

Kysymisen prosessissa
Pohdintaa koreografin työstä
representaation teoriaa apuna käyttäen

HELI KESKIKALLIO



Kuva: Sanna Käsmä

KOREOGRAFIN MAISTERIOHJELMA

Kysymisen prosessissa
Pohdintaa koreografin työstä
representaation teoriaa apuna käyttäen

HELI KESKIKALLIO

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 8.4.2016

TEKIJÄ Heli Keskikallio		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Koreografian maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Kysymisen prosessissa. Pohdintoja koreografian työstä representaation teoriaa apuna käyttäen		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 54 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Mass Thing. Työryhmä : Krista Arppo, Miki Brunou, Johanna Karlberg, Karoliina Kauhanen, Heli Keskikallio, Meeri Mäkinen, Kristian Palmu, Laura Valkama, Bea Tornberg, Elisa Tuovila. Ensi-ilta 3.2.2016, Lume Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Opinnäytetyöni kirjallisen osion keskeinenä kysymyksenä on: ”Mitä on koreografian työ?” Rajaan tarkastelukulmaksi omat havaintoni ja kokemuksi. Minkälaiseksi työ on minulle muodostunut sekä miksi se on mahdollisesti muotoutumassa valmistumiseni kynnyksellä? Työni hahmotteluun liittyy olennaisesti ymmärrykseni representaatiosta sekä sen käyttäminen työkaluna ja ajattelun välineenä. Tästä syystä tuon oman ajatteluni rinnalle representaation teoriaa. Lisäksi käsittelen kolmea opintojen aikana tekemääni työtä havainnollistaakseni ajatteluani työstä ja representaation teoriasta.</p> <p>Ensimmäisessä luvussa tuon esiin omaa pohdintaani koreografian työstä. Nostan esiin havaintojani opintojen ajalta sekä käyn keskustelua näiden havaintojen kanssa tämän hetkisestä ajattelustani käsin. Käyn läpi työhön liittyviä keskeisiä käsitteitä siten miten minä olen ne ymmärtänyt töissäni linkittäen ajatteluni historialliseen ja yleisempään näkökulmaan. Läpi koko kappaleen pyrin jäljittämään sitä miten koen koreografian työn sekä tuomaan esille itselleni ominaisia lähestymis- sekä työskentelytapoja.</p> <p>Toisessa osiossa puran auki representaation teoriaa. Syvennyn siihen mistä representaation käsite on lähtöisin, miksi koen tämän teorian ymmärryksen tärkeäksi omassa työssäni sekä tuon esiin aiheeseen liittyvää kriittistä keskustelua. Avaan oman työskentelyni kannalta oleellista teoriaa, joista keskeisimpänä ovat Susan Leigh Fosterin tanssin historiasta jäljittämät, erityisesti tanssitaiteessa käytetyt eri representaationtavat.</p> <p>Kolmannessa luvussa avaan kolmen opintojeni aikana tekemäni työn ajatusprosessia sekä analysoin niitä Fosterin representaation tapojen ja Erika Fischer-Lichten teorian kautta. Valikoin mukaan kolme työtä eri opintovuosilta, jotta ajatteluprosessini saisi konkreettisen muodon kronologisessa järjestyksessä. Valikoimani työt ovat ensimmäisen opintovuoden aikana tehty soolo PopCorps, toisen vuoden tanssi kokonaistaideteoksena-kurssin myötä syntynyt PLAYPLAYPLAYPLAYPLAYPLAY sekä taiteellinen lopputyöni Mass Thing.</p> <p>Rajaan koreografian työn käsittelyn kokemuksiini ja ajatteluuni suhteessa teoriaan sekä töissäni olleisiin materiaaleihin. Sivuan vain hieman työhön liittyvää sosiaalista aspektia ja työryhmätyöskentelyllistä reflektiota. Koen tässä vaiheessa tärkeäksi tarkastella tekemääni teorian kautta sekä pysähtyä omien ajatusteni äärelle.</p>			
ASIASANAT koreografia; representaatio; taiteilijuus; ei-tietäminen; assosiaatiot; merkitykset; tanssi; kompositio			

Sisällysluettelo

<i>Sisällysluettelo</i>	7
<hr/>	
KIITOKSET	9
JOHDANTO	10
1 KOREOGRAFIN TYÖ	13
1.1 <i>Aloituksen kysymyksiä</i>	13
1.2 <i>Ajattelua työn reunaehdoista</i>	14
1.3 <i>Työ</i>	17
<hr/>	
2 REPRESENTAATIO	20
2.1 <i>Representaatio-termi</i>	21
2.2 <i>Representaation kritiikki</i>	22
2.3 <i>Representaatio viittaussuhteena maailmaan tanssin historiassa</i>	24
<hr/>	
3 KOLMEN TEOKSEN ANALYYSIA REPRESENTAATION NÄKÖKULMASTA	27
3.1 <i>PopCorps - Massakulttuurin representaatiot</i>	27
3.1.1. <i>Kuvaus</i>	29
3.1.2. <i>Prosessi ja analyysi</i>	31
3.2 <i>PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY - Representatiivisen ja abstraktin välimaaston tutkimista</i>	33
3.2.1. <i>Kuvaus</i>	33
3.2.2. <i>Prosessi ja analyysi</i>	36
3.3 <i>Mass Thing – Assosiaatioiden virtaa</i>	39
3.3.1. <i>Esitys</i>	41
3.3.2. <i>Tausta-ajattelua</i>	45
3.3.3. <i>Prosessi ja analyysi</i>	47
<hr/>	
4 LOPUKSI	51
LÄHDELUETTELO:	53

KIITOKSET

Mass Thing työryhmä: Kristian Palmu, Miki Brunou, Laura Valkama, Bea Tornberg, Krista Arppo, Karoliina Kauhanen, Johanna Karlberg, Meeri Mäkinen ja Elisa Tuovila. Ihanat, kauniit ja inspiroivat taiteilijat, oli ilo jakaa prosessi kanssanne

PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY:n työryhmä: Iiro Näkki, Johannes Purovaara, Petri Tuhkanen, Janne Renvall ja Miki Brunou. Kiitos matkasta ja syventymisestä representaation kysymyksiin kanssani.

Simo Kellokumpu: kiitos kirjallisen työni kärsivällisestä ohjaamisesta ja kannustuksesta sekä sydämellinen kiitos siitä, että innostit minut alun alkaen koreografisten kysymysten äärelle.

Eeva Muilu: kiitos taiteellisen työni ohjaamisesta, viisaista neuvoista ja herkkyydestä.

Kirsi Monni: kiitos kaikesta opista ja jakamastasi ymmärryksen määrästä.

Veikka: kiitos kannustuksesta ja uskomisesta.

Minna, Elisa ja Satu: kiitos pompuista. Toivottavasti ne jatkuvat vielä.

Linda, Leila, Veronika ja Soili: kiitos kaikista näistä päivistä ja keskusteluista.

Perhe ja ystävät: kiitos läsnäolosta ja tuesta.

JOHDANTO

Kirjallisessa opinnäytetyössäni pohdin sitä mitä koreografian työ on minulle. Tarkastelemalla opintojeni aikana heränneitä koreografina työskentelyyn liittyviä kysymyksiä ja havaintoja pyrin hahmottelemaan koreografista ajatteluani sekä itselleni ominaisia työskentelyntapoja. Aloitin opinnot Teatterikorkeakoulun koreografian maisteriohjelmassa vuonna 2013 ja läpi opintojeni olen ollut kiinnostunut representaation tutkimisesta. Olen jäänyt miettimään tätä aihetta heti ensimmäisestä koulutyöstäni asti ja koen, että haluan syventyä aiheeseen vielä tässä kirjallisessa työssäni. En yritä luoda mitään tiettyä työskentelymetodia, koska koen että jokainen työ on erilainen ja kutsuu esiin erilaista lähestymistä luoden omat metodinsa. Pyrin sen sijaan jäljittämään omaa lähestymistapaani ja tarkastelukulmaa asioihin hieman laajemmasta näkökulmasta pohtien mistä koreografinen ajatteluni muodostuu ja miten lähestyn tai tarkastelen asioita sekä mitkä työskentelyn tavat koen itselleni läheisiksi.

Koreografian professoria Kirsi Monnia lainaten: ”Kun kaikki on mahdollista, mikä on tärkeää? Mikä on itselle luontaista, välttämätöntä?” (Monni 2012, 8). Tämän päivän mahdollisuuksien viidakossa on välillä vaikea löytää omaa työskentelyn aluettaan. Mikä on juuri se mikä tällä hetkellä kiinnostaa? Minkä koen juuri nyt tärkeäksi? Koulutukseni aikana olen kyennyt vasta jälkikäteen artikuloimaan miksi valikoin juuri nämä tietyt asiat työskentelyn alle. Olen samaan aikaan kiinnostunut monista asioista ja monista työtavoista. Intuitio on tärkeä työkalu minulle ja seuraan sitä usein varsinkin prosessien alkuvaiheessa. Tämän kirjallisen työn tarkoituksena on kuitenkin jäljittää joitain suuntaviivoja töilleni. Tämä on väylä kirkastaa omia keinojani, purkaa auki sitä mikä on minulle tärkeää ja välttämätöntä taiteilijana.

Kuten aiemmin mainitsin, iso osa koulutukseni aikana heränneistä kysymyksistä liittyy representaatioon. Koen tärkeäksi purkaa auki tätä käsitettä syvällisemmin ymmärtääkseni mistä työni ajattelu muodostuu. Tästä syystä tuon esiin representaation teoriaa osaksi työni analyysiä. Tekemieni töiden myötä olen jäänyt pohtimaan mitä representaatio oikeastaan on, mitä se mahdollistaa sekä mitä ongelmia siihen liittyy. Itselleni

se on samaan aikaan sekä mahdollisuuksien avaaja, että kompastuskivi. Mahdollisuuksien avaaja se on siinä mielessä, että tietoisena eri representaation tavoista ja sen toiminnasta voin ohjailla asioita helpommin ja minulla on enemmän työkaluja suunnata asioita eri suuntiin. Se auttaa ymmärtämään mistä ja miten jokin asia rakentuu sekä miten tämä asia toimii. Kompastuskivi se on siinä mielessä, että siihen voi jäädä helposti jumiin. Representaatio voi kääntää asiat helposti staattiseksi ja pysäyttää liikkeen asioiden pinnalla. Se saattaa pysäyttää jo tiedetyn äärelle, jolloin uusien, eittiedettyjen maastojen etsiminen on vaikeampaa.

Representaatio on aiheena hyvin laaja ja siitä on olemassa jo paljon kirjoitusta. Aiheen laajuuden huomioiden joudun tämän työn puitteissa tekemään tiukkaa rajausta siihen mitä representaatioon liittyvästä keskustelusta nostan esille. Rajaamani materiaali liittyy olennaisesti omaan työhöni: näkökulma on painottunut tanssitaiteeseen sekä siihen mikä keskustelee parhaiten töideni kanssa.

Kirjoitukseni ensimmäisessä luvussa aloitan omasta pohdinnastani mitä koreografian työ minulle oikeastaan on. Avaan työskentelyn reunaehdot ja keskeisten käsitteiden purkamisen kautta sekä keskityn avaamaan sitä mitä koreografina työskentely ja taiteellinen prosessi ovat minulle. Toisessa luvussa puran auki representaation käsitettä sekä siihen liittyviä kysymyksiä eri näkökulmista. Aloitan termin määrittelystä, tuon esiin representaatiota kohtaan esitettyä kritiikkiä sekä avaan 60-luvulla taiteissa ja koko länsimaisessa kulttuurissa tapahtunutta performatiivista käännettä. Lopuksi esittelen Susan Fosterin jäljittämiä tanssitaiteessa käytettyjä eri representaation tapoja. Kolmannessa luvussa avaun kouluaikana tekemiä töiden ajatusprosessia sekä analysoin niitä representaation näkökulmasta. Laajemman kuvan saamiseksi olen valinnut tarkasteltavaksi kolme työtä eri opintovuosilta. Nämä avaavat ajatteluni kehitystä kronologisesti konkretian kautta. Työt ovat ensimmäisen opintovuoden aikana tehty soolo PopCorps, toisen vuoden tanssi kokonaistaideteoksena-kurssin myötä syntynyt PLAYPLAYPLAYPLAYPLAYPLAY sekä taiteellinen lopputyöni Mass Thing.

Pyrin kirjoittamaan henkilökohtaisesta käsin sekä käymään keskustelua omien ajatusteni kanssa. Kursiivilla nostetut tekstiosiot ovat

päiväkirjamerkintöjäni eri vaiheista opintojani; osa on muodostunut tätä kirjallista työtä tehdessäni ja osa on poimittu taiteellisten prosessien työpäiväkirjoista. Lähestyn tätä työtä samalla tavoin kuin taiteellisia töitäni: pyrin kysymään kysymyksiä ja käymään dialogia näiden kysymysten kanssa.

1 KOREOGRAFIN TYÖ

Alku – ennen aloitusta jostain taka-alalta alkaa hiipiä pelottava tunne tyhjyydestä. Se asettuu hiljalleen olkapäille istumaan. Mitä jos onkin vain pelkkää tyhjää? Ei tule innostusta, ideoita, inspiraatiota ja asiat eivät lähde eteenpäin. Mitään ei vielä ole, kaikki on vasta ideoina ilmassa. En tiedä mitä tulee olemaan prosessin loppupäässä. Nytkin tätä kirjoitusta aloittaessani en tiedä mihin päädyn, mitä sisältö tulee tarkalleen ottaen olemaan. Olen suunnitellut karkeita raameja ja valinnut aihepiirin, joka minua kiinnostaa. Silti en voi tietää. Tämä tietämättömyys, tuntemattoman äärellä oleminen on tässä työssä jatkuvasti läsnä. Tämä seuraa monella tasolla: et edes tiedä missä teet töitä seuraavana keväänä. Kaikki on jatkuvaa hajoamista ja kirkastumista. Asiat lähtevät leviämään ja taas jossain kohtaa tuntuvat tulevan yhteen. Hetken kaikki kirkastuu ja saa selkeän hahmon – kunnes hajoaa uudestaan atomeiksi. Tämä loppumaton liike täytyy vain hyväksyä. Se on samalla sekä pelottavaa, että lohdullista. Pelottavaa siksi, että on aina niin kova tarve onnistua. Lohdullista siksi, että lopulta mitään ei voi hallita täysin. Voi vain ohjailla asioita toivomiinsa suuntiin tai hallita sen miten itse niihin suhtautuu.

