

”Tervetuloa alalle”

Suostumuksen pohdintaa osana tanssijan
toimijuutta

JANNA LOUKAS



Kuva: Selma Reynisdóttir

TANSSIJANTAIteen MAISTERIOHJELMA

”Tervetuloa alalle”

Suostumuksen pohdintaa osana tanssijan
toimijuutta

JANNA LOUKAS

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 2.4.2019

TEKIJÄ Janna Loukas		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantaiteen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI ”Tervetuloa alalle” – Suostumuksen pohdintaa osana tanssijan toimijuutta		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 85 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> , koreografia Lea Moro, ensi-ilta 18.1.2019 Teatterikorkeakoulu.. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (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>Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa käsittelem suostumusta, sen tunnistamista ja neuvottelua, osana tanssijan toimijuutta taiteellisissa prosesseissa. Ehdotan suostumuksen käsitettä, sellaisena kuten sitä on seksologian alalla määritelty, apukeinoksi ymmärtää taiteellisen prosessin aikana tapahtuvia neuvottelun prosesseja ja valtasuhteiden muodostumista. Keskityn erityisesti työryhmissä tapahtuvaan suostumuksen neuvotteluun. Koen, että työryhmän jäsenten suostumuksen huomioon ottaminen ja siitä neuvottelemineen myös taiteellisen prosessin aikana takaa jäsenten toimijuuden sellaisena, millaiseksi se on pyritty projektin alkuun määrittelemään.</p> <p>Luvussa 1 avaan opinnäytteeni kirjallisen osion lähtökohtia sekä kartoitan niitä yhteiskunnallisia diskursseja ja tanssijantyöhön vaikuttavia rakenteita, joihin opinnäytteeni pyrkii olemaan suhteessa. Avaan luvussa sitä tanssijantyön murrosta, jonka johdosta tanssijan toimijuus on emansipoitunut omaääniseksi tanssintekijäksi koreografin rinnalle. Tämä muutos, suhteessa tiettyihin totuttuihin käytänteisiin, voi aiheuttaa kitkaa ja konflikteja työskentelyyn, mikäli toimijuuksista ja suostumuksesta ei neuvotella. Luvun lopuksi avaan myös omaa henkilöhistoriaani suhteessa opinnäytteen aiheeseen.</p> <p>Luvussa 2 esittelen opinnäytteeni keskeiset käsitteet. Esittelen BDSM-praktiikkaa, siinä tapahtuvaa suostumuksen neuvottelua sekä sovellan sen käytänteitä osaksi taiteellisen prosessin käytänteitä. Esittelen suostumuksen käsitteen sekä sen periaatteita. Toimijuutta ja valtaa käsittelevässä luvussa perustan ajatteluni pääosin Mary P. Follettin (1924) teoriaan yhteisestä vallasta ja asiantuntijuudesta. Luvussa käsittelem myös näyttämöllisiä representaatioita ja pohdin niiden suhdetta esiintyjän vastuuseen, toimijuuteen ja suostumukseen.</p> <p>Luvussa 3 esittelen kolme eri esimerkkiprojektia vuosilta 2017-2019: HIMO, <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> sekä f-ART House -kollaboraatio. Pyrin esimerkkiprojektien avulla tuomaan esille erilaisia suostumuksen neuvottelun prosesseja ja artikuloimaan syitä niiden mahdollisille ongelmakohtille. f-ART House -kollaboraation työskentelystä nostan esille erityisesti niitä esimerkkejä, jotka ovat helpottaneet suostumuksesta neuvottelua. Esimerkkiprojektien avulla pohdin myös tanssijan tai esiintyjän toimijuuden toteutumista käytännössä suhteessa siihen, millaiseksi se on neuvoteltu projektin alussa tai mihin toiminnassa on pyritty.</p> <p>Luku 4 sisältää loppusanat ja pohdinnan, voisiko suostumuksen neuvottelu luoda lempeämpiä työskentelytapoja, laajentaa toimijuuden kokemusta ja ehkä joskus levitä saamaan aikaan muutoksia myös rakenteissa.</p>			
ASIASANAT Suostumus, tanssijantyö, tanssiala, toimijuus, hierarkia, valta, valtasuhde, representaatio, neuvottelu, BDSM, tanssi.			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	9
1.1. <i>Tanssijantyön murros</i>	13
1.2. <i>Oma henkilöhistoriani</i>	17

2. OPINNÄYTTEEN KESKEISET KÄSITTEET	22
2.1. <i>BDSM-praktiikka: uutta näkökulmaa taiteelliselle prosessille</i>	22
2.2. <i>Suostumus</i>	28
2.3. <i>Toimijuus ja valta</i>	34
2.4. <i>Representaatio</i>	40

3. ESIMERKKIPROJEKTIT	44
3.1. <i>Projekti 1: HIMO</i>	46
3.2. <i>Projekti 2: Their Limbs Their Lungs Their Legs</i>	62
3.3. <i>Projekti 3: f-ART House</i>	74

4. LOPPUSANAT	82
LÄHTEET	83

1. JOHDANTO

Suostumuksen käsite on vihdoin noussut keskusteluun valtakunnallisissa medioissa. Suostumus käsitteenä liitetään usein seksuaaliseen kanssakäymiseen mutta suostumus ja siihen liittyvät kysymykset ovat läsnä kaikessa kanssakäymisessä. Aihe on noussut merkitykselliseksi itselleni viimeisten vuosien aikana, jolloin olen pyrkinyt refleктоimaan niitä toimintamalleja ja käytänteitä taiteellisessa työskentelyssä tanssialalla, mitkä ajavat uupumuksen partaalle. Ajatus opinnäytetyön kirjoittamisesta suostumuksen käsitteen ympärille alkoi hahmottua jo joululomalla kaksivuotisten maisteriopintojen ensimmäisen lukukauden lopulla, samoihin aikoihin, kun Suostumus2018-kansalaisaloite pantiin alulle (suostumus2018.fi). Yhteiskunnallisen keskustelun myllertäessä #metoo-kampanjan ympärillä pohdin, millaisia ajatuksia kampanja tuo pintaan omalla alallani, nykytanssin kentällä.

Missä nykytanssin vapaan kentän toimijat keskustelevat epäasiallisesta käytöksestä, seksuaalisesta häirinnästä tai ahdistelusta ja missä näitä aiheita voidaan käsitellä turvallisesti ja rakentavasti? Huomaan, että nämä keskustelut tapahtuvat piilossa; pukuhuoneissa tai matkalla töistä kotiin, usein yhden tai kahden luotetun kollegan tai läheisen kanssa. Aiheista puhuminen herättää pelkoa työmahdollisuuksien menettämisestä ja häpeästä. Keskustelu alallamme heräsi viiveellä alan toimijoiden Facebook-ryhmässä. Aistittavissa oli hiljaisen massan kiinnostuneet silmät seuraamassa, mihin keskustelu etenee. Suomen Tanssi- ja Sirkustaiteilijoiden liitto (STST) reagoi asiaan ja järjesti kokoontumisia ja julkaisi LiitoS-lehdessä kirjoituksia aiheeseen liittyen.

Keskustelu suostumuksesta ja #metoo-kampanjasta herätti minussa toivoa. Seurasin Suostumus2018-kansalaisaloitteen etenemistä, kuinka se keräsi yhä enemmän nimiä. Feministi ja vapaa kirjoittaja Maryan Abdulkarim (2018) piti kansalaisaloitteen julkistustilaisuudessa puheen, joka valoi minuun toivoa. Abdulkarimin puheessa itseäni lämmitti erityisesti ajatus siitä, että tässä tilanteessa ja ajassa teemme historiaa ja otamme askelia kohti tasa-arvoisempia ihmisoikeuksia, samaan tapaan kuin vuoden 1994 aikoihin, kun avioliitossa tapahtuvasta raiskauksesta tuli Suomen laissa määritellysti rikos (Abdulkarim 5.6.2018). Ajassa, jossa kauheuksia nousi esiin, olikin jotain pehmeää, toivoa.

Mielestäni #metoo-kampanjan mukanaan tuoma keskustelu on alallamme tällä hetkellä jämähtänyt valtarakenteiden kritisointiin ja tämän vallan väärinkäytön esille nostamiseen. En kiellä, etteikö tämä ole tärkeä keskustelu, sillä koen syvällä ruumiillisessa kokemuksessani, että tämä on kiistatta erityisen tärkeä keskustelu. Tässä opinnäytetyössä kirjoitan myös itse paljon valtarakenteiden suhteesta suostumukseen. Toivoisin kuitenkin, että saisimme puskettua keskustelua astetta pidemmälle – tai itseasiassa syvemmälle. Syvemmälle pureutumalla niihin käytänteisiin ja praktiikoihin, joille taiteelliset prosessimme perustuvat. Mitä nämä käytännöt pitävät sisällään? Miten tietyt toimintatavat näissä käytänteissä puskevat työryhmän jäseniä ylittämään rajojaan, menemään kerta toisensa jälkeen astetta pidemmälle, jolloin vaarana on, että oma tuntemus omista rajoista hämärtyy? Tässä opinnäytetyössä yritän esimerkkien avulla kommunikoida niitä vaiheita ja tilanteita prosesseissa, jolloin suostumuksen avoin neuvottelu olisi erityisen tärkeää, jotta työryhmän hyvinvointi ja yksilöiden kokemus täysivaltaisesta toimijuudesta voitaisiin taata.

Ajatukseni suostumuksen käsitteen ympärillä ovat vielä nuoria, mutta jokin intuitioni kertoo, että sen tunnistaminen merkityksellisenä käsitteenä alamme työskentelytavoissa voisi parantaa (työ)hyvinvointia niin yksilötasolla kuin työryhmissä, ehkä jopa saada aikaan rakenteellisia muutoksia. Tämän opinnäyteprosessin aikana suostumuksen käsite on muodostunut itselleni merkittäväksi olemassaolon ja sosiaalisen kanssakäymisen perustaksi, joka lävistää monia tärkeitä henkilökohtaisia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä. Tämä prosessi on ollut ja on edelleen oman keskeneräisyyden myöntämistä ja halua oppia uusia toimintamalleja, jotka luovat pehmeämpiä työskentelytapoja tanssin alalle.

Koen suostumuksen käsitteen, etenkin sellaisena miten se seksologian alalla määritellään, perustelluksi ja mielenkiintoiseksi opinnäytteeni lähtökohdaksi, koska esittävät taiteet sisällöissään sekä praktiikoissaan lävistävät monia muita aloja enemmän myös seksuaalisuuteen liittyviä teemoja. Ei ole lainkaan epätavanomaista, että niinkin henkilökohtainen elämän osa-alue kuin seksuaalisuus on työn keskiössä, kun työskennellään esittävien taiteiden parissa. Esiintyvänä taiteilijana kohtaa taiteellisten prosessien aikana työtilanteita, jotka tunkeutuvat henkilökohtaiselle alueelle, jolloin kohdataan

perinteisten työeettisten ja vallan käyttöön liittyvien kysymysten lisäksi omia henkilökohtaisia kipupisteitä.

Suostumus kuulosti alkuun, silloin kun siihen ensimmäistä kertaa kohtasin, käsitteeltä, jossa oli hieman jopa negatiivinen konnotaatio. Suostumus kuulosti minulle siltä, että passiivisesti suostun johonkin, eli asetan itseni alisteiseen valtasuhteeseen aktiivisen ehdottajan kanssa. Käsitykseni suostumuksesta on kuitenkin laajentunut ja jatkaa laajentumistaan. Nykyään ajattelen, että se on pikemminkin tietynlainen voimavara ja asia, joka minulla on olemassa, mihin vain minulla on pääsy. Se tarkoittaa itsemääräämisoikeutta, oikeutta määrittää ja asettaa omat rajani. Suostumus on jotain, minkä vain minä voin antaa tai olla antamatta, jolloin minulla on astetta aktiivisempi toimijuus tilanteissa, joissa tapahtuu kahden tai useamman ihmisen välistä toiminnan neuvottelua. Suostumuksen antaminen on nyt-hetkessä tapahtuvaa aktiivista omien rajojen pohdintaa.

Suostumuksen kysyminen on myös aktiivista toimintaa ja vaatii tietynlaista asenteen muutosta. Se vaatii päästämistä irti tavasta olettaa asioita toisesta. Kysyn suostumusta aktiivisesti ja tiedostan, että minulla ei ole pääsyä toisen ihmisen kokemukseen tai sisäisyyteen. Olen kiitollinen, kun toinen asettaa rajansa selkeästi – tiedän, missä mennään, eikä kommunikaatio tai toiminta jää nojaamaan olettamusten varaan. Pyrin kysymään suostumusta verbaalisesti mutta myös non-verbaalisesti, ruumiillisesti, lähestymällä toista kysyen.

Suostumus ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, vaan siihen liittyy paljon harmaita alueita. Suostumuksen alueeseen ja omien rajojen määrittelyyn vaikuttaa monia voimia, jotka saattavat vaikeuttaa suostumuksen kommunikointia. Omien rajojen tunnistaminen ja niiden ilmaiseminen vaatii itsetuntemusta ja -tutkiskelua, eikä uuden äärellä omien rajojen tunnistaminen ole aina helppoa. Joskus tapahtuman jättämä jälki selviää vasta ajan kuluessa.

Suostumuksesta on ollut vaikea löytää suomen kielellä tietoa, joka olisi suoraan hyödynnettävissä alallamme tai kommentoisi suoraan taiteen tekemisen käytänteitä. Lääketieteen ja hoitotyön alalta tietoa löytyy, mutta koen, ettei alan näkemykset suostumuksen luonteesta ole yhtä saumattomasti sovellettavissa tanssialan käytänteisiin kuin seksologian määrittelemä suostumus. Suostumusta käsitellään myös oikeustieteen alalla, mutta en ole perehtynyt kyseisen alan määritelmiin, koska en halua löytää itseäni

lakitekstien myllerryksestä. Käytän opinnäytetyössäni suostumuksen määrittelyyn seksologian teorioita ja tärkeimmät lähteeni ovat olleet Tommi Paalasan väitöskirja (2015) *Vapaus ja seksuaalisuus: Tutkielmia liberaalista etiikasta* ja Robin Bauerin (2014) *Queer BDSM Intimacies: Critical Consent and Pushing Boundaries*. Nämä lähteet ovat toimineet välineenä yrittää ymmärtää ja selventää esittävien taiteiden alalla toimivia työryhmiä – projektiluontoisia vapaan kentän toimijoiden muodostamia kokoonpanoja ja vakiintuneempia toimijoita.

Osa saattaa ajatella, että vetämäni yhteydet tanssitaiteilijan työnkuvan ja alan käytänteiden sekä BDSM-praktiikan välille on kaukaa haettu yhteys. Itselleni nämä kaksi asiaa linkittyvät ruumiillisuuden tasolla oleellisesti toisiinsa: ruumiillisen sosiaalisen kommunikoinnin sekä ruumiillisen kokemuksen tasolla. Suostumus ei liity pelkästään seksuaaliseen kanssakäymiseen, vaan on läsnä kaikessa sosiaalisessa toiminnassa.

Esimerkkejä työskentelystä nostan kolmesta eri työryhmästä ja projektista. Näiden kokemusten pohjalta koen, että erittäin kriittinen vaihe, jossa työryhmän tulee entistä enemmän keskittyä kommunikointiin puolin ja toisin, on se vaihe, jossa teoksen lopulliseen ”muotoon” johtavia valintoja aletaan tehdä ja prosessin aikana tutkituista aiheista aletaan luoda teoksen kompositiota. Etenkin esimerkkiprojektien 1 ja 2 kohdalla (luku 3.1. Projekti 1: HIMO ja luku 3.2. Projekti 2: *Their Limbs Their Lungs Their Legs*) koen tämän nimenomaisen prosessin vaiheen olleen käännekohta, jossa alkuperäiset työskentelytavat ovat muuttuneet. Koen tämän olevan kriittinen vaihe myös kollektiivisessa työskentelyssä, jossa valtaa pyritään jakamaan horisontaalimmin työryhmän jäsenten kesken – kuten esimerkkiprojektissa 3 (luku 3.3. Projekti 3: f-ART House). Kyseisessä vaiheessa tulisi olla erityisen herkillä työskentelytapojen ja valtasuhteiden muutoksien havainnoimiselle, jotta työtapojen muuttaminen olisi tietoista ja tapahtuisi kaikkien osapuolten suostumuksella ja yhteisymmärryksessä. Esittelen esimerkkiprojektit ja niiden suhteen suostumukseen luvussa 3. Kun opinnäytetyössäni puhun työryhmästä, tarkoitan useamman kuin kahden ihmisen muodostamia sosiaalisia työympäristöjä.

Tekstissäni pyrin siihen, että jokainen asia, jonka nostan esiin, pyrkii opinnäytetyön kokonaisuudessa sanomaan jotakin. Kirjoitukseni äänessä saattaa ajoittain kuulua uupumus ja väsymys, mutta jossain tekstin takana

piilee suuri intohimo ja optimismi sekä tarve käsitellä aihetta. Ajatusteni taustalla on myös toivoa oppia uusia toiminnan malleja ja löytää yhteistyössä kollegojen ja yhteistyökumppaneiden kanssa työtapoja, jotka olisivat toinen toistaan pehmeämpiä ja lempeämpiä.

1.1. Tanssijantyön murros

”Merkittäviä ja keskeisiä tanssikentän muutoksia - - ovat esimerkiksi koreografikeskeisten tanssiliiiketekniikoiden asteittainen haihtuminen, tanssijan identiteettien ja toimijuuksien monimuotoistuminen sekä tanssijantaiteeseen liitettyjen ’totuuksien’ hitaat muutokset suhteessa tanssijan taitoon, taiteelliseen työskentelyn metodeihin, tanssijan ja koreografian työskentelyrooleihin sekä tanssijan taiteen ja sen roolin yhteiskunnalliseen merkitykseen.

Tulevia tanssitaiteilijoita ja tanssikentän toimijoita kiinnostavat taiteen alalla aukeavat työmahdollisuudet ja työskentelyn erilaiset muodot.” (Makkonen & Tenhula 2018. 7.)

Näin Anne Makkonen ja Ari Tenhula (2018) ovat artikuloineet tanssijantyön muutosta tuoreen Kinesis-julkaisun *Tarjoumia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia* johdannossa. Voin oman kokemukseni pohjalta allekirjoittaa yllä mainitun näkemyksen. Koen, että etenkin maisteriopintojeni aikana minua on kannustettu tanssintekijäksi ja aktiiviseksi toimijaksi sen käsityksen sijaan, jonka mukaan tanssija toimii koreografian vision toteuttajana tai ”instrumenttina”. Näen tulevaisuuteni tanssintekijänä ja tanssitaiteilijana sijoittuvan monenlaisiin ympäristöihin ja konteksteihin, ja sisältävän monenlaisia työtehtäviä ja toimijuuksia. Makkonen ja Tenhula jatkavat tanssijantyön luonteen muutoksen ja taiteen alojen rakenteiden suhteesta seuraavasti:

”Taidekentän instituutiot ja rakenteetkin muuttuvat ajassa mutta usein taiteen muutosvauhtia hitaammin. Kitka muuttuvan ja uusia muotoja hakevan taiten ja taiteilijoiden ja kansallisten kulttuuripoliitikkojen, kansainvälisten taidemarkkinoiden sekä suuren yleisön tanssitaidemaun

välissä on välillä hedelmällistä ja oivaltavaa, välillä raastavaa.” (Makkonen & Tenhula 2018, 8.)

Veera Lamberg, Suomen Tanssi- ja Sirkustaiteilijoiden liiton (STST) puheenjohtaja, kirjoittaa tutkimuksensa tuloksia esittävässä artikkelissaan (Lamberg 2016) tanssijan toimijuuden muutoksesta suhteessa muuttuviin käytänteisiin. Uskon, että tässä muutoksessa on konfliktin ydin. Työskentelytavat, joita kohti tanssijat ovat suuntaamassa, ovat yhä kollektiivisempia ja toimijuudeltaan moninaisempia, mutta rakenteet, joiden sisällä työskentely tapahtuu, eivät mahdollista toimijuutta parhaalla mahdollisella tavalla. Käytänteitä ja niiden ehdottamia valtasuhteita ei olla vielä tarpeeksi purettu. Prosesseja varjostaa usein kiire ja paine saattaa esitys valmiiksi, mikä estää pysäyttämästä käynnissä olevan prosessin kriittisen keskustelun ja neuvottelun äärelle, jollei työryhmässä ole jo vakiintuneita toimintamalleja sen helpottamiseksi. Puhuva, itseään ja toimijuuttaan artikuloiva, tanssija on vielä melko tuore ilmiö.

Veera Lamberg (2016) avaa tanssijan toimijuuden muutosta myös tanssitekniikan harjoittamisen (ja koulutuksen) näkökulmasta:

”Tanssitekniikka hahmotetaan nykyään entistä ”persoonallisempana”. Sen on tarkoitus ikään kuin vahvistaa tanssijan sisäsyntyistä persoonaa, ei niinkään muokata tanssijasta toisiaan muistuttavia taitureita. Ajattelen juuri tämän olevan osa sitä, joka tekee tämän päivän tanssijasta auteur-taiteilijan toteuttavan tekijän sijaan. Aikaisemmin fyysisyys ja tanssiliike on mielletty usein ennen kaikkea suorittavan kehon ja fyysisten taitojen korostumisena, mitä on harjoitettu erilaisten kodifioitujen tekniikoiden kautta. Keholle on ikään kuin muokattu valmiita reittejä, liikerutiinia. Nyt fyysisyys voi olla paljon laajemmin käsitettävää ruumiillisuutta, joka tulee ilmi kehollisena läsnäolona ja kenties tanssijan persoonallisena ”omana” liikkumisena, omaäänisyytenä, vastakohtana tanssitekniselle, ulkoapäin kehoon istutetulle liikkeelle.” (Lamberg 2016, 99.)

Tanssijantyön luonteen muutos aiheuttaa kitkaa tilanteessa, jossa erilaiset tekemisen tavat risteilevät; dialogiset tai kollektiiviset työskentelytavat ovat vasta vakiintumassa mutta samanaikaisesti alalla on myös valloilla jälkiä asenteista, joissa arvostus koreografin ja tanssijan asemaa kohtaan eroavat

merkittävästi toisistaan (Lamberg 2016, 102-103). Kun konflikti syntyy, millaiseksi konflikti hahmotetaan? Koen, että usein konflikti, jos se nostetaan esille prosessin aikana, koetaan pikemminkin luottamuksen puutteen osoituksena kuin yrityksenä palauttaa luottamus. Konflikti on jo olemassa, vaikkei siitä puhuttaisi (kts. Törmi 2016 sivu 68 sekä opinnäytetyön luku 3.2. Projekt 2: *Their Limbs Their Lungs Their Legs*), minkä vuoksi koen konfliktin käsittelyn luottamusta herättäväksi asiaksi: ryhmä pystyy käsittelemään myös vaikeita ryhmädynaamisia asioita ja jatkamaan siitä huolimatta työskentelyä.

Tanssin vapaan kentän toimijoille on vain harvoin avoimia hakuja työtilaisuuksiin. Veera Lamberg (2016) tuo tämän esille haastattelututkimuksen tuloksia esittelevässä artikkelissaan, jossa tanssijat kertoivat saaneensa suurimman osan töistään aikaisempien teosten perusteella. ”Haastateltavat olivat saaneet lähes kaikki työnsä koreografin henkilökohtaisesta pyynnöstä, joka perustui tanssijoiden aikaisemmissa töissä osoittamaan osaamiseen.” (Lamberg 2016, 104.) Uskon, että tämä ilmiö ja se, että Suomen tanssinkenttä on hyvin pieni, saa aikaan sen, ettei konflikteja ole helppo käsitellä. Karkeasti ajateltuna työssäolosta tulee jatkuvaa työnhakua, jolloin negatiivisia tunteita padotaan ja asioita painetaan niin ikään ”villaisella”. Ei haluta menettää mahdollisia tulevia työmahdollisuuksia. Voiko tällainen työskentelyn rakenne olla pidemmän päälle työhyvinvoinnin kannalta kestävä? Aiheuttaako tällainen toimintakulttuuri sen, ettei tanssija kuuntele ja tee myös toisille selväksi omia rajojaan? Sivuuuttaako tanssija silloin myös oman suostumuksensa?

Seksuaalisista merkityksistään riisuttu tanssijan ruumis ja tanssitaiteen praktiikat

Esitystaiteessa lisääntyvät teokset, joissa seksuaalisesta kiihottumisesta tulee osa teoksen materiaalia – tätä käsittelee etenkin todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaisusarjan Icehole: The Live Art Journal 8. numero. Myös tanssiteoksissa esiintyy yhä enenevässä määrin aiheita, jotka liikkuvat sukupuolen, seksuaalisuuden ja alastomuuden alueella. Eurooppalaisesta tanssin kentästä voisi mainita useiden mahdollisten esimerkkien joukosta Mette Ingvarsenin töitä sekä Florentina Holzingerin ja Vincent Riebeekin *Schönheitsabend*-teoksen. Katsoessani etenkin esityksiä, jossa näyttämöllä ilmenee eksplisiittistä alastomuutta ja seksiä, tai seksin simulointia, ja teoksen

allekirjoittaa yksi henkilö, koreografi, herää mieleeni kysymyksiä, miten kohtausten parissa on työskennelty: miten asiat ovat päätyneet teokseen ja miten suostumuksesta on neuvoteltu tanssijoiden kanssa prosessin aikana?

Samaan aikaan, kun seksuaalisuuden käsittely näyttämöllä lisääntyy, koen, että seksuaalisuus on edelleen jollain lailla tabu tanssin praktiikoissa. Seksuaalisista kokemuksista esimerkiksi kontaktissa työskentelyssä ei puhuta tai siitä, että jokin kontaktiharjoite voisi mennä seksuaalisuuden alueelle. Seksuaalisuuteen liittyvistä assosiaatioista mainitseminen sellaisen taiteellisen prosessin aikana, jossa aiheen käsittely ei ole pääasiallinen tavoite, on vaikeaa, vaikka joskus niistä mainitseminen voisi olla tarpeellista ja viedä työtä eteenpäin. Toisaalta seksuaalissävytteisten tulkintojen tekeminen toisen ruumiillisuudesta on herkkä tilanne, koska siinä piilee vaara toisen ruumiin yliseksualisointiin ja vallan väärinkäyttöön – seksuaaliseen häirintään.

Sain perustavanlaatuisia oivalluksia suostumuksesta ja omista rajoistani Teatterikorkeakoulun valinnaisella *Nudity, Gender and Sexuality* -kurssilla¹. Kurssilla sain itselleni kallisarvoisen kokemuksen siitä, että seksuaalisuus voi myös olla suuri voimavara ja energiaa tuottava voima taiteellisessa työskentelyssä sen sijaan, että se olisi jotain, mitä tulee jatkuvasti tukahduttaa ja häivyttää. Koen, että tanssin koulutuksissa (niiden tutkintovaatimuksissa määriteltyjen kokonaisuuksien raameissa) en ole päässyt tutkimaan tarpeeksi alastomuutta ja seksuaalisuutta, jotta kokisin sen turvalliseksi alueeksi ammattikentällä, työskennellessä esimerkiksi autoritäärisen koreografian alaisena. Mainitsemani valinnainen kurssi tarjosi paljon työkaluja oman seksuaalisuuden ja alastomuuden kanssa työskentelyyn ja omien rajojen tunnistamiseen sekä avasi uutta näkökulmaa suostumuksen tarkastelulle. Jotta seksuaalisen energian kanavointi ja käyttö teoksen materiaalina tuntuisi taiteellisessa prosessissa turvalliselta, vaatii se selkeät turvallisemman tilan² käytänteet ja työryhmältä vahvaa keskinäistä luottamusta.

Tuntuu, että tanssialan koulutuksissa tanssijan ruumiista pyritään häivyttämään sen seksuaalisia ulottuvuuksia. Samaan aikaan kuitenkin

¹ Nudity, Gender and Sexuality –kurssi, syksy 2018, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

² Turvallisemman tilan (eng. *safer space*) käytänteillä pyritään luomaan sosiaalisesta tilasta mahdollisimman turvallinen kaikenlaisille ihmisille osallistua. Sanamuodolla ”turvallisempi” viitataan siihen, että kaikille täysin turvallisen tilan luominen on lähes mahdotonta, mutta sitä kohti voidaan pyrkiä. Turvallisemman tilan eli *safer space* rinnalle on luotu ehdotuksia rohkeasta tilasta, eli *brave space*, jolla painotetaan sitä, että oppiminen vaatii rohkeutta päästää irti totutusta, jotta voi nähdä ja ymmärtää uutta näkökulmaa. (Arao & Clemens 2013, 141.)

teosten sisältö on laajennut seksuaalisuuden alueelle, mikä vaatii erityistä herkkyyttä työskentelyssä prosessin aikana. Jos tanssin koulutuksissa ei harjoitella omien ja toisen rajojen tunnistamista kyseisten aihealueiden parissa työskennellessä, juuri ammattiin valmistunut ja töitä etsivä tanssitaiteilija kohtaa itsensä uudenvuoden tilanteessa sen lisäksi, että kohtaa myös työllistymiseen liittyvät paineet. Seksuaalisuuden ja alastomuuden sisältöjen puuttuminen tanssin alan koulutuksissa luo hiertoa, joka pahimmassa tapauksessa mahdollistaa ikäviä tilanteita ammattikentällä.

