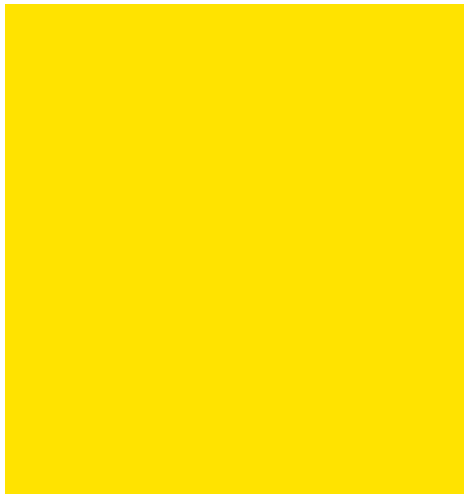




Postmoderni tanssi Suomessa?

NIKO HALLIKAINEN JA LIISA PENTTI
(TOIM.)



Postmoderni tanssi Suomessa?

TOIMITTAJAT JA JOHDANTO:
NIKO HALLIKAINEN JA LIISA PENTTI

POSTMODERNI TANSSI SUOMESSA?

TOIMITTAJAT JA JOHDANTO: NIKO HALLIKAINEN JA LIISA PENTTI

KINESIS 9

ISBN 978-952-7218-26-6 (painettu julkaisu)

ISSN 2242-5314 (painettu julkaisu)

ISBN 978-952-7218-28-0 (verkkojulkaisu)

ISSN 2242-590X (verkkojulkaisu)

JULKAISIJA

Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

2018

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

BOND Creative Agency

www.bond.fi

TAITTO

Atte Tuulenkylä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2018

PAPERI

Scandia 2000 Natural 240 g/m² &

Scandia 2000 Natural 100 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten



Sisällysluettelo

Esipuhe	9
Resumé	19
<i>Liisa Pentti</i> Minä, jag, moi, etc. und postmoderni tanssi	29
<i>Jaana Irmeli Turunen</i> Matkaa 1980-luvun tanssitaiteellisesta vastarinnasta nykyisyyden moniin todellisuuksiin	51
<i>Kirsi Monni</i> Situaatio, kehollisuus ja kielellisyys – merkintöjä modernin jälkeisestä koreografiasta 1980-luvulta tähän päivään //	77
<i>Annika Tudeer</i> Hiljaa hyvää tulee, tai miten opin menemään siitä, missä aita on matalin	109

<i>Riitta Pasanen-Willberg</i> Tilkku	125
<i>Soile Lahdenperä</i> Uuden tanssin kaikuja	147
<i>Paula Tuovinen</i> Postmodernin tanssihistoriaa henkilökohtaisesti	161
<i>Sanna Kekäläinen</i> Ehdotuksia sukupuolien esittämiseksi näyttämöllä	175
<i>Hilde Rustad</i> Traces of Duchamp in Postmodern Dance Improvisation Traditions	193
<i>Hanna Järvinen</i> Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä	209

Elina Pirinen 237
berniläinen reflektio jossa murha tehtynä
enkelikellon koreografiaan jossa erään postmodernin
tanssiruumiin tuottaman ihmiskuvan kriisi jossa jo
kolmannen polven tottelematon desiree jossa sanat ja
ruumis joina mieli läikähtelee

Anna Torkkel
Tanssin tapahtuminen? 251

Masi Tiitta
Vastatiloja 263

Sonya Lindfors
Postmoderni ja koreografi? 279

Tekijäesittelyt 299

Esipuhe

Postmoderni on kysymys. Se on hämärästi määrittävä suuntaus, jonka aikakauden ja sisältöjen rajaaminen on epävakaa haaste. Postmodernin tanssin käsite ei koskaan saavuttanut jalansijaa Suomessa, vaikka siihen liitettävät ideat ja käsitykset kehosta, tanssista ja tanssijuudesta ovat vaikuttaneet voimakkaasti monen suomalaisen tanssintekijän ajatteluun joko suoraan tai välillisesti. Käsitteen sisältöä on muokattu ja tarkennettu länsimaisessa tanssintutkimuksessa useiden vuosikymmenten aikana yhä uudelleen ja taas uudelleen, mutta se onnistuu lipsuen väistämään lopullista määrittelyä säilyttäen monimerkityksellisyytensä aina rasittavuuteen saakka.

Postmoderni on hyvin 1980-lukulainen termi. 80-luku on ollut merkittävä vuosikymmen suomalaisen tanssitaiteen voimistumisen kannalta, ja voidaan ajatella, että tuolloin postmoderni tanssi löysi myös suomalaiset tanssitaiteilijat. Postmoderni on silti muutakin kuin historiaa. Se on problematiikka, johon tuntuu tärkeältä ja välttämättömältä nykytanssitaiteilijana vastata, vaikka kieltäytyisi itse liittymästä sen katon alle. Tämä kirja asettaa esimerkin siitä, miten 14 tanssitaiteilijaa ja tanssin asiantuntijaa muodostavat valitsemistaan tulokulmista ja valitsemillaan kirjoittamisen tavoilla suhteen postmodernin kysymykseen.

Teos luo moniäänisen katsauksen postmoderni tanssi -käsitteen määrittämättömyyteen, joka on käsitteen haaste ja rikkaus. Kokoelma taittaa totuudenmukaisesti hajanaisia kuvia yhdestä historiallisesta ajanjaksosta tanssitaiteessa ja tuo ilmi sen, miten

monisyinen ja -tulkintainen nykytanssikenttämme on. Kirja dokumentoi tekijöiden ääniä osoittaen, ettei postmodernin tekijäkimpun muodostaminen ole yksioikoista.

Kirjoittajista valtaosa on koreografeja. Kirjan yksi tavoite on ollut kertoa kunkin taiteilijan henkilökohtainen tarina pohdintoineen ja se, miten tekijät ovat asettuneet kentälle suhteessa tanssitaiteen nopeasti muuttuvaan käsitteistöön ja ilmaisuun. Kirjoittajien teksteissä toistuu tanssitekniikoiden ja kulttuuristen olosuhteiden merkittävyys postmoderni tanssi -käsitteen sisällön hahmottamisessa sekä koulutuksen tärkeä rooli uusien, omien taiteellisten sisältöjen kehittämisessä. Monille tanssintekijöille nimenomaan kansainvälinen koulutus oli postmodernin keskeinen välittäjä.

Tekstit ja niiden näkemykset postmodernista ovat subjektiivisia aukikirjoituksia historiallisista juurista ja niiden sijoista nykyhetkessä. Näkemysten paketoiminen yhdenmukaiseen päätökseen on mahdotonta, eikä se ole ollut kirjan päämäärä. Taiteilijat ja tanssintutkimus kohtaavat toisensa kauniissa epäkoherenssissa. Postmoderni-käsitteen käyttö edellyttää valintoja, kuten Hanna Järvinen artikkelissaan osoittaa. Toiset kokoelman taiteilijoista kieltäytyvät varsinaisesti tunnustamasta postmodernia, toisille se on osa taiteilijuutta ja identiteettiä. Postmodernin kysymys jää olemuksensa mukaisesti mysteeriksi ja valottuu lukijalle artikkeleissa, joissa eritoten taiteilijat pyrkivät jäljittämään ennen muuta itseään ja samalla pyydystävät mahdollisesti postmodernin.

Postmoderni tanssi Suomessa? -kirja pohjautuu kokoelman toisen toimittajan, koreografi Liisa Pentin taiteelliseen toimintaan. Liisa Pentti +Co on vuodesta 2011 ollut organisoijana pohjoismais-venäläisessä After Contemporary -hankkeessa, joka on peräntynyt nykytanssin jälkeistä tilaa. Sen puitteissa järjestetyt tapahtumat ovat kuljetaneet kysymystä postmodernista ja erityisesti myös postmodernin

jälkeisestä ajasta. Mikä on postmodernin elinkausi, vai loppuiko se jo? Mitä on vaihe postmodernin jälkeen ja elämmekö sitä parhaillaan? Tai onko postmoderni kuin kapitalismi, josta ei väitetysti ole ulospääsyä, onko kaikki nyt ja aina enemmän tai vähemmän postmodernia? Onko meillä paikkaa, johon paeta postmodernista?

Vuonna 2016 oli kulunut 30 vuotta siitä, kun Pentti valmistui tanssintekijäksi Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolta (nykyisin School voor Nieuwe Dansontwikkeling, SNDO). Merkkivuotta juhlistaakseen hänen tanssiryhmänsä Liisa Pentti + Co järjesti kaksiosaisen tapahtuman nimellä Postmoderni tanssi Suomessa? Tapahtuma kokosi yhteen ne suomalaiset tanssitaiteilijat, joiden Pentti on kokenut kulkeneen saman kolmenkymmenen vuoden matkan 1980-luvulta tähän päivään ja joista jokainen on työllään kehittänyt ja uudistanut suomalaista baletin ja modernin tanssin jälkeistä tanssitaidetta.

Tämä kirja keskittyy henkilökohtaisiin tarinoihin ja sitä kautta piirtyvään historiaan, koska nämä tarinat jäävät usein kirjoittamatta. Suomalaisen nykytanssin lähihistoriasta on julkaistu muutamia kirjoja, mm. Zodiak – Uuden tanssin keskuksen oma historiikki *Zodiak – Uuden tanssin tähden* (Ojala & Takala, Like 2007) sekä Soili Hämäläisen toimittama Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen historia *Tanssi yliopistossa: kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*, joka julkaistiin Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa 2016. Postmodernin tanssin sisältämien ajatusten vaikutuksia on alettu tutkia Suomessa vasta viime vuosina, kun Aino Kukkoson väitöskirja *Postmoderni liikkeessä: Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista* ilmestyi vuonna 2014 (Helsingin yliopisto).