Tässä luvussa avaan koreografian opintojeni aikana heränneitä koreografiaan, esitykseen ja esityksen tekemiseen liittyviä kysymyksiä ja ajatuksia. Aloitan kysymysten tärkeydestä. Seuraavaksi puran auki työn reunaehdot, eli keskeisiä käsitteitä siitä käsin miten minä ne ymmärrän ja koen tällä hetkellä. Linkitän ajattelunani myös laajempaan, historialliseen näkökulmaan. Pyrin artikuloimaan koreografian positiosta käsin nousseita kokemuksia työskentelystä sekä jäljittämään itselleni ominaisia toistuvia työ- tai lähestymistapoja.

1.1 Aloituksen kysymyksiä

Koreografian työssäni lähdän liikkeelle usein kysymyksistä. Haluan kysyä maailmalta jotain ja kysymysten kautta tutkia jotain tiettyä asiaa. Koen, että kysymykset ovat sopivan avoimia. Niiden kanssa voi oikeasti tutkia asioita ja mennä tuntemattomalle alueelle. Kysymys muotona saa minut toimimaan ja etsimään asioita sekä antaa tilaa kyseenalaistamiselle. Valmiimman teeman

ympärillä kaikki tuntuu olevan jo valmiiksi pureskeltu, työ on tavallaan jo tehty ja jää vain valittujen asioiden kuvittaminen. Kysymyksiin ei löydy lopullisia vastauksia, vaan niitä tutkiessa löytyy sarja uusia kysymyksiä. Välillä kysymykset tyhjenevät, ne eivät tunnu enää niin ajankohtaisilta ja en koe niitä enää merkityksellisinä työssäni. Tämä luo tilaa uusille kysymyksenasetteluille ja työn luonne muuttua muotoaan.

1.2 Ajattelua työn reunaehdoista

Tanssista on tullut minulle viimeisten vuosien aikana hieman vaikea sana esityskontekstissa. Se tuntuu objektivoivan ihmistä liikaa ja abstrahoi asioista lihan pois. Tanssi-sanaan liittyy valtava historiallinen painolasti, joka usein pitää sisällään odotuksia siitä mitä sen tulisi sisältää. Useimmille sana yhdistyy joko balettikulttuuriin, TV:n reality-ohjelmien Dance-tyyppisten tuotosten maailmaan tai seuratanssi-osastoon. Nykytanssi taas käsitetään usein modernistisena koreografia-kompositiona, joka taipuu olemuksessaan jatkuvasti kohti taitavaa liikettä ilman pysäytystä. Välillä tuntuu mahdottomalta selittää omia taiteellisia kysymyksiä tai työskentelyä kun tämä mielikuvamaasto on useimmiten se, jonka arjessaan kohtaa.

Toinen syy miksi koen tanssi-sanan ongelmalliseksi on, että en haluaisi rajoittaa itseäni työskentelemään pelkästään tanssin parissa. Ajattelen työskenteleväni kehollisen maailmassa olemisen kanssa, usein tämä ilmenee liikkeenä. Liike ei tarkoita minulle pelkästään fyysisesti silmin nähtävää liikettä: sitä voi olla myös asioiden välillä, suuntina tai energioina. Ajattelen, että liikettä voi olla ajatus, muisto tai kokemus. Voin aistia sitä myös enemmän konseptuaalisten tai abstraktien asioiden välillä, sellaisina liikehtimisinä joita en osaa aina muotoilla sanoiksi. Tämä voi ilmetä esimerkiksi poissaolon ja läsnäolon liikkeenä tai jonkin asian muutoksen kautta syntyvänä. Kun pysähdyn tilallisesti, liike minussa jatkuu monella eri tasolla. Elintoiminnot jatkavat liikkumistaan, sydän pumppaa jatkuvasti, veri virtaa suonissa, solut ovat liikkeessä. En siis voi koskaan kokea täyttä pysähdystä missään muodossa.

Sana koreografia helpottaa minua taiteellisten kysymysteni avaamisessa. Käsite on viime aikoina laajentunut myös tanssin ulkopuolelle käsittämään monenlaisten tilallisten ja ajallisten järjestäytymisten tarkastelua koko kulttuurimme alueella. Tämä mahdollistaa työskentelyni ymmärryksen laajemmassa kontekstissa. Historiallisesti koreografia tarkoitti alun perin kirjoitusta, hoveissa tehtyjen tanssien ylöskirjaamista. Lähihistoriassa ja vielä tänäkin päivänä se ymmärretään usein tiettyjen tanssiaskelien tai –liikkeiden suunnitteluna ja tanssijoille opettamisena tai siirtämisenä. Lepecki määrittää koreografian 'varhaismoderniksi keksinnöksi, teknologiaksi, joka luo kirjoituksen ohjeiden mukaan liikkuvan ja harjoitetun ruumiin' (Lepecki 2012, 42). Minä ymmärrän koreografian asioiden järjestämisenä. Tällä tarkoitan tietynlaisten säännösten luomista, jotta jokin voi tulla esiin. Sen voi ymmärtää suuntaviivojen tai reunaehtojen rakentamisena sille, että jokin tietty piirtyy näkyväksi ja koettavaksi. Näen koreografiaa kaikkialla ympäristössäni: esimerkiksi kaupungin arkkitehtuuri ehdottaa minulle tietynlaista liikkumisen ja kehollisuuden tapaa, havaintoani ohjaileva mainostulva koreografioi sitä minne huomioni kiinnittyy, monissa juhlissa tai tilaisuuksissa on tietty, etukäteen kirjoitettu tapahtumien kulku, oma koreografiansa. Koreografina ymmärrän asiat usein kehollisen maailmassa olemisen kautta. Koen, että harjoitan liikkeen tendenssien kuuntelua tehdessäni asioita koreografina. Tendenssillä tarkoitan tässä tiettyä kehkeytyvää suuntaa tai taipumusta, olevaksi tulossa olevaa potentiaalia.

Koreografiaan liittyy olennaisesti käsite kompositio. Käytän näitä sanoja välillä rinnakkain, mutta niissä on silti iso ero. Käsitökseni mukaan kompositioon liittyy enemmän materiaalinen olemus. Se on asioiden määrän ja suhteiden paikantamista. Koreografia taas on enemmänkin sarja ehtoja tai sääntöjä, jotka ohjailevat komposition rakentumista.

Dramaturgian ja komposition ymmärrän toisilleen läheisinä käsitteinä. Erona näille omassa ajattelussani on kuitenkin se, että dramaturgia liittyy enemmän merkitysten rakentumiseen tai rakentamiseen kun taas komposition kautta lähestyn asioita enemmän niiden materiaalisuuden kautta. Materiaalisuutta ja merkityksiä ei voi erottaa toisistaan, mutta siinä on iso ero kumman termin läpi asioita tarkastelen.

Taide on minulle kokemisen ja ajattelun paikka, osin myös elämisen. Taiteen äärellä usein muistaa olemisen väkevyyden. Taide pakenee sitä, jonka voin selittää, lokeroida ja tietää. Sinällään se on myös ihmettelyn paikka, olemisen avautumista. Tämä avautuminen ilmenee minulle hyvin kokonaisvaltaisena kokemuksena, jossa en voi eritellä ajattelua kehollisesta olemisesta. Usein kokemus liittyy painon tunteeseen; koen painon voimakkaammin, juurrun ja samalla olemisen kevenee. Taiteessa on myös kriittistä potentiaalia, joka voi toimia yhteiskunnallisen muutoksen vaikuttimena. Miika Luodon Heideggerin tulkinnan mukaan taide 'ei ole tekemistä tai valmistamista jonkin jo olemassa olevan pohjalta. Taiteessa jokin esittäytyy, mutta taide ei ole jonkin jo olemassa olevan re-produktiota tai representaatiota, vaan tuomista esiin, alkuperäistä paljastamista' (Luoto, 2002, 112.) Ajattelen samoin, että taide ei ole jonkin jo olemassa olevan esittelyä, reproduktiota tai representaatiota. Voin kuitenkin nähdä taiteessa aina jonkinlaisen representaation tason. Se ei välttämättä ole se asia, johon huomioni katsojana tai kokijana kiinnittyy ja siksi se ei ole niin oleellinen asia teoksen kokemisen tasolla. Silti halutessani miettiä miten jokin teos toimii ja miksi se toimii niin kuin toimii, joudun tekemisiin representaation kanssa. Minulle se on enemmänkin ajattelun ja analyysin väline kuin teoksen olemisen tapa.

Esitysten tekijänä ja kokijana huomaan kiinnostuvani siitä mitä asiat tekevät tai mitä ne tuottavat. Näen asiat aktiivisina toimijoina passiivisen objektin sijaan. Katve-Kaisa Kontturi avaa artikkelissaan "From Double Navel to Particle-Sign" Barbara Boltin ajattelua, jossa hän erittelee toisistaan konseptit "work of art" ja "artwork". Boltin mukaan sana artwork voidaan mieltää substantiivina, kun taas work of art toimii verbinä. Taideteos (artwork) voidaan nähdä siis enemmän sen objektin ominaisuuksiensa kautta. Voimme identifioida, luokitella, tulkita ja arvioida sitä, kun taas työ (work of art) – termin kautta emme joudu saman ongelman eteen (Bolt Kontturin mukaan 2013, 21.) Tämä tuo esiin taideteoksen prosessuaalisen luonteen sekä sen aktiivisen toimijuuden objektivoinnin sijaan. Omassa työssäni tämä näyttäytyy ajatteluna, jossa koen kaikkien materiaalien oleva aktiivisia toimijoita. Ymmärrän ja koen jokaisen esityksen osatekijän aktiivisena esiintyjänä. Myös koko esitys on minulle enemmän verbi kuin substantiivi. Esitys enemmänkin tekee ja toimii kuin kuvailee tai esittää maailmaa.

1.3 Työ

Mitä koreografina työskentely oikeastaan tarkoittaa? Mitä on koreografin työ? Minulle on kertynyt - kiitos näiden maisteriopintojen - tietoa esityksestä, sen rakentamisesta ja siihen liittyvästä teoriasta. Olen oppinut ajattelua, joka on avannut koko olemiseni ja elämiseni uudella tavalla sekä mahdollistaa valmiiksi annetun kyseenalaistamisen. Olen oppinut myös erilaisia koreografisia työkaluja, joita voin soveltaa oikeastaan mihin vain. Itse työn muoto sinällään voisi olla minkäläinen vain. Silti joskus tuntuu, että eihän minulla ole oikeastaan mitään. Minulle on mysteeri mitä harjoitussalissa tulisi tapahtua, ennen kuin se on tapahtunut.

Usein ajattelen, että olen katsoja, kokija ja kuuntelija, joka kommentoi ja ehdottaa: Mitä tulee näkyväksi ja mihin suuntaan tämä näkyväksi tuleva voisi mennä? Koreografin työ on minulle asioiden rajaamista. Mitä työhön pääsee sisään ja mitä jää ulkopuolelle? Mitä rajoja asettaa esiintyjien tehtäville, kuinka paljon vapautta ja kuinka paljon sääntöjä? Tämä elää joka päivä. Eilen tehty on tänään eri. Tänään asiat vaativatkin enemmän rajausta, ehkä vapauttamista tai jopa ehdotuksia eri suuntaan.

Tuntuu, että opettelen jokaisessa työssä rajaamista. Helpottaisiko jos rajaisin työt jo aiemmin tiukemmin? Koulutöissäni olen lähtenyt muutamasta kysymyksestä ja minulla on ollut jotain materiaalia mistä lähteä liikkeelle. Paine päätösten tekemisestä on kova. Ryhmässä on vaikeampi luottaa ja odottaa, että asiat tulevat omalla painollaan. Orgaanisuus, se on alkanut myös jo ärsyttää. Mitä olisi mahdollisimman epäorgaaninen prosessi?

Työskentelen esiintyjien kanssa jatkuvassa dialogissa. Minua kiinnostaa mitä he ajattelevat sekä tekemisen, että sanallistamisen kautta. Taiteellisessa lopputyössäni työskentelimme avoimien tehtävien kanssa. Minä ehdotin ja esiintyjät kokeilivat. Välillä myös he ehdottivat. Tärkeää oli keskustelu jokaisen harjoitteen jälkeen. Mitä sisältä, tekemisestä käsin nousi olevaksi sekä miten se kommunikoi nähdyn ja koetun kanssa?

Jokainen työ on erilainen ja vaatii erilaista ajattelua. Silti huomaa jotain tiettyjä ajattelun tapoja jo; saan itseni kiinni jostain tietystä järjestyksen antamisesta. Haluaisin opetella vielä paremmin kuuntelemaan työtä ja sen materiaalia, jotta voisin olla dialogissa materiaalisuuden kanssa. Samalla tavalla kun käyn dialogia esiintyjien kanssa. Mitä juuri tämä työ tarvitsee? Mikä sieltä jostain on hahmoutumassa? Miten tuoda se jokin esiin? Toivoisin voivani ylittää vielä voimallisemmin omat mieltymykset, että työ voisi irtaantua minusta. Näin se ei olisi minun mielenmaisemaani, vaan maailmassa ja kaikissa meissä tekijöissä.