1.2. Oma henkilöhistoriani

Koen, että minun tulee esitellä myös itseni ja oma historiaani alalla, jotta ajatteluani ja kirjoittamiseni sävyä on helpompi seurata ja ymmärtää. Koen, että oman persoonallisuuteni artikuloiminen voi helpottaa tekstini seuraamista ja tuoda näkökulmaa sen tulkitsemiseen.

Opinnäytetyön kirjoittaminen on ollut prosessi, jonka aikana olen monesti itsekin yllättynyt siitä, millaista tekstiä olen kirjoittanut. Olen yllättynyt siitä, kuinka suoraa teksti ajoittain on ja kuinka se liikkuu arkaluontoisuuden rajoilla, suhteessa omiin kokemuksiini, suhteessa projekteihin, joita esittelen, sekä suhteessa diskursseihin, joita alallamme käydään. Monien asioiden kirjoittaminen on tuntunut rohkealta, hieman pelottavalta ja jännittävältä, sillä tiedän, että ne saattavat olla asioita, joista alallamme ei haluta tai rohjeta julkisesti puhua. Olen käynyt itseni – ja kollegojeni ja ohjaajieni – kanssa keskustelua työn etiikasta, onko näistä asioista eettistä kirjoittaa, ja kuinka niistä voi kirjoittaa.

Mikään kritiikki, mitä nostan suhteessa teoksiin tai koreografeihin, ei kohdistu koreografeihin ihmisinä tai heidän persoonaansa, vaan *heidän ehdottamiinsa työskentelytapoihin* ja siihen, miten työskentelyn aluksi tavoitteita tai ideaaleja on artikuloitu ja *miten käytännön toiminta on asettunut suhteeseen näiden tavoitteiden ja ideaalien kanssa*; onko käytännön toiminta ristiriidassa pyrkimysten kanssa vai tukeeko se alkuperäistä suunnitelmaa, johon tanssijana olen suostunut? Ymmärrän, että yksilön toimintaa ja minuutta on vaikea erottaa toisistaan ja siksi kritiikkiä voi usein olla vaikeaa ottaa vastaan. Koen kuitenkin, että yksilön toiminta on siten irrallaan minuudesta, että toimintatavoistaan voi tulla tietoiseksi ja niitä voi pyrkiä muuttamaan nopeallakin aikajänteellä. Henkilöön, hänen

persoonansa ja luonteeseen, kohdistuvan kritiikin koen asiattomaksi. Olen kuitenkin käynyt esittelemieni projektien koreografien sekä työryhmien kanssa avointa keskustelua kyseisistä aiheista jo prosessin aikana, eikä ajatusteni luonteen pitäisi tulla yllätyksenä. Opinnäytetyötäni varten olen kysynyt ja saanut koreografeilta (ja f-ART House kollektiivin jäseniltä) heidän suostumuksensa kirjoittaa projekteista niiden nimillä. Pohjimmiltaan koreografi ja tanssija kamppailevat samojen kysymysten parissa ja luovat yhteistyön laatua yhdessä eri positioista käsin.

Pyrkimys vaikuttaa työskentelyn olosuhteisiin, kritiikin nostaminen esille ja rakentavan keskustelun aloittaminen, ei niin ikään tule minulta ”luonnostaan”, vaan sitä on täytynyt harjoitella. Olen lapsuudessa ja nuoruudessa, myös aikuisuudessa, kärsinyt sosiaalisesta ahdistuksesta, mikä on vaikeuttanut esille astumista kriittisten ajatusteni kanssa. Tämän vuoksi esimerkkiprojektien 1 ja 2 (luku 3.1. Projekti 1: HIMO ja luku 3.2. Projekti 2: *Their Limbs Their Lungs Their Legs*) aikana työskentelytapoihin kohdistuvan kriittisen keskustelun nostaminen esille on ollut henkisesti kuluttavaa ja vaikeaa. Koen, että isoin kynnyksessä on ollut astua esiin *esiintyjien ryhmästä* kriittisten ajatusten kanssa ja omien tunteiden näyttäminen ja niiden sanallistaminen raskaissa tuotannon rakenteissa.

Työskentelen tällä hetkellä itseni kanssa kohti sitä, että oppisin tunnistamaan tunteeni nyt-hetkessä, sillä se on aina ollut itselleni suuri haaste ja ajanut pidemmällä aikavälillä itseni patoamaan tunteitani, mikä taas on aiheuttanut muita ongelmia. Tämä on ollut erityisen tärkeä huomio suhteessa suostumukseen; tilanteet, joissa suostumukseni on sivuutettu, ovat usein tapahtuneet hienovaraisesti ja siksi aiheuttaneet myös hienovaraisen ja määrittelemättömän tunnereaktion, minkä tunnistaminen ja artikuloiminen on ollut itselleni haasteellista. Tuo tunne on aiheuttanut jäsentelemätöntä yleistä ahdistusta, jonka syyt ovat saattaneet verbalisoitua itselleni vasta päivien, viikkojen tai jopa kuukausien jälkeen. Tuolloin jo menneeseen tilanteeseen tarttuminen vaikeutuu; kynnyksensä kasvaa samassa suhteessa, kun aikaa kuluu. Näitä tilanteita on muistoihini kertynyt tanssin parissa aina tanssin harrastusajoista lähtien. Toivoisin, että tulevaisuudessa pystyisin jäsentämään tunteitani nopeammin, jotta tarttuminen tilanteisiin niiden tapahtumahetkellä olisi mahdollista.

Luonteelleni on olennaista se, että vältän konflikteja. Olen pitkään pyrkinyt miellyttämään muita ja välttänyt viemästä sosiaalista tilaa. Haluaisin, että

kaikilla olisi hyvä, helppo ja mukava olla. Näin ei kuitenkaan aina tapahdu eikä muutoksen tekeminen ole helppoa tai aina mukavaa. Yleisestä ryhmän koheesiosta poikkeavan mielipiteen nostaminen esille saa posket punoittamaan, hikoiluttamaan ja aiheuttaa halun paeta tilanteesta. Silti olen pakottanut itseni astumaan esiin, mikäli olen kokenut sen tarpeelliseksi, että se voisi tuottaa jotain hyvää, ehkä rakentaa kestävämpää luottamussuhdetta ihmisten välille tai purkaa jo vaikeaa tilannetta.

Koen syyllistyneeni kyyniseen asenteeseen maailmaa kohtaan; asiat vain ovat niin kuin ovat, enkä voi tehdä niille mitään. Olen pyrkinyt muuttamaan tätä sisäistettyä asennetta maailmaa kohtaan ja hapuillut kohti keinoja, joilla voisin vahvistaa toimijuuttani, kurottaa kohti maailmaa ja nähdä itseni toimimassa sekä nähdä toimintani vaikuttavan ympäröivään maailmaan.

Suostumus ja kasvu tanssin parissa

Koen, että tanssin harrastusmaailman sekä ammattiopiskelun ja ammattilaisuuden välillä on edelleen suuri kuilu. Olen käynyt pitkän ”uran” tanssin harrastajana tanssikouluissa, opiskellut ja valmistunut tanssinopettajaksi ammattikorkeakoulusta ja opiskellut tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoululla.

Merkittäväksi eroksi tanssin ammattilaisuudessa ja harrastajana olen oman reittini varrella kokenut sen, että tanssikoulujen tanssikäsitys tuntui olevan se, että se on ensisijaisesti taitoa ja taituruutta kuin taiteilijuutta, taiteen tekijyyttä ja toimijuutta. Tanssinopettajien koulutus on Suomessa vielä melko nuorta, mikä on ehkä syy siihen, että monella tanssinopettajalla ei tanssikouluaikoinani ollut pedagogista pätevyyttä, vaan opettamaan on siirrytty tanssijan uran jälkeen. Joukkoon on mahtunut lempeitä ja tekijyyteen kannustavia opettajia, mutta myös opettajia, joiden menetelmät ovat jättäneet arpia, hämärtäneet omien rajojen tunnistamista ja haitanneet terveen minäkuvan rakentumista. Suhteeni moniin liiketekniikoihin, esimerkiksi balettiin ja jazz-tanssiin, on muodostunut kriittiseksi näin vanhemmiten, koska koen näiden lajien tai ainakin niiden harjoituskulttuurien sisältäneen vahvoja ideologioita siitä, millainen tanssivan ruumiin tulisi olla. Olen aikanaan harjoitellut baletin tekniikkaa tavoitteellisesti, kasvanut sen ideologioiden parissa ja samalla kieltänyt kehoni ja ruumiini olemassaolon sellaisena kuin se on. Siinä ohella muodostin väkivaltaisen suhteen

ruumiiseeni – mutta samalla nautin esiintymisestä. Tanssi oli itselleni se luontevin reitti esityksen maailmaan ja baletti oli laji, joka oli saavutettavissa.

Samanaikaisesti kasvaessani tanssin parissa koen, ettei seksuaalivalistusta tai muuta vastaavaa koulutusta ole ollut, jossa olisi oppinut omien rajojen tunnistamista ja toisen rajojen kunnioittamista ruumiillisella tasolla. ”Ei saa kiusata toista” (mutta todellisuudessa kaikki kiusasi kaikkia eikä siihen koulussa puututtu) ja ”kysy ensin lupa ennen kuin lainaat jotain toisen omaa”. Siinäpä oikeastaan oli ohjeet omien ja muiden rajojen kunnioittamiseen. Suhteessa valtarakenteisiin opin, että auktoriteettia tulee kunnioittaa, eikä sitä missään tapauksessa saa kyseenalaistaa. Omien rajojen tunnistamisesta ei tietoaakaan ja suostumus oli aivan tuntematon käsite.

Somaattiset praktiikat, kontakti-improvisaatio ja partnerointi ovat tarjonneet itselleni tärkeitä kokemuksia tutustua ja päästä yhteyteen toisen ihmisen kanssa ruumiillisen praktiikan välityksellä. Kinesteettisen tutustumisen kautta muodostuneet ihmissuhteet ovatkin usein muodostuneet vahvimmiksi ystävyysuhteiksi. Samaan aikaan itselläni on kuitenkin melko ristiriitainen suhde kosketukseen etenkin sellaisena, missä muodossa se tanssin opetuksessa usein tapahtuu. Usein, esimerkiksi nykytanssitunnilla, kun tehtiin pareittain somaattisia harjoitteita (tai *bodywork*), joissa kosketuksen avulla pyritään laajentamaan kinesteettistä tietoisuutta, parit muodostuivat sattumanvaraisesti tai pahimmillaan opettajan määräämänä. Parin toinen osapuoli oli passiivinen ja otti vastaan kosketusta aktiiviselta osapuolelta. Olen aina ollut hyvin kosketusherkkä, ”herkkä kutiamaan”, kuten usein sanotaan, ja jostain syystä ihollani on hyvin selkeät mieltymykset siihen, millainen kosketus tuntuu hyvältä tai ylipäättään sellaiselta, että sen pystyy ottamaan vastaan. Kaikki muu ”kutittaa”, minkä itseasiassa koen vastaavan lähemmin kivun kuin kutituksen tunnetta. Uskon, että kivun kokemus kohdallani on syntynyt osittain epämukavasta ja alisteisesta tilanteesta sekä itsemäärämisoikeuden hahmottamisen ja toteuttamisen puutteesta. Tuntui ja tuntuu edelleen, että ihoni kokemus kosketuksesta riippuu hyvin paljon päivästä ja että ihoni reagoi vahvasti tunnetiloihin ja kokemus kosketuksesta muuttuu niiden myötä. Vasta myöhemmin ja etenkin opinnäytetyön kirjoittamisen aikana olen pohtinut, että syy epämukavuuden takana *bodywork*-työskentelyssä on ollut siinä, että asetelma oli ulkoa määritelty valtasuhde, jossa minulle ei ole tarjottu työkaluja osoittaa, missä rajani kulkevat. Usein keskusteltiin siitä, mihin koskettaja keskittyy ja miten hän

koskettaa. Vastaanottajan rooli jätettiin nimenomaan *passiiviseksi*; puhe passiivisen osapuolen mahdollisuuksista ohjata toimintaa tai jopa vetäytyä tilanteesta jäi usein vähäiseksi. Taistelin aina, etenkin uusien ryhmien keskuudessa näissä tilanteissa itseni ja ajatusteni kanssa siitä, etten halunnut saada sitä ”kutiajan” leimaa, koska siitä oli vaikea päästä enää eroon, kun sen oli kerran saanut. Tämän vuoksi olen yrittänyt sietää epämukavaa kosketusta ja ylittänyt rajojani. Olen monesti taistellut halua vastaan potkaista partneria, kun hän ilman mitään kehollista tai verbaalista viestiä siirtyy käpelöimään epämääräisesti pohkeitani, sillä loppujen lopuksi se ei ole hänen syynsä – tilanteen fasilitoija ei tarjonnut pakokeinoa ulos herkästä sosiaalisesta tilanteesta.

Koen, että jokin tanssin harjoituskulttuurissa on aiheuttanut sen, että omien rajojen artikulointi etukäteen tai toiminnan aikana on ollut vaikeaa. Pelkäsin aina, että partneri pahoittaa mielensä tai ottaa epämukavuuteni henkilökohtaisesti. Nykyään ymmärrän, että minä itse olisin voinut asettua aktiivisen toimijan asemaan siinä mielessä, että olisin nostanut esille keskustelun rajoista. Toisaalta aikoinaan olin hyvin kuuliainen auktoriteetille ja sille, miten kuvittelin, että tanssitunnilla tulee käyttäytyä. Pelkäsin rikkovani jonkin ”pyhän” harjoitustilanteen ja jättäytymällä toiminnan ulkopuolelle jääväni paitsi siitä, mitä opettaja halusi minun oppivan harjoituksen aikana. Ajattelin, että koska ylipäättään menin toiminnan mukana parien muodostukseen asti, minun tuli suostua kaikkeen, mitä tilanteessa tulisi tapahtumaan. Nykyään saatan jo etukäteen ilmaista partnerille, että olen herkkä ja ilmaista mihin tai miten en ainakaan halua, että minua kosketaan, ja että saatan jossain vaiheessa pyytää lopettamaan, jos minulle riittää, eikä se silloin johdu siitä, että hän olisi tehnyt jotain väärin, vaan siitä, että tunnistan omat rajani ja haluan kunnioittaa niitä.

2. OPINNÄYTTEEN KESKEISET KÄSITTEET

Suostumusta on ruumiillisuuden tasolla tutkittu merkittävimmin seksologian alalla, ja uraa uurtavaa tutkimusta on tehty BDSM-praktiikkaa harjoittavien parissa. BDSM-praktiikoissa vallan ja luottamuksen sekä neuvottelun kysymykset ovat läsnä niin perustavanlaatuisella tasolla, että suostumuksen neuvottelulle on täytynyt kehittää erilaisia rakenteita ja käytänteitä.

Tahdon opinnäytetyössäni esitellä seksologian alalta erityisesti seuraavat käsitteet: suostumuksen ja siihen liitetyt käytänteet ja periaatteet sekä BDSM-praktiikan session rakenteen. Tutustuminen BDSM-praktiikan session rakenteeseen on tarjonnut konkreettisia – hyvin ruumiillisia ja kokemuksellisia – apuvälineitä ymmärtää ryhmässä tapahtuvaa ruumiillista työskentelyä ja suostumuksen neuvottelua.

Käyn läpi suostumuksen ja tanssijan toimijuuden suhdetta valtarakenteisiin ja -suhteisiin sekä näyttämöllisiin representaatioihin ja omistajuuteen.

2.1. BDSM-praktiikka: uutta näkökulmaa taiteelliselle prosessille

”BDSM-lyhenne pitää sisällään kolme sanaparia. Ensimmäinen viittaa sitomiseen (*bondage*) ja kurittamiseen (*discipline*). D/s tarkoittaa alistamista (*dominance*) ja alistumista (*submission*), ja S&M tai S/M puolestaan sadomasokismia: sadismia eli nautintoa kivun aiheuttamisesta ja masokismia, eli kivusta nauttimista.” (Forsström & Forsström 2016, 14.) Ohjaajani Julius Elo kuitenkin huomautti käymässämme keskustelussa 27.3.2019, että itse asiassa B ja D kirjaimet viittaavat fyysiseen hallitsemiseen (*bondage*) ja henkiseen hallintaan (*discipline*), joka suomentuisi osuvammin sanalla ”kuri”.

BDSM-praktiikoissa on oleellisesti läsnä vallan ja valtasuhteiden kanssa leikittely. Vallassa olevan ja valtaa toiselle luovuttaneen osapuolen välisiä suhteita voidaan nimittää mm. rooleilla *top*, *bottom* ja *switch/versatile*. Top-sanalla viitataan toimintaa ohjaavaan (alistavaan/aktiiviseen) tekijään ja bottom viittaa (alistuvaan/passiiviseen) tekojen kohteena olevaan osapuoleen. Henkilö, joka määrittelee rooliaan nimellä *switch/versatile*, kokee molemmat positiot itselleen luonteviksi ja vaihtaa positiotaan tilanteen ja/tai partnerin mukaan. (Elo & Kallinen 13.-24.8.2018; Forsström & Forsström 2016, 143,

148.) Etenkin tässä osiossa, jossa avaan BDSM-praktiikkaa, viitataan vallassa olevaan osapuoleen käyttämällä termiä top ja alistuvaan tai tekojen kohteena olevaan osapuoleen termillä bottom.

Englannin kielessä termejä käytetään myös verbeinä, missä mielestäni yhdistyy valtasuhteen todellinen luonne: molemmilla osapuolilla on toimijuutta ja alistuvan osapuolen, eli bottomin, toimijuus on isossa osassa vallan tuotannossa. BDSM-praktiikoissa pyritään yhteisen vallan (eng. *power-with*) luomiseen määräävän vallan (eng. *power-over*) sijaan. Toimiessaan bottom-roolissa, henkilö lainaa valtaansa top-asemassa toimivalle, johon top lisää oman valtansa ja yhdessä he luovat paljon valtaa ja jännitettä – yhteistä valtaa (Easton & Hardy 2003, 10). ”Turvallisessa D/s suhteessa alistuvalla osapuolella on toisin sanoen viimeinen sana ja lopullinen valta, jota dominoivan on kunnioitettava” (Forsström & Forsström 2016,26).

BDSM-praktiikoissa on isossa osassa vallan kysymykset – vallan neuvottelemisen ja sillä leikkiminen. BDSM:n eettisiin periaatteisiin kuuluu, että toiminnan tulee olla turvallista (*safe*), tervejärkistä (*sane*) ja yhteisymmärryksessä (*consensual*) tapahtuvaa (Elo & Kallinen 13.-24.8.2018). Jotta toiminta voi olla yhteisymmärryksessä tapahtuvaa, tulee kaikkien osapuolten suostumuksesta neuvotella. Seuraavaksi esittelen BDSM-session rakennetta, jossa suostumuksen neuvottelusta ja voimassaolosta pidetään huolta jokaisen vaiheen aikana.

BDSM-session rakenne

Tässä luvussa esittelen BDSM-praktiikan nelivaiheisen kaaren ja sovellan sen toimivuutta ja toteutumista taiteellisissa prosesseissa tanssin ja esitystaiteen alalla; yksittäisen työpäivän kaarena mutta myös kokonaisen taiteellisen prosessin kaarena. Session rakenne koostuu neljästä osa-alueesta:

1. Neuvottelu
2. Sessio
3. Jälkihoito
4. Jälkitarkastus

Viittaa tähän nelivaiheiseen rakenteeseen tässä osiossa *session rakenteena*.³

Neuvottelu tarkoittaa toiminnan lainalaisuuksien neuvottelua ennen itse toimintaa ja sen aikana. Neuvottelun aikana kartoitetaan jokaisen osapuolen kiinnostuksen kohteita, toiveita, rajoja ja fantasioita sekä katsotaan miten ne kohtaavat eri osapuolten välillä. Neuvottelun aikana kartoitetaan sitä yhteistä aluetta, jolla toimiminen on osallistujien kesken mahdollista. Tilanteessa tutustutaan toimijoihin ja haetaan luottamusta osapuolten välille sekä jaetaan tarpeellista tietoa tulevalle toiminnalle. Neuvottelu on samalla suostumuksen neuvottelua ja sitä jatketaan myös session aikana – suostumukselle on aina ehdoton veto-oikeus (Bauer 2016, 79).

Neuvottelu ja sopiminen voi tapahtua myös kirjallisesti, jolloin neuvottelua voi helpottaa omien kiinnostuksen kohteiden ja ei toivottujen asioiden listaaminen. Omia kiinnostuksiaan voi listata esimerkiksi kategorioiden ”Ei”, ”Ehkä” ja ”Kyllä” alle. (Forsström & Forsström 2016, 59.) Suostumusta ei tule ottaa itsestäänselvyytenä, vaan sitä tulee aktiivisesti ja kriittisesti neuvotella toiminnan lomassa ja silloinkin se pysyy suhteellisena kulttuurisille ja sosiaalisille hierarkioille sen affektiivisen luonteen vuoksi (Bauer 2016, 99).

Sessio tarkoittaa neuvottelun jälkeen tapahtuvaa toimintaa: rajattua tilannetta, jossa BDSM-sisältöä toteutetaan. Sessiolle sovitaan usein etukäteen alkamis- ja päättymisajankohta, jolloin se voidaan erottaa selkeästi muusta arjesta. (Forsström & Forsström 2016, 136.) Suostumuksen neuvottelua jatketaan toiminnan aikana ja etenkin tilanteen muuttuessa ja edetessä. Tällä pyritään takaamaan suostumuksen voimassaolo.

Jälkihoito tarkoittaa BDSM-session tai leikin jälkeen tapahtuvaa tilannetta, jossa pyritään helpottamaan palaamista arkeen. Sen aikana kartoitetaan niitä (henkisiä ja fyysisiä) tarpeita mitä kukin osapuoli (bottom mutta myös top) tarvitsee session jälkeen, jotta paluu arkeen onnistuu; palaudutaan ja tasataan tunteita. Sessiossa tai sen seurauksena endorfiini- ja adrenaliinitasot voivat romahtaa äkillisesti, mistä voi aiheutua depression kaltaisia oireita. Tätä kutsutaan *dropiksi*, eli sanansa mukaisesti putoamiseksi. (Forsström & Forsström 2016, 52 ja 92.)

Suostumusta ja osapuolten hyvinvointia tarkistetaan session aikana ja session jälkeen. Englannin kielellä tästä käytetään usein ilmausta **check-in**,

³ Lähteinä Elo & Kallinen 13.-24.8.2018 sekä Forsström & Forsström 2016. Jälkitarkastus on itse lisäämäni käsite, jolla pyrin erottelemaan session/harjoitteen/prosessin aikana tapahtuvan tarkastamisen ja sen jälkeen, jonkin ajan kuluttua, tapahtuvan tarkastamisen.

joka sisältää sekä session aikana että sen jälkeen tapahtuvan suostumuksen ja hyvinvoinnin tarkistamisen⁴. Olen opinnäytteessäni selkeyden vuoksi erottanut nämä toisistaan ja kutsunkin session jälkeen tapahtuvaa hyvinvoinnin tarkastamista jälkitarkastukseksi.

Jälkitarkastus tarkoittaa session jälkeen tapahtuva toisen osapuolen hyvinvoinnin tarkistamista, joka voi tapahtua samana iltana, seuraavana päivänä tai jopa viikkoja tai kuukausia session jälkeen. Tarkoituksena on kuulla ajan kuluessa nousevia tunteita, kuten *dropin* aiheuttamia tuntemuksia tai esimerkiksi katumuksen tunteita. Suostumuksen neuvottelu vaatii itsetuntemusta ja omien rajojen tunnistamista. Myös tekojen seuraamuksia on mahdotonta ennakoita täysin, minkä vuoksi voi herätä katumuksen tunteita. (Elo & Kallinen 13.-24.8.2018; Forsström & Forsström 2016; Paalanen 2015; Bauer 2014.)

Turvasana on työkalu, jota käytetään session aikana pysäyttämään tai rauhoittamaan sessiota ja sen voidaan ajatella olevan systeemi välittömän palautteen antamiseen, joka mahdollistaa turvallisen rajojen kanssa leikkimisen. Turvasana on yhtä pätevä kuin yksilön luottamus partnerin rehellisyyteen. Turvasana saattaa olla tarpeeton, mikäli kommunikointi session läpi on toimivaa. (Bauer 2014, 85.) Perinteinen versio turvasanasta on liikennevalo-versio, jossa ”keltainen” tarkoittaa tarvetta taukoon ja ”punainen” keskeyttää session. Turvasana on tärkeä niin top- kuin bottom-osapuolille. (Forsström & Forsström 2016, 154.) Liikennevalo-versio turvasanasta on yleinen check-in keino, jolla varmistetaan suostumus ja osallisten hyvinvointi. Luottamus on edellytys myös turvasanan käyttämiselle. Luottamuksen puute saattaa estää jopa kokenutta BDSM-toimija käyttämästä turvasanaa (Bauer 2014, 103).

Soveltavuus taiteelliseen prosessiin

Neuvottelu: Mistä taiteellinen prosessi alkaa ja mitä ennen sitä tapahtuu? Millaisia neuvotteluja ennen taiteellisen prosessin alkua käydään? Kun kaksi toisilleen ennestään tuntematonta tekijää aloittaa työskentelyn yhdessä, taustalla saattaa olla kiinnostusta toisen aikaisempiin töihin. Etenkin Suomessa tanssialalla avoimia hakuja on hyvin vähän, mikä tarkoittaa sitä,

⁴ Bauer (2014) viittaa suostumukseen, jota on tarkastettu ja neuvoteltu aktiivisesti ja kriittisesti toiminnan aikana, termeillä *negotiated consent* ja *working consent*. (Bauer 2014, 99.) Check-in on keino varmistaa suostumuksen voimassaolo ja osapuolten hyvinvointi.

että rekrytointia tapahtuu esimerkiksi aikaisempien esitysten perusteella (Lamberg 2016, 104). Esitysten näytön perusteella harvemmin saa riittävää kuvaa siitä, miten kukin on tottunut työskentelemään, minkä vuoksi työskentelytavoista ja valintojen tekemisen prosesseista sekä vastuualueista tulisi neuvotella etukäteen. Tämä vaatii itsetuntemusta; kykyä tunnistaa ja artikuloida omia praktiikoitaan, toimintatapojaan ja kiinnostuksen kohteita. Jos neuvottelu jää vajaaksi, käsitys siitä, millaista työskentely tulee olemaan, jää jokaisen työryhmän jäsenen mielikuvien alueelle, jotka saattavat olla keskenään hyvin erilaisia. Kahdella työryhmän jäsenellä voi olla aivan eri kuva siitä, millaiseen teokseen ja millaiseen työtapaan hän on lupautunut.

Session voisi ajatella taiteellisessa prosessissa tarkoittavan jokaista yksittäistä työpäivää tai kokoontumista asian pariin (esimerkiksi yksittäistä ruumiillista harjoitetta) tai sitä taiteellisen työskentelyn ajanjaksoa, jossa työskennellään (ruumiillisesti) yhdessä teoksen materiaalin kanssa (mutta myös kaikki muu materiaalin kanssa työskentely ja materiaalin keruu, kuten aiheesta lukeminen, apurahojen hakeminen ja niin edelleen). Samaan tapaan kuin BDSM sessioon liittyvässä neuvottelussa määritetään toimintaa, tekoja ja tapoja tehdä tekoja, tulisi neuvottelun aikana taiteellisissa prosesseissa neuvotella mm. työn luonteesta, sen tavoitteista, tekijöihin kohdistuvista odotuksista ja toimintatavoista.

Check-in: Koen, että usein nykytanssin taiteellisissa prosesseissa neuvottelu jää vajaaksi prosessin aikana. BDSM-praktiikan check-in-käytäntö voisi tarjota konkreettisen työkalun työskentelyn lomassa tapahtuvalle neuvottelulle. Työskentelytavoista ja työn teon roolien jakautumisesta – työryhmän jäsenten välisistä positioista – puhutaan yhä useammin etenkin uusien projektien alussa, mutta kokemukseni mukaan yksityiskohtainen käytännön toiminnan määrittely ja neuvottelun jatkaminen myös prosessin aikana jää usein puutteelliseksi. Tuon esimerkkiprojektien 1 ja 2 (luku 3.1. Projekti 1: HIMO ja luku 3.2. Projekti 2: *Their Limbs Their Lungs Their Legs*) kohdalla esiin seikkoja, jotka viittaavat tähän; prosessin alun toimintamallit ja keskustelut viittaavat erilaiseen esiintyjän ja koreografin tai ohjaajan suhteeseen kuin se, millaiseksi positioden suhde päättyy muotoutumaan prosessin aikana.

