, Vertov) vaikutuksena valokuvamontaasiin. Tarkasteltavana ajanjaksona kokeiltiin kollaasi- ja montaaiteknikkaa myös musiikissa. Dragu toteaaakin, että eräänlainen medium-sallivuu oli ominaista tuon ajan avantgardelle. Tällä hän tarkoittaa sitä, että tuolloin siirrettiin herkästi tekniikoita taidemuodosta toiseen.

Intermediaalisuuden historiaa käsittelevässä luvussa tekijä paljastaa formalistiset lähtökohtansa viitaten muun muassa Hanslickiin ja Wölffliiniin. Painopiste on saksalaisessa ja anglosaksisessa perinteessä. Tosin Rousseaukin mainitaan, mutta hieman anakronistisesti tulkittuna: hänen näkemyksensä siitä, että musiikki imitoi kieltä todetaan ohimennen puutteelliseksi, ohittaen sen, että Rousseauan aikana musiikilla oikeasti pyrittiin ja jäljittelemään puhetta ja sen intonaatiota. Dragu kirjoittaa, että jos musiikki olisi kieli, niin puhtaasti instrumentaalinen musiikki kykenisi ilmaisemaan käsitteitä. Mutta Rousseau vertasikin musiikkia kieleen lähinnä siksi (kuten Hanslick myöhemmin), että sen ymmärtäminen vaatii, samoin kuin kielen ymmärtäminen, sitä hallitsevien sääntöjen ja kulttuurin ymmärtämistä. Rousseau, kuten myös hänen nuoruudenystävänsä Condillacille ja Diderotälle asian ydin nimenomaan oli, että musiikin sisältö ei ollut käsitteellistä ja täsmällistä kuten puhutun kielen vaan pikemminkin sukua eleille ja intonaatiolle sekä niiden epämääräi-

sille merkityksille.¹

Formalistisesta teoriataustasta huolimatta Dragu tähtää kuitenkin samalla, kuten otsikostakin käy ilmi, merkityksien tuottamisen tutkimiseen, siihen millaisia merkityksiä kollaaseilla ja montaaseilla on pyritty tuottamaan ja miten.

AVANTGARDEN VISUAALISET, KIELELLISET JA MUSIIKILLISET KOLLAASIT

Dragu aloittaa tarinansa Picasson kollaaseista vuosilta 1912–1914. Näissä maalauksiin oli liitetty käytetylle välineelle, mediumille, vieraita elementtejä, kuten sanomalehtileikkeitä tai nuotteja, jotka hyppäsivät ulos maalauksen illusorisesta kolmiulotteisesta tilasta todelliseen tilaan ja laajensivat samalla maalaustaiteen ekspressiivisiä mahdollisuuksia. Samalla tavalla Max Ernstin kivipiirroksista kootut romaanikollaasit rikkoivat visuaalisen kerronnan konventiota. Dragu analysoi myös runoilijoiden kuten Apollinainen, Marinettin, Schwittersin ja Tzaran kielellisiä kollaaseja.

Varhaisen avantgarden visuaalisista ja kielellisistä kollaaseista Dragu siirtyy musiikillisiin kollaaseihin. Musiikillisen kollaasin tiukan määritelmän, johon tekijä nojautuu, mukaan kollaasin elementtien pitää säilyttää oma identiteettinsä. Kollaasin heterogeeninen alkuperä tulee olla kuulijan havaittavissa. Pelkkä toisen sävellyksen siteeraaminen niin, että sitaatti on integroitu kappaleen harmoniseen ja rytmiseen rakenteeseen, ei tee teoksesta kollaasia. Tämän tiukan heterogeenisen kollaasin määritelmän täyttävät eräät Charles Ivesin, Eric Satien ja Igor Stravinskyn 1920-luvulla säveltämät teokset. Nämä teokset eivät siis pelkästään lainaa tai siteeraa muita sävellyksiä tai ole kollaaseja sanan löyhässä, metaforisessa mielessä. Niissä ovat havaittavissa visuaalisen kollasin genererajat ylittävät formaaliset piirteet. Selkeitä tapauksia ovat esimerkiksi Ivesin 1912–1913 sävelletty *Fourth of July*, jossa on käytetty populaareja isänmaallisia lauluja ja tanssisävelmiä tai *Holidays Symphonyn* ensimmäinen osa *Washington's Birthday*, jossa on niin ikään lainattu Ivesin lapsuudesta tuttua sotilasmusiikkia ja virsiä. Kun nämä elementit ovat kuulijalle tuttuja, niistä tulee viittauksia sävellyksen ulkopuoliseen todellisuuteen. Vaikka Ivesin kollaasit vastaavat muodollisesti visuaalisia kollaaseja, kyse ei kuitenkaan tässä tapauksessa ole visuaalisten kollaasien vaikutuksesta hänen musiikkiinsa, vaan hän tuntuu tehneen keksintönsä itsenäisesti.

Valtameren toiselta puolelta esimerkit musiikillisista kollaaseista sen sijaan löytyvät Eric Satien ja Igor Stravinskyn tuotannosta. Satien balettimusiikki *Parade* (1917) ei kontekstiltaan ole kaukana Picassosta ja tämän visuaalisista kollaaseista. Picasso nimittäin suunnitteli teoksen lavasteet ja puvustuksen. Satien sävellyksessä lainattiin

1 Ks. Downing A. Thomas: *Music and the origins of language: theories from the French Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582608>

kabaree- ja sirkusmusiikkia. Lisäksi Satie lainasi teemoja sellaisilta säveltäjiltä kuin Debussy tai Stravinsky. Picasson maalauksiin liimatut ei-kuvalliset elementit tulevat herkästi mieleen Satien tavasta jäljitellä erilaisia hälyääniä kuten kirjoituskoneen, pistoolin, sireenin tai arvontapyörän ääniä, ilman harmonista integraatiota.

Kollaaseina voidaan pitää myös joitain Stravinskyn tapoja integroida sävellyksiinsä kansansävelmiä, katulauluja tai valsseja 1910-luvun baletteissaan *Tulilintu*, *Petruška*, *Kevätuhri* ja *Häät*. Stravinskyn sävellystekniikka on liitetty kollaasiin myös toisella tavalla. Stravinskyn musiikki kostuu usein, esimerkiksi Kevätuhri, eräänlaisista ”blokeista”, mutta tämä ei vielä välttämättä tee niistä kollaaseja tiukasti tulkittuna, sillä nämä rakennuspalikat on integroitu toisiinsa (esim. motiivit harmonisesti suhteutettu toisiinsa). Sen sijaan Stravinskyn tapa lisätä sävelmiä muuten itsenäisiin sävellyksiin vastaa paremmin kollaasin käsitettä etenkin tapauksissa, joissa käsikirjoitus osoittaa, että ne on lisätty jälkikäteen, kuten on laita teoksen *Sinfoniaioita puhaltimille* (1920/1947) koraalijaksossa. Näiden kolmen kollaasiin viittaavan tekniikan vuoksi Dragu katsoo, että termiä ’kollaasi’ voidaan soveltaa Stravinskyn musiikkiin. Dragun esimerkit poikkeavat sävellyksiin sisältyvistä sitaateista sikäli, että niissä lainattu materiaali on yleensä peräisin populaarimusiikista, ja näin ne saavat aikaan kollaasille ominaisen materiaalien heterogeenisuuden.