Missä on minun kehoni suhteessa teokseen? Jos antaisin esiintyjille valmiita liikemalleja tai tapoja tehdä asiat, olisinko leijumassa kaiken yläpuolella eräänlaisena haamuna? Kummittelisin kaiken yllä, vaikka en olisi edes läsnä. Jos olisin itse esiintymässä, olisin sen sisällä. Koko jutun lihaa ja verta, osa teoksen ruumista. Kun työskentelen esiintyjien kanssa kysymysten ja avoimien tehtävien kanssa, jääkö sivuun? Se on kokemus nyt tässä työssä. Olen keskustelussa sen kanssa, välillä sivustakatsojana, välillä neuvotellen kurottautuen sinne sisälle. Pääasia on, että olen suurimman osan ajasta ulkopuolella. Vaikka olisin tehnyt kaikkea mitä esiintyjät tekevät, en pääse sisään enää, kehoni ei enää voi astua sinne. Olemme vierekkäin.

Työprosessissa en ole niinkään kiinnostunut itseni esiin tuomisesta. Itseni sijaan haluan keskittyä työhön, ihmisiin ja asioiden materiaalisuuteen. Työtavoillani haluan purkaa ajatusta taiteilija-nerosta. Asiat tulevat maailmasta. Olen vain välittäjä kaiken välillä, kokoaja muiden joukossa. Kun ajattelen pidemmälle, ovatko lopulta ajatuksenikaan minun? Olen kuullut ja oppinut asioita muilta ja nämä opitut asiat vaikuttavat ajatteluuni: jopa kieli määrittää ja ehdottaa minulle tietynlaista ajattelua omien reunaehtojensa kautta. Tietyissä diskurssissa on tietty terminologia, joka ohjaa ajatteluani. Lopulta en koe olevani kovinkaan originaali.

Miten oppia elämään sen keskellä, että ei yksinkertaisesti vielä tiedä mihin asiat ovat menossa? Näinä hetkinä kerron sen yleensä kyllä rehellisesti ääneen työryhmälle. Mielestäni olisi epäreilua esittää, että olen hyvin tietoinen suunnasta jos en ole. Välillä se tuntuu musertavalta, liian

painavalta taakalta kantaa harjoitusten jälkeen kotiin mennessä. Omat odotukset ja kuvitellut muiden odotukset nousevat pintaan. Oletus, että minun pitäisi tietää. Miksi pitäisi? Jos tutkimme jotain, yhdessä ja tosissaan, eihän päämäärää voi tietää etukäteen. Mistä ihmeestä tämä odotus itseä ja omaa työtä kohtaan nousee? Taustalla on jokin pinttynyt käsitys ohjaajasta, joka aina tietää mitä tehdä ja minne mennä seuraavaksi. Hänellä on suuret visiot ja kaikki valmiiksi mietittynä. Ongelmani on, että kun minua ei kiinnosta tämänkaltainen työskentely niin miksi ihmeessä saan itseni kiinni odottamasta omalta työskentelyltäni jotain sellaista? Olenko lopulta sittenkin kiinni jossain vanhassa perinteisessä taiteilijäkäsityksessä?

Työskentelyssäni on kaksi keskeistä asiaa, joiden kanssa yritän opetella elämään. Nämä ovat ei-tietäminen ja epävarmuus. Ei-tietäminen on minulle tila, josta käsin voin päästä kiinni asioiden potentiaaliin ja nähdä tai kokea asiat sinä mitä ne kulloinkin ovat sen sijaan, että oletan etukäteen jotain tapahtuvaksi. Ei-tietäminen mahdollistaa pääsyn alueelle, jossa mielestäni taide alkaa tapahtua. Asioiden materiaalisuus voi päästä esiin sen sijaan, että ymmärrän tapahtuman ainoastaan älyllisellä tai järjen tasolla. Voin kurottautautua kohti tuntematonta, sitä mitä ei vielä ole ja mistä en vielä tiedä. Tästä käsin voin synnyttää uudenlaista ymmärrystä todellisuudesta, jossa elän. Ei-tietämisen mukana tulee myös epävarmuus. Välillä tämä tunne pakahduttaa. Kuinka pysyä rehellisenä itselle ja muille?

2 REPRESENTAATIO

*Because it has always already begun, representation therefore has no end.
(Derrida 1978, 316).*

Representaatio on laaja käsite. Se voidaan ymmärtää monella tavalla ja sitä voidaan tarkastella eri näkökulmista. Minä näen käsitteen tällä hetkellä hyvin avoimesti. Ymmärrän sen työssäni ja laajemminkin taiteessa merkitysten muotoutumisen tapana, tietynä viittaussuhteena maailmaan. Koen myös, että se voi toimia ajattelun ja analyysin välineenä. Minua kiinnostaa ottaa vielä syvällisemmin selvää miten representaatiot toimivat maailmassa, mitä ne tuottavat olemiseen ja miten asiaa voisi jotenkin horjuttaa tai ajatella toisin. Aiheesta lukiessani olen törmännyt ajatteluun, jossa representationaalinen on löytänyt itselleen polarisoidun vastaparin: muun muassa representatiivinen ja abstrakti taide¹ tai representaatio ja läsnäolo². Olen itsekin ajatellut nämä kahtena pisteenä janan eri päissä, mutta mitä enemmän olen asiaa ajatellut ja tutkinut, sitä enemmän tämä polariteetti on alkanut ajattelussani murtua. Työssäni olen työskennellyt representaation kanssa pyrkien kääntämään sen itseään vastaan tai pyrkien muuten horjuttamaan sitä. Näen representaation teorian ja ymmärryksen sen toiminnasta työkaluna työskentelyssäni. Koen, että pääsy representaation läheisyydestä on mahdottomuus, koska kulttuurimme ja ajattelumme ovat sen lävistämiä.

Representaatio sanana saattaa usein aiheuttaa hieman negatiivisen kaiun. Olen kuitenkin sitä mieltä, että representaatioon liittyvä käsitteistö voi auttaa keskustelussa työskentelystä työryhmän kesken tai töistä kollegoiden tai muiden ihmisten kanssa. Käsitteistö antaa eväitä analysoimiselle: miksi jokin tietty asia toimii juuri tietyllä tavalla? Varsinkin työskennellessä muista mediuumeista tulevien kanssa saan sanoja, joilla voin selittää tietyn

¹ Ks. esim. Burt 2006, 9-10 ja 88-90. Huomiona, että Burtin mukaan tämä jaottelu on luonut vääränlaisen kahtiajaon representationaalisen ja abstraktin välille.

² Ks. esim. Fischer-Lichte 2008, 147-150. Ymmärrykseni mukaan Fischer-Lichte tarkoitti tässä jaottelussa representaatiolla teatterillista roolihahmoa ja läsnäololla kehollista, nyt-hetkessä tapahtuvaa läsnäoloa. Fischer-Lichte kuitenkin toteaa, että tällainen absoluuttinen vastakkainasettelu ei ole kestävä.

tapahtuman, liikkeen tai esiintyjän olemisen tavan avautumista. Miksi juuri näin? Mitä hieman toisenlainen tapa toisi mukanaan? Minkälaista ideologiaa ja minkälaisia arvoja tietyt tavat tehdä kantavat sisällään? Näistä syistä ja kysymyksistä haluan kartoittaa tätä käsitemaastoa ja ymmärtää sitä vielä paremmin omassa työssäni.

Lähestyakseni näitä kysymyksiä esittelen käsitteelle eri teoreetikkojen jäljittämiä määritelmiä sekä erilaisia mahdollisia lähestymisiä. Otan aluksi tarkastelun alle termin laajempaa määritelmää Tarja Knuuttilan ja Aki Petteri Lehtisen toimittamasta teoksesta *Representaatio – Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Seuraavaksi tuon esiin aiheeseen liittyvää kyseenalaistavaa näkökulmaa, representaation kritiikkiä sekä avaan 60-luvulla esityksen ja länsimaisen kulttuurin alueella tapahtunutta performatiivista käännettä. Lopuksi esittelen Susan Leigh Fosterin tanssin historiasta jäljittämät neljä erilaista representaation tapaa.

2.1 Representaatio-termi

Knuuttila&Lehtisen mukaan representaatio-termi juontuu latinan kielen sanasta *repraesentatio*, jonka kantasana on *repraesentare*. Kirjoittajapari esittelee sanalle kaksi merkitystä: 1) kuvailla mielessään, asettaa silmien eteen, havainnollistaa tai kuvailla 2) tehdä heti tai toteuttaa. Käsite siis kiinnittyy alkujaan kuvailuun, näkemiseen ja havainnollistamiseen, joko mielen sisäiseen kuvitteluun jostain asiasta tai ulkoiseen havainnollistukseen (Knuuttila&Lehtinen 2010, 10.) Sanan toinen merkitys on minusta kiinnostava, koska siihen liittyy aktiivinen, toteuttava puoli. Knuuttila&Lehtinen jatkavat, että käsite voi nykyään tarkoittaa yhteydestä riippuen edustamista, kuvaamista, esittämistä, merkitsemistä, havainnollistamista tai epäsuoraa, välineellistä ilmentämistä (Knuuttila&Lehtinen 2010, 10.)

Koen, että elämme representaatioiden ympäröimänä ja että ne lävistävät koko länsimaisen kulttuurin. Esimerkiksi käyttämämme kieli, erilaiset mallinnokset, kartat, mainokset tai liikennemerkit ovat kaikki representaation eri muotoja. Representaatiolle keskeistä on, että se koskee jotakin viitaten

itsensä ulkopuolelle. Tätä ulkopuolista, poissa olevaa kohdetta edustaa jokin uusi läsnä oleva, joka esittää kohdettaan ilmaistuna sisäisin tai ulkoisin representaatioin. Tätä kutsutaan myös kahdentumiseksi, joka on tyypillistä representationaalille ajattelulle. Kahdentuminen tuo esiin eron läsnäolevan representaation ja poissaolevan kohteen välillä. Representaation rakenteeseen liittyy siis läsnäolevan ja poissaolevan yhtäaikainen oleminen. Ilmiöiden tiedollinen käsittely on mahdollista representaation ja sen kohteen välisen etäisyyden takia (Knuuttila&Lehtinen s.11.)

2.2 Representaation kritiikki

Mistä representatiivinen ajattelumme on sitten lähtöisin? Kirsi Monni jäljittää väitöskirjassaan tämän alkaneen uuden ajan sekä René Descartesin ajattelun synnyttämän maailmankuvan muutoksen myötä, joka juonsi juurensa Platonin ja Aristoteleen metafysikasta. Hän toteaa, että Heideggerin mukaan uudella ajalla olevan oleminen on olemista representoituna tai esitettynä (Monni 2004, 58.) Monni jatkaa, että tämän ajattelun muutoksen myötä maailma aukeaa eteemme kuvana. Maailma on meitä varten systeeminä, jota voimme järjestellä ja hallita. Ihminen, subjekti katsoo olevaa ulkopuolelta (Monni 2004, 62.) Miika Luoto jatkaa tästä tulkiten Heideggeriä: 'Uuden ajan ilmiöitä hallitseva metafyyminen rakenne on *Vorstellung*, representaatio tai esitys: Descartesista alkaen suhde olevaan on *itselleen-eteen-asettamista*' (Luoto 2002, 68). Representatiivisen ajattelun myötä maailmankuva on muuttunut ihmiskeskeisemmäksi. Monnin mukaan elämme ajattelussa, jossa maailma on ihmisen hallittavissa loppumattomina resursseina. 'Ihminen on se, johon kaiken olevan olemistapa ja totuus perustuvat' (Monni 2004, 60.)

Onko representaation tavoista puhuminen lopulta oleellista taiteen kontekstissa? Pitäisikö sen sijaan puhua mitä työt tekevät? Mikä on niiden toimijuus tässä maailmassa? Representaatiota kohtaan on esitetty paljon kritiikkiä sekä tieteen, filosofian, että taiteen piireissä. Knuuttila&Lehtisen mukaan osa representaation kriitikoista haluaisi luopua koko käsitteestä ja toiset ovat ehdottaneet sen purkamista tutkimalla minkälaisia representaatioita hyödynnetään sekä miten niitä tuotetaan (Knuuttila&Lehtinen 2010, 22-23). Myös tanssintutkija André Lepecki toteaa,

että representaation käyttämien keinojen tutkiminen on tarpeellista. Hän esittelee ranskalaisen koreografin Jérôme Belin tapaa kritisoida työssään representatiivisen toimintaa. Belin työt nostavat esiin kysymyksiä siitä mitkä mekanismit tuottavat ilmiöitä kuten tanssijan muuttuminen koreografin edustajaksi, koreografian kummitteleva voima joka pakottaa tanssijan seuraamaan ennalta määrätyt askeleet tarkasti jopa koreografin poissa ollessa tai kuinka koreografia osallistuu ja on osasyllinen representaation tuottamaan minuuden alistamiseen. Hänen mukaansa kieli ja teatteri ovat eräänlaisia representatiivisia koneita (Lepecki 2012, 113-117.) Näiden Belin asettamien kysymysten myötä minulle nousee esiin monta eettistä kysymystä, joiden kanssa kamppailen työssäni. Koin esimerkiksi lopputyössäni ongelmalliseksi keskittymisen ruumiillisuuteen ja massaisuuteen. Pelkäsin objektivoineni esiintyjä, vaikka olimme käyneet tästä keskustelua monta kertaa ja se ei ollut muille mikään ongelma. Silti en osannut päästää irti ajatuksesta, että millä oikeudella voin pyytää heitä uppoutumaan massaisuuteensa ja unohtamaan sosiaalisen olemisensa. Koin toimivani osasyllisenä tässä representaation tuottamassa minuuden alistamisessa.