Taiteellisen prosessin aikana tapahtuva *check-in* voisi tarkoittaa työskentelytapojen ja etenemisehdotusten hyväksyttämistä muulla työryhmällä, esimerkiksi kysymällä, miltä ehdotus kuulostaa, jotta

työryhmällä on hetki aikaa reagoida ja arvioida omaa suostumustaan, jolloin suostumusta ei pidetä itsestäänselvyytenä. Taiteellisen prosessin alussa määritellyt ideaalit kollektiivisesta tai demokraattisemmasta työskentelystä alkavat usein mureta silloin, kun paineet ja kiire aiheuttavat halun ratkaista sisällöllisiä ongelmia ja työryhmä haluaa saattaa teoksen valmiiksi sovitussa aikataulussa. Aiheutuu tilanne, jossa pyritään yhä enemmän kohti päämäärää ja keskitytään työskentelytapojen tarkastelun sijaan teoksen materiaaliin ja sisältöön. Tuntuu, että koko työryhmän tietoisuus työskentelytavoista ja niissä tapahtuvista muutoksista horjuu. Myöhemmin, kun muutoksen huomataan jo tapahtuneen, on enää vaikea osoittaa, mikä muutoksen pani alulle ja missä kohtaa suostumuksesta olisi pitänyt neuvotella. Tapahtuu konflikti sen välillä, minkä tekijä näki omaksi toimijuutensa alueeksi prosessissa ja mikä osoittautuikin toimijuuden todelliseksi alueeksi. *Check-in* voisi tarkoittaa myös oleellisen tiedon, kokemusten ja assosiaatioiden, jakamista työryhmän kesken kunkin harjoitteen jälkeen. *Check-in* voisi olla myös toisen tunteiden huomioon ottamista ja hyvinvoinnin takaamista prosessin aikana.

Jälkihoito voisi toimia taiteellisessa prosessissa sellaisena, että etenkin rankkojen tai henkilökohtaisten aiheiden käsittelyn jälkeen voisi olla tietynlainen reflektioaika, jonka aikana voisi jakaa tilanteiden herättämiä tunteita. Myös fyysisesti raskaat teot, lihastonukselliset radikaalit muutokset, voivat nostaa pintaan emootioita, joita voi olla tarpeellista käsitellä. Jälkihoito voisi tarkoittaa myös puhtaasti fyysistä huolenpitoa. Se voisi tarkoittaa sitä, että kehonhuollolle tai palautumiselle varattaisiin aikaa, jotta siirtymä muihin tehtäviin helpottuu ja työ ei muuttuisi tanssijan ruumista hajottavalla tavalla kuormittavaksi tekijäksi. Tanssijan vastuulla on myös artikuloida työn kuormittavuutta. Usein ajatellaan, että kehonhuolto ja emootioiden käsittely ei kuulu osaksi yksittäisen projektin ajankäyttöä, vaan on tanssijan vastuulla hoitaa vapaa-ajalla. Kuitenkin tapauksissa, joissa teoksen materiaali on erityisen raskasta fyysisesti tai henkisesti ja työskentelyn aikataulut tiiviit, tulisi palautuminen ottaa huomioon.

Jälkitarkastus, eli jonkin ajan kuluttua tapahtuva *check-in* voisi taiteellisen prosessin kohdalla tarkoittaa myös tapahtuneen prosessin purkua. Kokemukseni mukaan taiteellisen prosessin purku on usein sellainen vaihe, joka saattaa jäädä kokonaan tekemättä. Etenkin prosessissa, jossa on ollut kitkaa tai konflikteja, tekijät tahtovat usein prosessin loputtua lähinnä unohtaa tapahtuneen ja palautua – antaa ikään kuin pölyn laskeutua ja jatkaa

elämää. Jos purku jää tekemättä kriisiytyneestäkin prosessista jää paljon arvokasta tietoa käsittelemättä ja oppiminen jää lyhyeksi. Esimerkkiprojektin 2, *Their Limbs Their Lungs Their Legs* (luku 3.2.), kohdalla prosessin purku jäi tekemättä, kun koreografi lähti Suomesta heti ensi-illan jälkeen. Koen, että taiteellisen prosessin purun tulisi tapahtua esitysten jälkeen (jotta esiintyjät pääsevät jakamaan kokemustaan teoksen esittämisestä) ja jonkin ajan kuluttua, jotta tekijät ehtivät saada hieman etäisyyttä prosessiin.

Voitaisiinko jo taiteellisen prosessin alkumetreillä nostaa esille, miten omien rajojen suojelemiseen suhtaudutaan ja määritellä, miten toimitaan tilanteessa, jossa joku kokee työskentelyssä olevan ongelmia? Uskon, että vaikeiden asioiden nostaminen esille helpottuu, kun siihen on tarjottu yhteisesti sovittu apukeino tai sovittu menettelytapa; miten asiaan tartutaan. Esimerkiksi tarkoitukseen laadittava ”**turvasana**”, jolla työtilanteen saa keskeytettyä, voisi olla keskustelun kynnystä madaltava menettelytapa.

2.2. *Suostumus*

Tässä luvussa tuon esille, miten suostumusta on seksologian alalla määritelty sekä tuon esille sen periaatteita ja ulottuvuuksia. Suostumusta on myös oikeustieteellisesti määritelty, mutta olen päättänyt keskittymään seksologian alan teoriaan, jossa suostumusta käsitellään keskittyen seksuaaliseen kanssakäymiseen. Seksologian ja seksuaalietiikan määritelmät suostumuksesta ovat huokoisemmat ja ovat mielestäni helpommin lähestyttäviä ruumiillisuuden ja liikkeellisen työskentelyn näkökulmasta kuin oikeustieteen. Tässä opinnäytteessä suostumus, josta puhun, laajenee koskettamaan kaikkea sosiaalista kanssakäymistä – kaikkea ihmisten välistä kohtaamista ja keskinäistä toimintaa lävistäväksi elementiksi. Kysyn sitä, miten suostumus toteutuu taiteellisissa prosesseissa suhteessa tanssijan tai esiintyjän toimijuuteen.

Suostumuksen periaatteita

Mitä suostumus ja suostuminen tarkoittaa? Tommi Paalanen (2015) kiteyttää suostumuksen merkityksen seuraavasti: ”Osapuolten suostumus on seksuaalisen toiminnan eettisen hyväksyttävyyden ehto silloin, kun toimintaan osallistuu kaksi tai useampia henkilöitä, tai kun toiminnalla on toiseen henkilöön suoraan kohdistuvia vaikutuksia. Suostumuksen katsotaan

olevan niin vahva eettisen oikeutuksen lähde, että yksilö saa pätevällä suostumuksellaan altistaa itsensä myös erilaisille riskeille, haitoille, loukkauksille ja vahingolle.” (Paalanen 2015, 39; ks. myös Bauer 2014, 93.) Paalanen myös ilmaisee, ettei seksuaalietiikan näkökulmasta suostumuksen tarvitse olla yhtä tiukasti ja täsmällisesti määritelty kuin oikeustieteessä, vaan riittää, että osapuolilla on summittainen yhteisymmärrys siitä, mitä ollaan tekemässä ja sitä tarkennetaan tilanteen muuttuessa (Paalanen 2015, 40.)

Paalanen määrittelee pätevän suostumuksen ehdoiksi sen, että (1.) suostumus tulee olla mahdollista antaa (vs. päihtynyt/tajuton) ja (2.) sen tulee perustua vapaaehtoisuuteen (vs. pakottaminen tai muu autonomisen päätöksenteon heikentäminen) sekä (3.) suostumuksen tulee perustua riittävään tietoon mahdollisista teon seurauksista (vs. vääristely tai puutteellinen tieto) (Paalanen 2015, 40-41). Taiteen tekemisen näkökulmasta etenkin perinteisemmissä, taideinstituutiossa esitettävään näyttämöteokseen tähtäävissä, taiteellisissa prosesseissa tekijä harvemmin päätyy tietämättään osaksi teosta.

Tämä suostumuksen aspekti (Paalasan määrittelemät suostumuksen yhdot yllä, kohta 1.) nousee keskeiseksi mielestäni immersiiivisten ja paikkasidonnaisten teosten kohdalla, jolloin yleisön jäsen tai julkisella paikalla ohikulkija saattaa tietämättään kohdata teoksen ja päätyä osaksi sitä. Tällaisen, teoksen/esiintyjän ja katsojan/kokijan välisen kohtaamisen olen päättänyt rajata pois opinnäytteestäni. Pakottamisen ja autonomisen päätöksenteon heikentämisen (kohta 2.) koen mielenkiintoiseksi siinä mielessä, että suomalaisen nykytanssin kentällä tuntuu olevan melko harvinaista, että projekteja jätetään kesken. Asiaan varmasti vaikuttaa se, että nykytanssin ammattikenttä on pieni. Etenkin tanssijana, joka pyrkii työllistymään muiden teoksissa esiintyjänä, työtilaisuudet ovat vähäiset, jolloin työstä kieltäytyminen tarkoittaa työn ja mahdollisesti tulevien töiden menettämistä, koska rekrytointi teoksiin perustuu usein aiempien teosten näyttöihin (myös Lamberg 2016, 104 ja 107). Tuntuu, että projektin jättämiseen kesken suhtaudutaan vielä usein niin, että sen ajatellaan olevan merkki epäammattimaisuudesta kuin siitä, että tekijä on ammattilainen ja osaa asettaa omat rajansa. Yllä mainitsin Paalasan (2015) määrittävän suostumusta siten, että suostumuksen pois vetämiseen on aina oikeus. Tätä suostumuksen pois vetämistä kutsutaan myös veto-oikeudeksi (eng. *right to veto*, Bauer 2014, 84).

Paalanen tuo esille, että suostumusta tulisi tarkastella myös siihen liittyvien rakenteellisten valtasuhteiden näkökulmasta: ”Joskus suostumus voi olla näennäisen vapaaehtoisesti annettu, mutta olosuhteet tekevät sen pätevyyden kyseenalaiseksi. Esimerkiksi joissakin yhteisöissä naisen tahdolla ei ole juurikaan painoarvoa. Myös nuorella voi olla vaikeuksia ilmaista oma tahtonsa auktoriteettiasemassa olevalle aikuiselle. On kuitenkin hyvä huomata, että ikäero ei sellaisenaan merkitse valta-asetelmaa, vaan henkilöiden välisen suhteen laatu ja olosuhteet ovat pelkkää ikäeroa merkityksellisempiä tekijöitä” (Paalanen 2015, 34).

Suostumuksen rajat ja käytänteet ovat elastiset: suostumusta voidaan neuvotella hyvinkin täsmällisesti, eksplisiittisesti, ja seikkaperäisesti tai hyvinkin epävirallisesti ja implisiittisesti. Suostumuksesta neuvottelemine ja sopiminen voi tapahtua verbaalisesti – jopa kirjoitettuna sopimuksena – tai non-verbaalisesti. Implisiittinen ja epävirallinen suostumuksen neuvottelu voi viedä kauemmin aikaa, jotta luottamus saadaan rakentumaan osapuolten välille. (Bauer 2014, 80.)

Suostumus on luonteeltaan elastista myös siinä mielessä, että kaikkia siihen liittyviä yksityiskohtia voi olla vaikea määrittää etukäteen. Suostuminen johonkin tarkoittaa usein suostumista tiettyyn karkeaan toiminnan kehikseen, ei jokaiseen yksityiskohtaan (Bauer 2014, 81). *Gender, Nudity and Sexuality* -kurssilla Teatterikorkeakoulussa huomasin, että vasta tiettyyn toimintaan suostumisen jälkeen ”todellinen” (Bauer 2014, 99, puhuu käsitteestä *working consent*) voimassa olevan suostumuksen neuvottelu alkoi. Ajatellaan, että sovimme vaikka siitä, että minä saan koskettaa poskeasi kädelläni. Riippuen sopimuksen laadusta ja tarkkuudesta, emme välttämättä ole neuvotelleet siitä, kumpaa kättä saan käyttää ja kumpaan poskeen, millä volyymilla kosketus tapahtuu tai kuinka kauan se voi kestää. Koen, että tässä vaiheessa keskittyminen siirtyy non-verbaalisen viestinnän alueelle, ruumiillisten viestien kuunteluun sekä omien ruumiillisten tuntemusten tarkkailuun. Bauer mainitsee suostumuksessa merkittäväksi tekijäksi ajallisuuden; suostumuksen ajallisuuteen suhtaudutaan tunnustelevasti, vaikka suostumuksen ajatellaan olevan pitävä niin kauan, kunnes toisin todetaan (Bauer 2014, 83).

Suostumuksen merkityksen voisi tiivistää siten, että kun toiminta tapahtuu osapuolten suostumuksella, toiminta on *yhteisymmärryksessä* tapahtuvaa toimintaa. Suostumuksen neuvottelulla, sen kysymisellä ja suostumuksen

antamisella, pyritään saavuttamaan yhteisymmärrys. Koen, että tämä on ydinmerkitys, jota usein esittävien taiteiden prosesseissa tarkoitetaan *läpinäkyvyydellä*; että kaikki tekijät ymmärtävät, minkä parissa ja mitä kohti työskennellään sekä *miten* työskennellään, eli miten valintoja ja päätöksiä tehdään.

Robin Bauer (2014) avaa suostumuksen ymmärtämistä aktiivisena toimintana seuraavasti:

”Consent can be defined as an active, ongoing collaboration for the mutual benefit of all involved, helping to establish and maintain each participant’s own sense of integrity. Rather than reducing sexual consent to a lack of ‘no’, it is about actively choosing. This leads to an ethics of heightened responsibility and accountability for the consequences of one’s actions as well as to a sense of increased sexual agency through dyke+queer BDSM practices.” (Bauer 2014, 106.)

Suostumus on siis aktiivista toimintaa, joka risteää henkilökohtaisen koskemattomuuden, yksilön vastuun ja toimijuuden kanssa. Suostumus on aktiivista valintojen tekemistä. Kun suostumusta ajatellaan näin, se johtaa korostuneeseen vastuullisuuteen yksilön toiminnasta ja laajentaa yksilön toimijuutta. Samojen periaatteiden voi ajatella olevan läsnä kaikessa toiminnassa. Suostumuksen hahmottaminen ja neuvottelu vaatii osapuolilta itsetuntemusta ja toimijuutta.

”Kyllä” ja ”Ei”

”Monissa seksielämän tilanteissa riittää, että osapuolilla on summittainen yhteisymmärrys siitä, mitä ollaan tekemässä, ja että yhteisymmärrystä tarkennetaan tarvittaessa, mikäli tilanne muuttuu. Tällaista suostumuskäytäntöä kutsutaan joskus ”ei tarkoittaa ei” -malliksi, jossa kaikki on periaatteessa sallittua niin kauan kuin joku osapuolista asettaa toiminnalle rajoituksia tai vetää suostumuksensa pois.” (Paalanen 2015, 40.) Koen, että tällaisessa ”ei tarkoittaa ei” -mallin mukaisessa toiminnassa suostumuksen neuvottelu tapahtuu toiminnan lomassa pitkälti sanattoman viestinnän varassa. Sanattomat viestit ovat ikään kuin tarjoumia⁵, joita voidaan tulkita

⁵ Tarjouma (eng. *affordance*) tarkoittaa havaittavissa olevaa toiminnan mahdollisuutta: ”Tanssija voi keskittyä kehonsa kineettiseen havainnointiin, eli esim. raajojen liiketilojen havainnointiin ja niiden

niiden laadusta riippuen suostumukseksi edetä toiminnassa tai kieltäytymiseksi. Koen, että ”ei tarkoittaa ei” -malli voi olla toimiva malli ruumiillisen työskentelyn alueella, jossa molemmilla on mahdollisuus vetäytyä tilanteesta tai kontaktista.

Paalanen (2015) nostaa väitöskirjassaan esille Jaclyn Friedmanin ja Jessica Valentin ehdottaman suostumuksen neuvottelun mallin ”kyllä tarkoittaa kyllä”, jossa toimintaan aletaan vasta, kun neuvottelun osapuolet ovat selkeästi ilmaisseet suostumuksensa. Paalanen yhdistää mallin Alan Soblen ajatukseen, että koska seksuaalista suostumusta neuvotellaan sosiaalisten ja kulttuuristen normien sisällä, suostumuksen neuvottelun prosessissa voi tapahtua väärinymmärryksiä. ”Kaikki eivät tunnista samoja sosiaalisia normeja, eivätkä sosiaaliset signaalit merkitse kaikille samoja asioita. Se mitä pidetään selvänä yhdessä osakulttuurissa tai tilanteessa, ei välttämättä olekaan sitä toisessa.” (Paalanen 2015, 42.) Nykytanssin kentällä toimintatavat – ja tanssijan työn luonne – ovat murroksessa, kuten olen luvussa 1.1. tuonut esille. ”Kyllä tarkoittaa kyllä” -mallia muistuttavat taiteellisten prosessien toimintatavat, joissa työskentelytavoista keskustellaan etukäteen ja ehdotuksille haetaan koko työryhmän suostumus, ovat yleistymässä työn kollektiivisen murroksen myötä. Nostan esimerkkiprojektin 3, f-ART House (luku 3.3.), yhteydessä muutamia esimerkkejä, miten olemme työryhmän kesken neuvottelleet suostumuksesta eri mittakaavoissa. Se ei silti tarkoita sitä, etteikö väärinymmärryksiä voisi tapahtua, koska mielikuvat toiminnasta, johon työryhmä on suostunut, voivat poiketa oleellisesti toisistaan.

Suostumuksen neuvottelun hämärät alueet – manipulointi ja piilossa tapahtuva suostumuksen neuvottelu

Bauerin (2014) mukaan ihmiset usein kätkevät huonojen valintojen seuraamuksia. Tämä johtuu siitä, että ihmisen on mahdotonta ennakoida jokaista mahdollista seuraamusta, joita päätöksestä voi aiheutua. Tietty epävarmuus päätöksen seuraamuksista on aina läsnä. (Bauer 2014, 93.) Mitä

artikulaatioon tai voi havaita kehon kinesteettisen, ihmisen toiminnan tason. Toisaalta hän voi keskittyä liikkeen affekteihin tai rajata huomiota omasta toiminnastaan esimerkiksi kehonsa sosiaaliseen topografiaan, arkikäyttäytymisen alueelle, tarkkailla itseään sosiaalisissa tilanteissa, esim. tutkien väistöliikkeitään ruuhkassa tai tapojaan esiintyä julkisissa tilanteissa” (Makkonen & Tenhula 2018, 13.)

tapahtuu silloin, kun tilannetta, josta suostumuksesta neuvotellaan, on vaikea tunnistaa ja se tapahtuu ikään kuin piilossa? Työskentelemme etenkin tanssialalla pitkälti ei-tietämisen kanssa eikä teoksen materiaali useinkaan ole ennalta määriteltyä tai sovittua, vaan se tuppaa olemaan luonteeltaan ”kehkeytyvää” (eng. *emerging, emergent*). Tanssijana en siis useinkaan projektin alussa tiedä, millaisessa teoksessa tulen olemaan esiintyjänä, vaan kehitän ymmärrystäni teoksen maailmasta, maailmasuhteesta ja omasta toimijuudestani prosessin aikana. Tämä on merkittävä ulottuvuus suostumuksen neuvottelulle, koska koen, että kehkeytyvän materiaalin kanssa työskentely ja ei-tietämisen sietäminen voi viedä prosessia yllättäviin suuntiin ja suostumuksen neuvottelu voi tapahtua piilossa.

Suostumus toimii itselleni ikään kuin puskurina, hengittävänä ja suojaavana kenttänä minun ja toisen välillä, jolloin voin hetkeksi pysähtyä pohtimaan tarjoumia ja sitä, mitä tilanne minulta vaatii – tahdonko suostua siihen vai en? Tarkoitan etenkin niitä tilanteita, joita ei täysin voi kutsua sorroksi, häirinnäksi, kiusaamiseksi tai miksikään muuksi selkeästi nimettäväksi vallan käytöksi, mutta joissa tunnistan tapahtuvan jotain hieman omituista. Saatan tunnistaa tilanteen, esimerkiksi keskustelun, jossa rivien välistä aistin, että minua yritetään painostaa tai taivutella toisen tahtoon, tunnistaa tilanteen herättämät negatiiviset tunteet ja sitten pysähtyä pohtimaan, onko tilanteessa jotain, mihin minun tulisi antaa suostumukseni. Kyse saattaa olla tilanteesta, jossa suostumustani kysytään, mutta se ei ole tunnistettavaa tai artikuloitu selkeästi. Näiden *piilotettujen suostumuksen neuvottelun tilanteiden* tunnistamisen harjoittelu on muotoutunut itselleni apukeinoksi hahmottaa tilanteita, jotka ennen tuntuivat vaikeilta jäsenellä.

Koen, että piilotettujen suostumuksen neuvottelun tilanteiden hahmottaminen niiden tapahtuessa helpottaa puuttumista toimintaan ennen kuin hankalalta tuntuvat työskentelytavat muotoutuvat käytänteiksi. Kun toimintamalli on jo ehtinyt muodostua ryhmän yhteiseksi käytänteeksi, siihen puuttumisen kynnyks kasvaa; olen jo tavallaan suostunut toimimaan näin, koska tämä on jatkunut jo jonkin aikaa – miksi en puuttunut toimintaan aiemmin?

On myös selkeitä suostumuksen hämärtämisen ja manipuloinnin keinoja, joita on mielestäni hyvä tunnistaa. Norjalainen valtionvirasto *Centre for Gender Equality, Norway* on julkaissut artikkelin *Domination techniques*:

what they are and how to combat them (Centre for Gender Equality Norway 2001). Siinä esitellään viisi eri dominoinnin muotoa työympäristöissä, jotka ovat (1.) näkymättömäksi tekeminen, (2.) naurunalaiseksi tekeminen, (3.) tiedon evääminen, (4.) kaksinkertainen rankaiseminen ja (5.) syyllistäminen ja asettaminen häpeän alaiseksi. Näkymättömäksi tekeminen voi ilmetä esimerkiksi toisen mielipiteen tai puheenvuoron ylenkatsomisena, ignooraamisena tai kommentoimatta jättämisenä, ikään kuin sitä ei olisi tapahtunutkaan. Naurunalaiseksi tekeminen voi olla esimerkiksi sitä, että toisen vaivannäköä ja asiaa ei oteta tosissaan, vaan se asetetaan vitsailun alaiseksi. Tiedon evääminen tai pidättäminen tarkoittaa sitä, että päätöksiä tehdään ilman jonkun tai useamman osapuolen osallisuutta ja tärkeät tiedonjyvät eivät tavoita kaikkia osapuolia. Kaksinkertainen rankaiseminen tarkoittaa sellaista tilannetta, jossa jokainen vaihtoehto on väärin: esimerkiksi naisoletettua poliitikkoa saatetaan syyttää kapeakatseisuudesta, jos hän keskittyy ajamaan naisten asioita, mutta jos hän ei toimikaan niin, hän saattaa saada niskaansa petturin leiman. Syyllistäminen ja häpäiseminen voi tarkoittaa sellaista tilannetta, jossa joku asetetaan huonoon valoon, syylliseksi, vaikka tilanne ei olisi hänen syytään tai taustalla saattaa olla muita dominoinnin keinoja, kuten se, että tarvittavaa tietoa ei ole tarjottu. (Centre for Gender Equality Norway 2001, 1-9.) Koen, että taiteelliset prosessit ovat potentiaalisesti herkkiä ympäristöjä tämän kaltaisen käytöksen ilmenemiselle, koska työskentelemme nimenomaan ei-tietämisen ja prekaarien materiaalien parissa. Esteettiset mieltymykset risteilevät ja monia mieltymyksiä ja henkilökohtaisia tavoitteita voi olla vaikea sanoittaa, jotta niistä tulisi jaettua tietoa. Lisäksi työkuultuuriin ja ammattilaisuuteen kuuluu vahvasti kollegojen teosten seuraaminen käymällä näyttelyissä, esityksissä ja niin edelleen. Ensi-iltajuhlat ja projektien päätösjuhlat ovat tilanteita, joissa myös työasioista saatetaan keskustella epäformaalissa tilanteessa, jolloin tieto ei välttämättä päädy tavoittamaan muuta työryhmää, jollei siitä erityisesti pidetä huolta.

2.3. Toimijuus ja valta

Tässä luvussa käsittelen toimijuutta ja valtarakenteita sekä pohdin taiteellisten prosessien työnjaon, roolien tai positioiden merkitystä rakenteellisena viitekehyksenä suostumukselle. Vaikka tanssialan käytänteissä valtaa alaa yhä moninaisemmat työskentelyn rakenteet, on

koreografin johdolla toimiminen edelleen merkittävä ja yleinen tapa muodostaa työryhmiä ja tuottaa teoksia. Kysyn, miten rakenne palvelee ja mahdollistaa myös tanssijan toimijuuden: Millaista ymmärrystä se vaatii itseltäni tanssijana? Miten valtasuhteet vaikuttavat suostumuksen neuvotteluun? Robin Bauer (2014) tuo tutkimuksessaan esille, ettei suostumus tarkoita ”absoluuttista suostumusta” siinä mielessä, että se pyyhkisi pois vallan epätasapainon kahden ihmisen välillä. Tilannekohtaisesti voidaan kuitenkin valtasuhteesta huolimatta pyrkiä kohti sellaista sopimusta, että se tyydyttää osapuolia parhaalla mahdollisella tavalla. (Bauer 2014, 79.)

Toimijuus (eng. *Agency*)

Toimijuus (eng. *agency*) tarkoittaa yksilön tai ihmisryhmän kapasiteettia toimia itsenäisesti ja tehdä valintoja. Se viittaa valtaan päättää toimia tietyllä tavalla ja toteuttaa valitsemansa teko. (Hines 2018, 17.) Toimijuus synnyttää pystyvyyden ja omistajuuden tunnetta ja edesauttaa sitoutumista sekä luo tunnetta, että omilla teoilla on vaikutusta maailmaan (Kumpulainen & Krokfors ym. 2010, 25). Itselleni toimijuus merkitsee nimenomaisesti sitä toiminnan aluetta, jolla vaikutan ja pystyn tekemään päätöksiä ja valintoja. Mielestäni toimijuus on myös hyvin kokemuksellinen asia; voin kokea toimijuuteni suppeaksi tai laajaksi riippuen tilanteen luonteesta tai rakenteista.

Taiteellisissa prosesseissa, joissa valtaa on jaettu siten, että joillain on enemmän valtaa kuin toisilla, mutta tahdotaan pyrkiä kohti jaettua tekijyyttä, tulisi valtaa pitävien antaa tilaa muiden toimijuudelle tapahtua. Koen kuitenkin, että toimijuus ei ole jotain, minkä voi eksplisiittisesti ”antaa”, vaan toimijuus tulee myös aktiivisesti ”ottaa”. Taiteellisessa prosessissa tanssijalla on myös vastuu jakaa tietoa, jota hän kerää omasta positiostaan. Koreografilla ei silloin ole pääsyä tanssijan kokemukseen, kun hän ohjaa tilannetta teoksen ulkoa. Tanssijana teosprosessissa, jossa toimin koreografin ohjaamana, toimijuuteni on usein aktiivista ruumiillisten ja liikkeellisten ehdotuksien tekemistä teoksen sisällä.

Toimijuuteen kuuluu tietty toiminnan intentionaalisuus. Pratt (2011) käsittelee Mary Parker Follettin (3.9.1868-18.12.1933) teoriaa vallasta ja tuo esille, että intentionaalinen toiminta, toimijuus, on aina liikettä kohti yhteistä valtaa (*power-with*) ja että toimijat ovat olentoja, jotka kykenevät

aktualisoimaan halujaan; toimijat toteuttavat halujaan ja niin tehdessään harjoittavat ja käyttävät valtaa. (Pratt 2011, 86-87.)