KOLLAASI JA MONTAASI

Dragun mukaan fotomontaasi kehittyi visuaalisista kollaaseista intermediaalisena siirtymänä. Tämän tuloksena syntyi ensin ’heterogeeninen’ fotomontaasi, jota edustivat dada-kollaasit. Nämä heijastelivat yleistä yhteiskuntakriittistä asennetta, mutta niissä ei ollut selkeästi tunnistettavaa poliittista ”viestiä”. ’Homogeeninen’ fotomontaasi sen sijaan ilmentää kommunikatiivisempaa asennetta, ja niissä on usein tunnistettavissa selkeitä esimerkiksi poliittisia kannanottoja. Siirtymään myötävaikuttivat Dragun mukaan Sergei Eisensteinin, Dziga Vertovin ja muiden kehittämät elokuvamontaasin tekniikat, joissa kuvamontaasilla yritettiin välittää käsitteellisiä merkityksiä. Näin tapahtuu esimerkiksi Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkinissa*, jossa Odessan portailla tapahtuneen armeijan väkijoukkoon kohdistaman verilöylyn ja sen merimiehissä herättämän reaktion perään näytetään kolme still-kuvaa: nukkuva leijona, heräävä leijona ja herännyt leijona. Kuvasarjan on helppo lukea viittaavan kansan heräämisen tsaarin valtaa vastaan.

Yksi Dragun monografian keskeisiä teesejä ja ansioita onkin kollaasin ja montaasin selkeä erottelu. Tämä erottelu ei perustu käytettyyn tekniseen menetelmään vaan erityyppiseen viittauksen ja merkityksen luomiseen. Hänen mukaansa kollaasin ja montaasin erottaa se, että montaasi pyrkii välittämään katsojalle enemmän tai vähemmän selkeitä väitteitä todellisuudesta tai tiettyjen asiutilojen suotavuudesta. Eräänlaisen poikkeuksen tai välimuodon muodostavat Raoul Haussmanin foto-

montaasit, jotka olivat muodoltaan mutteivat merkitykseltään homogeenisiä. Dragu analysoi kehitystä heterogeenisistä dada-kollaaseista homogeenisiin venäläisten konstruktivistien kollaaseihin, joissa korostui dadan kaoottisen anarkistisen pilkan sijasta selkeää yhteiskunnallinen ja poliittinen, kirjaimellisesti *konstruktiivinen* viesti.

KIRJALLINEN JA MUSIIKILLINEN MONTAASI

Dragun tarkastelemana jaksona montaasiperiaatetta ehdittiin soveltaa myös kirjallisuuteen ja musiikkiin. Kirjallisuudessa selkeimpiä esimerkkejä ovat Dos Passosin romaani *Manhattan Transfer* (1925) sekä *U.S.A.*-trilogia (1930–1936). Passos käytti montaasitekniikkaa kertomalla montaa tarinaa rinnakkain niin, että niiden väliset siirtymät mahdollistivat moraaliset kannanotot, ilman didaktista tai paternalistista kerrontaa. Toinen tunnettu esimerkki on Alfred Döbelnin *Berlin Alexanderplatz*, jossa on sekä kollaasin että montaasin elementtejä. Musiikilliset esimerkit montaa- sista löytyvät puolestaan Karlheinz Stockhausenin ja Pierre Schaefferin tuotannosta. Sikäli kuin Dragu katsoo formalistisen musiikkinäkemyksensä mukaan montaasin edellyttämän selkeän merkityksen olevan käytännössä mahdotonta, hänen esimerkinsä ovatkin teoksia, joissa käsitteelliset merkitykset kiinnitettiin tekstin tai konkreettisten äänien kautta, kuten on laita Stockhausenin *Gesang de Jünglingessa* (1955–1956) tai Schaefferin teoksessa *Étude aux chemins de fer* (1948). Dragu toteaa samalla, että – musiikillisista montaaseista riippumatta – myös musiikillisia kollaa- seja tehtiin edelleen 1960- ja 1970-luvuilla.

Dragun teos tarjoaa selkeästi jäsennetyn tarinan kollaasi- ja montaasitekniikoi- den kehityksestä viime vuosisadalla. Samalla se on suositeltavissa kaikille, jotka ha- luavat käyttää näitä käsitteitä tutkimuksessaan ja jotka haluavat tekstiinsä samaa käsitteellistä täsmällisyyttä ja ryhtiä kuin Dragun teoksessa. Itse kukin voi tietenkin jatkaa Dragun avaamia polkuja: tehdä lisää kiinnostavia erotteluja ja vaikka tut- kia musiikin intermediaalisia ulottuvuuksia varhaisempien periodien tutkimuksen vaatimasta vähemmän formalistisesta näkökulmasta. Olettaisin, että musiikin in- termediaalisuus todennäköisesti sai toisenlaisia ilmenemismuotoja aikoina, jolloin musiikki ei vielä ollut niin ”puhdasta”.

MIEKO KANNO

Conference report: Doctors in performance, Tallinn, 1–3 September 2021

31ST AUGUST 2021

I head towards the harbour in Jätkäsaari to board a ferry from Helsinki to Tallinn. It is my first trip to a place outside of Finland in thirteen months. I understand that most of the participants who have decided to go to Tallinn for the conference will be experiencing their first trip for a long while as well. As part of the new regulations for travel abroad, we have all acquired a Covid certificate in advance of travel. It is a beautiful day with a clear sky. The temperature is about 19c, and although it feels very warm in the sun, there are clear signs that autumn is under way. It is strange to be travelling again.

Doctors in Performance (DiP) is a biennial series of conferences, founded and first hosted in 2014 by the Sibelius Academy of Music, University of the Arts Helsinki. The official name of the conference is “Doctors in Performance: Festival Conference of Music Performance and Artistic Research”. Following the Helsinki inauguration in 2014, it has travelled to the Royal Irish Academy of Music (2016) and the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2018). The Estonian Academy of Music and Theatre has been appointed as the host of the 2020 session. Postponed by a year due to the pandemic, the 2021 session is the fourth in the series.