Tanssitaiteessa representaation kritiikki ilmeni alkujaan 1960-luvun pohjoisamerikkalaisessa postmodernissa tanssissa. Judson Dance Theater –ryhmittymä keskittyi erityisesti kokeellisissa töissään representaation kritiikkiin. Ramsay Burtin mukaan he vastustivat modernin tanssin ekspressiivistä tapaa representoida yksilöllisen kokemuksen yläpuolelle nousevia universaaleja tunteita ja kokemuksia. Judsonlaisten työt toivat esiin ruumiillisen kokemuksen erityisyyttä; sen todellista painoa, massaa ja fyysisyyttä. Yleisön huomio käännettiin tanssivien kehojen materiaalisuuteen ja monilla töillä oli yhteys minimalistiseen taiteeseen, jossa katsojien huomio kääntyi omaan ruumiilliseen kokemukseen suhteessa havaittavaan työhön. Tuona aikana muodollisesti puhdas, abstrakti tanssi koettiin hienostuneemmaksi ja kehittyneemmäksi kuin representationaalista materiaalia sisältävät teokset (Burt 2006, 9-15.) Burtin jatkaa siitä kuinka judsonlaisten työt käyttivät uudenlaisia representaation tapoja muuttaen näin tanssin merkityksen rakentumisen tapoja. Useat esityksistä havainnollistivat

siirtymän metaforasta metonymiaan sekä symbolismista allegoriaan (Burt 2006, 91-92.)³

Tähän keskusteluun liittyy läheisesti myös esittävässä taiteissa 60-luvulla tapahtunut performatiivinen käänne. Erika Fischer-Lichte selittää performatiivin juontavan juurensa J.L Austinin pitämään luentosarjaan Harvardin yliopistossa vuonna 1955. Näiden luentojen keskiössä oli väite, että tietyt kielelliset lausahdukset eivät vain kuvaile tai selosta maailmaa. Ne tekevät asioita maailmassa, toimivat luoden uutta sosiaalista todellisuutta. Fischer-Lichten mukaan performatiivinen käänne on karakterisoinut luovia taiteita aina 1960-luvulta asti. Siinä binääristen vastaparien subjekti-objekti, tarkkailija- tarkkailtava, taiteilija-yleisö, merkitsijä-merkitty ja elementtien materiaalisuus-semanttisuus suhteiden luonne määriteltiin uudelleen. Tämä muutti taideteoksen tapahtumalliseksi (Fischer-Lichte 2008, 17-24.) Barbara Bolt avaa Fischer-Lichten ajattelua lisää sanoen, että tässä ajattelussa esitykset eivät enää ole representaatiota maailmasta, vaan ne ovat toimintoja ja toimijoita itsessään saaden aikaan vaikutuksia maailmaan. Performatiivinen käänne oli myös siirtymä kulttuurisen tuotannon tekstuaalisesta luennasta ympäröivän kulttuurin ymmärtämiseen performatiivina, esityksenä (Fischer-Lichte Boltin mukaan 2008.)

Pohjimmaisiksi kysymykseksi minulle jää voimmeko kuvitella maailmaa ilman representaatioita?

2.3 Representaatio viittaussuhteena maailmaan tanssin historiassa

Susan Leigh Foster on jäljittänyt tanssin historian kautta neljä erilaista tanssitaiteessa käytettyä representaation tapaa. Nämä ilmenevät hänen mukaansa erilaisina viittaussuhteina maailmaan. Eri representaation tapoja ovat muistuttavuus (resemblance), imitaatio (imitation), vastaavuus

³ ks. lisää Burt 2006, 16-17 ja 91-92. Burtin mukaan metaforiset merkitsemisen tavat modernissa tanssissa pyrkivät vahvoihin ja yksinkertaisiin tapoihin ratkaista universaaleja ihmisenä olemisen ongelmia kun taas metonymiset ja allegoriset merkitsemisen tavat uuden tanssin kentällä etsivät tapoja löytää yhteyksiä kompleksisiin ja fragmentoituneisiin kokemusmaailmihin urbaanista nykymaailmasta.

(replication) ja reflektio (reflection). Näitä saattaa olla yhdessä teoksessa useampaa, mutta yleensä yksi on vallitseva. Tämä vallitseva representaation tapa avaa suhtautumistavan esityksen merkitys- ja sisältömaailmaan (Foster 1986, 65.) Esittelen seuraavaksi jokaisen viittaussuhteen vielä hieman tarkemmin.

Muistuttavassa (resemblance) representaation tavassa suhde maailmaan rakentuu yhden piirteen tai laadun kautta. Esimerkiksi jos lähtökohta tai asia johon viitataan olisi virtaava joki, tässä representaation tavassa se voisi ilmetä muun muassa kaartelevina reitteinä tilassa tai käsien kaarevissa liikkeissä. Se ei näytä täysin samalta kuin lähtökohtansa, vaan kehollistaa siitä jonkin tietyn laadun tai liikkumisen tavan. Muistuttava representaatio voi viitata myös moniin muihin samankaltaisiin tapahtumiin maailmassa, katsoja harvoin tunnistaa mitään juuri tiettyä lähtökohtaa (Foster 1986, 65.) Itse ymmärrän tämän enemmän kokemuksellisenä lähestymistapana. Ei ole välttämättä olemassa mitään ennalta määrättyä ulostuloa, vaan se voi olla jokaisella erilainen. Keskeisenä yhteisenä nimittäjänä voi esimerkiksi olla jokin tietty mielikuva, tehtävänanto tai laatuisuus.

Imitaatiossa taas pyritään kopioimaan representoitava mahdollisimman tarkkaan. Tilallisuus, ajallisuus, muodot, väri, tekstuurit; kaikki osat pyrkivät mahdollisimman yksityiskohtaiseen versioon lähtökohdasta. Imitaatio viittaa suoraan ja selkeästi vastakappaleeseensa maailmassa. Jokiesimerkissä tämä voisi tarkoittaa mm. sinisiin pukuihin puettuja tanssijarivistöjä, jotka ovat jatkuvassa, virtaavassa liikkeessä. Imitaatio toimiessaan ei jätä epäselväksi mistä siinä on kyse (Foster 1986, 65-66.)

Vastaavuus (replication) tuo esiin lähtökohtansa dynaamisena systeeminä ja orgaanisena kokonaisuutena, joka muodostuu funktionaalisesti erillisistä osista. Liike toistaa näiden osien suhdetta. Vastaavuuden olemus voi olla epätarkka, kuten muistuttavuudessa. Jokiesimerkissä tämä voisi Fosterin mukaan olla muun muassa virtaavan veden ja sitä rajoittavan uoman liikkeiden suhde (Foster 1986, 66.) Ymmärryksen mukaan tämä viittaussuhde oli yleinen modernin tanssin teoksissa niin, että muun muassa henkilökohtaiselle tunteelle etsittiin sitä symboloiva, universaali liikemuoto.

Reflektiossa (reflection) taas viittaussuhde on kaikista avoimin. Se itseasiassa viittaa ennemminkin itseensä, liikkeen omaan konkreettiseen olemisen tapahtumaan, viitaten vain etäisesti muihin maailmallisiin tapahtumiin. Esimerkiksi joki voisi ilmetä yhtenä monista liikkeen tuottamista assosiaatioista (Foster 1986, 66.) Tämä representaation tapa nousi esiin 1960-luvulla postmodernin tanssin kautta ja on edelleenkin tämän päivän tanssiteoksissa vallitsevin.

3 KOLMEN TEOKSEN ANALYYSIA REPRESENTAATION NÄKÖKULMASTA

Tässä luvussa keskityn avaamaan kolmen kouluaikana tekemäni teoksen taustaa sekä työskentelyvaihetta. Lisäksi analysoin niissä tapahtuneita merkitysten muotoutumisen tapoja käyttäen apunani aiemmin avaamiani Fosterin jäljittämiä eri representaation tapoja sekä tuoden mukaan Erika Fischer-Lichten teoriaa. Esittelemäni työt ovat opintojen ensimmäisen vuoden aikana tehty soolo PopCorps, toisen opintovuoden aikana tehty PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY sekä taiteellinen lopputyöni Mass Thing. Näiden töiden kautta avautuu iso osa ajatteluprosessia, jonka olen käynyt läpi viimeisen kolmen vuoden aikana. Jokaisessa uskaltauduin menemään hieman pidemmälle kohti ei-tiedetyn aluetta, kohti tuntemattomia hahmoutumisia ja asioita mistä en vielä tiennyt. Tämä alue kiinnostaa minua erityisesti, vaikka se joka kerta tuntuukin pudottautumiselta pohjattomaan kuiluun. Valikoin nämä työt myös koska niissä kaikissa päädyin käsittelemään representaatiota ainakin jossain määrin, jokaisessa hieman eri näkökulmasta. Pyrin artikuloimaan sitä miten työskentelimme representaatioiden kanssa sekä miten rakentamamme representaationtavat toimivat lopulta esitysten sisällä.

3.1 PopCorps - Massakulttuurin representaatiot

PopCorps oli soolotyö, jonka tein itselleni ensimmäisen opintovuoden syksyn ja alkukevään aikana. Työtä on esitetty Teatterikorkeakoululla tammikuussa 2014 sekä myöhemmin Norjassa Platform-Nord symposiumissa syksyllä 2015. Prosessin ajan työskentelin yksin ilman jatkuvaa dialogia muun työryhmän kanssa. Minulla ei siis ollut tässä projektissa muita työskentelykumppaneita kuin ohjaavat opettajat, joille välillä näytin materiaalia, sekä kanssaopiskelijat, joiden kanssa keskustelimme lähtökohdista ja lähestymistavoista.

Suurin kysymys työskentelyssäni oli miten ympäröivä kulttuuri koreografioi meitä. Kuinka kulttuurimme ehdottaa meille tietynlaista käyttäytymistä ja kuinka se muokkaa kehollisuuttamme? Miten esimerkiksi kieli vaikuttaa

olemisen ehtoihin tai kuinka ympäröivä vaikuttaa jatkuvasti minuun ja keholliseen olemassaolooni. Joka kerta kohdatessani jotain sillä on vaikutus minuun; muun muassa ympäröivällä arkkitehtuurilla, toisilla ihmisillä, muilla luontokappaleilla, ympäröivällä visuaalisella kuvastolla. Koen, että elämme jatkuvassa ehdotusten ristiverkostossa, joka on hyvin koreografista.

Tässä työssä nostin keskiöön nimenomaan osan visuaalista kulttuuria; mainokset sekä televisio- ja internetkuvaston. Kun kävelen kadulla, jokainen näkemäni mainos jää jonnekin taka-alalle minuun. En voi olla vaikuttumatta niistä, vaikka olen tietoinen mitä ne yrittävät tehdä ja miten ne toimivat. Tyylikkään vaatemainoksen ohitettuani tunnen oloni helposti nuhjuiseksi ja koen yllättävää tarvetta ostaa jonkun uuden vaatekappaleen. Lähtökohtani sooloon oli juuri tämä visuaalinen maailma sekä sen vaikutus olemiseen ja toimintaan maailmassa. Olin kiinnostunut siitä miten kuva- ja videotulva vaikuttaa siihen miten hahmotan oman kehollisuuteni. Projektini ytimeksi muotoutui tämän kulttuurisen representaatiokoneiston objektivoiva voima: miten se tunkeutuu myös kaikkein yksityisimpään, johonkin syvälle minussa ja kuinka se koreografioi olemistani?

Tarkastelun alle rajautui MTV-musiikkivideoiden naisten ruumiillisuus. Projektini runkona oli ruumiillistaa tätä kehollisuutta ja tutkia mitä se minussa herättää. Projektini oli eräänlainen porautuminen pop-maailman ruumiillisuuteen ja sen vaikutuksiin. Seuraavaksi avaan soolon maailmaa ja maisemaa komposition ja tapahtumien rakentumisen tasolla sekä analysoin työtä aiemmin esittelemieni Susan Fosterin jäljittämien representaationtapojen kautta. Lopuksi otan mukaan Erika Fischer-Lichten esittelemää Judith Butlerin teoriaa sukupuoli-identiteettien rakentumisesta sekä Leena-Maija Rossin ajattelua vastarinnan politiikasta representaatioita vastaan.



Heli Keskikallio PopCorps Kuva: Riikka Sundqvist

3.1.1. Kuvaus

Työ esitettiin mustassa studionäyttämössä. Yleisö oli tilan yhdellä seinällä nousevan katsomon penkeillä. Heidän eteensä avautui tila, jota kutsun nyt näyttämöksi. Näyttämönä toimi lähes koko lattian peittävä valkoisella tanssimatolla rajattu alue. Tilan reunoille jäi noin metrin verran mustaa lattiaa. Työ jakaantui viiteen pop-musiikkikappaleeseen, joissa jokaisessa oli oma liikeellinen olemuksensa: 1. Beyoncé: Diva / konttaava, kasvoton olio 2. Rihanna: Don't Stop the Music / sheikkaava lihanliikuttelija 3. Rihanna: Pour It Up / kysyvä katse 4. Mos Def: Sex, Love & Money / seinällä liikkuva viettelijä 5. Britney Spears: Work B**ch / hämähäkkimäinen turta olento. Seuraavaksi avaan lyhyesti esiintyjän näkökulmasta mitä kussakin kappaleessa tapahtui.

1. *Minut tuodaan kottikärryillä tilaan. Avustaja kippaa minut näyttämön takaosaan, johon mätkähdän pehmeästi. Ensimmäinen kappale alkaa. Keräilen lihojani ja luitani kohti konttausasentoa. Lopulta pääsen raajoilleni ja lähdän konttaamaan kohti yleisöä. Kasvoni ovat hiusten peitossa, on hieman hankala nähdä mihin suunnistaa. Jossain kohtaa tunnistan valkoisen maton etureunan*

lähestyvän ja aistin yleisön lähelläni. Pysähdyn hetkeksi, käännyin hitaasti ja jatkan matkaa kontaten takaisin maton takareunaan. Siellä istahdan ja avaan jalkani paljastaen reiteni. Hetken päästä palaan konttaukseseen jatkaen matkaani takaisin kohti yleisöä samaa reittiä kun aiemmin. Pysähdyn taas aistiessani yleisön lähelläni. Tällä kertaa jatkan pysähdyksestä peruuttaen. Yritän saada kasvoni peittävät hiukset pois tieltä ravistellen. Haluan kasvoni näkyville. Ravistelu yltyy rimpuiluksi, jossa heittelen itseäni, päätäni ja hiuksiani eri suuntiin. Kappaleen viimeisellä iskulla heitän hiukset taakse ja kasvoni paljastuvat.