Pratt tuo esille myös, että Follettin mukaan yksilöt ja ryhmät tulisi ymmärtää suhteellisina olentoina (*relational beings*), joiden suhteet manifestoituvat määrätietoisessa toiminnassa. Follett kuvaa ihmisten välisiä suhteita staattisten tai passiivisten suhteiden sijaan määrätietoiseksi toiminnaksi, jossa ”minä en reagoi sinuun vaan sinuun-plus-minuun; tai pikemminkin minä-plus-sinä reagoimassa sinuun-plus-minuun. ’Minä’ en voi koskaan käyttää vaikutusvaltaa ‘sinuun’ koska sinä olet jo vaikuttanut minuun. Kohtaamisen hetkellä meistä molemmista tulee jotain uutta. Tässä kehämäisessä prosessissa luomme toisiamme jatkuvasti.”⁶ Tätä Follett kutsuu käsitteeksi *circular response*. (Pratt 2011, 84-87.) Ryhmissä, joissa useat tekijät tulevat yhteen, toimijuudet, teot ja sosiaaliset suhteet vaikuttavat toisistaan ja tekijöistä nousee esille uusia puolia tilanteesta riippuen.

Eryteisesti silloin kun puhutaan esiintyjän toimijuudesta taiteellisessa prosessissa, keskiöön nousee, millaisia esiintyjäntyöllisiä työkaluja, praktiikoita esiintyjä käyttää. Esiintyjäntyölliset praktiikat voivat erota toisistaan paljonkin eri esiintyjien kesken riippuen heidän koulutustaustastaan. Pohdin praktiikkojen eroavaisuuksia erityisesti esimerkkiprojektin 1, HIMO, kohdalla (luku 3.1.), jossa esiintyjänä oli tanssijoita, näyttelijöitä sekä ei-ammattilaisia esiintyjä. Koen, että tuntemus esiintyjäntyöllisistä tekniikoista ja praktiikoista sekä ymmärrys taiteen tekemisen prosesseista laajentaa myös ymmärrystä esiintyjän toimijuuden ulottuvuuksista. Tanssijana esiintyjäntyöni ja ymmärrykseni taiteellisesta prosessista kiinnittyy koreografiseen ajatteluun, liikkeeseen ja ruumiillisuuteen – sen somaattisen herkkyyden kehittämiseen ja havainnointiin. Sanoisin, että toimijuuteni esiintyjänä taiteellisissa prosesseissa kiinnittyy erityisesti ruumiin materiaalisuuden havainnointiin, mikä voi ilmetä monenlaisena toimintana tai monissa muodoissa; se voi kanavoitua puheeksi, liikkeeksi, toiminnaksi ja niin edelleen.

⁶ Alkuperäinen englanninkielinen viite: ”I never react to you but to you-plus-me; or to be more accurate, it is I-plus-you reacting to you-plus-me. ’I’ can never influence ’you’ because you have already influenced me; that is, in the very process of meeting, by the very process of meeting, we both become something different.” In this process, called ‘circular response’, “we are creating each other all the time.” (Pratt 2011, 84.)

Power with – yhteinen valta

Mary Parker Follett (1924) eritteli vallan yhteiseen valtaan, eli *power with*, ja määräävään valtaan tai valtaan-yli-toisen eli *power-over*. Follettin mukaan yhteinen valta merkitsee todellista valtaa, kun taas määräävä valta on pseudovaltaa. Follettin mukaan silloin, kun toimijat päättävät yhdessä toimintatavoista ja etenevät yhteisymmärryksessä itse toimintaan toimijoilla ei ole valtaa-yli-toisen (eng. *power-over*) vaan valta on luonteeltaan yhteistä valtaa (eng. *power-with*). Follettin mukaan kellään ei voi olla määräävää valtaa yli kenenkään muun kuin itsensä. (Follett 1924, 186-189.)

Pratt (2011) summaa, lainaten Follettin teoriaa, että koska valta-yli-toisen kohdistuu toimijaan tai tilanteeseen ulkoa käsin, se kieltää mahdollisuuden itsekontrolliin ja johtaa alistamiseen. Valta-yli-toisen kieltää toimijan mahdollisuuden toteuttaa omia toiveitaan, jolloin se johtaa kipuun ja kärsimykseen ja jopa tuhoaa moninaisuuden, joka mahdollistaa eheytyksen ja uuden elämän. Valta-yli-toisen on merkki siitä, että toimijoiden kiinnostukset ovat ristiriidassa Mitä seuraavaksi tapahtuu, riippuu toimijoiden kyvyistä tunnistaa konfliktin luonne ja sen potentiaali muuttaa heidän välisensä toiminta yhteiseksi vallaksi. (Pratt 2011, 87.)

Follettin teorian mukaan *yksittäisessä* tilanteessa ei ole valtaa yli toisen. Siksi tulisi pyrkiä yksittäisen tilanteen luomiseen, jossa kiinnostukset ja intentiot eivät ole ristiriidassa – intentioiden törmäys johtaa pidemmällä aikavälillä epäonnistumiseen. *Yksittäinen tilanne* muotoutuu, kun kiinnostukset ja intentiot sulautuvat yhteen. (Pratt 2011, 87 ja Follett 1924, 188.)

Mielestäni Follettin teoriaan yhteisestä vallasta sisältyy toiseuden arvostus: että toiseutta (ja sitä, ettei toisen kokemukseen ole pääsyä ulkoa käsin) kunnioitetaan⁷ ja että tämän kunnioituksen kautta on mahdollista löytää yhteinen suunta toiminnalle ilman alistamista. Koen, että saman kaltaista ajattelua tuo tanssialan teorian puolelta André Lepecki (2013) kirjoituksessaan *From partaking to initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity*, jossa Lepecki korostaa aktiivisen seuraamisen ja kuuntelevan johtajuuden tärkeyttä. Seuraaminen, jota ei ole supistettu johtajan käskyjen passiiviseksi tottelevaisuudeksi, on itse asiassa

⁷ Robin Bauer tuo esille, kuinka ”suvaitsevaisuuden” kielellinen muoto itsessään sisältää valtasuhteen, jossa toisella on valtaa yli toisen *suvaita* toista. Kielen tasolla toiseuden kunnioittaminen toiseuden arvostamisen muodossa muuttaa kielellisessä kulttuurissa sisäistettyä valtasuhdetta. (Bauer 2014, 91.)

aloitteen tekemistä. Osallistuminen ja jatkuva aloitteen tekeminen seuraajan positiossa sulattaa ja hämmentää auktoriteetin ja alistumisen rajoja. (Lepecki 2013, 35-37.)

Hierarkiat ja kollektiivinen työskentely

Mielestäni diskursseissa, joissa käsitellään taiteellisessa työskentelyssä ilmeneviä valtapositiioita, tulisi erottaa hierarkiat ja sorto: hierarkkinen työskentelyn rakenne ja valtapositiot eivät välittömästi tarkoita sortoa. Koen, että usein puhuttaessa kollektiivisesta työskentelystä ajatellaan, että vallan tulisi jakautua horisontaalisesti työryhmän jäsenten kesken ja puhutaan ”flat-hierarkkisista” prosesseista – usein ikään kuin samassa merkityksessä. Henkilökohtaisesti uskon, ettei valta voi koskaan jakautua täysin tasan jokaisen työryhmän jäsenen kesken, vaan vallan verkostot ovat monimutkaisia ja ne vaikuttavat ihmisten välisistä sosiaalisista suhteista sekä eri persoonallisuuden- ja luonteenpiirteistä (myös Bauer 2014, 80.). Se, miten toiseutta arvostetaan ja suostumusta neuvotellaan työskentelyn lomassa, määrittää sen, muuttuuko hierarkkinen rakenne sortavaksi valtasuhteeksi vai ei.

Tanssijan ja koreografin välistä suhdetta artikuloidessa viitataan usein Jo Butterworthin (2012) teoriaan taiteellisesta tekijyydestä ja omistajuudesta, jossa tanssijan ja koreografin suhdetta on eritelty viisiosaiseksi malliksi. Siinä erilaiset suhteet on asetettu janalle, jossa toisessa janan päässä on didaktinen ja toisessa demokraattinen taiteellinen prosessi. Didaktisin tanssijan ja koreografin suhde on tanssijan osalta luonteeltaan instrumentaalinen, jossa koreografi toimii prosessin mestarina ja opettaa liikemateriaalin tanssijalle. Toinen kuvaus asettaa koreografin tekijäksi (*creator*) ja tanssijan tulkitsijaksi. Kolmannessa koreografi toimii ”pilottina”, joka ohjaa toimintaa ja tanssija toimii myötävaikuttajana. Neljännessä tanssija toimii tekijänä, liikemateriaalin luoja, ja koreografi toimii fasilitaattorina prosessissa. Demokraattisin Butterworthin kuvailema suhde on sellainen, jossa koreografi ja tanssija toimivat teoksen osaomistajina (*co-creator*). (Butterworth 2012, 47.)

Jotta vältettäisiin valtasuhteen muuttuminen sortavaksi rakenteeksi, tulee omia etuoikeuksia neuvottelussa hahmottaa ja toiseutta kunnioittaa. Etuoikeuksien aktiivinen kysyminen ja tunnistaminen sekä niitä vastaan toimiminen vaatii tietynlaista poliittista tietoisuutta ja halua toimia niitä vastaan (Bauer 2014, 91).

Kun tässä opinnäytetyössä puhun kollektiivisesta työskentelystä, tarkoitan sillä sellaista työskentelyä, jossa tekijöiden välillä on jaettua toimijuutta ja jokaisella on mahdollisuus osallistua taiteellisen sisällön tuottamiseen sekä mahdollisuus vaikuttaa siihen, missä muodossa materiaalia asetetaan näyttämölle. Tarkoitan sitä, että valintoja ja päätöksiä tehdään dialogissa työryhmän jäsenten kesken; valintoja artikuloidaan ja niitä voidaan kommentoida omasta positiosta käsin. Kollektiivisesta työskentelystä esimerkkeinä nostan esimerkkiprojektit 2 ja 3, joista toinen pyrkii demokraattisuuteen (luku 3.3. Projekti 3: f-ART House) ja toisessa on selkeästi määritelty teoksen koreografi, vaikka työskentelyssä pyrittiin kollektiivisuuteen (luku 3.2. Projekti 2: *Their Limbs Their Lungs Their Legs*).

Selkeät, jaetut työskentelyn roolit taiteellisissa prosesseissa voi tuottaa merkityksellisiä asiantuntijuuden laatuja eri positiosta käsin. Koen, että parhaimmassa tapauksessa tanssijan asiantuntijuus teoksen sisältä ja koreografian asiantuntijuus ulkoisena silmänä voivat yhdessä tuottaa toimivan kombinaation teoksen rakentamiselle, mikäli kommunikaatio heidän välillään toimii. Ei tule myöskään unohtaa suunnittelijoiden roolia ja heidän asiantuntijuuttaan teoksen maailman ja sen materiaalisuuden luojina. Suunnittelijoiden ja esiintyjän välinen kommunikointi on myös merkityksellistä, jotta esiintyjä ymmärtää miten ympäristön muutokset vaikuttavat esitystilanteeseen; miten esimerkiksi valosuunnittelu muuttaa esiintyjän ruumiillisuutta ja materiaalisuutta. Follett (1924) tiivistää kommunikaation merkityksen ja erilaisuuden, toiseuden, merkityksen seuraavasti:

”We need experts, we need accurate information, but the object is not to do away with *difference* but to do away with *muddle*. When the lack of facts you and I are responding to a different situation – you to the situation as you imagine it, I to the situation as I imagine, it – we cannot of course come to agreement. What accurate information does is to clear the ground for genuine difference and therefore make possible, I do not say make sure, agreement. The object of accurate information is not to overcome difference but to give legitimate play to difference. -- Difference based on inaccuracy is meaningless.” (Follett 1924, 6.)

Follett myös korostaa tiedon subjektiivista luonnetta ja sitä, miten kukin omassa positiossaan kokee eri asiat merkitykselliseksi. Eri asiantuntijat raportoivat hyvin eri tavoin samasta tilanteista johtuen yksilön omista ennakkoluuloista, kiinnostuksista ja stereotyypeistä, jotka ohjaavat sitä, mitä he odottavat löytävänsä, mitä hänen silmänsä haluavat nähdä tai mikä istuu hänen filosofiseen ajatteluunsa ja käsitykseen moraalista. (Follett 1924, 9.)

2.4. *Representaatio*

Representaation kysymykset ovat opinnäytteeni aiheen rajamailla, mutta koen kuitenkin representaation kysymykset esiintyjän toimijuuden ja suostumuksen kannalta tärkeiksi ja nostan ne siksi esille. Samaan aikaan, kun tanssin koulutuksessa ei enää pyritä luomaan kaikesta suoriutuvia, keskenään samankaltaisia instrumenttitanssijoita, ovat representaation kysymykset nousseet merkittäväksi taidepoliittiseksi keskustelun kohteeksi. Tänä päivänä kiinnitetään huomiota siihen, millaiset kehot tulevat edustetuiksi esitystiloissa esiintyjänä sekä katsojina ja keskustellaan taideinstituutioiden vallasta luoda tai evätä mahdollisuuksia päästä toimimaan osana taidekenttää. Suhteessa tähän ja muuhun feministiseen diskurssiin koen tärkeäksi kysymyksen taiteen ja yksittäisen taiteilijan (tai esiintyjän) vastuusta representaatioiden, ja sitä kautta todellisuuden, luomisesta. Tässä luvussa pohdin esiintyjän vastuuta ja suostumusta osana taiteellista prosessia ja osana representaatioiden ja teoksen maailman tuotantoa.

Representaatio ymmärretään perinteisesti objektiksi, tilaksi tai ominaisuudeksi, jonka tehtävä on viitata johonkin itsensä ulkopuoliseen. Representaatioon liittyy oleellisesti läsnäolon ja poissaolon aspektit: mikä tai mitkä tulevat edustetuiksi ja mikä tai mitkä ovat poissaolevia. 1400-luvulla representaatio sanana ”sai nykymerkityksensä (1) edustamisena tai jonkin tai jonkun toisen tilalla olemisena (*to stand for / in place of*) ja (2) jonkin kuvana tai muotona olemisena, tai henkilöiden kohdalla sijaisen kautta merkitsemisenä. Representaatiolla voidaan tarkoittaa kontekstin mukaan (esim. poliittista) edustamista, (esim. taiteellista) kuvaamista, (esim. kielellistä) esittämistä, (esim. semanttista) merkitsemistä, (esim. visuaalista) havainnollistamista ja (esim. tieteen kohteiden) epäsuoraa, välineellistä ilmentämistä”. (Knuutila & Lehtinen 2010, 10-11.)

Ajatellaan representaatiota sitten edustamisena tai esittämisenä, sen takaa löytyy aina poliittista tai ideologista agenda; miksi juuri tietty asia on valikoitunut näyttämölle? Representaation poliittisuus ja merkitysprosessi ei kuitenkaan supistu vain tekijän intentionaalisuuteen, vaan ”merkitystä tuottavat yhtä lailla katsojat, kuulijat ja lukijat – tulkitsijat.” (Rossi 2010, 270.)

Tanssijana ja esiintyjänä olen kiinnostunut työskentelystä, jota voisi kutsua dialogiseksi tai kollektiiviseksi – joka tapauksessa sellaiseksi, että se sallii myös oman toimijuuteni esiintyjänä; että voin osallistua teoksen luomiseen esityksen maailman sisältä, esiintyjän positiosta käsin, ja kokea osani merkitykselliseksi prosessissa. Tämän kaltaisessa työskentelyssä on mielestäni tärkeää, että tanssija ymmärtää myös koreografisia representaation luomisen tapoja. Susan Leigh Foster (1986) on eritellyt koreografisia representaation keinoja (*Modes of Representation*), joita hän erittelee olevan neljää laatua: muistuttavuus (eng. *resemblance*), imitointi (eng. *imitation*), replikointi (eng. *replication*) ja reflektio (eng. *reflection*). Foster tiivistää niiden merkityksen joki-esimerkin avulla lyhyesti näin:

“A sustained run across the performance space can mean nothing but itself, or it may invite the association “river”. Thus the dance can, through resemblance, evoke the river as if to say “I am river” or proclaim through imitation, “I am like the river.” Through replication the dance states, “I am riverness,” and through reflection it signifies movement, of the river or what ever else the viewer sees.” (Foster 1986, 66-67.)

Koreografia voi muistuttaa jokea, kun se keskittyy johonkin sen ominaisuuteen tai laatuun, kuten esimerkiksi sen mutkittelevaan etenemiseen. Imitoimalla jokea koreografia pyrkii noudattamaan sen ulkomuotoa kaavamaisesti. Replikoinnilla pyritään luomaan joen dynaaminen systeemi – kokonaisuus, joka koostuu eri osasista ja niiden suhteista. Reflektioiva representaatio viittaa yksinomaan liikkeen esittävyteen ja vain etäisesti viittaa muihin tapahtumiin maailmassa. (Foster 1986, 65-66.)

Näyttämön representaatiot – tekijyys ja suostumus

Tanssijana ja esiintyjänä tanssitaiteen ja nykyesityksen konteksteissa koen, etten välttämättä pyri edustamaan, representoimaan, jotain itsestäni tai

ruumiistani irrallista todellisuutta. Esitystaiteen ja tanssitaiteen prosessit poikkeavat perinteisestä teatterista siinä, etten taiteelliseen prosessiin suostuessani tiedä, millaiseksi ”roolini” tai osani näyttämöllä muotoutuu, vaan sitä luodaan yhteistyössä työryhmän kanssa sekä suhteessa esitystilaan ja muihin mahdollisiin esiintyjiin. Tätä ”roolia” tai positiota harvemmin pystytään sanoittamaan ennen prosessin alkua; millaisena tulen näyttäytymään lopullisessa teoksessa. Millaiset ovat esiintyjän mahdollisuudet tai vastuu vaikuttaa teoksen tuottamiin representaatioihin?

Koen, että Leena-Maija Rossin esittämä teoria representaation poliittisuudesta on oleellinen, kun ajatellaan näyttämölle asetettuja representaatioita. Rossi (2010) esittää, lainaten Judith Squiresin teoriaa, neljä olennaista kysymystä, jotka koskevat etenkin edustavaa representaatiota mutta on sovellettavissa myös kuvalliseen tai sanalliseen esittämiseen. Nämä kysymykset ovat (1) *mitä* (esim. identiteettejä, intressejä tai valitsijakuntaa) representoidaan, (2) *miten* representoidaan (osana jotain joukkoa, symbolisoiden tai esiintymällä jonkun puolesta), (3) *miksi* representoidaan (oikeudenmukaisuuden, tasa-arvon tai taloudellisten seikkojen vuoksi) ja (4) *missä* representoidaan (esim. mediassa, eduskunnassa tai mielenosoituksessa). (Rossi 2010, 264-265.)

Kysymykset representaatiosta ovat vahvasti osa teoksen esityksen sisältöä. Kun työskennellään sellaisen esityksen parissa, jossa teoksen sisältöä koostetaan prosessin aikana, esiintyjä ei suostuessaan mukaan prosessiin ole vielä tietoinen omasta positiostaan tai niistä representaatioista, joita tulee ruumiillaan vahvistamaan näyttämöllä. Etenkin kollektiivisesti työskennellessä koen, että suostumuksen neuvottelu sekä keskustelu tekijyydestä ja omistajuudesta on tämän vuoksi erityisen tärkeää. Mikä on esiintyjän vastuu siinä, millaisia representaatioita teos vie näyttämölle? Kollektiivisessa työskentelyssä, jossa teoksen omistajuus on jaettava, ei esiintyjä vapaudu vastuusta tekijänä ja representaatioiden tuottajana. Entä jos esiintyjä työskenteleekin autoritäärisen ohjaajan alaisena; tuleeko esiintyjän suostua kaikkeen, mitä ohjaaja ehdottaa? Usein hierarkkisissa projekteissa autoritäärisen ohjaajan tai koreografin alaisena työskennellessä, koreografi tai ohjaaja on se, joka allekirjoittaa teoksen omiin nimiinsä. Herää kysymys: Vapauttaako tämä esiintyjän tai tanssijan vastuusta? Miksi en esiintyjänä pyrkisi vaikuttamaan, jos koen, että on riskinä kyseenalaisten ja ongelmallisten representaatioiden tuominen näyttämölle? Mitä tapahtuu, jos

en suostu ruumiillani asuttamaan ongelmallista representaatiota näyttämöllä? Miten kyseinen representaatio on perusteltu ja miten sitä käsitellään tai puretaan teoksessa? Koen, että esiintyjänä vastuullani on avata suuni, mikäli koen sen tarpeelliseksi. Aina voin kysyä ja kyseenalaistaa sitä, miten juuri minä tai ruumiini näyttäytyy teoksessa ja tuoda oman toimijuuteni ja tekijyyteni aktiivisesti osaksi prosessia, jotta ongelmallinen representaatio voitaisiin välttää.

Itsen representaatio ja itseilmaisu

Esityksessä materiaallinen ruumiini, sellaisena kuin se on, tulee osaksi teoksen materiaalia. En silti usko esiintyessäni olevani jokin eksplisiittinen minä, vaan minus voi näyttäytyä liikkeessä ja läsnäolossani näyttämöllä implisiittisesti esiintyjäntyöllisten valintojeni ja toimintani lomassa – liikkeellisenä hetkessä tapahtuvana toimintana. Mitä representoin silloin, kun esiintyjänä en pyri edustamaan jotain itsestäni irrallista ihmisyyttä? Koen, että tanssijana työni on kuvitella ja tutkia mahdollisia liikkeellisen ja ruumiillisen olemisen mahdollisuuksia teoksen maailman sisällä. Se on eräänlaista kuvittelua tai somaattista fiktiota. Esiintyessäni ja kuvitellessani en kuitenkaan pääse eroon materiaalisesta ruumiistani, enkä myöskään siitä, että olen tunteva ja kokeva olento. Esitystilanne ei ole irrallaan maailmasta ja todellisuudesta, jota ruumiillani elän ja asutan.

Kun näyttämölle asetetaan liikkuvia ja toimivia kehoja, ruumiita, astuu kuvioon myös kysymyksiä itsen representaatiosta. Jokainen esiintyjä kantaa ruumiinsa omalla persoonallisella tavallaan liikkeessä ja toiminnassa. Vaikka esiintyjä toimisikin näyttämöllä representoiden jotain itsestään ulkoista, on esiintyjä ruumiillaan, koko kokemusmaailmoineen, tunteineen ja identiteetteineen, läsnä esitystilanteessa. Esityksessä tapahtuvat asiat tapahtuvat minulle ja ruumiilleni. Ruumiillani on muoto, jota verhoan vaatteilla. Minulla on esteettisiä mieltymyksiä suhteessa siihen, miten tahdon ilmaista esimerkiksi seksuaalisuuttani tai sukupuoli-identiteettiäni. Onko minulla näyttämöllä oikeus omaan ruumiiseeni ja oikeus itseilmaisuun, mikäli olen näyttämöllä ”omana itsenäni”? Käsitelen tätä lisää esimerkkiprojektin 1 kohdalla (luku 3.1. Projekti 1: HIMO).

3. ESIMERKKIPROJEKTIT

Esimerkkejä suostumuksesta taiteellisissa prosesseissa nostan kolmen eri työryhmän toiminnasta. Luvussa 3.1. esittelen esimerkkiprojektin 1, HIMO:n, joka koostui isosta ja moninaisesta työryhmästä sekä lukuisista yhteistyökumppaneista ja rahoittajista. Työryhmä koostui eri taiteellisten suunnittelijoiden ryhmästä, yliopisto-opiskelijoista, ammattiesiintyjistä sekä ei-ammattilaisista esiintyjistä. Toiminnan rakenteet projektin aikana olivat hierarkkiset ja nimekkäitä yhteistyökumppaneita ja rahoittajia oli paljon. HIMO sai paljon julkisuutta ja levittäytyi monien eri instituutioiden konteksteihin. Projektin raskaissa ja kiireen värittämässä toiminnan rakenteissa koen, että rajani tulivat ylityiksi useamman kerran. Syksyllä 2017, heti HIMO:n jälkeen, #metoo-liike rantautui myös Suomeen ja törmäsin ensimmäistä kertaa suostumuksen käsitteeseen ja aloin pohtia projektia suostumuksen näkökulmasta. Ymmärsin, että pahoinvointini projektin aikana liittyi pääosin siihen, ettei suostumuksesta monissa kriittisissä tilanteissa neuvoteltu ja itsemääräämisoikeuteni sekä rajojeni ylitse käveltiin. Voisi siis sanoa, että projekti 1 laittoi alulle ajatusprosessin, josta kehkeytyi kirjallinen opinnäytteeni.

Luvussa 3.1. raapaisten myös yhteisötaiteen eettistä pohdintaa, kun käsittelen suostumusta HIMO:n prosessin aikana. Mainittava kuitenkin on, että projektia luotsannut tanssitaiteilija ja koreografi ei itse määrittele taidettaan yhteisötaiteeksi, vaan kokee sen positioksi, joka hänelle on ulkopuolelta, muun taiteilijayhteisön ja kollegojen toimesta, asetettu. Projektia 1 käsittelevässä osuudessa pohdin niitä piirteitä, jotka asettavat projektin yhteisötaiteen rajamaille. Projektin rakenteet olivat mittakaavassaan niin hurjat, että ne voisivat tarjota mahdollisuuden ei-ammattilaisen esiintyjän ja opiskelijan hyväksikäytölle, jossa esiintyjän hyvinvointi jää taiteilijan intressien jalkoihin. Oli projekti sitten yhteisötaidetta tai ei, projektin rakenteet ja työskentelytavat olivat mielestäni arveluttavat.

Projekti 2 koostui myös isosta työryhmästä, yhdeksästä esiintyjästä sekä viiden hengen suunnittelijatiimistä, johon kuului koreografi ja dramaturgi sekä valo-, ääni- ja puku-/lavastesuunnittelija. Huomattavaa projektissa on se, kuinka se törmäyttää ammattilaiskentän sekä taideyliopiston instituutiot merkittävällä tavalla, mikä tuo mukanaan omanlaisiaan haasteita yksittäisen

projektiin osallistuvan henkilön kohdalla. Tuotannon rakenteet ovat raskaat, mikä aiheuttaa omanlaisiaan paineita projektissa mukana oleville taiteilijoille.

Tarkastelen esimerkkiprojektejani henkilökohtaisen kokemuksen näkökulmasta, mikä tarkoittaa, että ne yhdessä luovat tietynlaista jatkumoa myös suhteessa toisiinsa. Tämä kävi hyvin selväksi itselleni työskentelyssä projektissa 2, *Their Limbs Their Lungs Their Legs*, jota avaan luvussa 3.2. Huomasin käsitteleväni projektin aikana HIMO:n jättämiä henkisiä jälkiä; epävarmuuksia ja pelkoja, jotka seurasivat mukaan uuteen projektiin, etenkin silloin kun työskentelyilmapiiri alkoi kiristyä. *Their Limbs Their Lungs Their Legs* muistutti työskentelyn rakenteiltaan (iso työryhmä, raskaat tuotannon rakenteet, ohjaajan/koreografian vetämä projekti) kaukaisesti HIMO:a.

Projekti 3, f-ART House, on kahden edellisen esimerkkiprojektin rinnalla mielestäni mielenkiintoinen vertailukohde, sillä se on pitkäkestoisempi projekti ja on ollut toiminnassa rinnakkaisesti molempien edeltävien projektien ajan. Toiminta jatkuu edelleen ja se kattaa kahden näyttämöteoksen taiteelliset prosessit. f-ART House on kuuden nuoren, kohta valmistuvan, taiteilijan muodostama ryhmä. Toimiminen samanaikaisesti ammattikentällä riippumattomana taideinstituutiosta mutta samalla opintojen tekeminen instituutiossa on herättänyt erikoisia tunteita suhteessa opiskelijan asemaan ja kysyn, mitä tarkoittaa olla ammattilainen, mutta toimia edelleen Taideyliopiston instituution rakenteissa? Avaan tätä kokemusta ja projektia kolme luvussa 3.3.

Olen pyytänyt kaikkien projektien johtajilta (f-ART House kohdalla kaikilta työryhmän jäseniltä) suostumuksen projekteista kirjoittamiseen niiden teosten nimellä. Olen myös päättänyt nimetä ne ”projekteiksi” – voisin nimetä ne myös prosesseiksi tai produktioiksi. Koen, että sana ”produktio” kuvaa enemmänkin yhtä tuotantoa, esitystä, teosta, jonka jokin työryhmä tuottaa. ”Prosessi” taas itselleni sisältää konnotaation siitä, että se keskittyy nimenomaan siihen, miten työskentely tapahtuu. Projekti itselleni on hieman joustavampi konnotaatioltaan ja merkitykseltään: että se voisi sisältää produktion ja prosessin, kaiken sen, mitä taiteellinen työ pitää sisällään. Käsitellen esimerkeissäni teoksen taiteellista sisältöä suhteessa suostumukseen ja tanssijan toimijuuteen sekä nostan esimerkkejä työskentelystä prosessin aikana.