As the title suggests, the conference puts equal emphasis on music performance and artistic research. This is an original feature of this conference series. In Europe, the Society of Artistic Research (SAR) conference series emphasises artistic research and embraces all artistic disciplines, of which music, and particularly classical music, tends to be a small part. The European Platform for Artistic Research in Music (EPARM) conference series focuses on artistic research conducted in music, the remit of which frequently goes beyond music performance. DiP is distinct in the way in which it selects participants: for all proposals that include performance, it asks for an audio-visual recording to be submitted with the proposal. For DiP, the quality of performance as research matters.

The fourth Festival Conference takes place at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT), led by Kristel Pappel, Head of the Centre for Doctoral Studies and its Organizing Committee. The conference programme and abstracts are published in advance and includes 46 presentations in total, including two keynotes.

There are thirty in-person presentations (including two keynotes) and 16 online presentations. It takes a “hybrid” format, which is becoming the standard at all conferences, festivals, and a whole range of activities including teaching; all will be live-streamed. I am curious about what kinds of hybridity this DiP adopts and what kind of effect it creates amongst the participants (both in-person and online). For my part, this is the first hybrid event at which I participate in person, and I plan to reflect later on the merits and otherwise of different hybrid formats that I have experienced in 2020–21.

In terms of presentation types, there are 18 papers, 10 recitals, and 16 lecture-recitals out of the 44 presentations (excluding keynotes). This is not an exact distribution because the last-minute changes of circumstances – such as travel arrangements and safe distance rules – may affect the exact content when deciding between in-person or online but also the question of recorded or live performance. Still, it is worthwhile to observe that the majority of presentations involves some performance actions.

On arrival by ferry in Estonia, we queue for a Covid certificate check at the border control, which goes relatively smoothly. The Conference Organisation Committee has informed us in advance that in Estonia the ID and Covid certificate will be required to enter any public space, including restaurants and concert halls. The fact that rules vary from one EU country to another is part of the adventure we are about to experience.

The Organising Committee has emailed the participants a QR code in advance for free public transport in Tallinn for the duration of the conference. This is one of the several signs which speak for the organisational excellence of this committee.

1st September 2021

The conference begins at 9:30 am. I register myself earlier in the morning in the foyer of the concert hall. This wing of the campus is new, finished in 2019, a mere couple of months before the pandemic started. The Festival Conference is presented in a beautifully produced, concise, ring-bound and easy-to-reference A5 booklet containing a clear timetable as well as well-presented and well-proofread abstracts and biographies. Each participant is introduced with a photo, which helps with identifying them in person. The Festival Conference bag includes a double CD set of music performances recorded in the new concert hall between September 2019 and April 2021.

The new concert hall is beautiful and impressive. The 480-capacity hall has a box shape and feels larger because of its high ceiling. Wood is featured in all directions with the finest acoustics in Estonia. I can imagine how this space lifts the morale of staff and students alike. It also lifts the morale of visitors such as the conference participants. The Estonian Academy has not yet experienced a full season in this concert hall, and this conference is one of the first international events to introduce this fantastic hall to the world.

The morning starts with three sessions in the three halls of EAMT: the Great Hall (the concert hall), Chamber Hall (high ceiling space with flexible floor seating with theatre-style movable lighting), and Organ Hall (with quite a large organ for the room size). The three venues host three types of presentations: papers are held in the Organ Hall, recitals in the Great Hall, and lecture recitals in the Chamber Hall. Papers are assigned 30 minutes each and recitals and lecture-recitals 60 minutes each, including a discussion period. All the sessions are held live (following a very strict timetable) and live-streamed. The chair of each session manages both in-person interactions and online Q&A by reading out questions to the presenter. The technical set-up is impressive with three technicians in each venue (two in front of the computers and one handling the camera). In addition, there is an assistant in charge of handing a microphone for live audience questions and comments. Clearly, EAMT has thought of everything. There is even a corner in the foyer where you can test your equipment for a presentation. The most impressive is the calm with which the EAMT staff handle this “new normal”.

I go to the Chamber Hall for the morning to attend two lecture recitals. The first presenter, Justyna Jablonska, was scheduled to arrive from Edinburgh but has not been able to travel and instead opts to give her presentation online. Her topic is about an adaptation for the cello of the Carnatic Gamaka, a particular type of Indian music with improvisation. Given the circumstance of having to deliver a presentation from a distance, she has made the intelligent choice to record her presentation in advance (which included an artistically produced performance) and plays this video of approximately 40 minutes with a live online introduction beforehand and a live discussion afterwards.

We are facing the “new normal” scenario right from the onset. We gather in one space, look at the large screen together on which a video is played, and talk with the presenter afterwards live on the screen. The presenter has an overview of the audience, aware of their approximate size, but I don’t think she can feel the atmosphere. The chair (Giovanni Albini) is tasked with keeping the discussion going across the in-person audience, online audience, and the presenter. Jablonska’s presentation shows honesty and clarity of thought, and she is very personable. Yet, I am left wondering who her “audience” is. Does she assume that her listeners are like herself, classically trained musicians venturing into “another” music? Knowing that the people in the Chamber Hall are only one part of the audience, it is not certain who are “you” or “we” in the discourse. Of course, this is not a criticism of the presentation itself. Rather, the thoughtfully chosen but unique format of the presentation simply raises issues that we have not encountered before.

The second presentation at 10:30 am is with an in-person presenter, Lore Amenabar Larranaga, with her quartertone accordion. Her mission is to create a repertoire for this bespoke instrument, and her presentation is packed with useful information for composers as well as playing some examples on this instrument. It is

fascinating to observe how she handles the resonance and musical line. Her playing tells eloquently how her knowledge and skill in playing the standard (twelve-tone) accordion is transferred to this new instrument.

Prior to the Opening session in the Great Hall at 12:00 pm, there is a coffee break in the foyers. It is one of the moments of warmth and empathy that we have been longing for. We see smiles, chats and laughter, things that may not be essential but are still good to have, all around. How good coffee tastes in good company!

The plenary Opening session is held in the Great Hall. The Opening welcome and speech are given by the representatives of the groups who have made this conference possible: Kristel Pappel as the representative of the Organising Committee at EAMT; Rector Ivari Ilja of EAMT; Anu Vehviläinen of Sibelius Academy, representing the DiP Steering Committee; and Hanneleen Pihlak, in charge of all practical matters from the Organising Committee. There is a quiet sense of marvel and euphoria in having managed to meet and hold the session in this manner. Collective gratitude and appreciation go to these groups of people for having thrived through challenging times and brought about this conference in September 2021, with the pandemic still far from over.