- 2. Kävelen takaisin yleisön eteen, tällä kertaa kahdella jalalla seisten ja kasvot näkyvissä. Yritän aistia jokaisen ihmisen kaikilla aisteillani. Toisen kappaleen alkaessa palaan tilan keskiosaan seisten selin. Tästä seuraa pitkä lihallinen liikeosio, jossa heiluttelen kehossani olevaa liikkuvaa lihaa eri tavoin. Lopulta jään makaamaan maahan kasvot kohti yleisöä.*
- 3. Kolmannen kappaleen aikana kävelen ympäri tilan pysähtyen eri pisteissä. Yritän taas aistia jokaisen ihmisen yleisössä, käydä dialogia kaikkien kanssa. Lopulta kuljen tilan ympäri pyörien. Katoan näkyvistä ja palaan juosten samaa ympyrää; samalla valot muuttuvat hyvin kirkkaiksi. Kappaleen viimeisellä iskulla tömähdän selin vasempaan seinään.*
- 4. Tämä kappale perustuu pyöreään, kiemurtelevaan ja viettelevään lantion liikkeeseen seinää vasten nojaten. Pyrin pitämään katseen yleisössä kokoajan. Menen välillä ylösalaisin seinää vasten, välillä nostan toisen jalkani seinälle. Liikun hitaasti koko kappaleen ajan seinää taaksepäin kohti takanurkkaa. Kappaleen viimeisellä tahdilla pyörähdän takaseinälle selkä seinää vasten istuen jalat auki samalla tavalla kuin ensimmäisen kappaleen keskellä. Tällä kertaa käteni ovat myös avattuna sivuille.*
- 5. Aloitan viidennen kappaleen paikallaan. Käteni lähestyvät hitaasti päätäni, ne ovat kuin jonkun toisen kädet. Päästyään hiuksiini asti kädet jatkavat matkaa kulkien läpi ruumiini päätyen lopulta maahan. Lähdän etenemään tilassa nykivin liikkein säilyttäen jalkojen asennon avonaisena. Liikun ensin seinän viertä sivuttain, keskikohdan saavutettuani irtoan seinästä liikkuen eteenpäin. Etäännytän itseni itsestäni, en oikeastaan tunne enää mitään. Jokin raja tuntuu ylittyneen. Kappaleen lopussa jään makaamaan lavan etuosaan samankaltaisena lihanpalana kuin koko työn alussa. Avustaja tuo minulle mikrofonin, johon lausun näiden viiden kappaleen kertosaiteiden sanoja sattumanvaraisessa järjestyksessä.*

3.1.2. Prosessi ja analyysi

Työskentelin aluksi internetistä löytämäni videomateriaalin kanssa. Opettelin musiikkivideoista erilaisia liikemalleja ja sovitin tätä liikemateriaalia valitsemieni musiikkikappaleiden sisään. Toisin sanoen imitoin näkemääni, pyrin toisintamaan mahdollisimman tarkkaan liikkeen ja olemuksen kuten olin sen videolla nähnyt. Toisaalta olin avoimessa suhteessa tekemääni, reflektoiden tekemääni. Miltä mikäkin tuntui? Mitä kokemuksia liikkeet herättivät? Näin teos rakentui kahden erilaisen representaation; imitaation ja reflektion vuoropuheluksi.

Vuoropuhelun tuloksena työhön syntyi myös muunlaista materiaalia. Kysymyksenä työskentelyssäni oli mitä mikäkin vielä voisi olla. Musiikkivideoiden materiaali tuntui hyvin kaksiulotteiselta ja se kävi aika nopeasti itselle yksitoikkoiseksi. Kaivelin syvyyttä ja toin esiin videomateriaalin absurdiutta suurentamalla asioita ja kääntämällä niitä pääläelleen. Näillä keinoilla imitatiivinen materiaali abstrahoitui hieman vieden merkityksensä useampiin paikkoihin. Osa materiaalista tuli taas tuntemusten myötä. Se, miltä harjoittamani imitatiivinen musiikkivideomateriaalin toisintaminen tuntui, informoi minua. Syntyi liikemateriaalia, jonka jäljittäisin Fosterin määrittämistä viittaussuhteista vastaavuudeksi (replikaatioksi). Käänsin henkilökohtaisen tuntemuksen sitä vastaavaksi universaaliksi liikemuodoksi. Eli abstrahoin kokemuksen näkyväksi ja koettavaksi toiminnoksi, jolla oli tietty muoto. Tästä selkein esimerkki on viimeinen kappale, jossa esiintyjästä tulee eräänlainen tunteistaan etäännytetty haarat auki kokoajan liikkuva olio. Toinen uusi viittaussuhde tuli mukaan kolmanteen kappaleeseen, jonka keskivaiheilla esiintyjä pyörii koko tilan ympäri. Tämän jäljittäisin Fosterin representaation tavoista muistuttavuudeksi (resemblance). Toiminto motivoituu jostain tietyistä lähtökohdista, mutta laajenee kaikkeen samaa muistuttavaan asiaan maailmassa. Se tuntuu laajenevan eksistentiaaliselle tasolle asti ja olevan luonteeltaan kysyvä. Tämä onkin ehkä juuri tämän representaation taivutus: laajeta eksistentiaalisesti kysymiseksi.

Tärkeä osa työtä oli katseen alla oleminen, jatkuva dialogi katseen ja kokemuksen välillä. Tärkeää oli myös jatkuva dialogi imitatiivisen liikkeen ja

reflektiivisen tunnustelun välillä. Tämä näiden kahden viittaussuhteen samanaikaisuus ja päällekkäisyys tuntui nyrjäyttävän representaatiota. Lähtökohtansa esittämisen sijaan teos ja kohtaukset olivat aktiivisia toimijoita. Ne toivat lähtökohtana olleeseen representaatiokuvastoon uudenlaisen olemisen tavan ja kriittisen näkökulman.

Erika Fischer-Lichte avaa kirjassaan *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* feministisen teoretikon Judith Butlerin kehittelemää teoriaa sukupuoli-identiteettien rakentumisesta kulttuuristen esitysten kautta. Butlerin mukaan sukupuoli-identiteetit eivät rakennu ennalta olemassa olevien ontologisten tai biologisten kategorioiden pohjalta vaan ne synnytetään tyyliteltyjen, kehollisten toimintojen toistamisen kautta. Hänen mukaansa sukupuoli-identiteetit rakentuvat siis esityksellisenä toimintana, kulttuurisen esityksen piirissä. Tämä performatiivisten toimintojen toisto ruumiillistaa tiettyjä kulttuurisia ja historiallisia mahdollisuuksia sekä toisaalta aikaansaa kulttuurisesti ja historiallisesti merkittyjä kehollisuuksia sekä identiteettejä. Yksilö ei siis vain ole oma kehonsa vaan tekee oman kehonsa tämän toiston myötä (Butler Fischer-Lichten mukaan 2008, 27-28.) Kuinka siis tämä käsittelemäni kulttuurinen koodisto, naiskehon tietynlaisen representaation toisintaminen ehdottaa tietynlaista kehollisuutta ja sitä kautta sukupuoli-identiteettiä? Milloin koen itseni naisena sekä minkälaisessa kehollisuudessa? Näistä muodostuvat säännöt toimivat koreografian tapaan. Tässä työssä pyrin purkamaan tätä toiston koreografiaa kriittisen näkyväksi tekemisen kautta.

Soolotyö jätti minut pohtimaan tuotanko toisintamisen kautta vain lisää samansuuntaista representaatiota ja kehollisuutta? Leena-Maija Rossi on kirjoittanut representaatiokoneistojen ja –käytäntöjen sisällä toimivasta vastarinnan politiikasta. Hän kysyy kuinka on mahdollista vastustaa stereotyyppisiä representaatioita vahvistamatta niitä sekä kuinka olisi mahdollista tulkita ja tuottaa toisin tätä toistamisen politiikkaa. Hän esittelee kolme Stuart Hallin ehdottamaa strategiaa, joista nostan tähän tekstiin nyt viimeisen: representaatioiden kääntämisen toimimaan itseään vastaan. Tässä strategiassa otetaan käyttöön haitallisen historian omaavia esityksiä ja toistetaan ne toisenlaisessa valossa. Näin alistavaksi tarkoitettu representaation politiikka kääntyy itseään vastaan ja vastarinnan politiikka

alkaa toimia (Rossi 2010, 273-275.) Koen, että soolo toimi tällä logiikalla. Se käänsi massamedian tuottamat representaatiot itseään vastaan ja lopulta nämä joutuivat kysymään omaa olemassaoloaan.

3.2 PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY - Representatiivisen ja abstraktin välimaaston tutkimista

Toinen käsittelemäni työ on nimeltään *PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY*. Se toteutettiin Tanssi Kokonaistaideteoksena -kurssin puitteissa syyslukukautena 2014. Kurssille osallistui opiskelijoita kuudesta eri koulutusohjelmasta; valo-, ääni-, pukusuunnittelu, lavastus, tanssi ja koreografia. Työskentelyn keskiössä oli työryhmälähtöisyys sekä tutkiva ja luova vuorovaikutus eri ilmaisuvälineiden kesken. Tämä oli ensimmäinen kerta kun työskentelin produktiossa näin monen muun suunnittelijan kanssa. Fokus omassa työssäni tästä syystä oli opetella yhteistyötä; komposition ja merkitysmaailmojen yhteistä rakentamista sekä niistä keskustelua. Pyrin pitämään työskentelyn kentän avoimena, jotta jokainen voisi työskennellä itselleen mieluisten asioiden kanssa.

Koko prosessi alkoi sillä, että teimme haaveiden purun. Pyysin kaikkia suunnittelijoita jakamaan jotain, mitä he ovat aina haaveilleet kokeilevansa tai toteuttavansa työssään. Äänisuunnittelija Miki Brunoulla yhtenä haaveena oli rumpukuoron tuominen esitykseen, valosuunnittelija Petri Tuhkasella yksi näistä oli pelkästään liikkuvien valojen käyttäminen esityksessä ja pukusuunnittelija Janne Renvallilla taas puvun muokkautuvuus esitysten myötä. Minulla itselläni haaveina oli tehdä duetto ja tuoda tilaan katosta roikkuvia asioita. Jälkeenpäin ajatellen tunnistan kaikkien haaveista jotain lopullisessa esityksessä.

3.2.1. Kuvaus

Esitykset tapahtuivat Teatterikorkeakoulun Teatterisalissa. Tila on suorakulmion mallinen, noin 40 metriä pitkä ja 12,5 m leveä. Tilan toisessa lyhyessä päässä oli nouseva katsomo. Pituussuunnan lävisti keskeltä punainen pitkä matto kurottuen kohti yleisöä, eräänlainen cat-walk. Muu osa lattiaa oli

täynnä pieniä muovisia leikkisotilaita aseteltuina rivistöihin. Esiintyjinä oli kaksi nuorta tanssin kandidaattiopiskelijaa, Iiro Näkki ja Johannes Purovaara sekä neljä rumpalia salin siltojen pitkillä sivuilla. Työn rakenne oli seuraavanlainen: 1. laskeutuminen 2. pelikenttä 3. sotilasakkumulaatio punaisella matolla 4. painikehän rakentaminen ja ampumisleikki 5. paini. Kuvailen seuraavaksi lyhyesti jokaisen osan tapahtumia.

1. *Yleisön istuttua paikoilleen valokiilat pyyhkäisevät läpi tilan. Esiintyjät, Iiro ja Johannes roikkuvat katon rajassa valjaista köysien varassa. He laskeutuvat hitaasti alas jääden välillä leijumaan ilmaan ja välillä tiputtautuen roikkumaan painavina painovoimalle antautuen. Toinen esiintyjistä, Johannes laskeutuu maahan ensin ja irrottaa köyden valjaistaan. Iiro jää roikkumaan lähelle lattiaa. Johannes kävelee Iiron luo ja pyyhkäisee leikkisotilaat tämän alta pois. Iiro laskeutuu maahan ja irrottaa oman köytensä.*
2. *Valotilanne muuttuu ja tilan reunat avautuvat näkyviin. Esiintyjät kulkevat tilan ympäri reunoja pitkin aloittaen takaseinustalta. He kiipeävät takaseinän ylhäällä olevaa ripustusputkea pitkin. Samaan aikaan yläsilloilla tähän asti pimeässä olleet rumpalit valaistaan. He soittavat jokainen yhtä virvelirumpua vahvistaen tiettyjä kohtia kaiuttimista tulevaa äänimaailmaa. Esiintyjät jatkavat matkaa vasemman sivuseinän patterien päällä, liikkuen seinää pitkin kohti yleisöä. He ohittavat yleisön katsomon edestä kävellen ja jatkavat matkaa juosten oikealle seinustalle. Yksi kerrallaan he kulkevat tilan poikki oikealta vasemmalle vältellen kaatamasta tai murskaamasta jaloillaan lattialla olevia sotilaita.*
3. *Molemmat esiintyjät asettuvat takaseinän keskellä olevaan pyöreään valokiilaan. Iiro kävelee tilan poikki kohti yleisöä avaten matkalla puoleksi rullalla olevan punaisen maton. Seuraa Johanneksen solo: kävelystä lähtevä akkumulaatio, johon lisääntyy joka kierroksella yksi elementti. Hän kulkee matolla edestakaisin yleisön päädyn ja takaseinän väliä pysähtyen joka kerta kummassakin päässä. Lisääntyvät elementit ovat ottaneet inspiraationsa leikkisotilaiden asennoista. Akkumulaation loppupäässä Iiro tulee mukaan ja he tekevät loppumateriaalin yhdessä unisonona. Osio loppuu siihen, että molemmat esiintyjät hyppäävät pois matolta.*
4. *Esiintyjät kierivät leikkisotilaiden päällä tilan etuosaan ja raivaavat siellä leikkisotilaita pois tieltään rakentaen ympyränmuotoisen aukon lattiaan. Tämän jälkeen he juoksevat tilassa lävistäen sen eri suunnista ja esittävät ampuvansa toisiaan. Toisen osuessa toinen kaatuu maahan, nousee ylös ja jatkaa matkaa. Voin kuulla pienten leikkisotilaiden murskaantuvan heidän jalkojensa alla. Lopulta*

esiintyjät pysähtyvät tilan keskelle osoittaen toisiaan etu- ja keskisormella.