Postmoderni tanssi Suomessa? -artikkelikokoelma pyrkii antamaan näkökulmia Suomen tanssihistorian vielä niukasti avattuun aikakauteen sekä kokemuksellista tietoa ajasta, jolloin suomalaisen

taidetanssin asema vahvistui ja jolloin uudet virtaukset muokkasivat ja tulivat osaksi suomalaista taidetanssia kirjan kirjoittajien intohimon, sitkeyden ja taiteellisen työn kautta. 1980-lukua leimasi tähän kirjaan kirjoittaneiden aikalaistekijöiden luottamus omiin taiteellisiin visioihin ja niiden oikeutukseen ahdasmielisessä tanssikulttuurissa, jossa uteliaisuus ei ollut hyve ja jossa vasta jalansijan saanut moderni tanssi sekä baletti näyttäytyivät ankarina portinvartijoina tanssin kentällä.

Suurin osa kokoelman lopullisista kirjoittajista on valikoitunut Pentin ehdottamana sillä perusteella, että he olivat olleet osana hänen taivaltaan tanssikentällä. Teoksen kirjoittajiksi on pyydetty *Postmoderni tanssi Suomessa?* -tapahtumassa esiintyneet taiteilijat, jotka ovat työskennelleet tanssitaiteen parissa Pentin tavoin 80-luvulta saakka. Pentin lisäksi Sanna Kekäläinen, Soile Lahdenperä, Kirsi Monni, Riitta Pasanen-Willberg, Paula Tuovinen, Jaana Turunen ja Annika Tudeer puhuvat kukin omalla tekstillään ja avaavat tanssitaiteilijaksi kasvamisen polkuaan sekä pohtivat taiteentekemisen lähtökohtia enemmän tai vähemmän suhteessa postmodernin tanssin käsitteeseen.

Kirjoittajat on kutsuttu esittämään oma vastauksensa kysymykseen postmodernista tai muotoilemaan sen kysymys uudelleen. Kirjaa toimittaessa kirjoittajia pyydettiin kutakin pohtimaan postmodernin kysymystä ensisijaisesti suhteessa omaan taiteilijuuteensa ja historiaansa. Näin kirja on pyrkinyt dokumentoimaan tanssin lähistoriaa tekijöiden itsensä sanoittamana. Tanssitaiteilijoiden tekstit ovat kukin autobiografisia yhteisen rajatun aiheen ympäriltä, mikä on tuottanut lopputuloksesta kutkuttavan monikerroksisen.

Postmoderni tanssi Suomessa? -antologian toisen ja pääasiallisen toimittajan Niko Hallikaisen aloitteesta kirjassa kuuluu myös uuden, nuoremman sukupolven tanssintekijöiden ääni. Halusimme

toimittajina tuoda esiin tämän tekijäpolven ajattelua, näkemyksiä ja kokemuksia tanssin lähihistoriasta suhteessa postmodernin kysymykseen. Merkitsisikö postmodernin tanssin käsite heille mitään? Miten he kukin mieltävät taiteilijuutensa suhteessa tanssin lähivuosisikymmeniin?

Aikaperspektiivi lisää postmodernin tanssin sisältämiin ajatuksiin nuoren polven kirjoittajien suhteen tulevaisuuteensa ja työhönsä. Heidän pohdintansa tuo kirjaan ymmärrystä siitä, mihin kaikkeen taidetanssi Suomessa postmodernin sisällöllisten kysymysten tai näiden kysymysten ohittamisen kautta on kehittynyt kolmenkymmenen vuoden aikana. Nuoret nykykoreografit edustavat kokoelmassa näkökulmaa, joka on ollut tärkeä osa Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumia, joissa nuoremmat tanssitaiteilijat ovat haastatelleet 80-luvulla työskennelleitä koreografeja näiden työurista. Teos pyrkii kokonaisuudessaan hahmottamaan, mistä puhumme tänä päivänä, kun viittaamme postmoderniin tanssissa, ja mitä on suomalainen tanssitaide postmodernin jälkeen.

Kokoelma alkaa koreografi-toimittaja **Liisa Pentin** tekstillä, joka kuvaa taiteellisen toimintansa taivalta, jonka ympärille tämä kokoelma ja siihen valikoituneet kirjoittajat ovat kerääntyneet. Artikkelit keskittyvät muutamisiin töihin koreografien kolmen vuosikymmenen mittaiselta uralta esimerkkeinä praktiikasta, johon postmodernin kysymys kytkeytyy. Artikkelit avaa myös antologian taustalla olevaa pohdintaa postmodernin paikallisuudesta ja eri tanssikulttuurien kohtaamisesta.

Jaana Turusen artikkeli koostuu väitöskirjatyön parissa tuotetusta tekstistä, joka ulottuu useammalle vuosikymmenelle käsitellessään postmoderneiksi miellettyjen tekniikoiden ja piirteiden rantautumista niin Turusen omaan taiteelliseen työhön kuin laajemmin Suomeen. Turunen pohtii tekstissään uuden, vaihtoeh-

toisen ja vastavoimaisen tanssitaiteen syntymistä ja sijoittumista muuttuvassa maailmassa. **Kirsi Monni** käsittelee artikkelissaan taiteilijuutensa jatkuvaa kehitystä; ensin teknistä ja koulutuksellista historiaansa ja sitten filosofisten ja teoreettisten virtausten vaikutusta ajatteluunsa. Teksti dokumentoi elävästi taiteilijan töitä, metodeja ja oivalluksia, joiden syvälinen pohdinta kutsuu lukijan hahmottamaan nykyaikaisen tanssitaiteen eri tavoin.

Annikka Tudeer hahmottelee artikkelissaan, miten hänen henkilökohtainen taipaleensa taiteilijaksi suhteutui Helsingin esitystaidekentän kehitykseen ja performanssin kenttään hänen uransa alussa. Tudeerin esse on antelias dokumentti vaihtelevista tuntemuksista ja kokemuksista prekaarilla taidekentällä 1980-luvulta nykypäivään. **Riitta Pasanen-Willberg** käsittelee artikkelissaan postmodernia oman taiteellisen työskentelynsä kysymyksenä. Teksti dokumentoi yksityiskohtaisesti teoskohtaista ajattelua, työprosesseja ja töiden saamaa vastaanottoa, joka muodostuukin keskeiseksi aiheeksi monissa kokoelman teksteissä.

Suurin osa kirjoittajista osallistui puhujina Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumiin, joissa tehdyt taiteilijahaastattelut ja puheenvuorot toimivat useiden tekstien raameina. Kokoelman lähtökohta elää näin voimakkaana kirjassa esimerkiksi **Soile Lahdenperän** haastatteluartikkelissa, joka käsittelee koreografin suhdetta postmoderniin erityisesti improvisaation ja Alexander-tekniikan kautta. **Paula Tuovisen** teksti taas rakentuu hänen Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumassa pitämänsä puheenvuoron ympärille ja käsittelee useita teoksia taiteilijan uran varrelta suhteessa kotimaiseen muuttuvaan tanssitaiteeseen. Kokoelman toinen haastattelumuotoinen teksti on **Sanna Kekäläisen** tekijyydellistä historiaa avaava artikkeli, joka paneutuu kumouksellisiin muutok-

siin sekä murreksiin valtarakenteissa, kulttuuri-ilmapiireissä ja itse taiteilijan identiteetissä.

Kirjan kirjoittamiseen on suomalaisten koreografien lisäksi osallistunut kaksi tanssihistorioitsijaa, jotka avaavat omasta asiantuntijuudestaan käsin toisia lähestymistapoja postmoderniin. Ensimmäinen heistä on norjalainen koreografi **Hilde Rustad**, joka käsittelee artikkelissaan postmodernia tanssi-improvisaation ja Marcel Duchampin taiteen yhtymäkohtia tutkien. Kokoelma jatkuu tanssintutkija **Hanna Järvisen** tekstillä, jossa tanssihistorioitsija avaa tanssitaiteen vaiheita periodisoivien käsitteiden ongelmakoh- tia ja historiankirjoittajan vallankäyttöä. Artikkelissaan Järvinen tutkii, mistä kaikesta puhumme, kun sanoitamme postmodernia tanssia, ja hahmottaa, mitä vaihtoehtoja postmoderni-käsitteelle on.

Kokoelman loppupuolen teksteissä nuorempi tanssijapolvi kä- sittelee niin taiteensa kuin itsensä suhteita postmoderniin tanssiin ja postmoderniin yhteiskuntaan. Koreografit käsittelevät esseissään taiteen, työn eri kenttien vaikutusta ja näkymistä omassa taiteen tekemisessään ja kuvaavat, miten he kukin oman taiteellisen työn sarallaan ovat päätyneet käsittämään postmodernin yhteiskunnan olosuhteet ja ehdot. Samalla keskeisenä lähestymistapana säilyy omien teoskohtaisten praktiikoiden ja teosten maailmasuhteiden dokumentointi.

Elina Pirinen kompositioi tekstistään koreografisen kartan, jo- ka avaa välittömän kauneutensa ja kauheutensa lisäksi myös syvem- piä luokkuja kirjoittajansa taiteelliseen ajatteluun ja historiaan, kun lukija antautuu tanssimaan tekstin kielen kanssa. **Anna Torkkel** kirjoittaa taiteellisen ajattelunsa avaamisen ohella, miten yhteiskun- nan tempon jatkuva kiihtyminen vaikuttaa tanssin tapahtumiseen. **Masi Tiitta** taas kirjoittaa tekstissään postmodernista modernin

jälkeisenä elävänä tilana ja taiteellisesta työstään vastatilojen läpi kulkevana kehityksenä.

Kirja ei pyri vakiinnuttamaan hegemonista käsitystä suomalaisesta postmodernista tanssista. Kysymysmerkki kirjan nimessä on ja pysyy sen viimeiseen sivuun asti. Siten se kutsuu kentälle yhä useampia historioita heiluttamaan absoluuttisen historiankäsityksen fantasiaa. Kirja päättyykin **Sonya Lindforsin** artikkeliin, joka kritisoi postmodernia kenties voimakkaimmin suhteessa diskurssiin, jota Suomessa on alettu käymään vasta hiljattain. Osassa teksteistä taiteilijan esittämä kritiikki suuntautuu laajemmin taiteen kautta yhteiskuntaan kuten rahoitusrakenteisiin, työkuulttuuriin ja vallitseviin arvoihin.