The first keynote presentation by cellist Neil Heyde of the Royal Academy of Music, London follows the Opening without a break. In “Dialogues with Recordings: *Digital Memory and the Archive*”, Heyde explores the significance of old recordings as a collective memory in the composition, performance, perception, and enjoyment of music today. He presents a recorded performance of himself playing a piece (new work by Richard Beaudoin), the aesthetic content of which makes a strong reference to the old recording of Bach D minor Suite by Casals. The complex effect of recorded media on the performer and listener is the focus of the argument. Heyde elucidates the resulting “dialogue” that arises from the interaction with Casals’s Bach and how this interaction becomes an integral part of the piece. He makes a reference to Marshall McLuhan’s *The Medium is the Message* (1964), which has been going through a revival in recent years in the use of social media. What I find particularly interesting about Heyde’s presentations (as well as others elsewhere) is his awareness of contemporary sensibilities. This is not necessarily because he talks about new music: he sees how aesthetics, music perception and performance are intertwined and constantly changing, whichever music we engage with.

There are two more sets of parallel sessions in the afternoon. I go to the session with online papers (Olga Heikkilä, Phoebe Robertson, Lorelei Dowling, Charles Quevillon, chaired by Sten Lassmann and Jaak Sikk) in the Organ Hall. One of the papers is a pre-recorded video presentation, and the others are live but remote. The topics are fascinating and show a wide range of subjects being researched today: voice embodiment, music theatre as ritual, the promotion of a lesser-known instrument, and others, all approached in and through a practice of music performance.

While the content is enlightening, I am again sensing different ideas of “audience” in these new hybrid formats.

There is a concert at 6 pm given by musicians carrying out doctoral studies at EAMT. A diverse range of compositions and ensembles is presented. The performances are well rehearsed and well executed; the concert is curated to flow from one piece to the next and the gaps are bridged by small interludes on non-pitched percussion instruments (thus creating contrast to the pitched instruments on stage) performed on the front balcony. The concert is directed with spectacular lighting effects, which responds vividly to the live sound. This is a celebration of the talents as well as the state-of-the-art technology of this concert hall.

2ND SEPTEMBER 2021

I go to the Recital session (Kirill Kozlovski, Kristi Kaptén, chaired by Anu Vehviläinen) in the Great Hall starting at 9:30 am. Both presenters are pianists, and it is an opportunity to listen to live performances on the concert grand piano in a large concert hall, something that I have missed for a long time. While the Recital presentation has a more substantial performance component than the Lecture Recital, the precise balance and mix of speech and playing are at the discretion of the presenter according to the content. Kozlovski gives a recital prefaced by an introduction, and Kaptén intersperses her playing with explanations, using one to support the other, while Kozlovski makes a point of letting his playing do the talking. There is a clarity of vision, and his playing expresses his thought more than any words could.

The next session after a coffee break is the second keynote presentation, by Allan Vurma of EAMT, who has served the national and international music communities as singer, teacher and researcher for many years. In “Crossover Between Singing and Science”, Vurma presents his career-long research on voice and acoustics by reviewing two projects that he has carried out. The explanations are clear and exemplary, accompanied by appropriate audio and animated materials. While his methodology can be seen as more “scientific” than artistic, his artistic knowledge and experience is amply revealed in his responses to questions and comments after his presentation. He is very much aware of the complex relationship between science and art, and I appreciate the care he takes in avoiding easy answers. His responses reflect the depth and breadth of his thought and musicality.

One of the features of this conference is a 90-minute lunch break, which sets a comfortable tempo to the proceedings. Even though there is a three-hour set of parallel sessions in the afternoon, in which a total of eleven presentations (5 papers, 3 lecture-recitals and 3 recitals) take place, I don’t feel overwhelmed by the wave of people and information, which we often experience at conferences. The Conference Dinner follows in the evening at the rooftop garden restaurant of Fo-

tografiska, a fine-art photography centre, some half-hour walk from the Academy. This is the only time it rains during the conference, and we are unfortunate in not being able to venture into the rooftop garden space, which provides a panoramic view of the Tallinn city centre. The conversations are convivial: some thoughtful exchange, light-hearted banter and laughter. Group conversations are much cherished by all. The rain falls only while we are at the table, and many of us enjoy a fine stroll afterwards.

3RD SEPTEMBER 2021

The weather has moved on to an autumn day with chilly winds, with a day-time temperature of 12C. We are glad to stay indoors. Today I want to see for myself what it is like to participate remotely in the conference where there are on-site participants and audience. After the first session in the morning, I hurriedly return to the hotel room, and my online participation begins via Zoom webinar. Perhaps as expected, I become acutely aware of not being there in person, and I feel a strong sense of being a bystander, much more than at webinars that I have participated in recently prior to this conference. I see that there is a “real” conference going on, with a real community, and I am observing the on-site proceedings from the outside (though I can participate in the Q&A session by posting questions or comments). There is to my mind a clear distinction between the online conference and the hybrid conference of this type: in the former, everyone is an onlooker with the same distance to the community, while the latter produces on-site and online groups. The distinction amounts to more than the question of coffee being provided at breaks.

We assemble for the last time in the Great Hall for Closing Remarks and Discussion by the Steering Committee at 13:00. Anu Vehviläinen (Sibelius Academy), Sarah Callis (Royal Academy of Music, London), Lina Navickaitė-Martinelli (Lithuanian Academy of Music and Theatre) and Markus Kuikka (Sibelius Academy) are on stage. They first voice appreciation for the superb work and effort of the EAMT Organising Committee. They then reflect on the proceedings this year and list identity, pandemic, communication with audience, instruments, and technology as the most frequently mentioned topics in 2021. They also observe the widening variety of subjects, some interdisciplinary topics and perspectives. They all recognise the value of “meetings”, meetings of ideas and personal communication. The discussion includes the question of a future format for DiP. While everyone recognises the benefit of making proceedings accessible online, there is a reminder of the value of in-person meetings as we have all experienced in the last few days.

In the afternoon there is a trip to the Arvo Pärt Centre, about an hour’s bus ride away from Tallinn in the middle of a beautiful forest. The Centre was established in 2010 as a foundation, and the building opened in 2018. We feel the vision of the

composer, what is important to him, and how he, his family and friends, and Estonia more broadly see his artistic legacy. Conversations outside the conference venue expand to faraway topics too, and we bid each other farewell.

4TH SEPTEMBER 2021

I head to Tallinn's harbour to board a return ferry to Helsinki. By this point I am used to showing my Covid certificate and ID to anyone who looks at me with a particular kind of curiosity. I reflect on the conference onboard. There is a strong sense of a community of artistic research in the Nordic and Baltic countries, and it is spreading over to the United Kingdom. The next DiP is scheduled for 2023 in London, and hopefully this sense of community will continue and expand.