3.1. *Projekti 1: HIMO*

Työryhmä:

Suunnittelijaryhmä: koreografi/ohjaaja, dramaturgi, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, pukusuunnittelija ja koreografin assistentti. Yhteensä 17 esiintyjää; 5 ei-ammattilaista esiintyjää, joita yhdistää toipuminen huumeriippuvuudesta, 2 palkattua näyttelijää sekä 12 Teatterikorkeakoulun opiskelijaa näyttelijäntyön, ruotsinkielisen näyttelijäntyön, tanssin koulutusohjelman sekä äänen ja teatteripedagogiikan koulutusohjelmien opiskelijoita. Yhteensä kolme alkuperäistä työryhmän jäsentä päätyi jättämään projektin kesken.

Projektin rakenteiden ja yhteisötaiteen pohdintaa

HIMO, eli esimerkkiprojekti 1 oli Teatterikorkeakoulun yhteisen opetuksen keskuksen ja Kansallisteatterin yhteistyössä järjestämä projekti, joka tähtäsi tanssiteokseen. Teosta esitettiin sekä Kansallisteatterissa, että Teatterikorkeakoulussa. Projektissa oli paljon kitkaa ja konflikteja, joita pyrittiin ratkomaan. Oma kokemukseni projektista oli henkisesti raskas, tapahtumien aikoihin välillä jopa väkivaltainen, ja kokemuksena sellainen, että se on jäänyt vaivaamaan mieltäni. Aika-ajoin olen palannut muistelemaan tapahtumia ja pohtinut niitä syitä, minkä vuoksi koin projektin raskaaksi. Tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani olen tullut siihen tulokseen, että moni rakenteellinen asia oli ristiriidassa sen esiyymmärryksen kanssa, mikä minulla ennakkoon oli projektista. Pohdintani on tiivistynyt koskemaan suostumuksen ja tanssijan toimijuuden lisäksi yhteisötaiteen eettisyyttä ja ei-ammattilaisen esiintyjän roolia esiintyjänä.

Päädyin mukaan projektiin omasta vapaasta tahdostani. Projektiin järjestettiin haku, jossa motivaatiokirjeen perusteella opiskelijoita valittiin mukaan prosessiin. Osallistuin ennen projektin alkua koreografin kurssille, jolla esiteltiin tuleva projekti ja mahdollisuus hakea mukaan. Kurssilla keskityttiin osallistujien henkilöhistorian ja kokemusmaailman hyödyntämiseen osana esityksen materiaalia. Kurssin työskentelytavat muistuttivat melko läheisesti työtapoja, joihin olen aiemmin törmännyt yhteisötaideprojektien kohdalla ja joiden tarkoituksena on tuoda yhteisön jäsenten henkilökohtaista ääntä ja tarinaa kuuluviin. Kurssilla esiteltyjen työskentelytapojen vuoksi hakiessani mukaan projektiin kuvittelin lähteväni

mukaan yhteisötaideprojektiin. Myös koreografin julkinen imago oli yksi syy, minkä vuoksi tein oletuksen, että projekti tulisi olemaan yhteisötaideprojekti. Hain mukaan, koska oletin pääseväni hyödyntämään ja syventämään aikaisempia kokemuksiani yhteisötaiteen parissa.

Projektille ei ollut määritelty vastuu- tai yhteyshenkilöä yliopiston puolelta, mikä on poikkeuksellista verrattuna muihin produktioihin, joihin olen Taideyliopistossa ollessani osallistunut. Kävimme yhdessä toisen projektissa mukana olleen tanssin opiskelijan ja yliopiston henkilökunnan kanssa keskustelua pedagogisesta vastuusta projektin päätyttyä. Projekti tapahtui pääosin kesäopintoina, eli suurin osa yliopiston henkilökunnasta oli lomalla, mikä vaikeutti henkisen tuen saamista lehtoreilta ja muulta yliopiston henkilökunnalta. Kävimme keskustelua siitä, kenellä projektissa oli pedagoginen vastuu: koreografilla vai yliopistolla? Alallamme yleisenä käytänteenä on ollut, että alan opiskelijoita pyydetään mukaan produktioihin harjoittelijoiksi, mikä vähentää alalle jo valmistuneiden ammattilaisten työmahdollisuuksia. Jotta opiskelijan/opiskelijoiden pyytäminen mukaan produktioihin olisi perusteltua, tulisi suunnitelmaan sisällyttää jonkinlainen pedagoginen tavoite. Projektin 1 kohdalla kuvittelin, että tavoite oli yhteisöllisten ja osallistavien menetelmien tutkiminen. Kun projekti ei ollutkaan yhteisötaideprojekti, kyseenalaistin, mitä opiskelijoiden oli tarkoitus oppia produktiossa. Huomasin, että itselleni pelkästään jo se, että esiintyjiksi oli valikoitunut ryhmä ei-ammattilaisia, joilla oli samankaltainen elämäntilanne ja sitä kautta jollain tavalla jaettu kokemuspohja, riitti itselleni luomaan oletuksen, että kyseessä olisi yhteisötaideprojekti.

Miten yhteisötaide määritellään? Miksi kutsutaan taidetta, jota tehdään tavallisten ihmisten kanssa mutta auteur-taiteilijan nimellä ja johdolla? Kuten aikaisemmin mainitsin, prosessin aikana koreografi itse ei määrittele omia töitään yhteisötaiteeksi, vaan tämä määritelmä – tai leima – on annettu ulkopuolelta; kenties kollegojen ja/tai median taholta. Koreografi pyrkii tekemään korkeatasoista taidetta tavallisten ihmisten kanssa. Ymmärrän hänen näkökulmansa, mutta itselleni yhtälössä on eettisiä ongelmia. Koen, että työskennellessä ei-ammattilaisten kanssa, taiteilijan tulisi muuttaa toimintatapojaan ja kieltään siitä, mihin on tottunut ammattilaisten kanssa, jotta ei-ammattilaiselle tarjoutuisi mahdollisuus osallistua prosessiin täysivertaisena toimijana muun työryhmän rinnalla. Koen, että käytännössä tämä vaatii aikaa ja tarkkaavaisuutta puhua auki työskentelytapoja, taiteellisia

valintoja ja termejä, joita prosessin aikana käytetään. Kyse ei mielestäni ole muusta kuin jokaisen työryhmän jäsenen huomioimisesta ja oleellisen tiedon jakamisesta.

Suomessa tanssin kentällä käytetään eri käsitteitä viitattaessa yhteisötaiteeseen eri konteksteissa: puhutaan soveltavasta tanssista, yhteisötanssista ja yleisötyöstä. Yhteisö Tanssii ry:n mukaan:

”yhteisötanssi syntyy osallistujien lähtökohdista ja painottaa tanssin kokemuksellisuutta. Tanssi ei ole väline vaan itseisarvoinen ilmaisun ja taiteen muoto. - - Yhteisötanssin ohjaaja on tanssin ammattilainen, joka on avoimessa vuorovaikutuksessa ryhmän kanssa. Mikään yhteiskunnallinen asema, sosioekonominen tilanne tai henkilöön liittyvä ominaisuus ei ole tanssimisen este. Kaikki voivat tanssia. Yhteisötanssitapahtuma voi olla kestoltaan yksi ainutkertainen hetki, lyhytkurssi tai pitempikestoinen projekti. Tanssiva yhteisö luo tavoitteensa yhdessä ja jokainen osallistuja voi vaikuttaa siihen, mitä tapahtuu ja miten edetään. Yhteisö saa ohjaajan ammattitaidon käyttöönsä. Yhdessä toimiminen mahdollistaa yhdessä oppimisen. Hyväksyntä, kunnioitus ja huomioon ottaminen toteutuvat koko ajan työskentelyssä. Tanssimisen kenttä avautuu ja kasvaa monimuotoiseksi.”
(Yhteisö tanssii ry 2019.)

Kielen tasolla projektissa oli arvoja, jotka viittaavat yhteisötanssiin – puhuttiin eri yhteisöjen kohtaamisesta, yhteyden löytämisestä ja yhteistyöstä kohti yhteistä päämäärää – mutta koen, että käytänteiden tasolla osallistujan toimijuus oli jotain muuta.

Kommunikaatio ja yleisön tai yhteisön osallistuminen prosessiin tuntuu olevan monien yhteisötaidetta määrittelevien käsitysten ytimessä. Lea Kantonen (2007) määrittelee artikkelissaan *Tahroja esityksessä*. *Yhteisötaiteen etiikkaa* yhteisötaiteen (eng. *socially engaged art, public engaged art*) pitävän sisällään ajatuksen taiteilijan sitoutumisesta toimimaan yhdessä yleisönsä kanssa. Yleisöllä voidaan yhteisötaiteen kohdalla tarkoittaa sekä taiteen tekemiseen osallistuvaa joukkoa, että sen tuloksia katsomaan tai kokemaan tulevaa porukkaa. ”Useimmiten yhteistyön tarkoituksena on saada aikaan tai estää muutoksia osallistujien elinympäristössä. Yhteistyöstä tulee yhdessä eletty tapahtuma tai monenlaisten tapahtumien jatkumo. Tässä

jatkomossa voi erottaa eri vaiheita: suunnittelu, prosessi, esitys ja vaikutukset.” (Kanttonen 2007, 37.)

Yhteisötaidetta on myös pidetty pyyteettömänä melkein pä hyväntekeväisyyteen verrattavana toimintana, jossa taiteilija luopuu etuoikeutetusta asemastaan taidemaailmassa ja pyrkii löytämään ratkaisuja yleisöryhmän ongelmiin – tällaista näkökulmaa yhteisötaiteeseen ei kuitenkaan tänä päivänä pidetä eettisenä, sillä samalla taiteilija kuitenkin rakentaa omaa uraansa. (Kanttonen 2007, 37-38.)

Projektin 1 työskentelytapa oli ainakin alkuun keskustelevaa ja esiintyjiä osallistettiin tuottamaan esityksen materiaalia jokaisen omasta henkilöhistoriasta ja kokemusmaailmasta käsin. Koreografi puhui siitä, kuinka jokainen on projektissa mukana omana itsenään. Tavoitteena oli pyrkiä kohti yhteyttä, jota luodaan hyvin eri taustoista tulevien ihmisten välille; samankaltaisia elämäkokemuksia voi löytyä kaikilta osallistujilta taustaan katsomatta. Projektin tausta-ajatuksena oli siis tuoda eri taustaisia ihmisiä yhteen, jakaa kokemuksia puolin ja toisin ja pyrkiä kohti yhteyttä; voisiko tämän ajatella eri yhteisöjen törmäyttämisenä ja pyrkimisenä jonkinlaiseen muutokseen heidän elinympäristöissään? Prosessia leimannut kiire ja paine eivät kuitenkaan mahdollistaneet ihmisten välistä tutustumista ja luottamuksen rakentamista, jotta yhteyttä olisi voinut syntyä osallistujien välille. Myöskään työtavat, joilla teosta rakennettiin, eivät auttaneet osallistujia rakentamaan luottamussuhteita toisiinsa.

Kanttonen lainaa yhdysvaltalaisen taiteen tutkijan Miwon Kwonin ajatusta, jonka mukaan yhteisöt voidaan jakaa neljään eri tyyppiin sen mukaan, miten yhteisön jäsenet identifioituvat sen jäseniksi ja millaiseksi yhteistyö muodostuu taideprojektin aikana. ”Myyttisen yhteyden” yhteisöt ovat niin laajoja ja heterogeenisiä, ettei niiden jäsenet voi henkilökohtaisesti tuntea toisiaan, kuten esimerkiksi ”työläiset”. ”Paikantunut yhteisö” tai ”paikallisyhteisö” on valmiiksi olemassa oleva yhteisö, jonka kanssa taiteilija tekee yhteistyötä. Kolmas tyyppi on keinotekoinen, erityisesti taideprojektia varten muodostettu ryhmä. Neljäs tyyppi on taideprojektia varten muodostettu keinotekoinen ryhmä, jonka toiminta kuitenkin jatkuu projektin jälkeen. (Kanttonen 2007, 54.)

Projektin 1 työryhmän voisi sanoa olevan taideprojektia varten luotu yhteisö keinotekoinen yhteisö, jonka sisällä oli erillisiä, vakaampia yhteisöjä (opiskelijat, ammattilaiset, ei-ammattilaiset). Koko esiintyjäryhmän kanssa

työskentelyyn varattu aika ei ollut riittävä luomaan tarpeeksi vankkaa tunnetta väliaikaisesta yhteisöstä; ihmisten väliselle tutustumiselle ja luottamuksen rakentamiselle ei ollut riittävästi aikaa, jotta itse olisin ollut valmis jakamaan henkilökohtaisia tarinoita elämässäni. Koin oman sulkeutuneisuuteni olevan ristiriidassa sen kanssa, miten avoimesti ei-ammattilaiset heittäytyivät koko elämäkokemuksellaan mukaan prosessiin. Syntyi tilanne, jossa koin itseni välillä tirkistelijäksi heidän elämäänsä, koska en itse pystynyt – enkä suostunut – antamaan itsestäni yhtä paljon. Koin, että projektissa mentiin välillä liian pitkälle. Sen lisäksi, että omat rajani ylitettiin, todistin vierestä tilanteita, joiden aikana pohdin, menevätkö taidetuotoksen tarpeet osallistujien hyvinvoinnin edelle. Pohdin, kenellä on vastuu siitä, jos esimerkiksi projektin päätyttyä jollakulla osallistujista herää negatiivisia tunteita prosessiin liittyen; kellään projektissa mukana olevalla ei ollut osaamista terapian alalta eikä ei-ammattilaisilla ollut oman yhteisönsä puolesta ketään yhteyshenkilöä, jotta negatiivisten tunteiden käsittely olisi mahdollista turvallisen henkilön kanssa, joka tietäisi, mistä prosessissa on ollut kysymys. ”Valmiiksi olemassa olevat paikallisyhteisöt, joilla on yhteisiä tavoitteita, pystyvät valvomaan esityksiä, joita niistä tehdään, ja huomaamaan, jos niitä yritetään käyttää poliittiseen tai taiteelliseen manipulaatioon. Sen sijaan taideprojekteja varten rakennetut tilapäiset yhteisöt ovat alttiimpia väärinkäytöksille” (Kantonen 2007, 58). Opiskelijoilla ei ollut oppilaitoksen puolelta vastuuhenkilöä mutta olen voinut jatkaa keskustelua yliopiston henkilökunnan kanssa, kun asioiden käsittely pelkästään koreografin kanssa ei tuntunut riittävältä. Toisaalta tukea piti pyytää eikä sitä ollut kesällä ajankohdan vuoksi helposti saatavilla.

Liikepraktiikat ja suostumus

Koen, että monissa produktioissa syntyy ristiriitoja silloin, kun arvot, joista puhutaan, eivät kohtaa käytännön kanssa. Tuntuu, että yhä enemmän tekijöillä on halua työskennellä kollektiivisesti tai osallistavasti, mutta ei vielä täysin hahmoteta niitä arvoja, mitä vanhat käytänteet pitävät sisällään. Olen usein törmännyt menetelmään, jossa esiintyjät improvisoivat koreografin antaman tehtävän mukaan ja improvisaation edetessä koreografi ehdottaa muutoksia esiintyjien toimintaan. Suostumuksen neuvottelun prosessi tapahtuu tuolloin toiminnan lomassa, minkä koen tanssijana herkäksi tilanteeksi rajojen ja suostumuksen hämärtämiselle tai manipuloinnille.

Ongelmaksi koen sen, jos asioista, joiden kanssa tullaan työskentelemään ja tulevista ehdotuksista ei keskustella etukäteen: tuolloin tanssija on alun perin suostunut improvisoimaan tehtävän A mukaan ja on jo liikkeessä muodostanut jonkun käsityksen siitä, minkä kanssa työskentelee. Koreografin ehdotus kesken kaiken, ilman tanssijan suostumusta, muuttaakin tehtävän A tehtäväksi B. Tanssijan ja koreografin välinen suostumuksen neuvottelu siitä, minkä kanssa tanssija tulee työskentelemään, jää puuttumaan. Toki tanssijalla on toimijuutta siinä mielessä, että hän voi asettaa rajansa ja olla suostumatta tehtävään B tai tulkita tehtävänantoa toisin. Etenkin suuren työryhmän kesken kyseisessä tilanteessa kuitenkin astuu esiin erilaisia paineita, liittyen esimerkiksi sosiaaliseen paineeseen, ryhmäpaineeseen ja *itsensä ylittämiseen*, joka mielestäni liiankin helposti rinnastetaan heittäytymiseen. Yhdistettynä siihen, että keskustelua omien rajojen tunnistamisesta ja asettamisesta ei käydä, tilanne voi muuttua ahdistavaksi ja saada esiintyjän menemään liian pitkälle omien rajojensa ylittämisen kanssa.

Rajuimpana esimerkkinä tämänkaltaisesta tilanteesta projektin 1 aikana jäi mieleen improvisaatiotilanne, jossa improvisoitiin ikään kuin valmista kohtausta (eli koreografi ohjaa esiintyjä nyt-hetkessä kohti visiota, joka hänellä on kohtauksesta, muuttaen tehtävänantoa tilanteen mukaan), jossa esiintyjät improvisoivat pareittain ja koreografi heitti tilanteen ulkopuolelta pyynnön suudella paria. Improvisaatio, jota teimme ennen suutelua, oli ”himokasta toisen halailua”. Parit oli muodostettu sattumanvaraisesti eikä tilanteen etenemisestä ollut keskustelua etukäteen. Minulle tilanne oli alun alkaenkin painostava, minkä vuoksi jo himokas toisen koskettelu oli omien rajojeni laitamilla ja on varmaan sanomattakin selvää, että suudelma oli liikaa. Päädyimme parini kanssa, joka onneksi oli hyvä ystäväni ja kollegani, ja tunnen hänen kanssaan oloni turvalliseksi, kiertämään ohjeen suikkaisemalla suukon otsalle. Tilanteen ahdistavuuden vuoksi en ollut tietoinen, mitä muuta huoneessa tapahtui. Jälkikäteen heräsi etenkin ei-ammattilaisilla esiintyjillä huolia mm. siitä, miten suudelmasta tulisi keskustella kotona kumppanin kanssa.

Toinen esimerkki liittyy teoksen ryhmäkohtauksiin, jotka rakentuivat pitkälti koreografin opettamalle liikemateriaalille, mikä tarkoittaa, että esiintyjien ja koreografin suhde oli pääosin Butterworthin (2012) jaottelun mukaan didaktinen suhde, jossa koreografi toimii mestarina ja tanssija instrumenttina. Toki paikoitellen prosessia suhde vaihteli ja oli lähempänä

demokraattista prosessia, etenkin kun työstettiin pienempiä soolo- tai duokohtauksia. Esitimme koreografin luomia tanssiteknistä osaamista vaativia liikesarjoja pääosin unisonossa, jolloin heräsi kysymys esiintyjien välisistä valtasuhteista: osalla esiintyjistä on enemmän tanssiteknistä osaamista kuin toisilla – luoko asetelma eriarvoisuutta esiintyjien välille? Koreografi pyysi minua ja toista tanssin opiskelijaa toimimaan ”liikemateriaalin opettajina” muille esiintyjille hänen työskennellessä pienempien kohtausten parissa, joissa kaikki eivät olleet osallisena. Koreografi vetosi kiireeseen ja ajankäytön tehokkuuteen. Koin pyynnön kiusalliseksi ja omituiseksi, mutta en osannut tuolloin artikuloida, mistä tunne johtui. Päädyimme suostumaan pyyntöön. Käytäntö jatkui parin päivän ajan, kunnes ymmärsimme, mistä outous johtui: puhe siitä, että jokainen esiintyjä on mukana projektissa nimenomaan omana itsenään, sellaisena kuin on, oli täydessä ristiriidassa toimintamallin kanssa, joka asetti joidenkin tulkinnan liikkeestä tavoiteltavammaksi kuin toisen ja loi tätä kautta eriarvoisuutta esiintyjien välille. Koreografi ohjasi myös itse esiintyjä kohti samankaltaisuutta ja tiettyä ideaalia. Kuulimme ei-ammattilaisilta esiintyjiltä huolia siitä, kuinka liikemateriaali on vaikeaa ja he eivät pysty samaan kuin me. Osa ilmaisi tauoilla, virallisen työskentelyn ulkopuolella, riittämättömyyden tunteita. Pelkäsimme, että käytännön toiminta prosessin aikana vahvistaa ja toisintaa toipuvien addiktien kohtaamaa yhteiskunnallista asemaa. Pyysimme koreografia luopumaan käytännöstä ja hän suostui tähän.

Kantonen (2007) nostaa artikkelissaan esille saksalais-singaporelaisen taiteilija-kuraattorin Jay Koh’n ajatuksen siitä, kuinka yhteisötaidetta tekevän taiteilijan tulisi pyrkiä läpinäkyvyyteen omien ja yhteistyökumppaniensa motiivien osalta: ”Koh’n mielestä erityisesti silloin, kun taiteessa käsitellään jonkin vähemmistöryhmän asioita, on tärkeää, että ryhmän jäsenet otetaan mukaan työhön. Yksisuuntaiset työskentelymenetelmät voivat olla vahingollisia, sillä ne saattavat voimistaa yhteiskunnan syrjiviä rakenteita, joissa vähemmistöryhmät jäävät sivustakatsojiksi omaa elämäänsä koskevissa asioissa.” (Kantonen 2007, 38.) Projektin aikana pohdin, kuka kertoo ja kenen tarinaa? Millaisessa valossa tarina tulee esiin näyttämöllä ja mediassa? Minkä verran tämän (taideprojektia varten väliaikaisesti luodun, keinotekoisien) yhteisön jäsenellä on mahdollisuuksia puuttua representaatioon, jota hänestä esityksessä luodaan?

Kun ei-ammattilainen esiintyjä on mukana projektissa ilman rahallista hyötyä, yleisesti ajatellaan, että hänelle tulisi tarjota jotain muuta hyötyä projektiin osallistumisesta. Mikä on taiteilijan pedagoginen vastuu suhteessa ei-ammattilaiseen esiintyjään tällaisessa projektissa? Voisiko ei-ammattilaisen saama ”hyöty” olla esiintyjäntyön tekniikoiden harjoittelu ja siihen työkalujen saaminen? Tanssijana minulla on omat esiintyjäntyölliset tekniikkani, joihin voin tukeutua näyttämöllä ja taiteellisessa prosessissa (olen avannut tätä opinnäytteen luvussa 2.3. Toimijuus ja valta). Näyttelijällä on myös omat näyttelijäntyölliset praktiikkansa. Mitä työkaluja ei-ammattilaisella esiintyjällä on? Ajattelen, että ei-ammattilaiselle esiintyjälle tulisi tarjota työkaluja esiintyjäntyölliseen työskentelyyn ja katseen kohteena olemisen sietämiseen.

Konflikti uudelleenneuvottelun tilana

Olen pyrkinyt muuttamaan ajatteluni konfliktista. Olen ennen ajatellut konfliktin olevan yhtä kuin riita ja siksi pyrkinyt välttämään konflikteja. Nykyään pyrin näkemään sen tilanteena, jossa otetaan ikään kuin aikalisä tai tehdään *check-in*, tarkistetaan osallisten hyvinvointi ja suostumuksen voimassaolo (ks. luku 2.1. BDSM-praktiikka: uutta näkökulmaa taiteelliselle prosessille). Tilanteessa joku ikään kuin sanoo turvasanan – ilmaisee huolensa tai epämukavuutensa – minkä jälkeen suostumuksesta neuvotellaan uudelleen.

Koen, että se, miten konflikteihin taiteellisen prosessin aikana tartutaan, indikoi jotain ryhmän sisäisistä valtasuhteista: kenen tarpeet huomioidaan, kenen kokemus konfliktista määrää sen, milloin konfliktia aletaan käsitellä. Kuten mainitsin, koin, että projektissa ei ollut tarpeeksi aikaa eivätkä työskentelytavat mahdollistaneet koko esiintyjäryhmän välisen luottamuksen rakentumista, minkä vuoksi koko esiintyjäryhmän muodostamaa yhteisöä ei päässyt syntymään. Tämän takia koin, että esiintyjien ryhmä jäi ikään kuin kolmen yhteisön yhteentörmäykseksi, joita olivat ammattilaiset, ammattiin opiskelevat ja ei-ammattilaiset. Koen, että näiden ryhmien välillä oli havaittavissa eriarvoisuutta projektin sisällä ainakin siinä, kenen huolet koettiin merkityksellisiksi.

Ennen kuin kävimme koko työryhmän kesken keskusteluja tilassa sanattomana leijuvasta konfliktista, olin kuulemassa useita ”pukuhuonekeskusteluja” siitä, kuinka moni asia on pielessä. Kun

riittämättömyyden ja väsymyksen tunteita alkoi kuulua myös ei-ammattilaisilta, päätimme ystävä-kollegani kanssa pyytää aikaa yhteiselle keskustelulle. Toimme ystäväni kanssa vaikeita, yhteisesti jaettuja, asioita esille, mutta emme saaneet paljoa tukea muulta ryhmältä tilanteessa, minkä vuoksi kriittisyys henkilöityi meihin. Koen, että asiaani vähäteltiin ja syy vieritettiin henkisen tilani kontolle eikä uupumustani otettu projektin asiaksi – että se voisi ehkä johtua projektista. Koin, että sain osakseni holhoavia katseita ja ehdotuksen, että auttaisiko väsymykseen se, jos ottaisin vapaapäivän. Tämä on hyvin tyypillinen tapa yrittää ”henkilöidä” konflikti; työntää se sivuun ja asettaa yhden tai muutaman henkilön ongelmaksi⁸.

Kun opiskelijana kritisoin työskentelytapoja, koin saavani hankalan ja kriittisen opiskelijan leiman ja tilanne oli alistava. Asiaan tartuttiin vasta, kun ei-ammattilaiset ja ammattilaiset osallistuivat keskusteluun, jolloin konfliktia alettiin oikeasti käsitellä. Myöhemmin järjestimme uuden keskustelutilanteen koko työryhmän kesken, jonka aluksi pyysin, että jokainen osoittaisi äänellään, esimerkiksi sanomalla ”plus yksi”, mikäli ovat samaa mieltä jostakin toisen esittämästä mielipiteestä, jotta saisimme yksittäisen mielipiteen taakse enemmän massaa – jotta yksittäisen henkilön syyttäminen kritiikistä kävisi hankalammaksi ja keskusteluun tarttuminen koettaisiin tärkeämmäksi.

Representaatiot, esiintyjän toimijuus ja suostumus

Koin vastuuta prosessin aikana nostaa esille keskustelua ja kysymyksiä liittyen teoksen representaatioihin ja työskentelytapoihin, osittain omasta henkilökohtaisesta tarpeestani ja osittain osoittaakseni myös ei-ammattilaisille esiintyjille näkyväksi, että asioita voi kyseenalaistaa ja niistä voidaan keskustella; kaikkeen ei tarvitse työskentelyssä ja näyttämöllä suostua ilman että valintoja perustellaan. Prosessin aikana nousi useamman kerran keskustelua siitä, kuinka työskentelytavat olivat ei-ammattilaisille uusia ja he eivät tienneet, miten tilanteissa tulisi toimia. Halusin luoda kulttuurua, että voi kysyä, jos ei ymmärrä tai jokin asia mietityttää.

Oikeastaan suurin kysymys, joka tällä hetkellä vaivaa minua esitykseen tähtäävän yhteisötaiteen kohdalla on ei-ammattilaisen esiintyjän suhde

⁸ Myös viitteitä vaihkekaisista dominoinnin keinoista, joita olen esitellyt luvussa 2.2. Suostumus. Tilanne muistuttaa kohtaa 1 (s. 33), näkymättömäksi tekemistä, ja jonkin verran kohtaa 5, syyllistämistä. Koen, että minut yritettiin hiljentää ja vierittää asia henkisestä tilastani johtuvaksi.

tanssitaiteen työtapojen konventioihin sekä kysymykset representaatioista. Kun projektiin on pyydetty mukaan ryhmä ei-ammattilaisia, jotka muodostavat oman yhteisönsä oman henkilöhistoriansa samankaltaisuuden kautta – ja projekti rakentuu saman aiheen ympärille kuin minkä vuoksi ryhmä on valikoitunut – kenellä on oikeus määritellä, miten ja millaisiin merkityssuhteisiin aihe tuodaan näyttämölle?

Oman kokemukseni mukaan, ja kollegojen kanssa käymien keskustelujen pohjalta, oli hahmotettavissa kahdenlaista vastaanottoa teokselle: osa katsojista vaikuttivat huolestuneilta ja kysyivät, miten aiheen parissa oli työskennelty. He vaikuttivat lukeneen esityksestä valtasuhteita, joita projekti piti sisällään ja he kyseenalaistivat teoksen sisältöä, kun taas osa piti teosta riipaisevana ja koskettavana kokonaisuutena eivätkä kyseenalaistaneet teoksen sisältöä. Katsojat, jotka kyseenalaistivat teoksen sisältöä, pitivät osaa teoksen kohtauksista rajuina ottaen huomioon, että suurin osa esiintyjistä oli joko opiskelijoita tai ei-ammattilaisia. He myös kyseenalaistivat, minkä vuoksi teos oli synkkä ja vahvasti stereotyyppistä kuvaa addiktioista.