Kirjasta puuttuu monia tärkeitä puheenvuoroja esimerkiksi 1990-luvulla valmistuneilta tanssintekijöiltä. Rajaukset ovat olleet välttämättömiä johtuen materiaalin laajuudesta ja tilan niukkuudesta. Tanssin kenttä kasvaa kuitenkin Suomessa koko ajan ja raivaa näin tilaa suuremmalle määrälle erilaisia ääniä. Samalla se, kenen kirjoituksia kokoelmaan on sisällytetty, vaikuttaa eittämättä siihen, millainen kuva lukijalle piirtyy postmodernista tiettyjen tyylien, tekniikoiden, sisältöjen ja merkitysten ryppäänä. Kirjoittajia valikoimassamme emme kuitenkaan toimittajina keskustelleet kertaakaan siitä, ketkä tekijät ovat tai eivät ole postmoderneja. Valitsimme kirjoittajat selkeästi linjaamalla, keiltä olisi kiinnostavaa kuulla ajatuksia postmodernista. Lista kirjoittajista muodostui intuitiivisen nopeasti.

Jos kirjaa haluaa lukea lopullisena totuutena suomalaisen postmodernin tanssin historiasta, se on kritisoitavissa Helsinki-keskisydestään ja kirjoittajien rajauksestaan. Kirja ei pyri luomaan objektiivista kattautusta siitä, mitä postmoderni tanssi voisi edes hypoteettisesti olla. Sen tavoite on yksinkertaisemmin rikastuttaa

tanssihistorian kenttää moniäänisemmäksi. *Postmoderni tanssi Suomessa?* kiinnittyy henkilökohtaisen historiankirjoituksen jatkumoon kokoamalla yhteen taiteilijoiden puheenvuoroja.

Olemme toimittajina puhuneet teoksen muodosta lukuisilla eri nimikkeillä. Pentille se on ollut alusta asti antologia, kun taas Hallikainen näki sen pitkään enemmän symposium-julkaisuna. Molemmille lopputulos on selkeästi artikkelikokoelma. Olemme yksimielisiä myös siitä, että kirja on kokonaisuutena teos. Kirjan tekstit ovat muodoiltaan toisistaan poikkeavia, mikä on ollut alusta asti toivomamme rikkaus. *Postmoderni tanssi Suomessa?* on tanssitaiteelle elämänsä omistaneiden ihmisten tekemä teos. Teksteissä kuuluu kirjoittajiensa voimakkaat äänet ja persoonalliset tavat hahmottaa suomalaisen tanssin lähihistoriaa. Kirja osoittaa, kuinka moninainen paikoin pieneltä tuntuva taidekenttämme todellisuudessa on. Lukijan on mahdollista muodostaa limittyviä, yhteen tulevia ja ristiriitaisiakin rihmastoja eri äänten välille.

Nyt marraskuussa 2017 tanssin kenttä näyttäytyy laajana, monimuotoisena ja suvaitsevaisena pitäen sisällään yhteisöllisiäkin piirteitä, kiitos monien valtakunnallisten toimijoiden. Marginaalien sisälle syntyy uusia marginaaleja, kenttä kehittyy yhteen tulemisista ja erkaantumisista alati muuttuviin muotoihinsa. Toivomme, että kokoelman tekstit antavat historiallisten yksityiskohtien ja ajan kuvan lisäksi uskoa ja innoitusta tuleville tanssintekijöille toimia valitsemallaan alalla. Toivomme myös, että teos antaa tanssientän ulkopuoliselle lukijalle käsityksen tanssitaiteilijan työn monipuolisuudesta sekä tietoa ja ymmärrystä tämän taiteen sisältämästä ajattelusta. Erityisesti toivomme tekstien olevan ikkuna tärkeään ajanjaksoon suomalaisen taidetanssin nuorena historiassa ennen kuin tarinoita kertovat äänet häviävät ajan ulottumattomiin.

Tämän kirjan tekeminen ja siihen kirjoittaminen ei ole ollut helppoa, koska emme elä helppoa aikaa. Olemme väsyneitä ja pysymme reippaina. Samoin on postmodernin laita – se on väsynyt, ei niin reipas ja edelleen vaikeasti hahmotettava, mysteeri mutta ei ihmeellisyys ja useiden ihmisten kovan työskentelyn tulos. Haluamme lämpimästi kiittää kaikkia, jotka taiteelle omistautuneen työskentelynsä ja muiden velvoitteidensa keskellä ovat onnistuneet löytämään aikaa tanssin ja henkilökohtaisten historioidensa kirjoittamiselle. Kiitämme Aino Kukkosta teoksen artikkelien sisältö tarkastuksesta, Laura Lehtistä teoksen oikoluvusta ja Martin Enckelliä ruotsinkielisen yhteenvedon käännöksestä.

Haluamme kiittää erityisesti Svenska Kulturfonden ja Oskar Öflundin säätiötä, joiden myöntämien apurahojen turvin kirjan sisältö on ollut mahdollista toteuttaa samoin kuin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulua, joka on mahdollistanut kirjan julkaisun.

Liisa Pentti & Niko Hallikainen

Resumé

Det postmoderna är ett begrepp som mer liknar en fråga. Det är en ism som svårligen låter sig definieras. Att försöka bestämma vad det postmoderna står för, samt dess tidsramar, är en vansklig utmaning. Begreppet postmodern dans fick aldrig fotfäste i Finland, även om dess idéer och uppfattningar om kroppen, dansen, och vad dans kan vara, påtagligt influerat, direkt eller indirekt, många finländska koreografer och dansares syn på danskonsten. Den västerländska forskningen kring postmodern dans har i olika omgångar omformat och preciserat innehållet i själva begreppet, utan att nå fram till en slutgiltig definition. Begreppet postmodern dans har, intill besvärande grad, bibehållit sin mångtydighet. I Finland har enbart en avhandling skrivits om hur den postmoderna dansen inverkat på danskonsten. Denna avhandling, *Postmoderni liikkeessä: Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*, är skriven av Aino Kukkonen och publicerades år 2014 (Helsingfors Universitet).

År 2016 hade det gått 30 år sedan koreografen Liisa Pentti utexaminerades från teaterskolan i Amsterdam, från linjen för modern dans (idag School voor Nieuwe Dansontwikkeling, SNDO). Med sin dansgrupp Liisa Pentti + Co arrangerade hon detta år ett tvådelat evenemang under rubriken Postmoderni tanssi Suomessa? (Den postmoderna dansen i Finland?). Tilldragelsen samlade de finländska danskonstnärer som under de senaste trettio åren, från 1980-talet fram till idag, på ett snarlikt vis varit verksamma inom danskonsten. Samtliga har, efter de epoker som först präglats av baletten och senare även av den moderna dansen, med sitt

arbete utvecklat och förnyat dansscenen i Finland. Evenemangets avgränsningar var förutom tidsmässiga även innehållsdikterade, och i texterna i denna antologi framträder frågor som berör stil, teknik och danskonstens själva substans, samt dansens betydelse i relation till omvärlden.

Danskonsten förändras ständigt och är inte lätt att i ord definiera. Konstformen har berikats av Isadora Duncan, ausdrucksstanz, modern dans, dansteater, nutida dans, postmodern dans, ny dans, postdans, etcetera. Alla dessa former av danskonst som framträtt sedan början av 1900-talet levde sin tid och vek sedan undan då nya, av tidsandan präglade uttrycksformer gjorde sig gällande. Liisa Penttis läroanstalt var den första europeiska teaterskolan som vid sidan av Dartington College i England i sin utbildning utgick från att dansaren är en självständig konstnär, inte enbart någon som är ett material för koreografen, en som förverkligar någon annans visioner. Förutom att läroanstalten i Amsterdam gav undervisning i den traditionella moderna dansens teknik, t.ex. Cunninghams och Limons, lärde skolan eleverna även kinesologi baserad på Todd-alignment, kontaktimprovisation, Mary Fulkersons release-teknik, t'ai chi, och process-relaterat arbete tillsammans med flera av de tidigare medlemmarna i de amerikanska dansgrupperna Judson och Grand Union. Enligt John Rolland, läraren i Todd-alignment, visste ingen ännu då hurudana dansare denna utbildning skulle ge upphov till, eller hur dansarna efter sin utexaminering skulle finna sina forum inom dansfältet.

De ovan nämnda konstnärliga metoderna anses ha kommit till under 1950- och 1960-talen på USA:s västkust, speciellt under inflytande av Anna och Lawrence Halprin, och i New York var inspirationskällorna Merce Cunningham och John Cage samt Robert Dunns workshop. Sally Banes använde termen "postmodern

dans” i sin bok *Therpsichore in sneakers*, i vilken hon gav inblickar i de tankevärldar som Anna Halprin och medlemmarna i Judson Dance Theater representerade. I England etablerades något senare termen New Dance.

Artikelsamlingen *Postmoderni tanssi Suomessa?* strävar efter att ge infallsvinklar till en period i Finlands danshistoria som ännu inte kartlagts. Samlingen vill förmedla erfarenhetsbaserad kunskap om en tid då den finländska konstnären fick en gedignare ställning, och vill även visa hur de nya strömningarna formade och blev en del av den finländska konstnären. Danskonstnärernas passion, seghet och konstnärliga insatser var förstås en förutsättning för detta.