I return, for the last time, to the question of hybrid formats. While I agree with the idea of making proceedings accessible online, I am not sure about the possible consequences of such a policy on conference organisations. In one of the parallel sessions during the conference, where there were about 15 participants besides the presenter, chair, and technical staff, I asked one of the technical staff afterwards about the number of online participants. The answer was 7–10. With fewer than 25 participants in a group requiring 4 technical staff members (two in front of the computers, one in front of the camera, one with a mobile microphone), how can we sustain it financially in the future? Which solutions might we find?

Online conferences vary in format. As we have also seen in this conference, a pre-recorded video presentation has become a popular format. This has a tendency to encourage a passive, TV-viewing attitude, which is not necessarily a design of the presenter but a habit many of us have accumulated over a lifetime. I have heard the counterargument that a pre-recorded video presentation can be understood as the audio-video modern-day equivalent of reading a paper. On the one hand, TENOR (International Conference on Technologies for Music Notation and Representation), another conference series with many practical demonstrations and performances, was held online in May 2021 (hosted by Hochschule für Musik und Theater, Hamburg) with guidelines insisting on live remote presentations and inclusion of all audio-visual examples into a slide series (with no links). On the other hand, CARPA (Colloquium on Artistic Research in Performing Arts, hosted by Uniarts Helsinki), which was held in August 2021, requested that presenters provide links to examples on platforms such as YouTube or Vimeo in the chat to minimise the loss of audio-visual quality. As with most conferences and discussions, there is also confusion about when to use chat or Q&A on the Zoom webinar platform.

Finally, as the Helsinki archipelago begins to come into view, I realise that DiP is not only about artistic research and music performance, but also about doctoral education in and around these subject areas. Most presenters have been those who

are currently in or recently completed their doctoral education. Some colleagues who have been involved in DiP since 2014 mention that there has been a general rise in quality and competence in the presentations. DiP is perhaps unique in this way, that it promotes integration of research into musicians' lifelong education and encourages its sharing.

NATHAN RIKI THOMSON

Resonance. (Re)forming an artistic identity through intercultural dialogue and collaboration

Lectio Praecursoria

Public examination of the artistic doctoral degree on 1 October 2021. Title of the doctoral project: RESONANCE – (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration. Examiners of the artistic components: PhD Risto Blomster, DMus Anna-Kaisa Liedes, DMus Aija Puurtinen, PhD Päivi Takala, and DMus Timo Väänänen (chair of the Artistic Committee). Examiners of the thesis: PhD, Assoc. Professor Vanessa Tomlinson, D.A. Päivi Takala. Chair: DMus, Professor Kristiina Ilmonen

As I speak today, the world continues to face an unprecedented challenge in the form of the coronavirus (COVID-19) pandemic. This has been unsettling for communities worldwide, with people in many countries forced to self-isolate and avoid contact with others. As we all know very well, in the arts world, this has also meant widespread cancellations of performances and events. Despite this unsettling and difficult time, it could be said that a noticeable positive effect has begun to surface in terms of the pace of life slowing down, and a reassessment of values and priorities, at least momentarily.

In his book *Social acceleration: A new theory of modernity* (2013), sociologist Hartmut Rosa speaks of the dilemma and contradiction of acceleration, particularly in Western societies, pointing out that, although there have been enormous gains in time by means of technology, 'the tempo of life has increased, bringing with it stress, hecticness and lack of time' (p. 35).

As a central aim of his book, Rosa proceeds by discussing the paradox of the modern world not having enough time, even though we have in many ways gained far more than we needed before. Rosa's later book builds on this discussion, stating as the central thesis, 'If acceleration is the problem, then resonance may well be the solution' (2019, p. 1). Rosa alludes to the multiple ways we might seek out resonance with the world around us, ranging, for example, from art, sports, or spiritual beliefs, to work, culturally specific world views, or family.

Viewed through this lens, the concept of *resonance* is relevant here as a way to understand the importance of making connections with the world around us, and the

interrelated effects of this on identity formation. In my research, I view resonance from sonic and physical angles, as well as an approach to thinking about identity formation and the ways in which we connect with others and the world around us.

Although today marks the end of a six-year period of artistic research and development, this process has taught me the value of lifelong learning, and it is my hope that the findings I present today will continue to unfold in new and unexpected ways into the future.

On reflection, this journey stretches much further back to seminal moments when I first realized the value and importance of intercultural dialogue and collaboration, as an emerging young musician. 27 years ago, I found myself sitting under a large tree that frames the front of Tanzanian musician Hukwe Zawose's house in Bagamoyo, Tanzania. The shade of this tree provided a meeting point for community and was an ideal place to begin to understand other ways of seeing and being in the world.

It was also under this tree that I studied the Wagogo ilimba, or thumb piano, and the Wagogo overtone flute, which had been made for me by Zawose from a local piece of bamboo. Zawose's house was full of pieces of hollowed out bamboo and metal pipes standing in each corner of his room waiting to be played. Zawose would often pick up a piece randomly and entice beautiful melodies from the pipe, as if pulling the music out of thin air.

The mosquito-eating lizard, called the gecko, liked to rest inside the standing pipes, and one of my initial lessons with Zawose involved learning how to blow the gecko out of the pipe before playing, as he animatedly recounted the day when a gecko ran into his mouth! The technique was a bit like this... (Nathan Thomson plays the flute live as an example). That's one way to wake up a gecko!

As a young musician, fresh out of my undergraduate studies in Western classical and jazz music in Australia, this was one of my first seminal encounters with non-Western musical aesthetics and different ways of thinking about sound, music, and the world around us.

Surrounded by an ever-shifting soundscape of children, goats, birds, insects, chickens, and Zawose's extended family, he taught me to think about sound, culture, and environment in new ways. Moreover, he taught me the value of tacit knowledge, which may be thought of as being 'caught', rather than 'taught', and to question the pre-conceived ideas I had about music, myself, and my own emerging identity.

Through these early encounters, I caught a glimpse of the ways in which intercultural dialogue might open up new, *liminal* spaces, creating fertile ground to learn from our differences, and perhaps make new musical and personal discoveries.

In the words of Ghanaian philosopher Kwame Anthony Appiah:

A recognition and celebration of the fact that our fellow world citizens, in their different places, with their different languages, cultures, and traditions, merit not

just our moral concern but also our interest and curiosity. Interactions with foreigners, precisely because they are different, can open us up to new possibilities, as we can open up new possibilities to them. In understanding the metaphor of global citizenship, both the concern for strangers and the curiosity about them matter. (2019, p. 3)

During the past 27 years since living in Tanzania, and travelling in other regions of Africa, I have been fortunate to continually engage in dialogue and collaboration with musicians and other artists from many different musical and cultural backgrounds, which ultimately led to embarking on this artistic doctoral project.