Anne Pajunen (2011) nostaa esille opinnäytteessään tanssijan vastuun representaatioiden tuottajana ja kehon poliittisuuden: ”Tanssijan performatiivinen keho on mielestäni erityisen poliittinen juuri siitä syystä, että tanssija nousee lavalle ja tulkitsee ja artikuloi esiintymisellään olemassaolon eri mahdollisuuksia. Tätä kautta tanssija on myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten ja ideaalien kanssa. Tämä aspekti asettaa tanssijalle vastuuta taiteilijana ja maailman kuvittajana.” (Pajunen 2011, 40.) Kun prosessissa on mukana ei-ammattilaisia esiintyjä, kenen vastuulla on varmistaa, ettei ei-ammattilainen esiintyjä tule nähdyksi epäedullisessa valossa?

Mitä tapahtuu, jos esityksen sisältö ei vastaa esiintyjän arvoja tai jos teoksen estetiikka ja esiintyjän estetiikkamieltymykset ovat ristiriidassa? Pohdin, minkä verran liikkumavaraa esiintyjällä on suostua tai olla suostumatta jonkinlaisen representaation viemiseen näyttämölle. Koin, että teos ja sen sisältämät representaatiot eivät vastanneet arvomaailmaani. Olin prosessin aikana kiitollinen siitä, että keskustelimme jonkin verran heteronormatiivisista sukupuolirooleista ja sen representaatiosta teoksessa. Keskustelua heräsi, kun koreografi pyrki asettamaan näyttämölle lähinnä mies-nais-pareja tai pakon edessä kahden naisen muodostamia pareja. Myös addiktioiden sukupuolittaminen ja stereotyyppittäminen tuntui tässä ajassa

suunnalta, jota en voinut allekirjoittaa; tuntui, että teos yritti sanoa, että naisen addiktio on syömishäiriöt ja miehen bodaaminen tai huumeet. Teoksen kliimaksi oli mies- ja naisoletetun (opiskelijan), kahden taitavan tanssijan, duetto, joka oli teknisesti virtuoottinen. Kohtauksen aikana muut esiintyjät seisoivat näyttämön sivuilla toimettomana. Olin kiitollinen, että keskustelua representaatiosta heräsi, vaikka se ei muuttanutkaan sitä, mitä lopulta näyttämölle vietiin. Olisiko teoksen kliimaksikohta voinut olla kahden ei-ammattilaisen esiintyjän esittämä?

Omat henkilökohtaiset kamppailuni projektin kanssa tiivistyivät nimenomaan representaation kysymyksiin, itsen representaatioon. Minun sanottiin olevan mukana projektissa omana itsenäni, mutta ulkonäköni pyrittiin vaikuttamaan. Suhteessa tähän ristiriitaa loi paine jakaa henkilökohtaisia tarinoita elämästäni. Koin, että projekti pyrki pääsemään oman ammattiminäni taakse, minkä vuoksi koin turvattomuutta projektissa.

Koen, että etenkin sukupuoli-identiteetti ja sukupuoliroolit, ovat herkkiä kysymyksiä tämän kaltaisessa teoksessa, jossa ketään ei ole valittu tiettyyn ennalta määriteltyyn rooliin. Mikäli jokainen on mukana omana itsenään ja ns. esittää itseään, mikä oikeuttaa puuttumaan esiintyjän (sukupuoli-) identiteetin ilmaisuun, kuten vaatetukseen tai hiusten malliin tai väriin? Kesän aikana leikkasin hiukseni ja palatessani kesän tauolta projektin pariin, koreografi kysyi, olinko pyytänyt häneltä lupaa hiusteni leikkaamiseen. Koin kysymyksen asiattomaksi ja kun ilmaisin tämän hän kertoi, että toinen ammattinäyttelijöistä oli itse kysynyt hiuksiin liittyvistä muutoksista. Keskustelin projektin aikana toisen kyseisen näyttelijän kanssa ja pohdimme sitä, kuinka eri tavoin koimme tilanteen. Ehkä tässä tullaan tanssijan- ja näyttelijäntyön eroihin: hän koki sen tavanomaiseksi käytänteeksi ja olevansa roolissa esityksessä, johon itse koin tuovani oman kokevan ja aistivan ruumiini ja edustavan (representoivan) itseäni näyttämöllä.

Ensimmäinen pukusovitus tapahtui ennen kuin esiintyjiltä oli kysytty mitään siitä, että mitä he haluaisivat päällään pitää. Cis-normatiivisuus ja sukupuoli oletukset sovituksessa tuntuivat ahdistavalta ja iski vasten kasvoja, kun jokaiselle naisoletetulle puettiin päälle hame, mekko tai lyhyet shortsit ja miesoletetulle pitkät housut ja pitkähihainen tai t-paita. Miksi naisoletetun kehon tulisi olla alastomampi näyttämöllä kuin miesoletetun? Ennen pukusovitusta olin jo ollut projektista julkaistavan lehtijutun kuvauksissa ja kokemus oli epämiellyttävä. Alla ote työpäiväkirjastani:

Projektista tehtiin useamman aukeaman lehtijuttu merkittävään valtakunnalliseen aikakauslehteen ja juttua varten järjestettiin erilliset kuvaukset. Kuvauksista ei ollut puhetta ennen kesätaukoa ja pyyntö osallistua kuvauksiin tuli tekstiviestitse. Mennessäni kuvauksiin ymmärsin, ettei kaikkia työryhmän jäseniä oltu kutsuttu paikalle. Pohdin, miksi juuri nämä kehot? Mitä sillä halutaan sanoa? Saman verran mies- ja naisoletettuja. Sain ylleni vaatteet, joita en ollut nähnyt, saati sovittanut, aiemmin. Lyhyet kirkkaan punaiset mikroshortsit ja lyhyt kapeaolkaiminen avokauluksinen mekko – koko setti estetiikaltaan jotain aivan muuta, millaiseen haluan pukeutua ja millaisessa haluan tulla nähdyksi. En suostunut mekkoon, sain pitää yllä oman turvallisen toppini. Housut ahdisti.

Kuvausten jälkeen työskentely jatkui kesän tauon jälkeen. Tuli vaatteiden sovitus ja kohtaan käytännössä samat vaatteet kuin kuvauksissa. Samat saatanan pikkushortsit ja mekkoperkele. Itken ja kysyn perusteluja sille, miten mekot ja housut on jaettu. Eikö minua kuunneltu yhtään kuvauksissa? Samana päivänä koreografi kertoo, että lehtikuvassa näkyy, niin, no... mun pakara. Mutta se on kaunis kuva! Ihan kuin se olisi jokin perustelu. Aa, onko tämä se tilanne missä kysyt, että saako kuvaa käyttää? Kysyn, milloin lehti on menossa painoon ja saan vastaukseksi, että meni jo – tänään. Täydellinen esimerkki näennäisen suostumuksen kysymisestä. Omatunto kolkuttaa?

Lehti ilmestyy ja kuva on kokonaisen sivun kokoinen. Molempien pakaroiden poimut näkyvät ja kuvassa irvistää ne irvokkaan punaiset pikkupöksyt joiden alta vielä mustat alushousuni vilkkaa. Samalla minua kähmitään kuvassa. Kiitos. Näin halusinkin tulla nähdyksi. (Ote työpäiväkirjasta 16.8.2017.)

Pahinta kokemuksessa ei ollut vaatteet. Tai edes se kuva. Pahinta oli se, että suostumustani ei kysytty, vaan se sivuutettiin monessa tapahtumaketjun vaiheessa. Pahalta tuntui suostumuksen puutteen lisäksi reaktiot, joita sain osakseni kollegoiltani, jotka eivät olleet mukana projektissa. Oma kokemustani ei hyväksytty, vaan se mitätöitiin. Kommentit, joita sain

esimerkiksi viestillä, olivat sen suuntaisia, että ”Ihana kuva, näin sut lehdessä! [kuvittele tähän liitteeksi kuva lehden aukeamasta]”. Ai, kiitos, mutta itse en pidä kuvasta enkä haluaisi tulla nähdyksi näin. Suostumustani kuvan käytöstä ei kysytty ennen kuin lehti meni painoon. ”No hei, eihän tässä ole mitään. Tervetuloa alalle! Näin täällä tapahtuu!” Mutta tarvitseeko tosiaan tapahtua? Tarvitseeko ruumiini olla materiaalia, jota saa käyttää ihan miten kukin koreografi haluaa?

Media ja raha: maine ja kunnia suostumuksen tiellä?

En tiedä projektin rahoituksen suuruutta, mutta vaikutti, että projektissa oli pelissä isot rahat. Tai jos ei raha, niin maine ja kunnia. Projektilla oli useampia rahoittajia sekä merkittäviä yhteistyökumppaneita ja se sai osakseen suurta mediahuomiota. Projektin oli palkattuna kaksi tunnettua näyttelijää. Projektista tehtiin useampia lehti- ja uutisjuttuja sekä haastatteluja radioon ja televisioon ennen ensi-iltaa. Isoilla määrärahoilla, isolla mediahuomiolla ja merkittävien yhteistyökumppanien kanssa toteutettuna projektissa oli monia voimia luomassa painetta. Projektilla oli isot paineet onnistua ja menestyä. Entä jos yhteistyö tällä porukalla ei vain toimi, emmekä saa kasaan teosta, joka vastaisi median odotuksiin? Uskon, että monelle projektissa mukana olleelle kynnys puuttua projektin epäkohtiin nousi Kansallisteatterin ja koreografin julkisen maineen ja menestyksen vuoksi – ne olivat itsellenikin isoja tekijöitä, jotka vaikeuttivat asioista puhumista. Kansallisteatteri ja teoksen koreografi nähdään alalla sellaisina toimijoina, joilla ajatellaan olevan mahdollisuus työllistää esiintyjä myös tulevaisuudessa, mikäli osapuolet ovat tyytyväisiä yhteistyöhön.

Rahoitustahojen linjaukset siitä, millaisille projekteille ne myöntävät apurahaa, luovat mielikuvia myös itse projektista. ”Myrskyssä 12-29-vuotiaat nuoret tekevät taidetta omista lähtökohdistaan käsin taiteen ammattilaisten ohjaamina. - - Nuoret löytävät omaa identiteettiään, heidän itseluottamuksensa kasvaa ja he saavat syviä yhteisöllisyyden kokemuksia.” (Lasten ja nuorten säätiö) Näin yksi projektin rahoittajataho, Myrsky – lasten ja nuorten säätiö, linjaa hankesuunnitelmansa. Se, että Projekti 1 on alun perinkin hyväksytty osaksi säätiön hanketta, puhuu sen puolesta, että ainakin apurahan hakuvaiheessa tavoitteena on ollut osallistavuus ja yhteisöllisyys, mikä varmaan osaltaan vaikutti siihen, millainen käsitys minulle oli muodostunut projektiin hakiessani.

Kun puhutaan prosesseista, joissa on mukana ammattilaisia, alan opiskelijoita sekä ei-ammattilaisia, ei rahan vaikutusta valtarakenteiden luojana voi sulkeistaa pois. Projektiin palkattu ammattilainen on selkeässä työsuhteessa projektissa, mikä tuo vastuuta projektin loppuun saattamiselle, kun taas opiskelija on sitoutunut prosessiin saadessaan siitä opintopisteitä opintoihinsa. Mitä rahallinen sitoutuminen tarkoittaa ei-ammattilaisen esiintyjän osalta? Alamme ilmiö on, että moni taiteilija saa ainakin osan toimeentulostaan yleisötyöstä tai yhteisötaiteesta. Projekti 1 ei ole lainkaan ainut projekti, jossa ei-ammattilaiset esiintyvät taideinstituution rakenteissa. Tämän vuoksi ei-ammattilaisen hyvityksestä puhuminen tuntuu hieman pelottavalta. Rohkenen silti yrittää avata ajatuksiani, koska koen aiheen pohtimisen tärkeäksi etenkin niiden yleisötyön tai yhteisötaiteen projektien kohdalla, jotka tähtäävät esitykseen ja joista taideinstituutiot saavat rahallista hyötyä. Paalanen (2015) kirjoittaa väitöskirjassaan pakottamisesta ja riistosta suostumuksen arviointiin liittyen seuraavasti:

”On myös hyvä erottaa toisistaan pakottaminen ja riisto. Pakottamisessa on kyse siitä, että neuvottelun osapuoli esittää uhkaavan ehdotuksen, josta kieltäytyminen johtaa olemassaolevaa tilannetta huonompaan tilanteeseen. Riistossa puolestaan on kyse siitä, että kurjia olosuhteita hyödynnetään jonkin edun saamiseksi epäoikeudenmukaisella tavalla tai että olosuhteet ovat itsessään epäoikeudenmukaisia. Riisto ja pakottaminen yhdistyvät tapauksissa, joissa epäoikeudenmukaiset olosuhteet tuottavat tilaisuuden pakottamiselle tehden ehdotuksesta kieltäytymisen epäedulliseksi. - - Kurjuudessa elävää kouluttamatonta henkilöä ei riistetä, jos hän joutuu ottamaan vastaan itselleen epämieluisaa työtä, jonka ehdot ovat kuitenkin reilut ja samat kaikille. Sen sijaan riistoa olisi, jos hänen palkastaan tai muusta vastikkeesta alettaisiin tinkiä tietäen, että hänelle kelpaavat huonommatkin ehdot hengen pitimiksi.” (Paalanen 2015, s. 49.)

Ei-ammattilaiset esiintyjät olivat vapaaehtoisesti mukana projektissa 1, eli kyse ei ole pakottamisesta. Paalasan määritelmän pohjalta kysyn, onko kyse riistosta? Paalasan esimerkki ei toki saumattomasti taivu taideprojekteihin, koska ei-ammattilaisen osalta projektista lähteminen ei tarkoita oikeastaan muuta kuin ajankäytön priorisointia muualle ja se saattaisi olla jopa

rahallisesti kannattavaa. Jollain tasolla Paalasan esimerkki kuitenkin kaihertaa mieltä. Projektissa 1 muut esiintyjät saivat projektiin osallistumisesta rahallista hyötyä (opiskelijat opintopisteiden muodossa, mikä mahdollistaa opintotuen saamisen ja sitä kautta parantaa toimeentuloa) mutta ei-ammattilaisille oli osallistumisesta tarjolla kokemus, Paalasan sanoja muokaten, ”hengen iloksi”. Aloin pohtia rahallista toimeentuloa projektin aikana etenkin tilanteessa, jossa lyhyellä varoitusajalla projektin aikataulut muuttuivat ja heräsi keskustelua työvuoron perumisesta, mikä aiheuttaisi rahallista tappiota projektiin osallistuvalla ei-ammattilaiselle. Projektin työpäivät sijoittuivat arkipäiviin, olivat pitkiä ja henkisesti raskaita, minkä vuoksi moni ei tehnyt palkkatöitä projektin ohella.

Mietin, tulisiko tilanteessa, jossa ei-ammattilainen tekee käytännössä samaa esiintyjäntyötä kuin ammattilainen, saada työstään sama rahallinen korvaus kuin ammattilaisen? Jos ei-ammattilainen esiintyjä pyydetään mukaan produktion nimenomaan perustuen hänen henkilöhistoriaansa ja kokemuksiinsa tietyn aihealueen parissa, eikö se tee hänestä ikään kuin ammattilaisen, tai ainakin ”kokemusasiantuntijan”? Samaan aikaan ei-ammattilaiset esiintyjät olivat erityisen herkässä asemassa, sillä nimenomaan heidän osallistumisensa, kasvonsa ja ruumiinsa, teki projektista kiinnostavan medioille. Uskon, että tämän vuoksi projekti sai paljon huomiota kansallisilta medioilta.

Pohdin, mikä on median merkitys siinä, kuka tekijä tai mikä instituutio nousee julkisuuteen, ja missä valossa? Miten projekteista kirjoitetaan? Projektista 1 kirjoitettiin paljon ennen ensi-iltaa monissa suurissa medioissa ja televisioon tehtiin haastatteluja ja uutisjuttuja – radioonkin useampia haastatteluja. Projekti sai niin paljon huomiota osakseen, että osittain sen voimalla jaksoin projektin loppuun; minua kiinnosti, millaista keskustelua projektista heräisi esitysten jälkeen. Kirjoittaisiko joku iso media arvostelun teoksesta ja mitä siinä nostettaisiin esiin? Ehkä siinä nousisi esiin kriittistä keskustelua representaatiosta ja ei-ammattilaisen esiintyjän käytön eettisyydestä? Esityskauden jälkeen vallitsi kuitenkin mediahiljaisuus. Ei mitään. Milloin ja missä näistä asioista keskustellaan?

Monen tekijän summa

Projektin 1 aikana minulla heräsi paljon kysymyksiä taiteilijan eettisestä vastuusta suhteessa ei-ammattilaisiin ja heitä läheisesti koskettavan aiheen

käsittelystä sekä työryhmän sisäisistä valtasuhteista. Kuten kirjoituksestani varmasti käy ilmi, projekti oli itselleni hyvin raskas, koska koin toimivani oman eettisen ajatteluni sekä käytännön toiminnan ristiriidassa. Olen silti, kaikesta huolimatta kokemuksesta kiitollinen, sillä se on opettanut itselleni paljon. Opin tunnistamaan ja artikuloimaan tunteitani ja opin, että minussa on puoli, joka uskaltaa astua tunteineen esiin ja nostaa esiin vaikeita keskusteluja. Toivoisin kuitenkin, että tulevaisuudessa positiivisia oppimiskokemuksia ei tarvitsisi löytää tähän tapaan negatiivisten kulman kautta.

Toki projektissa oli paljon hyvääkin. Vaikeuksien keskellä nimenomaan tutustumisen ja ihmiskontaktit nousivat tärkeiksi ja merkityksellisiksi valon säteiksi, vaikkei teoksen luonteen vaatimaa luottamusta ehkä saavutettu. Koen, että projekti 1 ja sen ongelmakohdat olivat monen asian summa. Monet rakenteelliset asiat (toimiminen kahden ison instituution välissä, suuri mediahuomio, kiire) sekä työryhmän suuri koko ja heterogeenisyys olivat ongelmakohtien taustalla. Uskon, että isossa roolissa oman väkivaltaisen kokemuksen syntymisen taustalla oli se, millaiseksi tanssijan toimijuuteni on muodostunut ja miten se istui projektiin. Se, millaiseksi koen toimijuuteni tanssijana, vastaa luvussa 1.1. esittelemääni tanssijantyön murrosta; tanssijan toimijuus on emansipoitunut omaääniseksi tekijäksi, joka toimii vaikuttajana koreografin rinnalla taiteellisessa prosessissa.

Nyt, tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani mietin erityisesti sitä, miksi tunteistani puhuminen oli niin vaikeaa prosessin aikana? Miksi jäin mukaan prosessiin, vaikka rehellisesti sanottuna koin projektin haitalliseksi itselleni? Isoksi tekijäksi koen sen työskentelykulttuurin, johon sanomattomaksi säännöksi on kirjoitettu se, että jos jotain aloittaa, se täytyy viedä loppuun. Myös ajatus, että ammattitaitoa on nimenomaan se, että pystyy sulkemaan omat tunteensa ja pahoinvoinnin projektin ulkopuolelle on mielestäni työhyvinvoinnin kannalta haitallinen. Mitä tapahtuu, jos sellaisia projekteja kertyy putkeen useita? En ole koskaan aikaisemmin ollut mukana projektissa, jossa yhtä monta työryhmän jäsentä olisi päättänyt jättämään projektin kesken prosessin. Miksi he lähtivät? Liittyikö heidän päätöksensä suostumukseen? Oliko se heille viimeinen keino asettaa omat rajansa?

3.2. *Projekti 2: Their Limbs Their Lungs Their Legs*

Työryhmä:

Suunnittelijoina koreografi, dramaturgi, äänisuunnittelija, valosuunnittelija, puku- ja lavastussuunnittelija. Esiintyjinä 9 tanssitaiteilijaa.

Projekti 2 eli TADaC⁹:n esittämä *Their Limbs Their Lungs Their Legs*, oli tanssijantaiteen maisteriohjelman opiskelijoiden taiteellinen opinnäyte, jonka koreografina toimi keskieurooppalainen koreografi. Kun viittaa teokseen, lyhennän sen kirjainyhdistelmällä TLTLTL. Voisi ajatella, että projekti alkoi jo siitä, kun saimme esittää toiveemme koreografista, kenen kanssa haluaisimme työskennellä, eli jo syksyllä 2017. Vuosikurssilaisten kesken pohdimme reunaehtoja, joiden perusteella valinta tehtäisiin. Reunaehtoja olivat mm. kansainvälisyys ja kollektiivinen työskentely. Tahdoimme myös tarjota resurssit ja mahdollisuuden nuorelle tekijälle. Kansainvälisyydellä pyrimme saamaan yhteistyöhön koreografian, joka tulisi Suomen tanssin kentän ulkopuolelta, mikä voisi edistää kansainvälistä verkostoitumista. Kollektiivisella työskentelyllä toivoimme, että projektin työskentelytavat tarjoaisivat tanssijoille mahdollisuuden myös tuottaa teoksen materiaalia ja tanssijat voisivat toimia ikään kuin tekijöinä koreografian rinnalla (eng. *co-creator*). Tekijä, joka näiden reunaehtojen pohjalta kiinnosti eniten, kutsuttiin mukaan prosessiin.

Yliopistoinstituutio on mielenkiintoinen ympäristö taiteelliselle prosessille, sillä siinä kohtaavat monenlaiset rakenteet jokaiseen projektiin osallistuvan tahon osalta. Taideyliopiston ja opetustatterin tarjoavat isot resurssit, mutta myös melko raskaan rakenteen, jossa monia asioita on määritelty etukäteen. Kaikista tuotannollisista resursseista ja rakenteista en ole kovin tarkasti perillä, mutta tanssijana rakenteen paino oli aistittavissa. Se miten tuotannon rakenteita kommentoin, millaisina ne minulle näyttäytyvät, perustuu omaan kokemukseeni prosessin sisältä, esiintyjän positiosta käsin.

Samaan aikaan kun yliopisto instituutiona tarjoaa vakaat resurssit ja tietynlaisen taiteellisen vapauden, se voi tuoda mukanaan myös monenlaisia

⁹ Theatre Academy Dance Company (TADaC) on tanssijantaiteen maisteriohjelman opiskelijoista muodostuva tanssiryhmä. Tanssiryhmän teokseen kutsutaan usein vieraileva koreografi ja teos toimii (pääosin) esiintyjien taiteellisena opinnäytteenä.

haasteita. En voi puhua suoraan koreografin puolesta, mutta voisin kuvitella, että projektin 2 kaltainen prosessi tuo mukanaan erilaisia paineita koreografille, joka on tottunut työskentelemään vapaalla kentällä ja pääosin pienempien työryhmien kanssa. Projekti 2 oli esiintyjien, tanssijantaiteen maisteriohjelman opiskelijoiden, taiteellinen opinnäyte, mikä tuo mukanaan jokaisen esiintyjän ennakko-odotukset, haaveet ja intressit liittyen taiteelliseen opinnäytetyöhön. Koreografi kohtaa nämä odotukset prosessin aikana sen lisäksi, että neuvottelee tuotannon rakenteiden kanssa.

Suostumus ja projektin 2 aloitus

Opiskelijoina meidän tuli sitoutua, suostua, mukaan prosessiin jo ennen kuin olimme tavanneet koreografiaa. Tämä toimii myös kahteen suuntaan: myös koreografi on suostunut mukaan prosessiin tapaamatta esiintyjä, joiden kanssa tulee työskentelemään. Tapasimme koreografin ennen kesää 2018 kahden päivän mittaisen workshop-työskentelyn merkeissä.

Osallistuessamme opiskelijoina kurssille, olimme jo sitoutuneet prosessiin. Koreografi toi mukanaan aiheita, joiden pohjalta voisimme aloittaa työskentelyn. Aloitimme työskentelyn keräämällä materiaalia aistihavainnoista ja luomalla niiden pohjalta näyttämöllisiä ohjeita (eng. *performance directives*) tai *scoreja*, jotka toimivat lähtökohtana liikkeelle. Workshop-päivien aikana puku- ja lavastesuunnittelija sekä valosuunnittelija eivät osallistuneet vielä työskentelyyn. Sovimme, että kesän aikana jokainen työryhmän jäsen kuvailisi haave-projektinsa (*dream project*) ja jakaisi tiedoston ryhmän yhteiseen pilvipalveluun.

Kesän aikana suunnittelijat jatkoivat ideointia ja jakoivat lopuksi materiaalit esiintyjille pilvipalvelun kautta. Muistaakseni näin toimittiin osittain esiintyjien pyynnöstä, jotta voisimme seurata prosessin etenemistä ja mahdollisesti osallistua etänä ideointiin. Huomasimme kuitenkin, että pelkän tekstin ja kuvamateriaalin pohjalta osallistumiselle oli iso kynnyks. Koen, että isoin este omalle osallistumiselleni oli se, etten hahmottanut, millainen yleinen keskustelukulttuuri meillä koko ryhmän kesken on, eikä keskustelulle ollut muuta alustaa kuin sähköposti. Emme olleet tavanneet vielä kaikkia suunnittelijoita; tuntemattoman ihmisen työn tai valintojen kommentoiminen tietämättä, miten valintoja on yleisesti tehty, tuntui haasteelliselta. Pohdin myös, että itselläni esiintyjänä workshop-päivien pohjalta ja suunnittelijalla, joka ei ole ollut tuolloin läsnä, saattoi olla hyvin erilaiset mielikuvat siitä,

minkä kanssa työskentelemme. En osannut kuvista ja teksteistä hahmottaa sitä ydintä, *minkä parissa he olivat työskennelleet* ja mikä on materiaaleja yhdistävä tekijä tai miten valintoja on tehty.

Samankaltainen workshop-työskentely jatkui myös syksyllä 2018, kun varsinainen taiteellinen työskentely alkoi, ja tapasimme ensimmäistä kertaa koko työryhmän voimin. Koreografi fasilitoi kollektiivista työskentelyä luomalla rakenteita työskentelylle: miten edetä ja mistä tulisi keskustella. Aloitimme purkamalla *dream project* -esitykset ja rakensimme keskustelun pohjalta tietyt tavoitteet sille, millaiseen työskentelyyn pyrkisimme. Suurimpana teemana tuntui nousevan esiintyjien puolelta toivomus työskentelyn läpinäkyvyyteen, jotta voisimme seurata, miten valintoja tehdään ja voisimme osallistua päätösten tekemiseen omasta positiostamme käsin. Tahdoimme osallistua etenkin niiden päätösten tekemiseen, jotka kohdistuvat omaan työskentelyymme esiintyjinä.

Jatkoimme prosessia workshop-työskentelyllä, jonka aikana esiintyjät tuottivat materiaalia suunnittelijaryhmän luomien tehtävien pohjalta. Kokeilut olivat sooloja, duoja tai pienissä ryhmissä toteutettuja ja niitä purettiin keskustelemalla. Koin, että dialogi oli toimivaa ja keskustelimme kokeiluista paljon puolin ja toisin, niin esiintyjän kokemuksesta käsin kuin katsojien näkökulmasta.

Koin olevani tyytyväinen tapaan, jolla neuvottelimme projektin luonteesta ja työskentelytavoista, arvoista. Koin, että saavutimme tietynasteisen yhteisymmärryksen projektin reunaehdoista, mutta projektin edetessä huomasin kuitenkin, ettemme ehkä menneet tarpeeksi syvälle yksityiskohtiin keskustelussamme. Sitä, miten konkreettisesti tulisimme työskentelemään, ei sanoitettu kovin tarkasti: miten käytännössä valintoja tehtäisiin, millä tavoin keskustelutilanteita rakennetaan ja mistä niissä keskustellaan sekä millainen suhde esimerkiksi esiintyjän ja suunnittelijoiden välille rakentuisi, jäivät avoimiksi kysymyksiksi, joita ratkottiin projektin edetessä.

Rinnakkain workshop-ajanjakson kanssa alettiin koreografin johdolla työstää erillisiä kohtauksia, joissa kaikki esiintyjät olivat mukana. Kohtaukset vaikuttivat alkuun kokeiluilta; samaan tapaan kuin esiintyjien tuottamat soolot – workshop-työskentelyltä. Materiaalia yhteiseen kohtaukseen poimittiin osittain esiintyjien tekemistä sooloista ja ryhmäkokeiluista ja uutta materiaalia tuotettiin myös improvisoimalla kohtauksen rakenteen sisällä. Koin, että tämä oli edelleen osa workshop-työskentelyä, mutta muiden

kokeilujen jäädessä taakse koreografin luomat kohtaukset olivatkin ne, joiden parissa työskentelyä jatkettiin.