Bidragsgivarna i antologin har i likhet med Pentti varit verkamma inom danskonsten sedan 1980-talet och så gott som alla deltog i *Postmoderni tanssi Suomessa?*-evenemanget. Vid sidan av Penttis bidrag får vi ta del av texter av bl.a. Sanna Kekäläinen, Soile Lahdenperä, Kirsi Monni, Riitta Pasanen-Willberg, Paula Tuovinen, Jaana Turunen och Annika Tudeer. De ovannämnda skribenterna ger oss inblickar i den personliga konstnärliga banan, hur de mognade till de konstnärer de är idag. Förutom av koreografer finns bidrag av två danshistoriker, Hilde Rustad och Hanna Järvinen. Utgående från sina specifika kunskaper visar de på andra sätt att närma sig det postmoderna. I antologin diskuteras även premisserna för konstnärligt skapande, premisser som i varierande grad relaterar till begreppet postmodern dans. På initiativ av **Niko Hallikainen**, den andra och huvudsakliga redaktören för antologin, har även nya röster från en yngre generation danskonstnärer fått komma till tals. Det är viktigt att föra fram deras tankar och synsätt, få ta del av hur de förhåller sig till dansens närhistoria. Vad betyder postmodern dans för dem, har begreppet för dem överhuvudtaget någon betydelse? Hur upplever de sitt konstnärskap i relation till det som

skett inom dansen under de tre föregående decennierna? Den yngre generationens skribenter skriver om hur de ser på framtiden. I och med tidsperspektivet vi via de yngre danskonstnärerna får breddas vår uppfattning om den postmoderna dansens betydelse. Deras inlägg bidrar till förståelsen av hur konstdansen i Finland under de senaste trettio åren utvecklats. I dessa inlägg relateras även till hur danskonsten förändrats då den ignorerat de frågor det postmoderna ställt. De unga koreograferna representerar i antologin en infallsvinkel som arrangörerna såg som viktig redan under Postmoderni tanssi Suomessa?-evenemanget. Under evenemanget intervjuade de yngre danskonstnärerna en tidigare generations koreografer, dem som varit verksamma sedan 1980-talet, om deras respektive yrkeskarriärer. Antologin strävar via sina olika inlägg att skissa upp en bild av vad vi försöker uttrycka då vi idag hänvisar till det postmoderna, och även att ge en inblick i vad den finländska danskonsten efter det postmoderna är.

Samlingen inleds av en text av koreografen **Liisa Pentti** som även är den andra av bokens redaktörer. Texten koncentrerar sig främst på några av hennes konstnärliga arbeten och ger exempel på den praktik som frågorna kring det postmoderna anknyter till. I artikeln berättar hon om möten mellan olika danskulturer och hon diskuterar även det platsrelaterade i det postmoderna. **Jaana Turunens** artikel har kommit till som en parallelltext till hennes doktorsavhandling. Texten avspeglar flera decennier och berättar om hur det som uppfattades som postmodern teknik och postmoderna drag kom att forma hennes konstnärliga arbete och även det inhemska dansfältet överlag. Turunen resonerar i sin text kring hur den nya alternativa danskonsten föddes som en motkraft och hur den placerar sig i en föränderlig värld. **Kirsi Monni** behandlar i sin text den fortgående utvecklingen i det egna konstnärskapet.

Först får vi ta del av den historia som berör dansteknik och utbildning, därefter redogör hon för hur hennes syn på danskonsten påverkats av olika filosofiska och teoretiska strömningar. Texten dokumenterar livfullt konstnärens arbete, metoder och insikter, och de djupgående resonemangen inbjuder läsaren till att betrakta den nutida danskonsten ur olika synvinklar. **Annika Tudeer** berättar i sin artikel om hur hennes personliga mognad till konstnär anknöt till utvecklingen inom performance-konsten i Helsingfors. Tudeers essä är en givande dokumentation av skiftande känslor och upplevelser på den finländska konstscenen där uppehållet inte alltid är en självklarhet. **Riitta Pasanen-Willberg** behandlar i sin artikel det postmoderna som en fråga som genomsyrar det egna konstnärliga arbetet. Texten redogör detaljerat för ett tänkesätt där fokus alltid ligger på de enskilda verken och arbetsprocesserna. Hon berättar också om hur verken blivit mottagna, ett tema som finns med även i ett flertal av samlingens övriga texter.

Största delen av skribenterna deltog med muntliga inlägg i Postmoderni tanssi Suomessa?-evenemanget, och för flera av antologins texter utgör intervjuer ramarna. T.ex. i **Soile Lahdenperäs** presentation lever evenemangets och därmed också samlingens historia starkt. Hon talar bl.a. om koreografens relation till det postmoderna och om hur improvisationen och Alexander-tekniken varit centrala i hennes arbete. **Paula Tuovinens** text å sin sida tar avstamp i det framförande hon höll under evenemanget. I texten ställer hon ett flertal av sina verk i relation till den ständigt föränderliga inhemska dansscenen. En av de andra direkt intervjuerade texterna ger oss inblickar i **Sanna Kekäläinens** karriär. Kekäläinen redogör för hur maktstrukturerna genomgått och genomgår revolutionerande förändringar, och att brytningsskedet återspeglas i kulturklimatet och även i konstnärens själva identitet.

Den norska koreografen **Hilde Rustad** behandlar i sin undersökande artikel beröringspunkterna mellan den postmoderna dansimprovisationen och Duchamp. Dansforskaren **Hanna Järvinen** skriver i sin tur om begrepp som periodbestämmer danskonsten och det problematiska med detta samt om maktbruket inom historieskrivningen. I artikeln undersöker Järvinen vad allt vi talar om då vi verbaliserar vårt förhållande till den postmoderna dansen och skissar även upp alternativ till det postmoderna.

I slutet av antologin presenterar en yngre generation danskonstnärer sin relation till den postmoderna dansen och det postmoderna samhället. I sina essäer behandlar koreograferna olika konstformers inverkan på det egna arbetet, och de beskriver hur de inom sitt konstnärskap har kommit att återspegla förhållandena och villkoren i det postmoderna samhället. Det centrala i texterna förblir dock en dokumentation av den personliga danspraktiken.

Elina Pirinen har komponerat sin text till en koreografisk karta som öppnar sig in mot hennes konstnärliga tänkande, bara läsaren låter sig föras med i språkdansens virvlar. **Anna Torkkel** skriver om sin konstsyn och om hur den ständigt accelererande samhällsutvecklingen inverkar på dansen. **Masi Tiitta** å sin sida skriver om det postmoderna som ett levande rum efter den tid som kallats den moderna, och om hur det egna konstnärliga arbetet utvecklas via eller genom s.k. motrum.

Boken strävar inte efter att befästa en hegemoniskt präglad uppfattning om den postmoderna dansen i Finland. Frågetecknet i titeln finns med ända till bokens sista sida och inbjuder till fortsatt diskussion. Ju fler historier vi har desto bättre kan vi rucka på en absolut historieuppfattnings orimlighet.

Boken avslutas med en artikel av **Sonya Lindfors**. I den kritiserar hon det postmoderna främst i relation till den diskurs, d.v.s. den diskussion man i Finland först nyligen fått ta del av.

I vissa av texterna riktar hon sin kritik i en vidare bemärkelse mot samhället, bl.a. mot de strukturer som styr finansieringen och mot dagens arbetskultur, samt mot rådande värderingar.

I boken saknas många viktiga röster. De som blev färdiga med sin dansutbildning på 1990-talet är t.ex. inte representerade. Avgränsningarna har varit nödvändiga på grund av den stora mängden material i förhållande till det begränsade utrymmet. Dansfältet i Finland breddas dock kontinuerligt vilket även innebär att vi hela tiden får fler röster att lyssna till. Obönhörligt inverkar de redaktionella avgränsningarna på hur läsaren uppfattar det postmoderna. De i boken diskuterade stilarna, aspekterna på teknik, dansverkens innehåll och innebörder, samspelar i forandet av uppfattningarna om den postmoderna dansen. Då redaktörerna utsåg bidragsgivarna diskuterade de aldrig i vilken mån dessa var postmoderna. Urvalet bestämdes närmast av att man ville presentera olika intressanta tankar om och kring det postmoderna. Den snabbt uppkomna listan på skribenter dikterades av intuition. Antologin kan kritiseras för sin Helsingfors-centrering och för sina olika avgränsningar. I boken finns ingen strävan efter att ge en objektiv bild av vad den postmoderna dansen ens hypotetiskt kunde vara. Bokens strävan är främst att berika danshistorien, göra den mer flerstämmig.

Antologin koncentrerar sig på individuella berättelser, på den historia de förmedlar, detta p.g.a. att dessa berättelser ofta förblir oskrivna. En historik över **Zodiak – Uuden tanssin keskus** (Zodiak – Centrum för nutida dans) utkom 2007 på förlaget Like under titeln *Zodiak – Uuden Tanssin Tähden*, redaktörer var Raija Ojala och Kimmo Takalo. År 2016 utkom en historik över dansutbildning-

en i Teaterhögskolan i Helsingfors, *Tanssi yliopistossa: kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*, redigerad av Soili Hämäläinen.

Denna essä-samling, *Postmoderni tanssi Suomessa?*, försöker ge synvinklar på och erfarenhetsbaserad kunskap om en ännu långt odokumenterad period då konstdansens ställning i Finland blev allt starkare och de nya strömningarna småningom blev en identitetsformande del av dansfältet. Man kan säga att 1980-talet var ett decennium då de flesta i antologin medverkande skribenterna med omutlig tilltro till sina konstnärliga visioner, och till det rättmätiga i dem, i en rådande mörk och trångsynt danskultur banade väg för något nytt. I den då förhärskande danskulturen var nyfikenheten inte en dygd, och konstdansen, speciellt baletten, manifesterade sig som en sträng vakt på dansfältet.

Den unga generationen danskonstnärer, då de skriver om hur de förhåller sig till framtiden, bidrar därmed med ett viktigt tidsperspektiv. De yngres olika individuella resonemang gör boken mångskiktad och breddar förståelsen för hur den postmoderna dansen i Finland utvecklats under trettio års tid.

Nu i november 2017 ter sig dansfältet vittförgrenat, mångskiftande och fördomsfritt. Det råder en känsla av gemenskap som sträcker sig över hela landet. Koreografens arbete är oftast ett ensamt och komplicerat pussel innan produktionen förverkligas. Artiklarna belyser enskilda moment i den finländska postmoderna dansens historia och bidrar samtidigt med tidsbilder. Förhoppningsvis ger texterna även tilltro och inspiration åt framtida danskonstnärer. Läsare utanför dansfältet får via boken en uppfattning om mångsidigheten i koreografernas arbete samt kunskap om och förståelse för de tankar som styr arbetet. Antologins texter är föns-

ter mot en viktig period i den finländska konstdansens ännu unga historia. Röster bör dokumenteras innan de försvinner ur tiden.

Ett varmt tack till alla som funnit tid mitt i sitt skapande och sina förpliktelser att skriva om dansen av idag och delge delar av sin personliga historia. Tack även till Aino Kukkonen för granskningen av bidragen, och till Laura Lehtinen för korrekturläsningen.

Ett speciellt tack till Svenska kulturfonden och Oskar Öflunds stiftelse, vars bidrag möjliggjort bokens tillkomst, samt till Konstuniversitetets Teaterhögskola, som publicerar boken.