This doctoral project began in September 2015 out of the desire to gain greater understanding and insight into the effects of intercultural immersion, dialogue, collaboration, and co-creation on the formation of a personal artistic identity. It was my hope that by embarking on this exploration, I might begin to understand more about the crucial contributing factors in the formation of an artistic identity, why identity matters, and the ways in which engaging in meaningful interaction with others and the world around us might be an important part of this process.

Through music making, it was my further hope that by recognising, valuing, and appreciating cultural differences, having conversations across boundaries, and creating a space for dialogue, some of the core qualities needed for intercultural collaboration might be revealed and have wider relevance beyond music itself.

My collaborators in this doctoral project include musicians, dancers, and visual artists from Brazil, Colombia, Estonia, Finland, France, Madagascar, Mexico, Poland, Sápmi, Tanzania, the UK, and Zambia. A commonality shared by these artists is, although they might identify in some form with certain geographical reference points, they are not bound by binary notions of culture or identity.

My collaborators entered into this project with extensive experience of working in intercultural contexts as performers, composers, and collaborators. I saw this prior experience as important because it allowed us to focus directly on exploring the transcultural, liminal territories in our music-making and artistic collaborations.

The concept of *liminal space* is framed by scholar Homi Bhabha as a third space, which, in Bhabha's words, is 'in between the designations of identity'. As Bhabha states, this emerging space 'opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy' (as cited in Rutherford, 1990, p. 4).

Intercultural musical collaboration creates fertile ground for the emergence of liminal, third spaces, in turn generating new musical discoveries. However, there are more layers at play than the actual music itself, which are often hidden below the surface in this process. I argue that, although music is the vehicle here, intercultural collaboration becomes a catalyst for developing listening, empathy, compassion, global citizenship, and understanding different ways of being in and listening to the world.

Live music:

1. *Ode to Nana*: Nathan Riki Thomson with Adriano Adewale, berimbau
2. *Roots of the Baobab Tree*: Nathan Riki Thomson with Maija Kauhanen, prepared kantele

I will turn my attention now to focus briefly on one of the central concepts investigated in this research, which is the phenomenon of resonance. Resonance is viewed from both physical and metaphorical angles, reflecting on the effects of sound felt in the body, as well as the concept of resonance as an approach to thinking about the ways in which we connect with others and the world around us, as mentioned earlier.

Sound itself is something we are able to access through hearing, feeling, or even being able to physically see sound waves. This became a personal fascination for me during the project, and I'd like to show you a snapshot of the experiments we carried out, based on the early *cymatics* experiments of Ernst Chladni in the 1780's, and later, Dr Hans Jenny in the 1960's. (Nathan Thomson shows a live demonstration of the cymatics visuals)

These experiments create a sense of wonderment about the nature of sound itself, and the multiple ways it impacts our world. However, being able to *hear* or *see* sound is not something that can be taken for granted and is certainly not accessible to all across humanity. The physicality of sound is something most, perhaps all of us are able to access in some way though, and during this project I realised the great power of the physicality of sound.

This has been meaningful for me personally, as well as being able to share the experience of the physicality of sound collectively. In my doctoral concerts, resonating seating structures were created that enabled audience members to feel the sound through their bodies, resulting in a shared embodied experience, which seemed to connect the people in the room, both performers and audience, in another way.

So, how do we connect with others and the world around us? Are there certain qualities or skills that can be developed and practiced in order to increase the possibility for connection? As mentioned earlier, some of the findings of this research point to qualities that are perhaps an important part of this process; qualities that are simultaneously simple and incredibly complex, such as, *listening, openness, empathy, dialogue, and collaboration*.

An important factor in creating connection or resonance with others is acknowledging the plurality of identity, and the value of difference. Kwame Anthony Appiah discusses the role of identity in global citizenship, or what he also calls 'cosmopolitanism'. Appiah states:

Cosmopolitanism ... sees human beings as shaping their lives within nesting memberships: a family, a neighborhood, a plurality of overlapping identity groups,

spiraling out to encompass all humanity. It asks us to be many things, because we are many things. (Appiah, 2019, p. 2)

Appiah's thinking on cosmopolitanism is relevant here in two ways: first, in relation to the (re)formation of an artistic identity informed by the cosmopolitan ideals, and second, in terms of the qualities needed to engage in transcultural musical dialogues. In Appiah's words, 'People are different, the cosmopolitan knows, and there is much to learn from our differences' (2007, p. xv).

In this research, I explore the current state of my personal artistic identity and document some of the more recent experiences that have helped it to unfold. In doing so, I also question the very nature and relevance of an identity and why it may be important. This is relevant not only for me, but for other artists, researchers, audiences, teachers, and learners because it helps us understand, on the one hand, how uniquely different we are and, on the other hand, the interconnected nature of our existence and the ways in which we connect with each other and the world around us.

Fluidity is acknowledged as a key element in this process, as alluded to in numerous other studies (Appiah, 2018; Hargreaves et al., 2002; Green, 2011; Turino, 2008), whereby a musician's identity may be in constant flux with the world around them. My own experience has reflected this phenomenon and provided a reference point in order to compare and contrast with the experiences of others.

While some aspects of my artistic identity may be traceable in relation to direct experiences, musical approaches, or sonic aesthetics, there are other aspects that cannot be completely pinpointed or understood in terms of their origins or manifestations.

These elements appear to emerge in tacit ways and elude categorisation in terms of cultural reference points, perhaps best described as manifestations of complex webs of interconnected experiences, both personally and musically. This includes inspiration from the natural world around us, such as this beautiful Finnish landscape, or the rich sonic environment of the Australian ecosystem I grew up in, with daily doses of a great diversity of bird song, insects, and the ever-shifting sounds of the south Pacific Ocean. I consider this aspect of my identity as being a form of personal authenticity that exists deep below the surface, taking form like the natural, unforced expression of a native language.

Whether or not this doctoral project has resulted in the formation or consolidation of my own distinctive sonic identity is perhaps best answered by others. However, I can observe noticeable sonic elements and approaches that have become part of my chosen forms of expression as a double bass player, from my exploration of buzz aesthetics, custom-made attachments, and extended techniques inspired by time living in Tanzania and Zambia, to percussive playing on the body of the bass and behind the bridge embodied through collaborations with Brazilian percussionist, Adriano Adewale, Finnish instrument maker, Juhana Nyrhinen, and Sámi singer Hildá Länsman, for example.