Teoksen materiaalin omistajuus ja suostumus

Workshop-työskentely jäi taakse ja keskityttiin koreografin ohjaamiin kohtauksiin. Alettiin luoda näyttämöllisiä kompositioita, joissa kaikki esiintyjät olivat esillä samanaikaisesti. Samalla työtapa muuttui radikaalisti, mutta tätä päätöstä ja työskentelytavan muutosta ei artikuloitu esiintyjille, mikä aiheutti hämmennystä. Olin alkuun suostunut toisenlaiseen tekemisen kulttuuriin. Muutokseen asti työskentely oli ollut kollektiivista ja esiintyjät loivat aktiivisesti teoksen materiaalia. Suunnittelijaryhmä alkoi koostaa yksittäisistä kohtauksista teoksen dramaturgiaa. Koreografi löi teoksen kokonaisrakenteen lukkoon todella aikaisessa vaiheessa – kuitenkin sillä varauksella, että missä vaiheessa tahansa mikä vain voi muuttua.

Pyysimme prosessin aikana selkeyttä sille, miten tuottamamme materiaalia tulotaisiin käyttämään tai miten siihen suhtaudutaan, sillä saatoimme esimerkiksi työskennellä saman soolomateriaalin kanssa useamman päivän ajan ja koreografi saattoi ohjata sitä haluamaansa suuntaan. Saimme vastaukseksi, että hän koki soolojen olevan potentiaalista teoksen materiaalia, jota saatettaisiin käyttää myös yleisesti. Jo tämän, avoimen suhtautumisen materiaalia kohtaan, kuuleminen helpotti omaa työskentelyäni ja sitä, kuinka avoimesti pystyin tarjoamaan mahdollisia suuntia työssäni.

Kun esiintyjät tuottavat teoksen materiaalia yhdessä koreografin kanssa, nousee esille myös omistajuuden kysymyksiä. Kenellä on oikeus määrätä mitä materiaalista käytetään ja missä kontekstissa? Juuri tämä kysymys nousee itselleni keskiöön, kun yritän ymmärtää koreografin ja esiintyjän välistä valtasuhdetta projektin 3 aikana. Työskentelyn jatkuessa selkeytyi se, että esiintyjän tuottama materiaali on vapaasti käytettävissä ja muokattavissa, mutta samanlaista oikeutta ei ollut esimerkiksi esiintyjällä ehdottaa teoksen sisältä muutoksia koreografin luomaan kompositionaaliseen kokonaisuuteen. Kun tästä valtasuhteesta ei neuvotella, tulee esiintyjän suostumus sivuutetuksi.

Toin avoimesti prosessin aikana esille pelkoni siitä, että joudun näyttämöllä sitoutumaan johonkin, minkä olen itse tuottanut prosessin aikana mutta minkä takana en enää seiso, kun suhteeni materiaaliin on muuttunut, koska se on suodatettu jonkun toisen määrittelemän prosessin lävitse. Tämä pelko

johtui työskentelytavasta, joka perustui teoksen rakentamiseen koreografin intuition varassa ja jossa improvisoidusta kohtauksesta koreografi poimi yksityiskohtia, kehollisia muotoja tai yksittäisiä toimintoja, ja asetti niitä uusiin kompositionaalisiin suhteisiin. Ongelmalliseksi koin sen, ettei workshop-työskentelyn päättymistä artikuloitu. Olisin myös kaivannut läpinäkyvyyden nimissä tietoa siitä, että mihin tehtäviin suhtaudutaan kokeiluina ja milloin työskentelemme ”valmiimman” materiaalin kanssa.

Suostumus ja koreografin intuition varassa työskentely

Tietyissä vaiheissa prosessia, kun teoksen tai yksittäisen kohtauksen kompositiota ja dramaturgiaa alettiin asettaa sen lopulliseen muotoonsa, koin, ettei minulla ollut yhtä laajaa toimijuutta tanssijana kuin mistä olimme keskustelleet prosessin alussa ja millaista toimijuutta työskentelytavat alkuun ehdottivat. Alkuun koin, että minulla on omistajuus tuottamaani materiaaliin ja olin luonut siihen tietynlaisen suhteen ja sisäisen dramaturgian sekä käsityksen maastosta, jossa se tapahtuu. Koreografi saattoi käyttää esiintyjien tuottamaa materiaalia (katsomalla esimerkiksi improvisaatiota tai sooloja ja valitsemalla sieltä haluamiaan eleitä, toimintoja tai muotoja) ja asettaa sitä aivan uudenlaiseen kontekstiin suhteessa teoksen kokonaisdramaturgiaan. Koreografin ja tanssijan välinen dialogi siitä, minkä kanssa tanssija on alun perin työskennellyt jonkin muodon tai eleen ilmentyessä, jäi puuttumaan, jolloin koin, että oma suhteeni luomaani materiaaliin oli täysin muuttunut. Koin, että toimijuuteni muuttui omaäänisestä kanssa-tekijästä siihen, että minun tuli löytää sisäisiä merkityssuhteita materiaaliin, joka oli ikään kuin ulkoa annettu.

Teoksen kokonaisrakenteen ja –kaaren alkaessa hahmottua työskentely keskittyi seuraamaan koreografin intuitiota, jonka pohjalta teosta rakennettiin. Tällaisessa tilanteessa koreografin intuitio muuttuu siksi tiedoksi, jonka varassa työskennellään, mikä tarkoittaa sitä, että muilla ei ole pääsyä samaan tietoon, ellei tarjoutua ja niiden alkuperää artikuloida tarkasti muille ymmärrettävään muotoon. Keskiöön nouseekin keskustelun laatu ja se, miten hyvin koreografi pystyy artikuloimaan ajatuksiaan työryhmälle: mikä miellyttää ja mikä ei, mikä hänestä tuntuu valmiilta ja mikä vielä etsii ratkaisua; mistä kussakin kohtauksessa saattaisi olla kyse. Koen, että jos kommunikointi ja ajatusten artikulointi on kattavaa ja tarjoaa minulle esiintyjänä tarpeeksi työkaluja käsittää kokonaisuutta – teoksen sisällöllistä

kokonaisuutta mutta myös sitä, missä vaiheessa ollaan ja mihin suuntaan olemme etenemässä, vaikka vastaus olisikin epävarma tai ”en tiedä” – pystyn paremmin ”elämään” teoksen materiaalin sisällä, tuottamaan teoksen materiaalia ja tuomaan mukaan oman taiteellisen osaamiseni ja panokseni tanssijana ja esiintyjänä.

Koreografin intuition varaan nojaava työskentelytapa voi olla täysin validi, mutta mielestäni työskentelytapa tulisi artikuloida esiintyjälle ennen prosessin alkua, jolloin tanssija/esintyjä tietää millaista työskentelyä häneltä vaaditaan ja millaista esiintyjän toimijuus on prosessissa. Suhteessa siihen, miten TLTLTL-teoksen prosessin alkuun työskentelimme, koreografin intuition varassa työskentely loi kitkaa sen kanssa, millaiseen projektiin luulin suostuneeni. Työskentelytapojen muutos prosessin aikana, ilman että sitä artikuloitiin, aiheutti sen, että esiintyjien suostumusta tanssijantyölliseen muutokseen ei kysytty. Muutos oli kuitenkin toimijuuden alueella merkittävä, koska aikaisemmin koin olevani tekijä, jonka näkemystä arvostetaan ja toimijuuteni levittäytyi laajemmalle alueelle prosessissa kuin sen loppuvaiheilla. Syynä saattaa olla se, että omia työskentelytapojaan, joihin on tottunut, voi olla vaikea hahmottaa ja artikuloida tuntemattomalle, etenkin jos työskentelykulttuurissa on jo lähtökohtaisesti eroa.

Samanaikaisesti esiintyjän mahdollisuus astua teoksen maailman ulkopuolelle, katsojaksi, prosessissa väheni. Vastapainoksi keinona yrittää ymmärtää kokonaisuutta, herättelimme useaan otteeseen keskustelua teoksen maailmasuhteesta ja assosiaatioista, mutta keskustelu ei edennyt. Ehkä sitä ei koettu tärkeäksi. Keskustelimme esiintyjien kesken usein siitä, että oli vaikeaa hahmottaa, minkä kanssa työskentelemme; mikä on teoksen maailma ja mistä siinä on kyse, mihin olemme suhteessa ja artikuloimme tätä epätietoisuutta myös koreografille. Minulle oli pitkään täysi kysymysmerkki, mikä teoksen maailmasuhde on tai millaisia assosiaatioita haluamme teoksessa vahvistaa ja mitä taas emme. Koen, että itselleni se, mistä TLTLTL-teoksessa on kyse, aktualisoitui vasta kontaktissa yleisön kanssa ja kuultuani katsojien kommentteja teoksesta. Esiintyjänä ja tanssijana merkityssuhteiden hahmottaminen on oleellista, sillä pienikin muutos esiintyjän olemisen sävyssä voi muuttaa yksittäisen kohtausten tulkintaa.

Samalla, kun tieto, jonka varassa työskentelimme, oli koreografin intuitio, työskentelimme lähinnä improvisoiden valmiin rajauksen sisällä. Eli jälleen improvisoimme ikään kuin valmista kohtausta, hieman samaan tapaan kuin

HIMOn (projektin 1, luku 3.1.) kohdalla toin esille. TLTLTL kohdalla koreografi ei kuitenkaan kommentoinut kesken improvisaation tai ehdottanut muutoksia tanssijoiden toimintaan, mikä on huomattava ero työskentelyn ja suostumuksen tasolla. Se, minkä koin suostumuksen ja toimijuuden kannalta ongelmalliseksi, oli improvisaation kommentointi jälkikäteen ikään kuin se olisi valmis kohtaus; poimien sieltä toimivia ja ei-toimivia yksityiskohtia. Kollegani Iris Laakso artikuloi keskustellessamme 23.3.2019 mielestäni hyvin koreografin katseen ja tanssijan toimijuuden suhdetta: kun improvisaatio perustuu sille, että koreografi (katsoo ulkopuolelta ja) tahtoo kokeilla jotain nähdäkseen sen toimivuuden sekä kommentoi improvisaatiota ja jatko-ohjaa sitä keskittyen siihen, mikä häntä miellyttää ja mikä ei, esiintyjä on läsnä ja tekee valintoja lähinnä koreografin katsetta varten. TLTLTL kohdalla tämän lisäksi työskentelimme koreografin intuition varassa, jolloin jaettua tietoa siitä, minkä kanssa työskennellään, ei ollut.

Koin että TLTLTL prosessin keskivaiheilla minusta tuli esiintyjänä ikään kuin ”salapoliisi”, joka yrittää ”onnistumisen” ja ”epäonnistumisen” kautta selvittää, mitä koreografi etsii. Kokemuksellisella tasolla tämän kaltainen työskentely on mielestäni epäkiitollista: se on turhauttavaa, se vie paljon energiaa ja voimavaroja enkä voi antaa parastani tai tehdä tietoisia valintoja esiintyjänä – koska en tiedä mistä kokonaisuudessa on kysymys, vaan kerään tietoa kohtauksen luonteesta poissulku-menetelmällä: *Okei, tästäkään ei ole kysymys.*

Koreografin epätietoisuuden ja vastaavasti varmojen valintojen kuuleminen on tärkeää silloin, kun työskennellään koreografin intuition varassa; tahdon tanssijana kuulla, mitkä osat teoksessa ovat neuvoteltavissa tai kaipaavat minua tuottamaan sisältöä ja mikä taas tuntuu jo valmiilta tai siinä kiteytyy se jokin haluttu ja toivottu visio, jotta voin tukea ja pyrkiä säilyttämään niitä osioita. Läpimenot, joita aloimme TLTLTL prosessin aikana tehdä yllättävän aikaisin prosessissa, tuntuivat vaikeilta, kun en tiennyt, mitkä osiot vaativat työstöä. Kokonaisuutta ja työn vaihetta oli vaikea hahmottaa ja tuntui, että ruumiillisessa ehdottamisessa piili jatkuva riski siitä, että astun koreografin varpaille tarjoamalla mahdollisesti väärää asiaa, väärään paikkaan – hajottaen jotain jo löytynyttä.

Työaikojen puitteissa ei ollut varattu aikaa esiintyjien väliselle jakamiselle, jotta olisimme saaneet esiintyjien kesken luotua jaettua tietoa esiintyjäntyöstä teoksen sisällä ja sitä kautta luotua ymmärrystä kokonaisuudesta.

Jännittäväksi koen sen, ettei koreografi ollut kiinnostunut kuulemaan sitä, minkä kanssa esiintyjänä työskentelen teoksen maailman sisällä. Tuntui, että näkemyksemme erosi siten, että koreografi koki tärkeäksi, että hän ottaa vastuun teoksen koreografiasta, että tanssijoina meidän ei tarvinnut kantaa huolta siitä, ja että me tanssijoina hoidamme teoksen esiintyjäntyöllisen ”tontin”. Mielestäni nimenomaan tämän, omasta positiosta käsin teoksen artikuloiminen ja tiedon jakaminen, auttaa työryhmää pääsemään tilanteeseen, jossa he työskentelevät saman asian parissa. Joissain tilanteissa, yrittäessäni artikuloida omaa näkökulmaani teoksen sisältä ja kysyä positiostani käsin tarkentavia kysymyksiä koreografin ohjeistuksille, koreografi puhui päälle.

Henkilökohtaiset tarpeet ja suostumus

Projektin 2 aikana muutama otteeseen työryhmän jäsenten henkilökohtaiset tarpeet eivät kohdanneet. Olen pohtinut etenkin tunteiden ilmaisemista suhteessa suostumukseen: miten neuvotella toimintatapoja ja -kulttuuria sellaiseksi, että tunteiden ilmaiseminen olisi mahdollista siten, että se tukisi työskentelyä eikä muuttuisi haittaavaksi tekijäksi prosessissa? Voiko jonkun tunteiden ilmaiseminen olla ristiriidassa toisen suostumuksen kanssa? Entä jos toinen kokee, ettei tunteiden ilmaiseminen voi olla osana työskentelyä ja toinen taas kokee sen välttämättömäksi osaksi työskentelyä? Miten koko ryhmän tarpeista neuvotellaan?

Hankalaksi koin sen, ettei omat henkilökohtaiset tarpeeni työskentelyn luonteelle kohdanneet koreografin tarpeiden kanssa. Koreografi toivoi, ettei henkilökohtaisista vaikeuksista keskusteltaisi koko ryhmän kesken, vaan niitä asioita käsiteltäisiin koreografin kanssa kahden kesken. Pyynnöllä koreografi asetti omat rajansa, ja esiintyjinä suostuimme pyyntöön. Olin kiitollinen siitä, että koreografi asetti rajansa, ja että hän ilmaisi selkeästi sen, ettei pysty käsittelemään yksilöiden tunnekokemuksia ryhmätilanteessa. Koin, että myöhemmin se oli ristiriidassa sen kanssa, että koreografi ilmaisi, ettei pysty käsittelemään muiden tunteita myöskään kahden kesken. Missä prosessiin liittyville tunteille on tuolloin tilaa? Koen, että aiheutui tilanne, jossa en esiintyjänä voinut ilmaista tunteitani lainkaan työskentelyn lomassa. Tuntui, että tunteiden patoaminen kahlitsi ruumiillista vapautta ja luovuutta.

Koreografin asettamat rajat olivat ristiriidassa omien tarpeideni kanssa tilanteessa, jossa koin välttämättömäksi päästä ilmaisemaan pahaa oloani,

jotta voisin jatkaa työskentelyä olotilasta huolimatta. En missään nimessä tarkoita, että taiteellisen prosessin tulisi toimia ”terapiana” tai koreografin ”terapeuttina” tai tunteet tulisi kaataa työryhmän taakaksi, vaan että työryhmällä olisi mahdollisuus ilmaista edes sen tarpeellisen verran tunteitaan, jotta työskentelyn jatkuminen on mahdollista. Koen, että lähipiirini taiteilijoille henkilökohtaiset tunteet, kuten ahdistus, turhautuminen, väsymys, eivät ole enää sellaisia, joita tulisi padota ja sulkea pois taiteellisesta työskentelystä, vaan ne voidaan jakaa työryhmälle siinä muodossa ja sen verran kuin itselle tuntuu hyvältä, jotta työskentelyä voidaan jatkaa *olotilasta käsin*.

Tunteet ovat joka tapauksessa läsnä työskentelytilanteessa, jakaa niitä tai ei. Kun muu työryhmä on perillä tilanteesta – mikä tunne-elämän tilanne on päällä ja mihin se liittyy – on työskentelyä helpompi jatkaa. Yksityiskohtiin ei tarvitse pureutua eikä henkilökohtaisia elämäntilanteita tarvitse jakaa, mutta on tärkeää tietää, mihin tunnereaktio liittyy. Kirsi Törmi (2016) avaa kyseistä tilannetta hahmoterapian näkökulmasta seuraavasti:

”Hahmoterapeuttisessa kontekstissa ajatellaan kenttäteoriaan nojaten, että ryhmätilanteessa jokaisen yksilön ulkoiset ja sisäiset (psykkiset ja somaattiset) tapahtumat ovat aina olemassa ryhmässä ja vaikuttavat ryhmään ja muihin ryhmäläisiin, halusi sitä tai ei. Siksi piilossa olevien tapahtumien esiin tuominen ja niistä ääneen puhuminen ei sinänsä tuo mitään uutta ryhmään, mutta mahdollistaa niiden prosessoinnin ja sen seurausten tutkimisen. Samalla oletusten ja tulkintojen määrä vähenee.” (Törmi 2016, 68.)

Projektin 2 aikana työskentelytapojen muutoksesta, ja varmaan muistakin syistä, ilmapiiri kiristyi. Etenkin koreografin suhtautuminen esiintyjiin ja meidän toimintaamme kiristyi. Ennen kuin pääsimme purkamaan kireää ilmapiiriä, koin tilanteen ahdistavaksi. Ahdistus äityi sellaiseksi, etten lopulta kyennyt jatkamaan työskentelyä ilman, että kertoisin asiasta koko työryhmälle. Koin, ettei ahdistuneisuuteni auttaisi jo valmiiksi kireää työskentelyilmapiiriä. Ajattelin, että oloni helpottuisi, jos saisin vain tokaistua ryhmälle, että ahdistaa, niin he tietäisivät tilanteen ja voisin jatkaa työskentelyä olotilastani käsin.

Oli mun vuoro vetää aamulämpö tanssijoille. En jaksanut tehdä muuta kuin sanoa, että ottakaahan ulkoilukamat mukaan ja mennään kävelylle. Kävelyllä huomaa, että tyypillinen sosiaalinen ahdistus iskee, on vaikeaa jutella ihmisille, katsoa silmiin, olla katseen kohteena... En halua olla vetovastuussa. Haluaisin kävellä yksin mutta pakotan itseni olemaan sosiaalinen, juttelemaan niitä näitä, mutta tajuan etten kuule tai tajua mitään. Keskittyminen herpaantuu jatkuvasti. Kämmenet ja sormet on ytimiä myöten kylmät mutta kylkiä pitkin valuu kylmä hiki kainaloista.

Palataan koululle ja makaan lattialla. Tiedän, että kaikki huomaa, että itken. Se on aina se mammutti nurkassa sen hetken ennen kuin joku uskaltaa kysyä, että mitäs. Yritän saada sen loppumaan mutta en pysty. Tunnistan sen hetken, että nyt pitäisi sanoa, että ahdistaa mutta voidaanko siitä huolimatta jatkaa työskentelyä. Sitten kaikki tietää, niin ei tarvi ihmetellä.

Ilmapiiri on hirveän kireä. Haluan ryömiä nurkassa lojuvan flyygelin alle tai poistua salista. Mutta ennen kuin poistun salista mun pitäisi sanoa jotain. En pysty tässä tilanteessa tekemään sitä, ”Hei kaikki, mulla on asiaa”, että olisi sosiaalisesti vähemmän kökköä poistua tilasta.

Paniikki nousee kurkkuun ja hengitys hinkkaa mutta happea ei tule. On pakko poistua tilasta. Yritän saada hengitystä tasoittumaan ja rauhoittua sen verran, että voisin mennä sanomaan tilanteesta, mutta ajatuskin siitä saa paniikin pahemmaksi.

En halua olla taas se hölmö joka crackää ekana. Entä jos yritän puhua tästä tilanteesta, kaikesta siitä kireydestä, ja saan taas vastaan sen, että oletpa poikki ja et oo valmis tälle alalle – näin täällä toimitaan. (Ote työpäiväkirjasta, 14.11.2018.)

Ymmärsin, että olin kantanut mukanani uuteen prosessiin käsittelemättömiä asioita aiemmasta prosessista, HIMO:sta (esimerkkiprojekti 1, luku 3.1.). Ymmärsin, että etäisesti, suuren työryhmän ja tuotannon rakenteiden vuoksi, TLTLTL muistutti minua HIMO:sta, ja kannoin mukanani sen jättämiä pelkoja. Pohdin, minkä verran oma paha oloni projektin aikana johtui aiempien kokemusteni painolastista ja minkä verran pelkästään TLTLTL-prosessin työskentelystä. TLTLTL-projektin työskentelyssä oli omat

ongelmansa, mutta koen, että pystyin tietoisesti erottelemaan, mistä oman kokemukseni mukaan ongelmat johtuivat, enkä siksi kokenut niitä ahdistaviksi. Haasteellisiksi kyllä ja asioiksi, joita tulisi käsitellä, mutten ahdistavaksi. Uskon, että mikäli tunteiden käsitteleminen taiteellisen prosessin aikana olisi ollut mahdollista, työskentely ei olisi muodostunut itselleni tunnetasolla yhtä uuvuttavaksi kuin millaista se tässä tilanteessa oli. Koen, että mikäli olisin voinut ryhmätilanteissa ilmaista ja purkaa tunteitani aikaisemmin, tilanne ei olisi ajautunut siihen pisteeseen mihin se nyt ajautui. Tuolloin käsittelemäni tunteet eivät myöskään olisi kaatuneet vain koreografin käsiteltäväksi.

Koreografi asetti selkeästi omat rajansa myös siinä, minkä verran hän tahtoi omia paineitaan, kokemuksiaan ja henkilökohtaista elämäntilannettaan avata työryhmälle. Yritin todella paljon ymmärtää, mistä prosessin keskivaiheen kireys johtui ja luulen sen yleisesti vieneen paljon energiaa koko työryhmältä. Pohdin usein, olisinko voinut omaa toimintaani muuttamalla parantaa ilmapiiriä; johtuiko koreografin kireys henkilökohtaisista asioista vai liittyikö se työskentelyyn? Mikäli toimintani esiintyjänä oli osasyy kireydelle, olisin toivonut suoraa palautetta.

Ryhmäidentiteetti ja työskentelykulttuurien kohtaaminen

Ei ole yhtä, kaikkia tanssitaiteen alalla työskenteleviä yhdistävää työskentelykulttuuria. Ei edes Suomen nykytanssin ammattikentällä. Etenkin Teatterikorkeakoulussa opiskellessani olen huomannut, että taideinstituution sisällä toimiessa sitä helposti unohtaa koko kentän työskentelytapojen heterogeenisyyden. Koen, että omia preferenssejä, jotka määrittävät työskentelyä, ja työskentelykulttuuria on ollut vaikea hahmottaa, kun ympäristö tukee sen kaltaista työskentelyä. Koen, että olen parhaiten alkanut ymmärtää ja huomata preferenssejäni niissä tilanteissa, joissa olen kohdannut omasta totutusta työskentelykulttuurista poikkeavan työskentelykulttuurin. Koen, että kahden tai useamman eri työskentelykulttuurin edustajien neuvotteluissa tulisi olla erityisen herkkä ja kuunteleva sen suhteen, miten työskentelylle keskeisiä käsitteitä kukin ymmärtää ja miten ajatuksia tulisi käytännön työskentelyssä toteuttaa. Projektissa 2 saatoimme ajatuksen tasolla työskentelystä neuvotellessamme ymmärtää käsitteet samoin tavoin, mutta käytännön toiminnan tasolla huomasimmekin eroa siinä, mitä ne jokaiselle merkitsevät ja miten niitä tulisi käytännössä toteuttaa. Koen, että projektin 2

aikana tapahtui eri työskentelykulttuurien kohtaaminen koreografin tullessa keskieuropalaisesta työskentelykulttuurista. Toki osalla esiintyjistä oli kokemusta myös kansainvälisestä toimijuudesta mutta koin, ettei esiintyjien välillä ollut yhtä suuria eroja työskentelykulttuurissa kuin esiintyjien ja koreografin välillä. Projektin alkuvaiheessa neuvottelujen aikana koin, että käsityksemme kohtaavat esiintyjien ja koreografin kesken ainakin ajatuksen tasolla. Se, miten tämä toteutui käytännössä, on hauraampi asia. Ymmärsin että emme välttämättä ymmärrä keskeisimpiä työskentelyä määrittäviä käsitteitä samalla tavoin. Esimerkiksi *kollektiivisuus* tai *läpinäkyvyys* saattoivat merkitä aivan eri asioita käytännön tasolla.

Myös jokaisen yksittäiset preferenssit siitä, millaisessa ilmapiirissä he haluavat työskennellä, erosivat merkittävästi toisistaan. Koin, että TLTLTL aikana esiintyjien kesken oli tietty, melko yhtenevä, käsitys siitä, millainen työskentely on mielekästä etenkin kyseisen projektin kohdalla. Toki esiintyjien ”ryhmän” sisällä oli myös toisistaan poikkeavia mieltymyksiä ja nekin saattoivat vaihdella päivästä ja olotilasta riippuen.

Koreografin preferenssi oli työskennellä yksilöiden ja yksityiskohtien parissa ja hän mainitsi usein kokevansa esiintyjät nimenomaan ryhmänä, josta on vaikea erottaa yksilöitä. Aloimme tehdä läpimenoja yllättävän aikaisin prosessissa ja teoksen materiaali oli luonteeltaan sellaista, että koimme esiintyjinä olevamme hyvinkin yksin teoksen maailman sisällä, vaikka toimimmekin pääosin yhdessä ja saman toiminnan parissa. Samaan aikaan prosessissa ei ollut tilaa sen jakamiselle, mihin esiintyjinä kiinnityimme kussakin teoksen kohtauksessa. Ehkä tästä, yksinäisyyden kokemuksesta johtuen koimme tarvetta ryhmässä toimimiselle; hassuttelulle ja kepeydelle. Vasta esityskauden alkaessa (ja koreografin lähdettyä ensi-illan jälkeen) löysimme sanoja sille, millaista kohtaamisen laatu teoksen sisällä oli esiintyjien kesken. Koin, että tietty yhteyden tunne esiintyjien kesken vapauttaa myös minua yksilönä toimimaan itsenäisesti teoksen puitteissa.

Varmasti tarve ryhmässä toimimiselle muodostui myös siitä, että olemme opiskellessamme toimineet ryhmässä, mutta vasta TADaC:n aikana toimimme *ryhmänä* kohti yhteistä päämäärää. Jonkinlaista ryhmäytymistä oli jo tapahtunut ennen TADaC:n alkua, mutta todellinen ryhmäytyminen, ensimmäisen konfliktin kohtaaminen ja sen käsittely, tapahtui TLTLTL-prosessin aikana. Koreografi joutui myös osaksi tätä ryhmäytymisen prosessia, mikä ei varmasti tuntemattoman ryhmän kanssa ole ollut helppoa.

Koen, että saimme konfliktin käsiteltyä rakentavasti ja työskentely helpottui sen jälkeen.

Itseäni harmittaa, etten prosessin alkuun ottanut puheeksi keskustelukulttuuria ja erityisesti kielieroja, vaikka mietin sitä alkuun paljon. Koreografia lukuun ottamatta kaikki työryhmässä ymmärtävät suomea. Pohdin, olisimmeko koko ryhmänä löytäneet paremmin yhteyden toisiimme, mikäli olisimme tehneet valinnan puhua työpäivien aikana myös tauoilla englanniksi, jolloin myös arkipäiväisiä kuulumisia olisi voinut jakaa kaikille ymmärrettävässä muodossa.

3.3. *Projekti 3: f-ART House*

Työryhmä: 6 nuorta taiteilijaa (5 tanssitaiteilijaa, 1 valo-/ääni-/videotaiteilija).

Projekti 3, eli f-ART House -kollaboraation toiminta, on alkanut keväällä 2017 10tytöt-näyttämöteoksen parissa. Ryhmä muodostui, kun keskustelimme työryhmän jäsenten kesken kympintyttöydestä ja havaitsimme jaetun kokemuksen. Keskustelimme kymppin tyttö -käsitteen negatiivisesta leimasta ja tahdoimme tutkia aihetta yhdessä näyttämöteoksen kautta. Ryhmä muodostui tarpeesta ja halusta työskennellä yhdessä aiheen parissa. 10tytöt-teoksen ensi-ilta oli kesällä 2017 ja olemme jatkaneet sen esittämistä talvella 2018 ja keväällä 2019. Työskentelymme jatkuu edelleen uuden näyttämöteoksen, *BODYCTRL*, parissa.