Översättning

Martin Enckell

LIISA PENTTI

Minä, jag, moi, etc. und postmoderni tanssi

Postmodernism is not something we can settle once and for all and then use with a clear conscience. The concept, if there is one, has to come to at the end and not at the beginning, of our discussions of it. Those are the conditions — the only ones, I think, that prevent the mischief of premature clarification — under which this term can productively continue to be used. (Jameson 1991, xxii.)

Tässä tekstissä esittelen aluksi postmoderni tanssi -käsitteen alkuperää ja sen monisyistä ja lopultakin hieman hahmotonta määritelmää. Tuon esiin omaan tanssikoulutukseni ja sen suhteen postmoderniin tanssiin sekä koulutuksen ratkaisevan vaikutuksen taiteilijuuteni. Käsittelen lyhyesti kolmea teostani: *Klaustro-shh!*-teosta (1987); teossarjaa *Stage Animals* (2008–2010), joka johdatti minut uudelleen maastoon, jossa postmoderniin tanssiin sisältyvät tyyllilliset ja nimeämättömät strategiat eivät enää päteneet vaan vapauttivat minut uuteen; sekä ryhmäkoreografiaani *The Sinking of The Titanic* (2015). Taiteelliset prosessini ovat perustuneet uteliaisuuteen ja intuitioon, ja olen aina kulkenut omien taiteellisten sisältöjeni polkua nimeämättä itseäni tai tuntematta sukulaisuutta mihinkään erityiseen koulukuntaan. Jos haluan löytää ajallisia, taidehistoriallisia käsitteitä, joiden sisään työni asettuu, polkuni

näyttäytyy nykyään varsin selkeänä post-judsonilaisen ja avantgardistisen perinteen kuljettajana. Työni sisältää suomalaisuudestani ja romantiikkaan taipuvaisesta luonteenpiirteestäni johtuen kuitenkin elementtejä, jotka eivät sisälly amerikkalaiseen postmoderniin traditioon.

Kun palasin Suomeen vuonna 1987 viiden Amsterdamissa vietetyn vuoden jälkeen, koin että työni konteksti asetui täällä käsitteellisen tai analyttisen ajattelun ja kirjoittamisen saavuttamattomiin. Kysymys postmodernista jäi kuitenkin ilmaan ja ehkä hyvä niin.

Tanssiryhmäni Liisa Pentti +Co:n vuonna 2016 järjestämän tapahtuman, Postmoderni tanssi Suomessa? otsikko olisi yhtä hyvin voinut olla pelkkä Postmoderni tanssi?. Termi tuntuu pakenevan postmoderniin taiteeseen yleisesti liitettyjä, moninaisia määrittelyjä vaikkapa muiden taideosten kommentoinnista, kopioinnista, alkuperäisyydestä, tekijän (auteur) puuttumisesta tai simulakrasta, Baudrillardin käsitteestä ”kopio vailla originaalia” (Burt 2011, 7). Myös yleinen epäluottamus aatteisiin sekä vaikeasti määriteltävä suhde siihen, mihin taide perustuu, voidaan määritellä postmodernin taiteen kriteereiksi. Postmodernille taiteelle tyypillisiä piirteitä ovat myös ironia, huumori ja leikkisyys (Art Encyclopedia). Frederic Jamesonin mukaan postmodernismia ei pitäisi ymmärtää tyylinä vaan pikemminkin vallitsevana ominaisuutena, mielteenä, joka sallii hyvin erilaisten, mutta kuitenkin sille alisteisten piirteiden rinnakkaiselon (Jameson 1991, 4). Miten koen taiteeni suhteessa kaikkeen tähän?

Postmodernin käsitteestä

Olen kuullut huhun, että postmoderni tanssi -käsitteen esittänyt tutkija Sally Banes syvästi katui termin käyttöönottoa siitä seuranneiden tulkintojen monimielisyyden vuoksi, jotka tuntuivat ennemmin

sekoittavan kuin kirkastavan eri tanssisuuntausten historiallis-ajallisia määrittelyjä ja sisällöllisiä luokitteluja. Banes teki käsitteen tunnetuksi kirjassaan *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (1980), jossa hän esitteli ja analysoi Judson Dance Theatreen kuuluneiden tanssijoiden, kuten Simone Fortin, Steve Paxtonin, Trisha Brownin, Deborah Hayn, Douglas Dunnin, David Gordonin ja Lucinda Childsin työskentelyä yhdistäen heidät kaikki postmodernin tanssin käsitteen alle. Banes käytti jakoa modernin ja postmodernin välillä erottaakseen jälkimmäisen edellisestä. Yhdysvalloissa syntynyttä modernia tanssia edustivat mm. Martha Graham, Doris Humphrey, Erik Hawkins ja José Limon.

Postmoderni tanssi oli käsite, jonka kautta Banes saattoi avata "judsonilaisten" tanssia muotokieleen perustuvan radikaalisuuden kautta. Ramsay Burtin mukaan "Banes loi käsitteen pohjalta kriittisen mallin, jonka avulla hän saattoi analysoida yksityiskohtaisesti modernia koreografiaa sekä ehdottaa systemaattista postmodernin tanssin historiankirjoitusta, jossa tanssin kehitys perustui sisäiseen motivaatioon ja sosiaalisista tai poliittisista yhteyksistä vapaaseen näkemykseen" (Burt 2011, 7).

En aio tässä tekstissä mennä postmoderni-käsitteen moniin tulkintoihin tai tuoda esiin keskustelua, jota käsite on herättänyt niin tieteen kuin taiteenkin piirissä. En myöskään paneudu käsitteen sisältämiin, moniin suuntiin avautuviin kysymyksiin tanssitaiteen suhteen, mutta aiheen monimutkaisuuden vuoksi haluan nostaa esiin erään Clemens Greenbergin ajatuksen modernismista kuvataiteessa. Hänen määritelmänsä mukaan modernismin tehtävä oli poistaa jokaisesta taidemuodosta kaikki sen suuntaiset vaikutukset, jotka voidaan ajatella muista taidemuodoista lainatuiksi, jolloin jokainen taiteen laji "puhdistuu" ja tämä "puhtaus" takaa

taidemuodon itsensä laadun kuten myös sen riippumattomuuden. (Burt 2011, 7.)

Kun tätä määritelmää sovelletaan tanssitaiteeseen, tulee esiin, miten vaikea on yleisesti vetää selkeitä rajoja eri aikakausien ja niissä toimivien taiteilijoiden välille. Postmoderneiksi nimetyt Steve Paxton, Yvonne Rainer ja Lucinda Childs olivat 1960-luvulla hyvin tieteisesti vähäeleisen ”puritaanisia” ja minimalistisia suhteessa liikkeen laatuun ja muotoon, pikemminkin kuin postmodernin leikkilisiä, kopioivia, kommentoivia tai epäautenttisia – erityisesti Paxton, Rainerin mukaan. (Rainer 2006, 241.) Teoksestaan *Portrait of Some Sextets* Rainer kertoo, että siinä ei ollut ”orgaanista” tai kinesteettistä jatkumoa ja että koreografian sisältämät, lukemattomat ”iskut” olivat sanoja, jotka luettiin 30 sekunnin välein nauhalta (mt. 263). Simone Forti sen sijaan vaati itseltään, että hänen liikkeillään tuli olla hyvin persoonallinen ja ainutlaatuinen luonne (mt. 217).

Rainer kirjoitti *Portraits of Some Sextets* -teoksesta esseen, joka sisälsi seuraavan kappaleen:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformation and magic and make believe no to the glamour and transcendence of the startinage no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involment of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved. (mt. 264.)

Kappaleen sisällön voi tulkita lähestyvän mainittua Greenbergin määritelmää modernismista. Tekstistä syntyi Rainerin sanojen mukaan ”surullisen kuuluisa NO-manifesti” (mt. 264), josta tuli eräänlainen esteettinen ja sisällöllinen mantra tuleville tanssijasukupolville myös vastalauseena yhä kiihtyvälle tanssitaiteen kaupallisuudelle ja sen parissa toimiville markkinoille. Samalla se myös loi estetiikan, joka liittyy vahvasti omiin kokemuksiini opiskellessani

Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla vuosina 1982–86. Osasto tunnetaan nykyisin nimellä School voor Nieuwe Dansontwikkeling/ School for New Dance Development (SNDO)

Vaikuttaa siltä, että hämmennys modernin ja postmodernin tanssin sisällöistä ja rajoista - myös kulttuurisista - on edelleen käynnissä tanssin kentällä. Hämmennys kenties sopii käsitteen perimmäiseen monitulkintaisuuteen sekä ajatukseen varsinaisen postmodernin tyylin puuttumisesta. Tätä kirjoittaessani huomaan joutuvani kohtaamaan tiettyjä sumuisia alueita oman työni määrittelyssä. Varmuudella voin todeta ainakin sen, että tanssitaiteilijuiteni ei ole perustunut klassisen baletin tradition eteenpäin viemiseen.

Kuten Hilde Rustad (2016) esittää Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumassa pitämässään luennessa, monet SNDO:n opetukseen sisältyneet ideat ja keinot voidaan johtaa Marcel Duchampiin ja varhaiseen eurooppalaiseen avantgardeen 1900-luvun alussa. Duchampin vaikutus Judsonia edeltäneeseen amerikkalaiseen miestaiteilijoiden sukupolveen, johon kuuluivat mm. John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauchenberg sekä Jasper Johns, oli huomattava (Burt 2011, 27).