5. *Ääni ja valo muuttavat tilan ja tilanteen: kaiuttimista alkaa soida Daruden Sandstormia muistuttava äänimaisema ja samaan aikaan tilaan tulee voimakas takaa eteen suuntautuva iso valokiila. Esiintyjät kävelevät tilan perälle, riisuvat valkoiset t-paitansa ja kävelevät siluetteina vieretysten mattoa pitkin eteen. Aiemmin raivatulle ympyrän muotoiselle alueelle päästyään he astuvat kumpikin maton ulkopuolelle esitellen itseään yleisölle. He vaihtavat paikkansa toisinpäin ja esittelevät toista puolta kehostaan. Seuraa paini-ottelu, jonka kehänä toimii pikkusotilaiden kehystämä ympyrä. Tavoitteena on saada toinen selätettyä ringin ulkopuolelle. Ottelu on jaettu neljään erään, joissa jokaisessa on tietyt säännöt: Mm. ensimmäinen erä tapahtuu ylätasossa, käsillä tai ylävartalolla toista siirtäen ja toisessa erässä kummankin tulee pitää kiinni oikealla kädellä toisen valjaiden kiinnityslenkistä. Lopulta voittaja raahaa häviäjän ringin etuosaan ja molemmat jäävät maahan. Kumpikin yrittää kaivautua toisen alle suojaan. Esitys loppuu siihen, että katosta sataa pieniä leikkisotilaita esiintyjien päälle.*

Työ käsitteli väkivaltaa pelin ja leikin kautta. Rakensimme teatterisaliin eräänlaisen pelikentän, johon kaksi nuorta miestä laskeutuivat ja jossa he toimittivat erilaisia asioita. Työn voisi käsittää duetoksi, mutta esityksen muu materiaalisuus: pienet muovisotilaat, punainen matto ja ylä-sivuilla olevat rumpalit muodostuivat minun kokemuksessa myös kanssaesiintyjiksi.



Iiro, Johannes, rumpalit ja leikkisotilaat PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY Kuva: Pate Pesonius

3.2.2. Prosessi ja analyysi

Ennakkosuunnitteluvaihe oli suhteellisen pitkä ja monivaiheinen. Lähtökohtanamme alun perin oli Euripideen kirjoittama antiikin tragedia Helena. Siitä mukaamme tarttui väkivallan ja sodan teema, muuten teksti jäi matkan varrelle. Väkivallan teemaan tartuimme heti alusta asti sen estetisointia kriittisesti tarkastellen. Itseäni aihe kiinnosti myös representaation näkökulmasta: Miten fyysinen väkivalta on näyttäytynyt tanssin näyttämöillä? Väkivallan representaatio tuntui hyvin luotaantyöntävältä ajatukselta ja toisaalta samaan aikaan kiinnostavalta, koska se herätti näin negatiivisia tunteita. Tilallisesti tarkoituksenamme oli tutkia mittasuhteita ja etäisyyksiä. Puhuimme koko tilan käyttämisestä ja sen näkyväksi tekemisestä sekä tilan syvyys suunnan hyödyntämisestä. Olimme sopineet kaikille mediuumeille omat lähtökohdat, jotka kaikki asettuivat sopimaamme tematiikkaan. Koreografisissa kysymyksissäni oli kaksi pääteemaa. Toiset liittyivät unisonoon: Mitä on olla toisen liiketilassa? Mitä on sotilaan kehollisuus? Miten unisono näyttäytyy edellisen valossa? Toiset kysymykset liittyivät taas representatiivisen sekä abstraktin materiaalin suhteeseen: Kuinka materiaalisuuden ja tekstuurin kautta voisi rakentaa

hitaasti avautuvia merkityksiä? Missä kohtaa jokin alkaa olla representatiivista ja missä kohtaa se lakkaa olemasta sitä?

Jostain syystä asettamamme lähtökohdat eivät kohdanneet toisiaan ihan heti. Kun pääsimme harjoitussaliin, minulla oli työskentelyssä esiintyjien kanssa hyvin abstrakti ote. Tutkimme aluksi enimmäkseen unisonoa; mitä se oikeastaan on ja miten se voisi näyttäytyä väkivallan valossa. Olin kiinnostunut tutkimaan sotilaallista ruumiillisuutta ja sen kinestesiaa. Kuinka muun muassa unisonoon pakotetun ruumiillisuuden kautta sotilaalta poistetaan subjektius. Unisono voi toimia myös ideologian ruumiillistumana tai sen vahvistajana. Sotilaallisen kehollisuuden, järjestyksen ja tiukan kontrollin ohella minua kiinnosti myös taistelun epäjärjestys, eritteisyys ja kaoottisuus. Näistä kiinnostuksen kohteista käsin yritin sinnikkäästi rakentaa materiaalia abstrahoiden. Jossain vaiheessa kuitenkin tajusin, että kaikki muu ympärillä kommunikoi toisella tavalla. Tarvitsimme suurempaa viittaussuhdetta. Aloimme leikkiä representaation eri tasoilla ja tavoilla.

Apuvälineenä työskentelyssämme oli representatiivisen ja abstraktin välimaasto, sekä näiden välillä oskillointi. Olin kiinnostunut näiden kahden polariteetin rajapinnasta. Rakensimme osion, jossa abstraktimpi liikemateriaali alkaa purkautua kohti suurempaa viittausta, kohti sotaleikkejä. Tähän liittyvä materiaali sai alkunsa leikkisotilaista. Kehollistimme ja muokkasimme niiden asentoja liikemateriaaliksi. Fosterin representaationtapojen kautta katsoen sanoisin, että lähestyimme lähtökohtaa ensin imitatiivisen viittaussuhteen kautta. Teimme näistä kuitenkin erilaisia versioita: imitatiivisia, jotka ottivat olemuksensa suoraan leikkisotilaista sekä abstrahoituja, joiden muotoa oli rikottu kohti vähemmän suoraa viittaussuhdetta. Tämä materiaali tuntui sopivan punaisella pitkällä matolla tapahtuvaksi, joten se tilallistui lopulta maton kahden päädyn välillä edestakaisin kulkeväksi liikkumiseksi. Tilallisuus motivoitui myös kahden ääripään: abstraktin ja representatiivisen välisen ajattelun kautta. Kaikesta tästä materiaalista muotoutui akkumulaatio, jonka alussa materiaali näyttäytyi abstraktimmalla tasolla ja loppua kohti semanttiset, kulttuurisesti tunnistettavat merkitykset pääsivät läpi. Jokaisen maton päästä päähän kulkemisen aikana materiaaliin tuli yksi uusi elementti lisää. Jokainen uusi

elementti muuttui koko ajan enemmän tunnistettaviksi linkittyen sotilaan toimintaan.

Johannes päätyi tekemään suuren osan tästä kohdasta soolona, koska Iiro oli tätä kohtaa rakentaessamme pois harjoituksista. Tajusin tehdessämme, että tässä materiaalissa oli paljon samaa potentiaalia kuin PopCorps-soolossani. Jostain syystä se alkoi kutsua samanlaista representatiivista lähestymistä: imitaation ja reflektiivisen viittaussuhteen päällekkäisyyttä. En kuitenkaan tässä vaiheessa opintojani osannut avata tätä lähestymistä tarpeeksi. En kyennyt artikuloimaan tarpeeksi hyvin miksi koin lähestymisen niin oleelliseksi osaksi tätä materiaalia. Vaikka olin tuolloin jo tietoinen Fosterin jäljittämistä eri representaation tavoista, en jostain syystä osannut sanallistaa tarvittavaa suuntaa tarpeeksi hyvin. Lopulta pitkällisen kokeilun ja keskustelujen kautta pääsimme Johanneksen kanssa yhteisymmärrykseen. Minulle jäi kuitenkin olo, että olisin halunnut vielä paremmin osata perustella miksi juuri tämä eikä jokin muu tapa. Tämä on varmasti yksi syy miksi nyt kirjoitan tästä aiheesta, halusin lisää työkaluja yhteiseen keskusteluun.

Paini-osio syntyi väkivallan estetisoinnin kysymyksestä. Jostain syystä minulla oli outo kiinnostus ihmisen ja ruumiillisuuden haavoittuvuuden näkemiseen ja näyttämiseen. Tässä työssä väkivallan leikki flirttaili tämän kiinnostuksen kanssa. Kun tarkastelen paini-osuutta representaation näkökulmasta, tämä toi näyttämölle konkreettisen tapahtuman. Siinä oli vielä läsnä leikki ja peli, mutta taso jossa esittää tekevänsä jotain, hävisi. En osaa laittaa tätä minkään Fosterin määrittämän representaatiotavan alle. Se oli aidosti sitä mitä oli, painia kahden esiintyjän välillä. Tavallaan tällainen viittaussuhde vastustaa kaikkia tanssin historiassa ilmenneitä representaation tapoja. Kyse ei ole abstraktista toiminnasta, vaan jostain jolla on vahva kulttuurinen merkitysmaailma takanaan, mutta hetkessä tapahtuessaan se viittaa vain itseensä. Tämä avasi esitykseen mielestäni enemmän tapahtumallisen luonteen. Otan avuksi tähän Fischer-Lichten teoriaa. Hänen mukaansa esitys muuttuu tapahtumalliseksi (event), kun kulttuurillemme keskeiset terminologiset dikotomiat kuten taide ja todellisuus, subjekti ja objekti, keho ja mieli, ihminen ja peto tai merkitys ja merkitty romahtavat tai alkavat oskilloida (Fischer -Lichte 2008, 169.) Tässä

teossa, jonka esiintyjät tekivät oli häivähdys tätä Fischer-Lichten esittelemää dikotomian purkamista.



Iiro, Johannes ja painikehä Kuva: Kimmo Karjunen

Prosessin päätteeksi jään pohtimaan minkälaista todellisuutta rakennan töideni kautta. Minkälaisessa maailmassa haluaisin elää? Se ei ainakaan olisi tämä minkä näkymän nyt rakensimme. Kriittinen silmä voi luoda synkkää elämismaailmaa. Voisinko vain hengittää ja keventää kierroksia hieman?

3.3 Mass Thing – Assosiaatioiden virtaa

MASS THING

MASS THING on tutkimus ihmisestä.

MASS THING on kusetusta.

MASS THING on muutosta.

MASS THING on neuvottelu.

MASS THING on lihaa lihassa. Lihaa tilassa.

HAGS MINTS

MASS THING on aistimista.

MASS THING on vuorovaikutusta.

MASS THING on joskus, mutta vähintään kerran, floppi.

MASS THING on mehevää.

MASS THING on orgaanista.

ANGST HIMMS

MASS THING on meditatiivista.

MASS THING on hengittävä.

MASS THING on nakki.

MASS THING on anonyymi toosa.

MASS THING on ensi kuun vuokra.

HAM STINGS

MASS THING on evoluutioteoria.

MASS THING on materiaalia.

MASS THING on jokaiselle erilainen.

MASS THING on rehellistä kömpelyyttä.

MASS THING on valtavaa suurta vääjäämätöntä tärkeää.

MANS SIGHT

MASS THING on paljastumisen prosessi.

MASS THING on taikinaa pannulla.

MASS THING on maailmassa.

MASS THING on matka ihoon.

MASS THING on vähän enemmän tai vähemmän kuin edelliset kokeilut.

MASH TINGS

MASS THING on auringon ja jumalan luoma kastemato.

MASS THING on viimeinen niitti.

MASS THING on jopa parempi kuin edellinen versio.

MASS THING on orientaatiotyöpaja.

MATH SINGS

(Mass Thing, facebook-tapahtuma, 10.3.2016)

Mass Thing oli taiteellinen opinnäytetyöni. Työryhmään kuului itseni lisäksi viisi esiintyjää; Krista Arppo, Johanna Karlberg, Karoliina Kauhanen, Meeri Mäkinen ja Elisa Tuovila, sekä äänisuunnittelija Miki Brunou, valosuunnittelija Kristian Palmu, lavastaja Bea Tornberg ja dramaturgi Laura Valkama. Työ esitettiin Lumen studionäyttämöllä, ensi-ilta oli 3.2.2016.

Tässä työssä minua kiinnosti erityisesti työskennellä kehon massaisuuden kanssa. Alustavana kysymyksenä oli mitä ruumiillisuus itsessään ehdottaa sekä mitä merkityksiä siitä itsestään nousee. Olin tehnyt edeltävänä keväänä tanssivideokurssilla tanssinopiskelijoiden kanssa scoren, jossa ihmispino/kasa liikkuu tilassa niin, että koko systeemi on jatkuvasti liikkeessä myös itsensä sisällä. Tämä massan tilallinen vyöryminen muotoutui yhdeksi tärkeäksi lähtökohdaksi. Tarkoituksenani oli tutkia minkälaisia hahmoutumisia tämä alkaisi ehdottaa sekä kartoittaa sitä missä on raja, jossa hahmo alkaa muuttua tunnistettavaksi. Olin kiinnostunut tietynlaisesta epämääräisen alueesta ja siitä tietystä hetkestä kun jokin asia alkaa hahmottua ja kirkastua. Tämä oli pyrkimys rakentaa merkityksiä, jotka olisivat kokoajan liikkeessä: assosiaatioiden virta, joka liikkuu jotain kohti vaihtaakseen taas suuntaa, koskaan saapumatta mihinkään pysyvään paikkaan.

3.3.1. Esitys

Koen usein, että esitys alkaa jo lukiessani sen esittelytekstiä tai nähdessäni siihen liittyviä kuvia. Tästä syystä lainasin kappaleen alussa esityksemme facebook-tapahtuman tekstiä. Kuvien ja tekstin avulla alan miettiä esityksen teemoja alitajuisesti tai vähintäänkin otan esitykseen jo jonkinlaisen suhteen. Tässä työssä koin erityisesti, että tapahtuman teksti oli tärkeässä osassa, vaikkakin olen tietoinen että teksti ei välttämättä tavoittanut kaikkia katsojia rajoittuneen sijaintinsa vuoksi. Seuraavaksi keskityn kuvailemaan mitä esitystilassa, Lumen studionäyttämöllä tapahtui yleisön saavuttua sinne.