Ultimately, identity formation can be seen as an essential part of being in and contributing to the world around us, including being allowed to be who we are and embracing difference and diversity in all its forms. Furthermore, by acknowledging, celebrating, and giving equal space to the unique identities of each person, we are inherently stating that each person matters, is valued, and is important. Racism is called to attention here as we fight to eradicate the systemic racism that has undervalued and pushed aside the identities of black people, indigenous people, and people of colour.

I'd like to offer some final reflections here on the possible implications of interculturalism in music education, as well as the wider implications for the future of our world. Decolonising music education is a crucial factor in this discussion, which is a topic that is thankfully beginning to gain momentum in arts institutions globally.

This shift requires ongoing activism, however, and it is my hope that this research might make a contribution to the discussion. In the future, I imagine safe educational spaces, where pluralistic approaches sit side by side equally, constantly engaging in dialogue and collaboration. As alluded to in my research, this calls for ongoing discussions and constant action in order to decolonise and globalise music education, as well as dismantle systemic racism (Bartleet et al., 2020; Brown, 2020; Hess, 2018; Kallio, 2019; Schippers, 2010).

Reflecting on other possible impacts of this research through a wide-angle lens, I envision *further* research projects that reimagine the future professionalism of musicians, who actively work from a place of being in constant dialogue and negotiation with sound, sonic material, people, and place. What will future intercultural artistic practices look like when approached from this perspective, rather than from defined ideas about sound connected to fixed notions of culture? This approach has further potential implications for breaking down binary notions of culture, nation, gender, and our connection as human beings, as well as the wider implications for (re)forming artistic identities.

As my final reflection today, I can observe that my identity has noticeably changed in form and shape during the course of this doctoral project and is now distinctively different to how it was when I began. The world around me has also changed in countless, unexpected ways, not least with the emergence of the COVID-19 pandemic and the Black Lives Matter movement in 2020.

The world remains in constant flux, with impermanence, reformation, renewal, and reshaping remaining as the only constants. This has of course always been the case, but perhaps the simple acknowledgement of this fact sheds light on one of the connections shared across humanity. The experience of impermanence and a world in constant flux is something most, perhaps all, of us relate to, and have a shared understanding and experience of. This same fluidity and impermanence may be observed in the inherent nature of culture itself, and indeed in the (re)formation of an artistic identity.

By acknowledging this phenomenon as common ground, we may be able to enter into dialogue not from the starting point of fixed perceptions of identity, culture, or the world, but rather as unique individuals seeking to understand more about ourselves, each other, and the world around us.

In doing so, we may turn our attention to focus on the qualities so crucial to this process, such as, empathy, compassion, kindness, openness, humility, listening, dialogue, and collaboration; qualities that may indeed be more and more crucial for building a peaceful future for our world.

Concluding live music:

Cycles: Nathan Riki Thomson, solo prepared double bass, Otso Lähdeoja, live electronics, Ville Tantt, live visuals

REFERENCES

- Appiah, K. A. (2007). *Cosmopolitanism: Ethics in a world of strangers*. W. W. Norton & Company.
- Appiah, K. A. (2018). *The lies that bind: Rethinking identity*. Profile Books.
- Appiah, K. A. (2019). The Importance of elsewhere: In defense of cosmopolitanism. *New York*, 98(2), 20–22, 24.
- Bartleet, B. L., Grant, C., Mani, C., & Tomlinson, V. (2020). Global mobility in music higher education: Reflections on how intercultural music-making can enhance students' musical practices and identities. *International Journal of Music Education*, 38(2), 161–176. <https://doi.org/10.1177/0255761419890943>
- Bhabha, H. K. (1988). The commitment to theory. *New Formations*, 5(1), 5–23.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Brown, D. (2020, June 12). *An open letter on racism in music studies*. My People Tell Stories. <https://www.mypeopletellstories.com/blog/open-letter>
- Green, L. (Ed.). (2011). *Learning, teaching, and musical identity: Voices across cultures*. Indiana University Press.
- Hargreaves, D. J., Miell, D., & MacDonald, R. A. (2002). What are musical identities, and why are they important? In A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (Eds.), *Musical identities 2* (pp. 1–20). Oxford University Press.
- Hess, J. (2018). Challenging the empire in empir(e)ical research: The question of speaking in music education. *Music Education Research*, 20(5), 573–590. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1433152>
- Jenny, H. (1967). *Cymatics* (Vol. 1). Basilius Presse.
- Jenny, H. (1974). *Cymatics* (Vol. 2). Basilius Presse.
- Kallio, A. A. (2019). Decolonizing music education research and the (im)possibility of methodological responsibility. *Research Studies in Music Education*, 42(2), 177–191. <https://doi.org/10.1177/1321103X19845690>
- Rosa, H. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. Columbia University Press.
- Rosa, H. (2019). *Resonance: A sociology of our relationship to the world*. John Wiley & Sons.
- Rutherford, J. (1990). The third space: Interview with Homi Bhabha. In J. Rutherford, *Identity: community, culture, difference* (pp. 207–221). Lawrence & Wishart.
- Schippers, H. (2010). *Facing the music: Shaping music education from a global perspective*. Oxford University Press.
- Thomson, N.R. (2021). *RESONANCE: (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration* [Doctoral thesis, Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki]. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-231-4>
- Turino, T. (2008). *Music as social Life: The politics of participation*. University of Chicago Press.

Jussi Lehtonen ja Anu Vehviläinen

Rakenteiden törmäys: Toimintatutkimus Teatterikorkeakoulun ja Sibelius-Akatemian yleisökontaktikurssista (Colliding structures: Artistic action research on audience contact at the Sibelius and Theatre Academies)



In this article we focus on a period between 2018–2019 when music students from the Sibelius Academy were invited to take part in an audience contact course offered by the Theatre Academy for several years. The experiment was carried out as an artistic activity analysis. During the course, theatre and music students formed working groups which encountered people from different habitation units and organized art workshops for them. Based on their experiences, the groups prepared performances which they then performed in the health care and social security units as well as in prisons. In this article, we focus on one of the five groups and follow their process. We focus especially on what we term 'structural collisions' which took place between different practices: firstly, we examine the collision between Uniarts students and reception center workers in organizing art workshops. Moving from the university to reception centers pushed students to ponder the scope of their agency and artishood and to become aware of the power structures within the reception center. Another structural collision we discuss rose from the collaboration between different Uniarts academies. We focus on negotiations on work roles and concepts in groups of one music student and two theatre students. We consider how representatives of different art genres discuss the work concept of a collaboration-based performance and how different work concepts define the agency of the artists within a work-group-based artistic process. This article is based on group reflections, individual interviews and students' learning diaries. The students of the working group are both objects of this research as well as agent-researchers (toimija-tutkijoita). The aim of this article is to offer visions on how the Theatre Academy and the Sibelius Academy might develop collaborative communal art education at the University of the Arts.