Toinen huomio on Anna Halprinin vaikutus saamaani opetukseen. Halprin ei sisältynyt postmodernin banesiläiseen kaanoniin, vaikka improvisaatiotyöskentely Halprinin kanssa Yhdysvaltain Länsirannikolla vuonna 1960 antoi välineitä ja vaikutteita mm. Simone Fortin, Yvonne Rainerin ja Trisha Brownin omaan työhön. Halprin oli 1950-luvun lopulla alkanut kiinnostua improvisaatiota ja ideokinesiaa yhdistävistä prosesseista perustuen Margaret H' - Doublerin pedagogiikkaan. (Ross 2009, 95.) Työskentelyilmapiiri Halprinin "dance deckillä", ulkona olevalla isolla tanssilattialla, ei ollut viileän minimalistinen vaan pikemminkin heittäytyvä ja ko-

keileva. Simone Fortin mukaan: “The intensity of steady improvisation was so great I felt like I was overdosing on staying in the state of mind that came up with so many images. The images just seemed to be whirling around”. (Ross 2009, 151.) Halprinin työkentelyn ilmapiiri ja ajattelu poikkesivat säveltäjä Robert Dunnin työpajojen rakenteellisista kompositiotehtävistä, joiden keskiössä olivat rakenteet ja se, kuinka luoda koreografia yhtenäisistä tai epäyhtenäisistä materiaalipaloista (Rainer 2006, 204). Dunnin työpaja muodosti alustan, jolle Judson Dance Theater syntyi. Katsoessani taaksepäin näen tuon suuren mantereen molemmat puolet, idän ja lännen ja sen vaikutukset omaan taiteilijuuteeni. Sen lisäksi tietysti, että opiskelupaikkani oli Amsterdam, keskellä Eurooppaa sijaitseva, vanha, moni-ilmeinen ja -kulttuurinen kaupunki, jolla oli oma kolonialistinen historiansa – ja sen, että olin kotoisin Suomesta.

Postmoderni ja ympäröivät yhteiskunnat

Kolmas linja sarjassa ajatuksia, joita postmoderni minussa herättää, linja jota en aio seurata, mutta joka on syytä mainita, on postmodernin tanssin yhteys ympäröivään maailmaan ja tuon maailman kulttuurinen vaikutus postmodernin tanssin kehittymiseen. Maailmansodat, holokausti ja atomipommien pudottaminen jättivät jälkensä läntiseen kulttuuriin, jonka loputkin eettiset ja humaniset arvot oli sodan julmuuksilla rikottu ja ohitettu. Tällaisessa ympäristössä oli mahdoton löytää yhtä selkeää ihannetta, jolle esteettinen näkemys tai eettinen sanoma taiteessa voisi perustua.

Voidaan todeta, että erityisesti toisen maailmansodan henkinen ja materiaallinen katastrofi rikkoi lopullisesti maailman, jollaisena se oli siihen asti tunnettu. Esimerkkinä arvojen muutoksesta Euroopassa on Marie Luise Knottin ajatus, että kansallissosialismi merkitsi kaikkien rajoitteiden, rajojen ja yhteisöllisten sääntöjen

kaatamista, sääntöjen, jotka olivat jotakuinkin pysyneet pystyssä siihen asti. Lisäksi humanismi, jonka oli kuviteltu pitävän maailmaa kasassa, oli vaarassa osoittautua merkityksettömäksi. (Knott 2015, 59.)

Vaikka postmoderni tanssi syntyi Yhdysvalloissa, mielestäni se heijasti sodan jälkeistä, lukuisten narratiivien läntistä maailmaa. Aika oli kypsä täysin uudentalaiselle ajattelulle tanssitaiteesta, joka ei perustunut yhteen ideaaliin eikä modernistiseen korkeakulttuurin liitettyyn ajatukseen tanssijan teknisestä taituruudesta ja taiteellisesta ”puhtaudesta” ja niihin sisältyvistä arvoista. Tanssi keksittiin uudelleen ja hierarkkiset rakenteet haluttiin rikkoa merkityksettöminä.

Suomessa tilanne oli toinen. Emme olleet sotineet kansallisosialisteja vastaan vaan paradoksaalisesti heidän kanssaan Neuvostoliittoa vastaan, ja sodan jälkeinen poliittinen tilanne oli monimutkainen niin ulko- kuin sisäpoliittisestikin. Valtion tärkein tehtävä oli löytää uusi tasapaino kaiken tapahtuneen jälkeen.

Aino Kukkonen toteaa väitöskirjassaan (2014), että kansallisesti ja institutionaalisesti katsottuna suomalainen tanssi luettiin taiteiden joukkoon paljon muita taiteita myöhemmin, vasta viimeisten parin–kolmenkymmenen vuoden aikana. Hänen mukaansa 1980-lukua on kliseisestikin sanottu suomalaisen tanssin vuosikymmeneksi. (Kukkonen 2014, 47.) Hän kirjoittaa, kuinka

[s]osiologi Erkki Seväsen mukaan taidelajit ovat olleet erilaisessa asemassa itsenäistä kansakuntaa rakennettaessa. Erityisesti teatterin ja kirjallisuuden kautta on luotu kansallista taidetta ja identiteettiä, sillä ne ovat olleet laajasti harrastettuja ja pohjanneet kielelliseen ilmaisuun. Myös kuvataide, arkkitehtuuri ja musiikki ovat olleet mukana tässä rakentamis-

projektissa, mutta ne eivät olleet lajeina niin ”kansanomaisia” ja niissä ruotsinkielisillä oli vahvempi asema. Seväsen mukaan edellä mainitut viisi taiteenala on nähty yhteiskunnallisesti ja kansallisesti tärkeinä, ja vielä maailmansotien välillä julkiset tukitoimet kohdistuivat vain niiden hyväksi. (Mt. 47.)

Moderni tanssi oli Suomessa nuori taidemuoto ja modernin tanssin säännöllinen ja ammattimainen esitystoiminta alkoi Suomessa vasta 1970-luvulla. (mt. 48).

Kukkonen viittaa Marjo Kuuselan ajatukseen, kuinka 1970-luvulla tanssija nähtiin jonkin lajin, baletin, modernin tai jazzin, edustajana. Lehtikirjoituksista käy kuitenkin ilmi, että vielä 1980-luvulla samat kolme kategoriaa olivat läsnä suomalaisessa tanssikeskustelussa. (Mt. 65.)

Tanssikenttä oli vielä 1970-luvulla niin sisällöllisesti kuin sosiaalisestikin varsin konservatiivinen. Yliopistotasoinen opetus alkoi vasta 1983 Teatterikoulun tanssitaiteen laitoksen puitteissa. Banesin ajatus postmodernista tanssista modernin jälkeisenä tanssina ei ollut 1960–1970-lukujen Suomessa ajankohtainen, ja Kukkonen toteaaakin, että postmodernille tanssille ei siis ollut muodostunut täällä samankaltaista merkitystä ja sisältöä, eikä se merkinnyt tiettyä periodia tai tiettyjä tekijöitä. (Mt. 37.)

Juha-Pekka Hotisen mukaan teatterissa 1960-luvun yleisvaemmistolainen sukupolvi ei pystynyt sulattamaan näkemystä hajoavista rakenteista ja merkityksistä, mikä taas on olennaista postmodernin filosofialle. Postmoderni ei ollut läsnä edes sitä tuntevien kirjoituksissa ja esityksissä: ”Aivan kuin olisi toivottu, että postmoderni menee ohi jälkiä jättämättä ja voisimme hypätä vasta seuraavaan junaan”. (Hotinen Kukkosen 2014, 42–43 mukaan.)

Tämä ilmapiiri oli kouriintuntuva saapuessani Suomeen 1987, vuosi valmistumiseni jälkeen. Vaikka Zodiak Presents oli perustettu 1986, vaikka Vanhalla järjestettiin säännöllisesti kollegoiden tanssiesityksiä, vaikka Homo \$ ja Jack Helen Brut tekivät avantgardistisia esityksiä ja vaikka Suomi oli itsenäinen, tuntui siltä, että meillä vallitsi vielä pitkään ankara ja torjuva asenne postmoderniin tanssiin ja uuteen tanssiin, joksi sitä Englannissa kutsuttiin. Kenties suomalaisella tanssitaiteella oli vielä liikaa menetettävänä ja liian vähän maata jalkojen alla.

(Postmodernit) juuret

Miksi tämä juurten paikallistamisen tarve? Se on selkeästi ei-postmoderni asenne, sille liian vakava eikä lainkaan ironinen, ei edes itseironinen. Siis suomalainen. Tanssija ja pedagogi, tanssintutkija Hilde Rustad piti vuonna 2013 Täydenkuun Tanssit -festiivaalilla luennon, jossa hän omaan tohtorinväitöksensä nojautuen painotti kaiken asettumista perinnön (*legacy*) sisään (Rustad 2013). Hilde on myös valmistunut SNDO:sta vuonna 1992. Oivalsin luentoa kuunnelllessani, että kaikki me tuosta koulusta valmistuneet jaoimme perinnön, jolla on juuret 1900-luvun alun avantgardessa ja samaan aikaan syntyneissä kehollisissa tekniikoissa kuten Todd-alignmentissa sekä Alexander-tekniikassa. Kenties koska olimme niin lähellä tuota 1980-lukua, ajatus perinnöstä ei ollut tullut mieleeni, ja ulkopuolisuus suomalaisesta nykytanssikentästä oli saanut minut kuvittelemaan, että työni olisi ikuisesti epämääräistä ja nimeämätöntä. Postmoderni-käsitettä ei aiemmin eikä tuolloin suomalaisessa tanssikirjoituksessa käsittääkseeni kovinkaan paljon viljelty. SNDO:n opetussuunnitelma ei 1980-luvulla rakentunut yhdellekään nimetylle perinnölle. Pikemminkin suunnitelma oli Pauline de Grootin ja Aat Hougéen visionäärinen kokeilu opetuk-

sen uudenlaisen sisällön ja päämäärien suhteen. Sittemmin siellä luotu opetuksen sisällöllinen malli yleistyi ja tuli käyttöön monissa tanssioppilaitoksissa, mm. P.A.R.T.S:ssa Brysselissä.

Opiskelin Amsterdamin teatterikoulun tanssitaiteen osastolla 1982–86 ja valmistuin sieltä tanssijaksi ja koreografiksi. Tanssillinen taustani oli alkanut baletin opinnoilla Outi Rahi-Nurmimaan balettikoulussa seitsemänvuotiaana, ja myöhemmin kuuluin FinnGymnast-ryhmään, joka oli suomalaisen naisvoimistelun eräänlainen eliittiryhmä ja esiintyi niin USA:ssa kuin Neuvostoliitossa. Treenasimme naisvoimistelun perusteita sekä balettia ja harjoittelimme tanssillisia koreografioita, joita sitten esitettiin kilpailuissa ja vierailuilla. Olin kuitenkin ennen sitä suorittanut Helsingin yliopistossa opintoni lähes päätökseen ja olin gradua vaille valmis valtiotieteen maisteri, pääaineena kansantaloustiede.