Esitys oli assosiatiivinen matka läpi evoluution ja tanssin historian lähestyen näitä massan näkökulmasta.

Heti sisääntulon jälkeen tilan nurkkaan oli aseteltu kaksi penkkiriviä kahdelle seinustalle L-muotoiseen rakennelmaan. Yleisön jalkojen juuressa, penkkien edessä oli lattiassa syvennys, josta nousi noin 16 metriä pitkä ja 4 metriä leveä kalteva liuska. Tämä lävisti lähes koko tilan toisen reunan pituussunnassa. Se oli yläpäässä n. 160cm korkea ja se laskeutui loppupäässä n. 120cm lattian pinnan alapuolelle. Liuskan takana oli iso tasainen lattia-alue, jonka takaseinustalla roikkui valkoinen verho. Tilan lattia oli lähes kokonaan peitetty valkoisella tanssimatolla. Katosta ympäri tilan roikkui kahdeksan kattokruunun näköistä loisteputkivalo -kehikkoa, joissa kaikissa oli sisällä kaiutin. Tilan vasemman nurkan alasillan kohdalla oli noin 4 x 8m kokoinen neliskulmainen valkoinen kuvaruutu, johon heijastettiin esityksen aikana erilaisia kuvia, värejä ja videoita.



Elisan jalat ja tila Kuva: Sanna Käsmä

Esitys jakaantui kompositionaalisesti kuuteen osaan: 1. Liuska 2. Tilan poikki liikkuva massamöykky 3. Massan hölskyttely ja massakertymät 4. Valuminen 5. Siirtely 6. Hytkyvät patsaat. Avaan seuraavaksi hieman tarkemmin mitä kussakin kohdassa tapahtui.

1. *Yleisövalot sammuvat ja vasemmalla takanurkassa sijaitsevaan kuvaruutuun syttyy valo, joka heijastaa kelmeää valoa koko tilaan. Liuskan yläpäässä, tilan oikeassa etunurkassa on valkoinen möykky, joka lähtee hitaasti avautumaan. Se purkaantuu hitaasti yksitellen liuskaa alas rullaaviksi valkoisen karvatakin sisällä oleviksi esiintyjiksi. Matka alas kestää aika pitkään, välillä joku esiintyjistä pudottautuu alas muutaman kierinnän verran ja jatkaa taas hidasta rullausta. Liuskan alapäähän päästyään he vyöryvät liuskaa ylös yhtenä möykkynä kulkien välillä toistensa päältä, välillä alta. Möykky purkaantuu ja esiintyjien liikkuminen muuttuu alkueläintä muistuttavaksi luikerteluksi. He levittäytyvät koko liuskalle kulkien sitä ylös ja alas tällä luikertelevalla etenemisellä. Vauhti kiihtyy ja liikkumisen koko kasvaa. Samalla kaiuttimista nousee kohiseva ääni, joka voimistuu kokoajan. Ääni loppuu ja yksi esiintyjistä nousee konttaamaan liuskaa ylöspäin. Yksitellen kaikki esiintyjät liittyvät tähän, välillä vajoten takaisin liuskan pinnalle pyörien alasuuntaan ja nousten taas konttaamaan ylöspäin. Lopulta kaikki vajoavat takaisin liuskan pinnalle ja kerääntyvät massamöykkyksi, joka vyöryy liuskaa alas.*
2. *Kaiuttimissa alkaa soida Schubertin pianosonaatti (nro 1. E-Duuri D 157). Esiintyjät vyöryvät yksitellen syvennyksen laidan yli tasaiselle lattiapinnalle, jossa he kerääntyvät taas yhdeksi liikkuvaksi massamöykkyksi. Massakertymä liikkuu kohti oikeaa takanurkkaa koko pianokappaleen ajan muuttaen jatkuvasti muotoaan. Esiintyjät sukkuloivat toistensa ali ja yli, välillä kasa nousee korkeammaksi ja vajoaa takaisin lattian pinnalle. Nurkkaan päästyään, kappaleen viimeisillä soinnuilla esiintyjät nousevat ylös seisomaan yhtenä rykelmänä. Heidän viereensä tuhahtaa pieni savupilvi.*
3. *Esiintyjät kävelevät yhtenä rykelmänä hitaasti kohti vasenta etunurkkaa. Kävely muuttuu matkalla pieneksi hytkyttelyksi, joka kasvaa nurkkaa lähestyttäessä. Elisa irtaantuu rykelmästä kasvattaen hytkyttelyn itsen hölskyttelyksi, joka kimpoilee tilassa eri suuntiin. Pian myös Meeri irtaantuu, Johanna, Karoliina ja Krista perässä. Yksitellen he kuoriutuvat päällään olevista valkoisista turkeista. Hölskyttely jatkuu ja välillä esiintyjät kerääntyvät spiraalimaisiksi massakertymiksi eri kohtiin tilaa. Esitys alkaa liukumaan kohti seuraavaa osaa kun Karoliina jää liuskan reunalle makaamaan.*

4. *Yksitellen kaikki esiintyjät muuttavat hölskyvän olemisen rauhallisempaan. He valuvat pitkin tilaa kohti sen reunoja, kohti pintoja joihin voi sulautua ja joita vasten mukautua.*
5. *Krista aloittaa kävelyn liuskaa pitkin ylös. Kaikki liittyvät tähän mukaan. Kävely on pyöreistä ylös-alas menemistä, ikään kuin nurinperin kulkevaa ja heittyilevää. Kaikki heittäytyvät ja pysähtyvät lopulta liuskan yläpään yhdeksi kasaksi lähelle toisiaan. Kaiuttimista kuuluu fragmentteja aiemmasta Schubertin pianosonaatista. Esiintyjät alkavat siirrellä toisiansa liuskalla. He liikkuvat tällä siirtely-metodilla liuskalta tasaiselle lattialle. Lattialla he jatkavat matkaansa kohti vasenta takanurkkaa. Sinne päästyään he asettelevat toisensa ja itsensä kuvaruudun alle istumaan yhteen rykelmään lähelle toisiaan.*
6. *Rykelmä alkaa heilua hieman, esiintyjät vaihtavat asentoa ja heiluminen alkaa muuttua nykyttäväksi liikkeeksi. Nytkytys jatkuu ja esiintyjät vaihtavat asennosta toiseen pysyen ensin lattiatasolla, nousten hitaasti kohti keskitasoa ja lopulta saavuttaen seisoma-asennon. Asennot ovat saaneet inspiraationsa modernin tanssin eri tekniikoista. Seistessään patsamaisessa, hytkyvässä asennossa yhdeltä esiintyjältä tippuu housut jalasta. Pian kaikki riisuvat housunsa yksi kerrallaan jatkaen hytkymistä ja asentojen vaihtelua. Seuraavaksi kaikki riisuvat yksi kerrallaan paitansa jättämättä hytkyvää perustehtävänsä. Alta paljastuu koko vartalon peittävä beigen värinen kokotrikoo. Hytkymisen sekaan alkaa tulla pieniä hypähdyksiä. Jossain vaiheessa asennot jäävät ja kaikki liikkuvat ympäri tilan pikkuhypyillä, jotka muistuttavat balettia. Jossain vaiheessa hyyt muuttuvat vapaammiksi muodoltaan ja esiintyjien kädet läiskähtelevät kehoa vasten. He hypähtelevät ja juoksentelevat tilassa jatkaen läiskyttelyä. Lopulta kaikki pysähtyvät ja kuvaruudulle ilmestyy video lumivyörystä. Läiskyttely-ääni jatkuu edelleen kaiuttimista ja jatkuu vielä valojen sammumisen jälkeen jonkin aikaa.*



Johanna, Karoliina, Meeri, Elisa ja Krista hytkyvissä patsaissa Kuva: Sanna Käsmä

3.3.2. Tausta-ajattelua

Ennen harjoituksia ja sen aikana inspiroiduin Lisa Blackmanin kokoamasta kehoteoriasta. Hän viittaa teoksessaan *The Body – The Key Concepts* moniin eri teoretikkoihin ja tutkijoihin, jotka problematisoivat ja pyrkivät purkamaan binäärisiä ajatusmalleja, kuten keho-mieli, luonto-kulttuuri tai inhimillinen ja ei-inhimillinen. Blackman kysyy muun muassa: voisimmeko ajatella kehollisuutta prosessina sen sijaan, että ajattelemmekin sen materiaalisena, singulaarisena ja rajoitettuna kokonaisuutena? Voisimmeko ajatella sen sijaan mitä kehollisuus on tai mitä ominaisuuksia se kantaa, mitä keho voi tehdä tai miksi se voisi tulla? (Blackman 2008, 1-6.) Tämä Blackmanin ehdottama prosessuaalinen kehollisuus oli kantavana ajatuksenani työskentelyssä esiintyjien kanssa. En niinkään keskittynyt representaatioihin ja merkitysten rakentamiseen enää tässä työssä, vaan enemmänkin intensiteetteihin joita kukin toiminto toi tullessaan tilaan.

Blackman esittelee Elizabeth Grozin ajattelua, jossa keho nähdään energieettisten intensiteettien kiertoliikkeen paikkana. Mihin keho päättyy ja missä jokin toinen alkaa on epäselvää ja ei löydä rajaansa tässä ajattelussa.

Ymmärrys kehollisuudesta pohjautuu yhteyteen, ei erittelyyn. Kyse on enemmän prosessuaalisesta lähestymisestä, ajatus kehosta ei-dualistisena prosessina materian sijaan. Grozin mukaan kehonkuvamme rakentuu kehollisiin tuntemuksiin pohjautuvista koettujen intensiteettien joukosta (Groz Blackmanin mukaan 2008, 77-78.) Isoksi kysymykseksi nousi miten vaikutamme toisiimme ja vaikutumme ympäristöstä näiden kehollisten intensiteettien kautta. Tanssitaide on perinteisesti historiassa mielletty visuaaliseksi, näköaistin kautta aistittavaksi taiteeksi. Minulle tämä on aina ollut iso ongelma ja olen kokenut vaikeaksi lähestyä asioita termien kuvallinen tai visuaalinen kautta. Mielestäni näkö on vain yksi aisteista ja näkemääni kuvaan kietoutuu monta muuta asiaa: muut aistit, kehollinen kokemus sillä hetkellä, henkilöhistoriani ja monta muuta tapahtumaa, joille en ole löytänyt kielestämme sanoja tai käsitteitä. Intensiteettien ajattelun kautta pääsin lähemmäs kokemusta, joka käsittää kaikki aistit.

Yksi tärkeä intensiteetteihin liittyvä esimerkki tapahtui ollessani ulkomailla tätä työtä suunnitellessa. Vietin ison osan ajastani vieraan kielen ympäröimänä ymmärtämättä paljoa siitä mitä merkityksiä kuulemallani puheella oli. Tämä oli todella voimakas kokemus. Puhe muuttui välillä musiikiksi ympärilläni, taustasorinaksi omille ajatuksilleni. Välillä taas oudolla tavalla ymmärsin ihmisiä, vaikka en tiennyt mistä he puhuivat. Herkistyin intensiteettien kuuntelulle. Tämä kokemus oli osittain sysäys suuntaan, jossa koin kielellisyyden problemaattiseksi ja halusin välttää sitä tässä työssä. Usein tärkeimmät asiat ovat jotain mitä kieli ei voi täysin tavoittaa. Sanat vain kiertävät kehää kokemuksen ympärillä ja eivät koskaan tavoita sitä. Tällä en tarkoita, että kieli ei olisi tärkeä. Se avaa mahdollisuuden jäsentää kokemuksia ja jakaa asioita. Ilman käsitteitä ja kieltä maailma voisi tuntua kaoottiselta.

Surullisuus siitä, kun ei ole sanoja asioille. Kun on jonkin suuren edessä, miten jakaa se? Turhautuminen käsitteellistämisen mahdottomuuteen. Sanat vain kiertävät kehää asian ympärillä, mutta eivät koskaan tavoita sitä.

Koen, että tarve jakaa asioita on inhimillinen tarve. Kirsi Monni lainaa Heideggeriä sanoen, että ”ihminen asuu sekä kielessä että maailmassa” ja että

”oleminen on jatkuvasti matkalla kohti kieltä” (Monni 2004, 46). Koen, että kieleemme rajaa paljon pois. Meillä ei yksinkertaisesti ole sanoja monille ilmiöille, jotka liittyvät keholliseen maailmassaolemiseen. Tarvitsisimme mielestäni lisää käsitteitä tämäntyyppisille ruumiillisille kokemuksille.

3.3.3. Prosessi ja analyysi

Tässä prosessissa menin pisimmälle kohti aiemmin kuvailemaani eietämisen aluetta. Prosessi oli minulle haastava, koska en aina osannut purkaa auki materiaalien olemisen tapaa sanalliseen muotoon. Keskustelu muiden suunnittelijoiden kanssa oli tästä syystä haastavaa ja jäin miettimään asioita paljon itsekseni. Rakensimme kuitenkin jotain suuntaviivoja ja teemoja, joihin suunnittelijat pystyivät kiinnittymään. Keskeisenä suuntana oli evoluutio ja devoluutio asioiden rakentumisen tapana. Tällä tarkoitan tapahtumien kehittymistä evoluution tai devoluution logiikalla. Toinen valintoja ohjaava rajausta oli raskauden ja keveyden vaihtelu. Tätä seurasimme äänisuunnittelijan kanssa niin, että äänen ja esiintyjien toiminnan materiaalisuus menivät ristiin toimien kontrapunkteina toisilleen. Prosessin myötä kolmanneksi yhteiseksi tärkeäksi kiinnittymiskohdaksi muodostui assosiaatiotulvan rakentaminen osaksi esitystä. Tästä lähtökohdasta käsin valosuunnittelija toi esitykseen ison kuvaruudun sekä siihen heijastetut ”assosiaatiokuvat”: pienen hetken välähtävät kuvat kaikenlaisista prosessin aikana puhumistamme asioista ja teemoista. Välillä ruudussa oli heijastettuna myös erilaisia värejä tai lyhyitä videopätkiä.