Key Words: University level artist training, artistic action research, socially engaged art practices, Werkreue, actor's and musician's duet, group-based artistic process.

About the authors: D.Mus, pianist, researcher, university lecturer Anu Vehviläinen heads the DocMus Doctoral School, Sibelius Academy, Uniarts Helsinki.

D.A. (Theatre and Drama), actor, director Jussi Lehtonen leads the Touring Stage programme at The Finnish National Theatre and is a part time university teacher in the Theatre Academy, Uniarts, Helsinki.

BOOK REVIEWS

Timo Kaitaro

Kollaasista montaasiin, taidemuodosta toiseen.

Magda Dragu: *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*. New York: Routledge, 2020. 226 s. ISBN 978-0-367-32254-0 (painettu), ISBN: 978-0-429-31755-2 (e-kirja). <https://doi.org/10.4324/9780429317552>

Magda Dragu's monograph analyses the uses and development of collage and montage in the early avantgarde. Dragu analyses how these techniques were intermedially transposed from one art form into others, and discusses their use in painting, photography, cinema, literature and music. Although the emphasis is on the formal analysis of these techniques, the study also examines in detail the diverse ways that they were used to produce meanings.

Keywords: collage, intermediality, literature, montage, music, Satie, Stravinsky

About the author: Timo Kaitaro, Ph.D., is a clinical neuropsychologist and adjunct professor (docent) of the history of philosophy at the University of Helsinki. His publications include *Diderot's Holism: Philosophical Anti-Reductionism and Its Medical Background* (Peter Lang 1997), *Runous, raivo, rakkaus: johdauts surrealismaan* (Gaudeamus 2001) and *Le Surréalisme. Pour un réalisme sans rivage* (L'harmattan 2008) and numerous articles on the French Enlightenment, the history of the doctrines of cerebral localization and the philosophy of surrealism. He is currently writing a monograph with the working title *Culture, Language and Cognition from Descartes to Lewes*. In addition to research, he teaches philosophy of arts in the DocMus Doctoral School at the Sibelius Academy.

REPORTS

Mieko Kanno

Conference report: Doctors in performance, Tallinn, 1-3 September 2021

This report chronicles the author's participation in the Doctors in Performance (DiP) Festival Conference, September 2021, at the Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn. It is the fourth edition of DiP since its inauguration in 2014 at the Sibelius Academy, Uniarts Helsinki. Since the start of the COVID-19 pandemic in Europe in early 2020, most conferences have been either postponed, cancelled or held online. This Conference is one of the

first to be held as an in-person event as Europe starts to move towards a post-pandemic period. Some participants gathered in person (including the author), while parallel online participation was also enabled as a hybrid event. This report records the conference events as DiP enters into maturity with a focus on artistic research and music performance. It also describes the author's impressions regarding issues of 'liveness' in varied categories, including spoken presentations, music performances, their online equivalents, live or pre-recorded presentations and online or live participations.

Keywords: artistic research, doctoral education

About the author: Mieko Kanno is a violinist and specialist on contemporary music. She is Professor in Artistic Doctoral Studies at the Sibelius Academy and Director of the Centre for Artistic Research at University of the Arts Helsinki. <https://orcid.org/0000-0002-6665-4184>

LECTIONES PRAECURSORIAE

Nathan Riki Thomson

Resonance. (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration

This artistic doctoral research examines how the third space emerging from intercultural dialogue and transcultural collaboration can be a catalyst for new musical discoveries, intercultural humility, and the (re)forming of artistic identities. The body of this project is centred around three doctoral concerts, a CD/LP recording, and a documentary film which took place between 2016 and 2021. In addition, I draw on the embodied experience of a five-year period that I spent living and collaborating with musicians and dancers in Tanzania and Zambia prior to the doctoral project.

As a double bass player, multi-instrumentalist, and composer, I place myself in a series of different musical and multi-arts contexts, engaging in dialogue with musicians, dancers, and visual artists from Brazil, Colombia, Estonia, Finland, France, Madagascar, Mexico, Poland, Sápmi, Tanzania, the UK and Zambia. Various solo, duo, and ensemble settings act as case studies to examine how this process takes place, the new knowledge gained from the collaborations and their resulting artistic outcomes, and the effects of intercultural dialogue, collaboration, and co-creation on my own artistic identity. The instruments and forms of artistic expression used by my collaborators include the Brazilian berimbau, Chinese guzheng, dance, live electronics, experimental instrument making, Finnish Saarijärvi kantele, Sámi joik, vocals, percussion, live visuals, image manipulation, animation, photography and film.

The key concepts that I investigate in this research are: artistic identity, global citizenship, hybridity, interculturalism, intercultural humility, liminality, third space theory, and resonance, the latter being viewed both as a physical phenomenon and as an approach to thinking about the ways in which we connect with the world around us. This research contributes to new knowledge and understandings in the areas of artistic identity formation, intercultural collaboration and interculturalism in music education through the interweaving of artistic processes, audio, video, photographs, artistic outcomes and text. Findings emerge in terms of new musical discoveries that surface from the dynamic third space created through transcultural collaboration; the expanding and deepening of musicianship through intercultural dialogue and collaboration; the interconnected nature of interculturalism in music and its reliance on openness, empathy, dialogue and constant negotiation with sonic material, people and place; and the crucial role of fluidity and resonance in forming a personal artistic identity.

Further research outcomes include new techniques and the expansion of the sonic palette of the double bass, enabled by developing custom-made attachments, preparations and electronic manipulation. The complete scope of this doctoral project includes four artistic components (three concerts and a recording), a documentary film and an artistic doctoral thesis comprising two peer-reviewed articles and an integrative chapter, all housed within the main multi-media exposition, *Resonance: (Re)forming an Artistic Identity through Intercultural Dialogue and Collaboration*.

Keywords: artistic identity, global citizenship, hybridity, intercultural collaboration, intercultural humility, liminality, third space, third space bass, transcultural, resonance

About the author: Australian-born Nathan Riki Thomson, DMus, is a double bass player, composer and educator. He can also often be heard playing various western and non-western flutes, as well as Tanzanian ilimbos and other varieties of African kalimbos. Nathan has collaborated and performed with musicians from many parts of the world, with a special interest in Africa, where he lived and worked with traditional musicians and dancers for five years. He is currently Lecturer and Head of the Global Music Department at Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki. <https://orcid.org/0000-0003-1784-5889>