Tulevaisuuteni tutkijana silloin lähes täysin miesvaltaisella alalla kuitenkin jäi, kun pääsin opiskelemaan SNDO:hon, joka oli kääntänyt kurssinsa pois perinteisen tanssijuuden väylältä. Koppioimiseen perustuva tanssitekniikan opetus ja autoritaarisen oppimisen malli olivat väistyneet uusien työtapojen tieltä. Opetuksessa painottuivat kehotietoisuuden herättäminen: release- ja alignment- sekä Alexander- ja Body-Mind Centering -tekniikoiden integroiminen perinteisempien tanssitekniikoiden – kuten Cunninghamin, Hawkinsin ja Limonin tekniikoiden – opetukseen sekä tanssin tekeminen improvisaatorakenteiden ja -tehtävien kautta. Perusajatus oli, että tanssija on itsenäinen taiteilija, ei pelkästään koreografin väline (Pentti, 2007, 103). Koulun opettajina oli useita Judson Dance Theatreen kuuluneita taiteilijoita kuten Simone Forti ja Steve Paxton sekä New Yorkissa toimiva tanssintekijä Yoshiko Chuma, joiden vaikutus oli erityisen tärkeä koulutuksessa. Muita vaikutuksia toivat yksi release-tekniikan kehittäjä Mary Fulkerson,

Todd-alignment-opettaja John Rolland ja kontakti-improvisaatiota säännöllisesti opettanut Nancy Stark-Smith. (Beavers 2006, 51.) Amsterdam oli lisäksi kaikkien suurimpien, kiinnostavien tanssiryhmien kiertuekartalla. Siellä näin mm. minulle ensimmäisen Pina Bauschin teoksen *1980* sekä japanilaisen, buto-vaikutteisen Ariadone-ryhmän esityksen *Zarathustra*. Molemmat tekivät minuun lähtemättömän vaikutuksen.

Itselleni merkittävimmät opettajat olivat Pauline de Groot, Julyen Hamilton, Jaap Flier (koulun toinen johtaja, entinen Hollannin kansallisbaletin tähtitanssija) sekä Nancy Stark-Smith, jonka ohjauksessa jatkoin Mary Prestidgen kanssa Suomessa alkaneita kontakti-improvisaation opintojani. Teimme jatkuvasti myös projekteja vieraillevien opettajien kanssa, jotka kaikki olivat jollain tavalla yhteydessä Judson Dance Theatreen tai Anna Halprinin työskentelyyn. Koulu oli eräänlainen saareke Euroopassa, jonne Pauline De Groot ja Aat Hougée kutsuivat lukuisia vierailijoita muun muassa Dartington Collegesta Englannista.

Opettajia vieraili myös Suomesta. Minulle eräs tärkeä opettaja oli Ulla Koivisto, joka toi vuosikurssillemme sellaista leikillisyyttä ja rajojen ylittämistä, jota ei sisältynyt siihenastiseen, liikkeen pehmeää ja rentoa laatua korostavaan opetukseen. Ulla oli opiskellut kuusi vuotta Cunninghamin studiolla New Yorkissa ja toimi Suomeen paluunsa jälkeen opettajana Teatterikoulun ruotsinkielisellä näyttelijäntyön laitoksella. Monet hänen harjoituksistaan perustuvat ryhmätyöskentelyyn, erilaisiin rakenteisiin ja peleihin. Projektin Ullan kanssa kesti kaksi kuukautta, ja sen jälkeen vuosikurssistani oli muodostunut kiinteä ryhmä, ei vain joukko keskenään kilpailevia yksilöitä. Ulla yhdisti tanssia ja esiintymistä kannustaen myös tunteelliseen ilmaisuun vailla vaatimusta hillitystä ja androgyynistä liike-estetiikasta, joka tuntui olevan sanattomasti läsnä opetuksessa.

Jokainen koulussa opettanut tai esiintynyt taiteilija oli kuitenkin tärkeä, sillä he loivat ilmapiirin, jossa oli mahdollista tutkia ja ehdottaa mitä oudoimpia asioita omissa esityksissä. Tosin on kerrottava, että käyttäessämme eräässä, joka perjantai pidettävässä opiskelijoiden iltapäiväesityksessä kansallissosialistien suosikin Zarah Leanderin laulua minä ja Benno Voorham saimme koulun toisen rehtorin, Aat Hougèen, vihan päällemme. Olimme autuaan tietämättömiä laulun alkuperästä, mutta se tuli kertaheitolla selväksi. Omien esitystuotantojen tekemisellä oli suuri osuus opetuksessa. Jokaviikkoisissa perjantai-iltapäivien pienimuotoisissa esityksissä näkyivät opiskelijan kiinnostuksen kohde, mielikuvitus ja rohkeus, ja vaikka kaikesta ei saanut suinkaan kiitosta, ennakkosensuuri oli näissä esityksissä olematon. Tehdessämme isompia teoksia saimme työn ohjausta opettajilta, erityisesti Jaap Flieriltä.

Koulutusohjelma oli tuolloiselle perinteiselle tanssikentälle liian radikaali, eikä kukaan tuolloin voinut vielä tietää, mihin koulutusohjelma johtaisi ja minkälaisia taitelijoita se kasvattaisi. Sen lisäksi, että opetus kannusti tiedonhaluisuuteen ja uteliaisuuteen ja antoi elinikäisen luottamuksen prosesseihin, se tarjosi minulle ihanteelliset puitteet ja vapauden kasvattaa tietoisuuttani ja näkemystäni tanssitaiteesta, löytää oma identiteettini taitelijana.

Postmodernit jäljet omassa työssäni 1987–

Tunnistan työssäni kaksi hyvin selkeää lähtökohtaa, jotka molemmat kumpuavat SNDO-opinnoista: toisaalta kehollinen havainnointi ja improvisaatio, toisaalta rakenteet, tehtävät ja kompositionaalinen ajattelu tilan ja ajan muuttujien suhteen.

Teosteni kohtausjärjestys on perustunut intuitioon, jonkinlaiseen sisäänrakennettuun kompositionaaliseen ajatteluun, johon ei koskaan kuulunut perinteinen A-B-A-tyylinen, modernistinen

rakenne. Minulle on ollut lisäksi tärkeää löytää tunteellinen ja usein teatterin keinoja käyttävä tulokulma töihini. Myös puheen, tekstin ja laulun käyttö on ollut töissäni läsnä, kunnes vuonna 2012 työskentelin ensimmäisen kerran kokonaisen sävellyksen rakenteen kanssa sovittaen liikkeellisen ajatteluni uudenlaiseen suhteeseen musiikin kanssa. Kyseessä oli Terry Rileyn sävellys *In C*, jonka pohjalta syntyi *Spaceparticles*-sarja.

Klaustro-shhh! oli ensimmäinen Suomessa valmistamani koreografia. Sen ensi-ilta oli KOM-teatterissa Helsingissä 18.12.1987, ja esitin teosta myöhemmin myös Tampereella, Kemissä, Tukholmassa, Kööpenhaminassa ja Århusissa. Teoksen tunteellinen kehys pohjautui T.S. Eliotin runoon ”The Waste Land”, ja käsiohjelman mukaan teos kertoi ihmisen perimmäisestä yksinäisyydestä ja yhteydestä luonnon kiertokulkuun. *Klaustrossa* olivat läsnä jo nuo mainitsemani elementit, joihin työni tuli pohjautumaan jatkossakin: anatomisiin mielikuviin pohjautuva, asetettu liikemateriaali; työskentely fyysisten ja konkreettisten käsitteiden kuten kehon painon, painonsiirron tai tilan ja siinä olevien esineiden olemuksen kuten seinän pinnan, puisen lattian tai tuolin materiaalin kanssa; äänenkäyttö puhuen ja laulaen; tekstin käyttö osana esitystä; erilaisten ihmishahmojen käyttäminen mielikuvina liikkeen laadun löytymiseksi (esim. pikkutyttö, prostituoitu) sekä monimotoinen musiikin käyttö. *Klaustro*-teoksen äänimaailma koostui Walt Disneyn Lumikki-elokuvan laulusta ”Someday My Prince Will Come”, Violettan aariasta Giuseppe Verdin oopperassa *La Traviata* sekä säveltäjä Patrick Koskin elektroakustisesta musiikista. *Klaustro* aloitti minun ja Patrick Koskin välisen yhteistyön, joka jatkui säännöllisenä aina vuoteen 2010 saakka. Käytin lyhyitä katkelmia T.S. Eliotin runoista *Autiosta maa ja Ontot miehet* ja tein niistä kolme laulua, jotka esitin teoksessa. Teos alkoi *Ontot miehet* -runossa olevalla riimillä:

*We go down the prickly pear, prickly pear, prickly pear,
we go round the prickly pear five o'clock in the morning.
(Eliot 1986, 89)*

ja päättyi kenties lainatuimpaan Eliot-sitaattiin:

*This is the way the world ends,
This is the way the world ends,
This is the way the world ends,
Not with a bang but a whimper!
(Eliot 1986, 80)*

Esitin molemmat laulut tuolilla istuen yleisölle. En ajatellut tuolloin olevani postmoderni vaan tein taidettani niillä keinoin, jotka tuntuivat kiinnostavilta ja itselleni tärkeiltä. En erotellut puhtaasti liikkeen, tekstin ja äänenkäytön välisiä rajoja vaan minulle kaikki keinot palvelivat kokonaiskompositiota. Olin jo kouluaikana alkanut piirtää kaavioita, joissa näkyi teoksen energeettinen reitti, toisin sanoen se, kuinka paljon kukin kohtaaminen tuotti kinesteettistä ja tunteista syntyvää energiaa tilaan. Tämä puhtaasti omaan kokemukseeni perustuva reititys on ollut tärkeä työvälineeni ja auttanut minua hahmottamaan teosten kokonaisuutta.