Harjoituksissa työskentelimme paljon ihmisfiguurin kanssa, oskilloiden inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä pelaten asioiden evoluutiolla ja hajautumisella. Millä kaikilla tasoilla voisimme tuoda massan esille? Työskentelimme myös erilaisten kinesteettisten ”rihmastojen” kanssa, joissa tilalliset ja energettiset suhteet esiintyjien välillä olivat jatkuvassa liikkeessä. Seuraavaksi syvennyn hieman tarkemmin muutamiin harjoituksissa tekemiimme tehtäviin sekä siihen miten koin tehtävien pohjalta syntyneiden materiaalien toimivan tai mitä ne tekivät.

Esitys, joka on koko ajan muotoaan muuttava olento.

Aloitimme prosessin vyörymis -harjoitteesta. Tämä pohjautui aiemmin kuvailemaani tanssivideokurssilla kehittelemääni massakasan liikkumista organisoivaan scoreen. Tässä minua jäi kiinnostamaan sen assosiatiivisia merkityksiä luova luonne. Koin, että se maailmoi kiehtovalla tavalla. En voinut määritellä sanoin mikä se oli ja samalla se synnytti minussa katsojana kokoajan uusia merkitysmaailmoja. Fosterin jäljittämistä representaation tavoista tämä voisi olla lähimpänä muistuttavaa viittaussuhdetta (resemblance).

Fischer-Lichte selittää assosiaatioiden synnyn seuraavanlaisesti: kun ilmiö on ensin havaittu sen omassa materiaalisessa olemuksessaan ja kun fokus poistuu kohteesta, se alkaa tulla havaituksi merkitsijänä ja assosiaatioiden alueella. Ilmiö liitetään yhteen ideoiden, muistojen, tuntemuksien ja tunteiden kanssa. Assosiatiiviset merkitykset ilmaantuvat havaitsijan tajuntaan Fischer-Lichten mukaan tahattomasti, joskus jopa vasten hänen tahtoaan. Tapahtuma tai ilmiö havaitaan merkitsijänä, joka voidaan liittää isoon joukkoon merkittyjä (Fischer-Lichte 2008, 142-144.) Termeillä merkitsijä ja merkitty hän viittaa semiotiikasta ja strukturalismista nousevaan ajatteluun, jossa jokin asia - esimerkiksi sana - toimii merkitsijänä ja sanaa tarkoittava asia tai objekti toimii merkittynä. Yksinkertainen esimerkki tästä voisi olla kivi: sana kivi tarkoittaa merkitsijää ja kivi itsessään maailmassa olevana olentona toimii merkittynä.

Koen, että tämä vyöryvä massa aiheutti minussa havainnoitsijana tämän edellä kuvatun assosiatiivisen merkitysten muodostumisen. Kuten Fischer-Lichte toteaa, tämä tapahtuu katsojassa tahattomasti. On siis mahdotonta rakentaa tiettyjä assosiatiivisia merkityksiä tai ylipäänsä hallita niitä. Kuitenkin pystyn jäljittämään monia samankaltaisia tilanteita ja tietynlaisia tapahtumia, jotka herättävät minussa tämän reaktion. Usein tapahtumat liittyvät Fosterin mainitsemaan muistuttavaan viittaussuhteeseen ja tapahtumien kestollisuuteen. Kun tapahtuma on tarpeeksi avoin maailmasuhteessaan, tarpeeksi kestollinen ja siinä on jokin tietty materiaalisuus tai materiaalien summa, joka vihjaa johonkin tunnistettavaan, alkavat assosiaatiot ainakin minulle muodostua.

Massa, massaisuus, massan liikahtelut.

Hölsky –niminen harjoite löysi prosessin aikana monia eri muotoja. Sen peruseriaatteena oli itsen ja oman massan hölskyttäminen. Tehtävään kuului aistiminen miten tämä hölsky resonoi ympäristöön ja miten ympäröivä taas resonoi itsessä. Puhuimme välillä myös tilan hölskyttämisestä. Tästä muodostui eräänlaisia energian purkauksia, jotka nousivat ja laskivat ajallisesti. Teknisesti harjoitteesen kuului mahdollisimman vapaat nivelet, liikkeen arvaamattomuus ja kimpoileva laatu. Harjoituksissa havaitsimme usein, että liike-energia ruokki itseään kehämäisesti: ympäristöön levinnyt energia liikutti itseä kun itse samaan aikaan liikutti ympäristöä.

Esityksen viimeinen osa sai alkunsa massan hölskyttelyn varitaatiosta. Halusin tuoda mukaan tanssin historiaa suhteessa massaan. Minua kiinnosti kysymys miten massa on suhtauduttu tanssin historiassa sekä kuinka massa on siellä ollut läsnä. Kuinka häiritä tätä? Baletissa esimerkiksi massa pyritään usein häivyttämään luomalla katsojien eteen illuusio kevyestä, painovoimaa uhmaavasta tanssijasta. Kuinka voisimme rikkoa tätä ja päästää massan valloilleen? Laitoimme päällekkäin patsasmaiset tanssin historiasta ja muunlaisista kehon harjoittamisen muodoista inspiraationsa saaneet asennot sekä hölskyvän liikkeen. Samaa aikaan esiintyjien riisuessa housunsa ja paitansa vaatteiden alta paljastui ihmiskehon muoto, ihoa representoivassa beigessä kokovartalotrikoossa. Tämä tietty vaatteen muoto, kokovartalotrikoo liittyy myös vahvasti tanssin historiaan modernin tanssin kautta. Tässä kohtaa koin, että monta asiaa meni ristiin toisiaan häiritsevällä tavalla. Jotain minussa liikahti joka kerta kun teimme tätä kohtaa. Tästä muodostui minulle eräänlainen pienimuotoinen representaatio –tutkielma massan ja ruumiillisuuden näkökulmasta.

Työskentelyssä keskeistä oli se, mihin esiintyjien huomio suuntautuu. Miten ja missä huomio on vaikuttaa viittaussuhteen rakentumiseen. Omassa työssäni huomio tuntuu palautuvan aina kehollisuuteen, aistimiseen, kysymiseen ja reflektioon. Elisa sanallisti eräässä esiintyjien kanssa käymässämme keskustelussa viimeisen kohtausten fokuksen laadun hienosti: *”Mitä tämä on nyt? Mikä mä oon nyt? Entä nyt? Ja nyt?”* Kyse on siis

jatkuvasta reflektiosta ja havainnoinnista suuntautuen uteliaisuudella kohti tekemistä. Palaten takaisin Susan Fosterin representaation tapoihin voisin väittää, että tässä työssä suurimman osan ajasta kaksi vallitsevaa viittaussuhdetta olivat muistuttava (resemblance) ja reflektiivinen. Kuten aiemmin mainitsin, muistuttava viittaussuhde liittyy kokemuksessani usein assosiatiiviseen merkitysten muodostumiseen. Reflektio taas liittyy mielestäni itseensä viittaavaan merkitysten muotoutumisen tapaan. Se palauttaa olemisen tähän hetkeen ja ruumiilliseen havaintoon rikkoen mahdollisuuden jo olemassa olevan representoimiseen. Reflektio liittyy jatkuvaan kysymisen tilaan.

Miten kysyä kysymyksiä? Miten esitys voi kysyä itseään? Miten kysyä historiaansa?



Mass Thing ja hetki ennen loppua Kuva: Sanna Käsmä

4 LOPUKSI

Miten taideteos tai työ syntyy? Mikä on se matka joka kuljetaan, että jokin uusi tulee olevaksi tähän maailmaan? Tämän kirjoitusprosessin myötä minulle on konkretisoitunut se, miten minun ajatteluni uuden työn tekemisen lomassa kulkee. Ymmärrän nyt kirkkaammin mikä on töideni prosessin dramaturgia. Alussa on kysymyksiä, jotka synnyttävät jotain materiaalia. Joskus ennen harjoitusten aloittamista saattaa olla myös jotain materiaalia, josta en vielä ihan tiedä mitä se on. Minun täytyy saada oleskella materiaalien kanssa, tunnustella ja kokeilla niitä jonkin aikaa. Tämän kautta alkaa piirtymään rajaus. Mikä on se hahmo, jota nämä materiaalit ehdottavat? Työ on jatkuvaa dialogia materiaalin ja oman ajattelun välillä, muun työryhmän ja itsen välillä sekä kysymysten ja materiaalien välillä. Koen myös, että työ on hallinnan ja hallitsemattomuuden välillä tasapainoilua. Tällä tarkoitan sitä, että ei hallitse asioita liikaa ja tukahduta niiden omaa olemista, mutta että ei myöskään jättäisi asioita työstämättä ja käsittelemättä. Tärkeää koko prosessin ajan on kysymisen tilassa oleminen ja sen hyväksyminen, että vastauksia ei löydy.

Läpi tämän työn olen hahmotellut sitä mitä koreografian työ on minulle. Olen pyrkinyt avaamaan niitä teoreettisia viitekehyksiä, joissa ajatteluni on viipyillyt opintojeni aikana sekä olen hahmotellut omaa koreografina toimimisen teoriapohjaa. En pyri rakentamaan työssäni representaatioita tai esityksiä maailmasta, vaan käyttämään ymmärrystä representaatiosta työkaluna ja reflektion välineenä. Olennaista on, että mistä lähtökohdista ja kysymyksistä käsin lähtee työskentelemään. PopCorps –soolossa minulla oli hyvin avoin kysymyksenasettelu: tutkia mitä tietyt representaatiot tuottavat tai tekevät ja tuoda tätä tutkimusta näkyville. PLAYPLAYPLAYPLAYPLAY –työssä jatkoin osin samaa kysymystä, tällä kertaa olimme vain määritelleet myös väkivallan ja sodan yhdeksi lähtökohdaksi. Tämä ohjasi suuntaan, jossa koin tarpeelliseksi rakentaa väliin hyvinkin suorita maailmallisia viittaussuhteita. Jälkeenpäin ajatellen koen, että työ jäi kesken, jollain tavalla hyvin raa'aksi. Se olisi tarvinnut vielä enemmän tutkimista, kokeilua ja viittaussuhteiden kääntelyä. Taiteellisen lopputyöni prosessissa taas ajauduin aika kauas representaation kysymyksistä. Ajatukseni alkoivat liukua enemmän kohti uusmaterialistista lähestymistä. Hanna Johansson avaa

uusmaterialistista lähestymistä tutkimuksena, joka jää diskurssien ja representaatioiden ulkopuolelle. Hänen mukaansa uusmaterialistisuus korostaa materiaalsen maailman aktiivisuutta ja sen jatkuvaa muutosta. Keskiössä on materiaalsuuden ja diskursiivisuuden yhteenkietoutuminen, jolloin representatio ja materiaalsuus eivät asetu polarisoiduksi vastapariksi (Johansson 2010, 197.) Tämän representaation tutkimisen aikana representatiivisen ja materiaalsuuden polariteetti on ajattelussani lopullisesti murtunut ja saanut tilalle enemmän verkostomaisen ajatteluntavan.

Viimeinen kysymykseni liittyy siihen missä tekemäni työ tapahtuu. Mitkä ovat koreografisen työni näyttämöt? Koen, että tämä näyttämö on hyvin laaja, se ei rajaudu vain tekemiini esityksiin. Se kattaa keskustelut kollegoiden ja työryhmäläisten kanssa, esitysten tekemisen prosessit suunnittelusta esitysten tekniseen purkamiseen, lukemani kirjallisuuden, näkemäni esitykset, ajatteluni, kokemukseni. Se on tässä missä olen juuri nyt. Se levittäytyy teatteritilojen ja harjoitussalien ulkopuolelle päivittäiseen elämääni. Koreografian työni tapahtuu kaikkialla minne menen, se kulkee mukana tietynlaisena ajatteluna ja kehollisena maailmassa olemisena, jatkuvana tutkimisena ja uuden etsimisena.

Loppu – kun on avannut kokonaisen kerän auki ja ohjaillut sitä tiettyihin suuntiin muodostaen uuden verkoston olemiselle ja ajattelulle. Kun koko systeemi puretaan, laitetaan rullalle takaisin ja viedään varastoon odottamaan seuraavia tekijöitä. Tämä saa minut miettimään kuinka kuluttavaa tämä produktioiden tekeminen näyttämölle on. Pyörä pyörii, tulee aina uudet tekijät, uudet ideat, uudet työt. Jään ihmettelemään mitä sitten. Kaikki työ jonka tähän laittoi haihtuu ilmaan. Jää vain tallenteeksi ja hailakoiksi muistoiksi. Mistä löytää uusi alku?

LÄHDELUETTELO:

Kirjat:

Blackman, Lisa. 2008. *The Body: The Key Concepts*. Oxford, New York: Berg.

Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theater. Performative traces*. London and New York: Routledge.

Derrida, Jacques. 1978. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. London and New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Ltd.

Knuutila, Tarja; Lehtinen, Aki Petteri (toim.) 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Lepecki, André. 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Käännös Hanna Järvinen. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike – Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Artikkelit:

Katve, Kaisa-Kontturi. 2013. "From Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting." Teoksessa Bolt, Barbara and Barret, Estelle (ed.) 2013. *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London, New York: I.B Tauris & Co Ltd, 17-27.

Monni, Kirsi. 2012. "Koreografian poliittiset ulottuvuudet." Teoksessa Lepecki, André 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Helsinki: Like Kustannus Oy, 5-21.

Rossi, Leena-Maija. 2010. "Esityksiä, edustamisia ja eroja: Representaatio on politiikkaa." Teoksessa Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen (toim.) 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 261-275.

Johansson, Hanna. 2010. "Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio". Teoksessa Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen (toim.) 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 196-213.

Internet-lähteet:

Teoksen Mass Thing esittelyteksti facebook-tapahtumasta

<https://www.facebook.com/events/1651932271754837/>

(avattu 14.3.2016)

Bolt, Barbara. 2008. "A Performative Paradigm for the Creative Arts?" *Working Papers in Art and Design 5, 2008*.

https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12417/WPIAAD_vol5_bolt.pdf (avattu 19.3.2016)