Kollaboraatio perustettiin siis keväällä 2017 ja toiminta on jatkunut samanaikaisesti muiden esittelemieni esimerkkiprojektien (luku 3.1. Projekti 1. HIMO ja luku 3.2. *Their Limbs Their Lungs Their Legs*) aikana. f-ART House -kollaboraatiolla olemme pyrkineet löytämään sellaisia työskentelytapoja, joissa suostumuksen neuvottelu on mahdollista. Työskentely on kollektiivista ja olemme työryhmänä jakaneet työtehtäviä ja vastuita työryhmän jäsenten kiinnostuksen ja voimavarojen mukaan. Työskentelylle ominaista on ollut omaehtoisuus, henkilökohtaisista voimavaroista keskusteleminen työskentelyn lomassa ja suunnitelmien muuttaminen tarpeiden ja tilanteen sitä vaatiessa.

Emme ole kirjallisesti sopineet työskentelytavoista, vaan ne ovat muotoutuneet parin vuoden työskentelyn seurauksena. Tässä luvussa pyrin

sanallistamaan työskentelytapojamme. Apurahahakemuksissa olemme pyrkineet sanallistamaan ryhmämme arvoja ja olemme tiivistäneet niitä seuraavasti:

”f-ART House koostuu nuorista rohkeista taiteilijoista, jotka tahtovat kohdata yhteiskunnan kovia, kylmiä ja kasvottomia rakenteita pehmeällä ja empaattisella vastarinnalla. Työryhmä haluaa luoda ja vahvistaa lempeää diskurssia ja yhteisöllisyyttä taiteen kentällä sekä tuoda tanssitaidetta lähemmäs ihmistä, yksittäistä yleisön jäsentä.” (Ote f-ART House -kollaboraation työsuunnitelmasta 12.3.2019.)

Ryhmänä toimijuutemme ulottuu monelle alueelle. Tavoittelemme tilanteita, joissa vaikuttaminen on mahdollista. Toimintamme tähän mennessä on sisältänyt näyttämöteosten prosessien lisäksi kirjoittamista, taiteellisten praktiikoidemme jakamista työpajan merkeissä, julkista keskustelua paneelissa sekä tutkimusyhteistyötä. Ryhmämme työskentely on kollektiivista ja demokraattisuuteen pyrkivää. Ryhmämme sisällä on monenlaista toimijuutta ja ryhmän jäsenten toimijuus elää työskentelyn tarpeiden ja oman tahtotilan ohjaamana. Koen, että silloin kun työryhmän jäsenet tuovat aktiivisesti esille omia kiinnostuksen kohteitaan, halujaan ja tahtotilaansa työskentelyn suhteen, työnteko helpottuu.

Tanssitaiteilijana ja tanssijana työni koostuu usein hyvin paljon sosiaalisten suhteiden luomisesta. Iso osa energiasta uusien projektien alussa kuluu sosiaalisten suhteiden hahmottamiseen, ryhmädynamiikan kehittämiseen ja uusiin työskentelytapoihin asettumiseen. f-ART House sisältää kahden eri näyttämöteoksen taiteelliset prosessit, joiden aikana työryhmän kokoonpano on säilynyt samana. Kokemus on korostanut sitä, kuinka tärkeää on saada työskennellä samalla työryhmällä useamman projektin ajan, jolloin ryhmän dynamiikka ja toimintatavat ovat jo tuttuja ja niitä voidaan kehittää kohti entistäkin toimivampaa työskentelykulttuuria.

Kollektiivista työskentelyä helpottavat tekijät

Alun perin projektin 3 työryhmä muodostui ensimmäisen näyttämöteoksemme, 10tytöt, aiheen ohjaamana; jaetun henkilöhistorian ja kokemusten pohjalta kympintyytöydestä. Aihe oli sellainen, että se kosketti meitä jokaista läheisesti. Työryhmä valikoitui aiheen ympärille mutta isona

tekijänä toimi nimenomaan halu työskennellä kyseisen aiheen parissa yhdessä kyseisellä porukalla. Huomasimme, että jaamme hyvin samankaltaisen työskentelymoraalin, mikä on ollut yksi toimintaa helpottava tekijä etenkin ryhmässä, joka hoitaa kaikki tuotannolliset asiat jaetusti keskenään ilman tuottajan apua. Koen, että jaamme ainakin suurimmalta osin yhtäläiset käsitykset siitä, miten käytännön asioissa toimitaan, kuten esimerkiksi, että sähköposteihin pyritään vastaamaan mahdollisimman nopeasti tai että jokainen pyrkii tekemään oman osuutensa esimerkiksi apurahojen hakemisessa, ettei tuotannolliset työt kasaudu jatkuvasti vain yhden tai muutaman henkilön vastuuksi. Vastuita on helpompi jakaa tapauskohtaisesti silloin, kun työskentelymoraali on jaettu.

Kollektiivinen työskentely edellyttää toimiakseen jokaiselta työryhmän jäseneltä aktiivista toimijuutta – mikäli on päätetty demokraattisesta päätöksenteosta eikä vastuualueita ole jaettu. Etenkin demokraattisuuteen pyrkivä kollektiivinen työskentely on herkkää työryhmän jäsenten olotilojen muutoksille, minkä olen huomannut projektin 3 aikana. Ajattelen, että demokraattisessa kollektiivisessa työskentelyssä jokaisella tulisi olla vastuu antaa tilaa toisten mielipiteille mutta yhtä lailla vastuu tuoda myös omat, eriävätkin, mielipiteensä esille – omaa toimijuuttaan tulee myös aktiivisesti toteuttaa. Jotta eriävän mielipiteen esittäminen tai konfliktin nostaminen esille olisi mahdollista, työryhmän tulee olla saavuttanut vaadittava luottamuksen taso ja ryhmädynamiikka, jossa konflikteja kyetään käsittelemään rakentavasti.

Kollektiivista työskentelyä helpottaa työryhmän keskinäinen luottamus ja vapaus tunteiden ilmaisuun. Kun työryhmän jäsen asettuu merkittävästi tai tavallisesta poikkeavasti toiminnan, neuvottelun tai päätöksenteon ulkopuolelle, koko työryhmän mahdollisuudet tehdä päätöksiä vaikeutuu. Päätöksiä ei uskalleta tehdä ilman jokaisen henkilön suostumusta. Omasta toimijuudestaan ja osallistumisesta vetäytymiseen voi olla monia syitä. Halu vetäytyä voi riippua päivän olotilasta, mielialasta, henkilökohtaisesta elämäntilanteesta ja niin edelleen. Halu vetäytyä voi nousta myös ryhmän toiminnasta, jos jokin toiminnassa tai käytänteissä hiertää. Työryhmän olisi hyvä tietää, mistä vetäytyminen johtuu, etenkin, jos se liittyy ryhmän toimintaan, jolloin ryhmä voi muuttaa toimintatapojaan ja näin taata jokaisen jäsenen toimijuuden toteutumisen. Koen, että vastuullani on työryhmän jäsenenä ilmaista myös se, jos vetäytyminen liittyy henkilökohtaisiin asioihin,

jottei muu ryhmä ala toiminnan lomassa pohtia, johtuuko vetäytyminen ryhmän tai yksittäisen ryhmäläisen toiminnasta. Epätietoisuus kääntää huomion herkästi itsekriittisyyteen, mikä taas vaikeuttaa taiteellista toimijuutta ja luovuutta. Etenkin siinä tapauksessa, kun halutaan nostaa esille kriittistä keskustelua ryhmän toiminnasta, tulee keskustelun aloittajalla olla luottamusta ryhmään ja varmuutta siitä, että konfliktia osataan käsitellä rakentavasti ryhmänä – ettei konfliktin kohtaaminen johda epäasialliseen käytökseen tai projektin kaatumiseen, vaan päämääränä on ratkaisun löytäminen. Varmuus ja luottamus syntyy konflikteja kohtaamalla ja niitä käsittelemällä.

Työryhmänä jaamme hyvin samankaltaisen ammatillisen elämäntilanteen eikä kukaan toimi niin sanotusti *portinvartijana* suhteessa toiseen. Kellään ei siis ole valtaa tarjota tai evätä työmahdollisuuksia sen enempää kuin muillakaan ryhmän jäsenillä. Teemme töitä yhdessä kohti sitä, että voisimme ryhmänä menestyä. Tämä helpottaa erityisesti suostumuksen neuvottelun prosesseja, kun ammatillisessa mielessä kukaan ei ole alisteisessa suhteessa toiseen. Tällaisessa rakenteessa yhteisen vallan (*power-with*) rakentuminen ja toteutuminen on mahdollista ja helpommin saavutettavissa kuin esihenkilö-alainen-suhteessa.

f-ART House -kollaboraation luoman turvallisuuden tunteen takana on itselleni ollut sallivuus keskeneräisyydelle ja harhailulle sekä toistemme kannustaminen kohti jännittäviä asioita – ehkä siellä, missä herää hallittavissa ja käsiteltävissä olevia jännityksen tai pelon tunteita, on jotain mikä on myös tärkeää ja merkityksellistä. Koen, että kannustava ilmapiiri on helpottanut myös omien kiinnostusten tutkailua ja niiden tuomista esille.

Uskon, että taiteellisissa prosesseissa kollektiivista työskentelyä on vain yksinkertaisesti helpompi toteuttaa silloin, kun ryhmä on suhteellisen pieni. Silloin jokaisen näkökulmat on helpompi ottaa huomioon kiireestäkin huolimatta.

Suostumuksen neuvottelu kollektiivisessa työskentelyssä

Kun työryhmä työskentelee kollektiivisesti ja pyrkii tilanteeseen, jossa vastuu projektin ohjaamisesta ei ole yhden ihmisen vastuulla, toiminnan keskiössä ei ole vain yhden ihmisen käsitykset siitä, miten prosessin tulisi edetä, vaan jokaisen näkemys nousee merkitykselliseksi, kun puhutaan siitä, mihin aikaa tulisi käyttää ja mihin suuntaan teoksen kanssa edetään. Näiden asioiden

neuvottelu vaatii aikaa, jotta jokaisen käsitykset, mielikuvat ja toiveet tulisivat kuulluiksi eikä suostumuksen neuvottelua sivuuteta.

f-ART House – kollaboraation työskentelyssä, ei (pääosin) ole ollut ennalta määriteltyä työnjakoa, joka määräisi ryhmän sisäisiä valtasuhteita ja suostumuksen neuvottelun lähtöasetelman. f-ART House:n kohdalla valtasuhteet ja positiot mukautuvat ja elävät prosessien aikana sekä vaikuttavat jäsenten henkilökohtaisista elämäntilanteista, kuten voimavaroista. Pyrimme olemaan näistä muutoksista tietoisia ja olemme jakaneet työtehtäviä ja rooleja tilanteiden vaatimalla tavalla sekä kuunnellen jokaisen toiveita. Toimintamme lomassa olemme kysyneet jakamaan työskentelylle tarpeellista tietoa siten, että toiminta on välillä myös vaikeista elämäntilanteista huolimatta voinut jatkua. Etenkin toisen näyttämöteoksen prosessin aikana koen, että työryhmämme on kehittynyt siinä, miten neuvottelemme suostumuksesta, vastuista ja rooleista.

Työskennellessämme teemme ehdotuksia siitä, miten voisimme edetä, ja haemme ehdotuksille koko työryhmän suostumuksen. Esimerkiksi ruumiillisten tehtävien neuvottelussa silloin, kun kaikki ovat samassa tilassa, suostumuksen ennakoiva kysyminen (neuvottelu) toimii ja sitä on vaivatonta kommunikoida. Kun taas prosessia miettii tuotannollisten asioiden kohdalla, koko työryhmän suostumuksen pyytäminen on välillä osoittautunut vaikeaksi, koska arjessa ajan löytäminen kokoontumiselle ja tuotannollisten tehtävien hoitamiselle yhdessä on ollut haasteellista. Tästä syystä monia tuotannollisia tehtäviä on täytynyt jakaa tai tehdä etänä esimerkiksi jaettujen Google Drive -kansiodien välityksellä. Näiden tilanteiden kohtaaminen on auttanut ymmärtämään, että työtehtäviä kartoittaessa tulee arvioida myös tehtävän laatu sen suhteen, tarvitaanko sen hoitamiseen kaikkien suostumusta. Mikäli ei, sovimme yhdessä kuka tai ketkä hoitavat asian. Tässäkin tärkeäksi nousee työryhmän välinen luottamus sekä tiedon jakamisen ja kommunikaation laatu: Tiedämme olevamme ”samalla viivalla” ja kuka tahansa työryhmästä voisi asian hoitaa.

Liikkeellisten harjoitusten parissa, esimerkiksi liikeimprovisaatio-scoren kanssa työskennellessä, käymme alkuun koko scoren rakenteen läpi, jotta kaikki ovat samalla sivulla siitä, minkä asioiden parissa työskennellään ja mitä scoren aikana tapahtuu. Näin vältetään ylimääräisiltä keskeytyksiltä kesken harjoitteen. Useimmiten harjoitteen jälkeen keskustelemme siitä, miten haluamme edetä: Puretaanko kokemuksia keskustelemalla heti vai

myöhemmi tai miten keskustelua käydään? Mikäli osa on ollut liikkujina ja osa katsojina, keskustelemme havainnoista molemmista positioista.

Pyrimme yhdessä luomaan selkeät aikataulut ja tavoitteet, jotka pyrimme saavuttamaan tietyn ajanjakson aikana. Näistä aikatauluista ja tavoitteista sekä hoidettavista asioista ovat kaikki tietoisia. Kun aikarajat alkavat lähestyä, jaamme tietoa henkilökohtaisista elämäntilanteistamme, aikatauluistamme sekä voimavaroistamme ja pyrimme sen mukaan määrittämään, kuka hoitaa mitäkin asiaa. Pyrimme yhdessä luomaan myös prioriteettijärjestyksiä. Jos kukaan ei pysty hoitamaan jotain asiaa, pohdimme, miten se vaikuttaa kokonaissuunnitelmiimme. Kumpi painaa vaakakupissa enemmän: se, että asia tulee stressissä huolimatta hoidettua vai hyvinvointiin priorisoiminen? Koen, että työryhmällämme on hyvin pitkälti jaettu käsitys prioriteeteista, mikä helpottaa toiminnan suunnittelua.

Koen, että suostumuksen neuvottelun prosessit työskentelyssämme f-ART House -kollaboraation kanssa etenevät siten, että ensin määrittelemme, minkä kanssa kulloinkin työskentelemme. Luomme tavoitteita laajemmassa vuoden tai parin mittakaavassa sekä yksittäisen tehtävän kohdalla ja keskustelemme sen vaatimasta työn luonteesta; mitä työ vaatii, millaista paneutumista ja paljonko aikaa, sen vaatimia voimavaroja ja niin edelleen. Jaamme näkemyksistämme asian suhteen, minkä pohjalta pyrimme löytämään ehdotuksen työn toteuttamiselle – miten asian parissa työskennellään – ja varmistamme vielä työryhmän suostumuksen toimintasuunnitelmalle.

Toimintamme pohjana on, *etemme oleta kenenkään suostumusta*, mikä lisää tietynlaista herkkyyttä toisen kohtaamiselle. Myös se, että ryhmämme toiminta perustuu vapaaehtoisuudelle, saa aikaan sen, ettemme voi pitää itsestäänselvyytenä kenenkään panosta ryhmässä. Ehkä erona hierarkkiseen projektiin on se, että demokraattisessa projektissa, jossa kenellekään ei ole määritelty johtoasemaa, neuvottelun tulee tapahtua rihmaston omaisesti kaikkien tekijöiden välillä. Tämä vaatii toki enemmän aikaa; hierarkkisessa projektissa neuvottelun prosessit saattavat tapahtua nopeammin, koska vaikka johtajalla olisi useampia alaisia, suostumuksen ja toimijuuden neuvottelu tapahtuu usein lähinnä vertikaalisesti johtajan ja alaisen välillä. Viime aikoina olemme pohtineet ryhmämme toimijuutta suhteessa tanssintekijyyteen: tarkoittaako ryhmämme kaltainen kollektiivinen työskentely siirtymistä pois positioden (kuten tanssija, koreografi tai

suunnittelija) määräämästä työskentelystä kohti tanssin tekijyyttä, joka tapahtuu toimijoiden ja toimijuuksien välisessä vuorovaikutuksessa – välisyydessä? Työskentely vaikuttaa asiantuntijuuksista ja erikoisosaamisesta, mutta positiot ja toimijuuden muodot ovat elastiset ja mukautuvat.

Toinen merkittävä tekijä työskentelymme taustalla on *omien rajojen kunnioittaminen* ja *toistemme rajojen ehdoton kunnioittaminen*. Toisen rajoja ei kyseenalaisteta. Olemme teosprosessiemme aikana työskennelleet myös hyvin henkilökohtaisen materiaalin kanssa, minkä vuoksi rajojen kunnioittaminen on tärkeää. Omat rajansa voi koska vain asettaa selkeästi ja jättäytyä toiminnan ulkopuolelle – sitä ei tarvitse perustella. Olen kuitenkin kiitollinen siitä, miten olemme ryhmässä tuoneet suurpiirteisesti esille sen, mihin vetäytyminen on liittynyt; onko se liittynyt yhteiseen toimintaamme vai henkilökohtaisiin kipuiluihin. Suurpiirteinen tieto näissä tilanteissa vähentää ylimääräisen huolestumisen määrää, kun tietää, mitä toinen prosessoi. Välillä olemme jakaneet myös yksityiskohtaisempia syitä esimerkiksi vaikeille elämäntilanteille mutta koen, ettei vaadetta tai painetta jakamiselle ole. Kukin jakaa sen verran, minkä kokee välttämättömäksi tai tarpeelliseksi.

Entä jos?

Kollektiiviseen työskentelyyn demokraattisessa prosessissa liittyy aina tietty epävarmuus: Koen, että työskentelymme toimii ja prosessimme on demokraattinen. Koen, että työryhmä on turvallinen, että voin ilmaista epävarmuutta ja tuoda puolivalmiita ideoita jaettavaksi. Uskallan epäonnistua. Mutta entä jos joku ei koekaan asiaa samalla tavoin? Entä jos pinnan alla, toiminnassamme, onkin käsittelemättömiä asioita, joista en olekaan tietoinen? Entä jos joku kokeekin, ettei hänelle ole tarpeeksi tilaa tulla esille omaäänisenä toimijana? Mitä jos olemmekin työskennelleet kaksi vuotta eräänlaiseen turvallisuuden ja mukavuuden verhoon kietoutuneina ja jokin orastava ja merkityksellinen konflikti on jäänyt käsittelemättä? Miten tulla varmaksi siitä, että olemme samalla sivulla? Näiden aiheiden käsittely vaatii pysähtymistä ja aikaa. Tilaa, jotta piilotettu epäily voi päästä pintaan. Turvaa, jotta konfliktia voidaan käsitellä. Olemme pyrkineet toiminnassamme säilyttämään aikaa myös jutustelulle, jotta henkilökohtaisiakin asioita olisi mahdollista jakaa halutessaan työskentelyn lomassa.

Opiskelijan ja ammattilaisen toimijuuksien törmäyksiä

Projekti 3 eli f-ART House, on käytännössä täysin ammatillinen projekti, mutta siihen tuo oman mausteensa se, että kaikki työryhmän jäsenet ovat tähän mennessä (ja tämän opinnäytteen kirjoitusprosessin aikana) olleet opiskelijoita ja siksi toimineet samanaikaisesti Taideyliopiston rakenteissa. Opiskelijana toimiminen samanaikaisesti on mahdollistanut Teatterikorkeakoulun tilojen käytön sekä tekniikan ja puvuston lainaamisen, mikä on ollut suuri helpotus. Sinänsä Taideyliopistosta irrallisen ammattilaisprojektin tekeminen opintojen sivussa on herättänyt erikoisia tuntemuksia ja ajatuksia suhteessa toimijuuteen: Miten opiskelijan ja ammattilaisen toimijuus eroavat toisistaan? Miten opiskelijastatus vaikuttaa alitajuisesti siihen, millaiseksi koen toimijuuteni tai miten lähestyn tiettyjä ammatillisia ympäristöjä?

Vierailimme f-ART House -kollaboraation kanssa Yksin Sateessa? -festivaalilla joulukuussa 2018. Huomasin, että tanssitaiteilijana, jonka kaikki työelämän kokemus on kertynyt opintojen ohella (jolloin tietynlainen opiskelijastatus on aina läsnä) en aina ole kokenut toimijuuttani tunnustetuksi samoin kuin vieraillessamme festivaalilla. Vaikuttaako instituution rakenteissa toimiminen merkittävästi toimijuuden kokemukseen ja jos vaikuttaa, miksi?

Koen, että opiskelijan positio on kompleksinen; siinä yhdistyy ammattilaisuus ja kollegiaalinen yhteys jo alalla työskentelevien kanssa, mutta samalla taideinstituutio määrää ison osan elämästä. Tanssiala on myös ammattiin opiskellessa pieni, mikä näkyy opiskelijan mahdollisuuksissa suunnata omia opintojaan kohti omia mielenkiinnon kohteitaan, mikä jättää jäljen siihen, millaiseksi opiskelija kokee oman toimijuutensa. Samaan aikaan opiskelijan asema on kuitenkin hyvin turvattu verrattuna vapaalla kentällä työskenteleviin kollegoihin. Myös taiteellisen työn tekeminen on omalla tavallaan riskivapaata: voin kokeilla ja epäonnistua ilman suuria taloudellisia tappioita. Samalla kuitenkin pohdin, mitä turvattu asema opiskelijana tekee opiskelijan vastuulle? Jos minulla ei ole vastuuta ja vapautta ottaa omaa toimijuuttani ja suunnata tai vaikuttaa omiin opintoihini, laiskistaako se minua toimijana? Opiskelija ei voi ottaa täyttä vastuuta omista opinnoistaan, mikäli hänelle ei tarjota myös hieman vapautta – tilaa toimijuudelle.

4. LOPPUSANAT

Jotkin diskurssit, joita alallamme liikkuu vaikuttavat siihen, millaiseksi koen toimijuuteni tanssijana tai näen tulevaisuuteni tanssitaiteilijana. Kielen tasolla sellainen ilmaus kuin ”Tervetuloa alalle” on ilmaus, jonka olen kuullut hyvin monesta lähteestä silloin, kun olen opiskelijan positiosta pyrkinyt vaikuttamaan tai osoittamaan avainasemassa olevalle henkilölle sen, ettei suostumustani ole kysytty tai jos toimijuuteni aluetta on kavennettu. HIMO:n (luku 3.1.) mainoskuva ja suostumuksen sivuuttaminen – ”tervetuloa alalle”. f-ART House -kollaboraation työkeikka, joka meinaa mennä pieleen, kun taideinstituution aikataulujen kommunikoinnissa opiskelijoille on tullut virhe – ”tervetuloa alalle”. Lausahdus on sellainen, minkä olen pääosin kuullut ammattilaisten suusta ja se on kohdistettu ammattiin opiskelevalle. Silti koen, että samanaikaisesti lausahdukseen liittyy usein ymmärrystä ja myötätuntoa; että kanssani ollaan kuitenkin samaa mieltä siitä, että rakenteet ovat jäykät eivätkä lainkaan parhaat mahdolliset. Ehkä juuri tästä syystä lausahdus mielestäni kantaa kielen tasolla viestiä kyynisestä suhtautumisesta alaan – ja herkästi tuottaa myös kyynistä todellisuutta. Totta on, että tietyt rakenteet ovat jähmeitä muutoksille, mutta jos vastaus yleisesti on ”tervetuloa alalle”, miten asiat tulevat koskaan muuttumaan? Jos suhtautuisin itse valmistumiseeni siten, että ”tervemenoa alalle, kuraa se tulee olemaan”, miksi edes opiskelisin maisteriksi tälle alalle? Koska pääosin olen optimisti, joka uskoo joukkovoimaan, yhdessä tekemiseen ja yhteiseen valtaan, jakamiseen ja pehmyyden voimaan.

Toimijuus on hyvin kokemuksellinen asia ja käsitys omasta toimijuudesta muodostuu jokapäiväisen toiminnan vaikutuksesta. Tästä syystä ruohonjuuritasolla tapahtuvan toimijuuden vahvistamisen sekä suostumuksen neuvottelun merkitystä ei tule aliarvioida. Rakenteet voivat olla jähmeitä, mutta ne eivät ole muuttumattomia; uskon, että nämä ruohonjuuritasolla tapahtuvat muutokset työryhmissä, yksilötasolla ja yksilöiden välillä, voivat levitä saamaan aikaan muutoksia myös laajemmassa mittakaavassa – rakenteissa.

LÄHTEET

Julkaistut lähteet:

Arao, Biran & Clemens, Kristi. 2013. "From Safe Spaces to Brave Spaces: A New Way to Frame Dialogue Around Diversity and Social Justice." *The Art of Effective Facilitation: Reflections From Social Justice Educators*, toim. Lisa M. Landreman, 135-150. Sterling, Virginia: Stylus Publishing, LLC. 2013.

Bauer, Robin. 2014. *Queer BDSM Intimacies – Critical Consent and Pushing Boundaries*. New York: Palgrave Macmillan.

Butterworth, Jo. 2012. *Dance Studies – The Basics*. New York: Routledge.

Easton, Dossie & Hardy, Janet W. 2003. *The new Topping Book*. Oakland: Greenery Press.

Follett, Mary Parker. 1924. *Creative Experience*. New York, London: Longmans, Green and Co.

Forsström, Tiia & Forsstöm, Jouni. 2016. *BDSM-aapinen*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkley, Los Angeles: University of California Press

Hines, Sally. 2018. *Is Gender Fluid?: A primer for the 21st century*. Päätoimittaja Matthew Taylor. The Big Idea. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.

Kantonen, Lea. 2007. "Tahroja esityksessä. Yhteisötaiteen etiikkaa." *Taiteen etiikka*, toim. Jari Jula, 37-72. Turku: Areopagus. 2007.

Knuutila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri 2010. "Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi." *Representaatio – tiedon kivijalasta*

tieteiden työkaluksi, toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen, 7-31. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.

Kumpulainen, Kristiina; Krokfors, Leena; Lipponen, Lasse; Tissari, Varpu; Hilppö, Jaakko; Rajala, Antti. 2010. *Oppimisen Sillat*. Helsinki: Yliopistopaino.

Lamberg, Veera. 2016. ”Mun mielest nykyään tanssijoiltakin vaaditaan monipuolisempaa otetta kuin aikasemmin” – Nykytanssijan toimijuus muuttuvalla tanssikentällä”. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2016*, 95-109.

Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. 2018. ”Johdanto.” Teoksessa *Tarjoutmia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*, toim. Ari Tenhula & Anne Makkonen, 7-17. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Paalanen, Tommi. 2015. *Vapaus ja seksuaalisuus: Tutkielmia liberaalista etiikasta*. Helsinki: Helsingin yliopiston valtiotieteellinen tiedekunta.

Pajunen, Anne 2011. ”Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua.” Teoksessa *Tarjoutmia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*, toim. Ari Tenhula & Anne Makkonen 2018, 20-71. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Rossi, Leena-Maija 2010. ”Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa.” Teoksessa *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*, toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen, 261-175. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.

Törmi, Kirsi 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Internet-lähteet:

Abdulkarim, Maryan. 2018. ”Puhe Suostumus2018-kansalaisaloitteen julkistamistilaisuudessa.” 5.6.2018. Tallenne julkaistu kansalaisaloitteen Facebook-sivulla. Viitattu 31.3.2019.)

<https://www.facebook.com/suostumus2018/videos/212976099428227/>

The Centre for Gender Equality, Norway. 2001. ”Domination techniques: what they are and how to combat them.” Viitattu 28.3.2019.

<https://organizingforpower.files.wordpress.com/2009/03/forms-of-domination.pdf>

Lasten ja nuorten säätiö. ”Myrsky-hanke. Viitattu 28.3.2019.

<https://www.nuori.fi/toiminta/myrsky/>

Suostumus2018-kansalaisaloite. Viitattu 14.3.2019. suostumus2018.fi

Julkaisemattomat lähteet:

Elo, Julius & Kallinen, Aune. 2018. ”Nudity, Gender and Sexuality -työpaja.” Muistiinpanot työpajasta. Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 13.-24.8.2018. Työpajan aikana myös Julius Elon luento BDSM-praktiikasta.

Ote f-ART House -kollaboraation työsuunnitelmasta 12.3.2019.

Ote työpäiväkirjasta 16.8.2017.

Ote työpäiväkirjasta 14.11.2018.