Stage Animals -sarja (2008–2009)

Tekemistäni taiteellisista yhteistöistä käänteentekevin itselleni on ollut työskentely Robert Steijnin ja Frans Poelstran kanssa teoksessa *Mabel or The Queen of Bones* vuonna 2008. Omalla kartallani sijoitan teoksen postmodernin jälkeiseen aikaan, vaikka se sisältääkin monia elementtejä, joiden voidaan ajatella siihen kuuluvaksi. Teoksen teema oli diiva, the divine. Stein oli tuolloin yhä enenevässä

määrin kiinnostunut shamanismista, ja eräs *Mabelin* peruslähtökohdista oli löytää voimaeläimet, joiden varaan rakensin teoksen. Eläimet tulivat luokseni ja kehollistuivat erilaisiin liikkeellisiin ja äänellisiin muotoihin. Alignment- ja release-tekniikoiden ja Body-Mind Centering -työskentelyn kautta anatomisten mielikuvien kehollistaminen oli ollut jo aiemmin taiteeni lähtökohta. Tämä työskentely on eräänlaista alkemiaa, jossa kehon muoto ja liikkeen laatu vaihtuvat mielikuvien mukana. Anatomiset mielikuvat vaihtuivat *Mabelin* prosessissa eläimiin vaivattomasti.

Mabel vapautti minut lopullisesti tanssillisen puritanismin vaateista, jotka olivat salakavalasti ja nimeämättöminä pitäneet minua vankinaan liian kauan. Nämä vaateet vahvistuivat Suomessa 1990-luvun alkupuolella, jolloin Auli Räsänen arvosteli teokseni *Muistilauluja* nihilistiseksi ja kaikkia tanssitaiteen arvoja kunnioittamattomaksi, lähes rikolliseksi teoksi. Halusin kuulua joukkoon, halusin olla ”oikea” tanssitaiteilija. Koreografin indetiteettini oli hauras ja koin, että kamppailin jatkuvastu paikastani tanssin kentällä. Kenties siitä johtuen hautasin visioni ja kokeilin mielestäni perinteisempää esteettistä muotoa kahden teoksen ajan. Teospari *Frances Lasioven Tanssi* (1997) ja *Etelään – Vers le Sud* (1998) perustuivat liikkeellisesti modernistisempaan ja soljuvampaan liikekieleen ja olivat myös visuaalisesti kunnianhimoisempia kuin siihenastiset työni. Kyseisissä teoksissa oli tärkeänä elementtinä kuvataiteilija Kristiina Tuuran tekemät videot. Vuosina 1997–2004 videokuva oli mukana kaikissa töissäni ja työparinani oli Tuuran lisäksi ohjaaja Sari Antikainen.

Frances Lasioven Tanssi esitettiin Zodiak – Uuden Tanssin Keskuksen uudella näyttämöllä Kaapelitehtaalla syyskuussa 1997. Zodiak oli hyväksytty kymmenen vuoden taistelun jälkeen VOS-teatteriksi. Sen myötä puitteet kohenivat kertaheitolla ja sillä oli myös

vaikutusta teoksen ilmeeseen. *Frances Lasioven tanssi ja Etelään – Vers le Sud* -teoksista sain erinomaiset arvostelut ja koin, että statukseni kohosi. ”Nykytanssikauteni” ei kuitenkaan ollut kovin pitkä, vaan jatkoin matkaani kehittäen omaa taidettani yhdistäen tekstiä, musiikkia ja videota kuitenkin niin, että keskiössä oli aina esillä oleva, symboliikasta ja narratiivista riisuttu keho.

Mabel-teoksessa aloin jälleen laulaa. Tein yhdessä muusikko, rumpali Aleksii Haapaniemen kanssa oman sävellyksen, joka perustui Yoko Onon tekstiin ”Men, men, men”. *Mabel* oli ensimmäinen osa teossarjasta *Stage Animals*. Sen toinen osa, ryhmäkoreografia *Sisi, anno 2010*, pohjautui omalle työskentelylleni *Mabel*-teoksessa. *Sisissä* olivat mukana hienot ja monipuoliset tanssijat Satu Herrala, Andrius Katinas, Felix Marchand, Mikko Orpana ja Nina Viitamäki sekä Aleksii Haapaniemi, valosuunnittelija Mia Kivinen, pukusuunnittelija Terttu Torkkola sekä Tuija Luukkainen.

Teoksessa kokeilin uutta, hahmottoman ja kaoottisen organisaa-tion koreografiaa. Pyrin luomaan verkoston, jonka säännöt näyt-täytyisivät katsojalle epävarmoina ja sattumanvaraisina. Käytimme teoksen eräänä strategiana ohjaaja Jan Ritseman ja koreografi Jo-nathan Burrowsin kehittämää ajatusta ”not being under the roof”. Se on ehdotus improvisaatiosta, jossa tanssija ei pyri pelastamaan itseään, tilannetta tai esitystä. Ritseman (2007) mukaan tanssijan ei tule pyrkiä täyttämään tyhjää tilaa, tabula rasaa, valkokangasta itsellään vaan pyrkiä olemaan jatkuvassa epävarmuuden tilassa. (Ritsema 2007.)

Ehdotus oli minulle kuin zeniläinen koan-harjoitus, jossa vastaus esitettyyn paradoksiin, kompaan tai kysymykseen tulee kokemuk-sen muodossa. ”Not being under the roof” on myös tyhjentyvätön liikkeellinen kysymys, johon löytyvä vastaus on aina erilainen ja hahmoton. Se on lisäksi mielentila, joka kyseenalaistaa jokaisen

valinnan kuitenkin lamaannuttamatta toimintaa. Käytimme tehtävää improvisaatioissa, ja sen kautta löytyi useita liikkeellisiä muotoja ja kohtauksia, jotka siirrettiin teokseen ja toteutettiin samassa muodossa. Palasimme siis katon alle.

Improvisaatio on ollut aina väylä laajentaa ja kehittää liikeajattelua ja tuottaa materiaalia teoksiin, jotka useimmiten ovat olleet asetettuja. Diivuuden kanssa työskentely toi minut myös ensi kerran konkreettisesti vastakkain jo mainitsemani – usein nimeämättömän – postmodernin tanssin perinnön, liikkeellisen puritanismin kanssa, joka siis oli osittain läsnä jo joidenkin Judson Dance Theatreen kuuluneiden tanssijoiden työskentelyssä. Kävelemiseen, juoksemiseen ja istumiseen perustuva arkipäiväinen liikesanasto ja viileä, rento ja pehmeä liikkeen laatu, jossa esiintyjä oli itsenään läsnä vailla pyrkimystä illuusioon, saivat mennä, ja antauduin taistelun jälkeen *Mabelin* varieteediivan olemukselle.

Mabel-näyttämöhenkilön habitus perustui vahvasti meikkitaiteilija Tuija Luukkaisen luomaan hahmoon. Mabel oli naisellinen, yliampuva, viihdyttävä, salaperäinen ja häpeämätön, ja vuonna 2008 hän herätti paheksuntaa suomalaisten vakavamielisimpien kollegoideni parissa. Sittenkin tämä on muuttunut ja Mabel on saanut seuraajia.

Koreografi Märten Spångberg sanoi keskustellessamme PACT Zollvereinissä vuonna 2010, että tanssitaiteilijassa on aina pieni osa, joka on prostituoitu. Allekirjoitan osaltani tämän väitteen, sillä vakavamielisinkin freelancer joutuu jossain vaiheessa ja jollain tavalla “myymään” itseään, taidettaan ja olemaan siis osa kapitalistista tuotantokoneistoa, immateriaalisen työn tuottaja, omasta halustaan olla osa tuota koneistoa. Tämä aihe on ikuinen. Minua ajatus helpottaa ja auttaa hyväksymään taiteilijuudessa sen puolen, joka on ehkä kyyninen, mutta mielestäni realistinen. Mabel on realisti.

Konseptuaalinen ajattelu ja *The Sinking of The Titanic* (2015)

Opintoihimme SNDO:ssa kuului oppiaineena “concept ontwikeling” (suom. konseptin kehittäminen), jossa meidät haastettiin ymmärtämään konseptien, siis erilaisten ideoiden, rakenteiden, tehtävien ja sääntöjen suhdetta keholliseen tietoisuuteen ja liikkeeseen sekä tämän suhteen sisältämiä mahdollisuuksia. Minulle nämä kaksi todellisuutta, konseptien ja kehollisuuden, olivat todella erillään, mutta koska ne sisältyivät “minuun”, luotin niiden yhteistyöhön. Tämä verbaalisen ja esiverbaalisen ajattelun vuoropuhelu on ollut hallitseva elementti työssäni. Ideani syntyvät liikkeessä, studiossa, vailla päämäärää, joskus musiikin kautta ja niihin sisältyy usein kielellinen elementti, mutta ei narratiivia. Tanssiteoksieni muoto on aluksi riippumaton ennalta määrätystä rakenteesta tai kestosta, paitsi silloin kun työskentelen valmiin sävellyksen kanssa. Sävellys asettaa rajat ja lähtökohdan teokselle, konseptin, jota vastaan teos syntyy. Teokset pohjautuvat liikkeellisiin prosesseihin, joihin olennaisesti vaikuttavat älykkäät ja luovat tanssijat.

Työskentely englantilaisen Gavin Bryarsin sävellyksen *The Sinking of The Titanic* kanssa vuonna 2015 oli uusi avaus työssäni. Se perustui tanssijoiden kanssa yhteistyössä tuotettuun liikemateriaaliin, joita yhdistelin ja varioin erilaisten rakenteiden kautta. Kirjoitin käsiohjelmaan seuraavasti:

Koreografia perustuu tanssijoiden kehomuistista nousseen liikesanaston pohjalta asetettuun “kieleen” ja sen lukuisiin variaatioihin. Lisäksi äänen jatkuminen ikuisesti – joka on yksi sävellyksen teemoista – on ollut myös teoksen innoittaja. Liikkeen variaatiot ja muuntautuminen suhteessa musiikkiin – ja niin ollen myös aikaan – luovat teoksen sisällön ja raken-

teen. Liike, valo, lavastus ja puuvustus yhdessä musiikin kanssa muodostavat kokonaisuuden, joka antaa tilaa katsojan omille muistoille. Tällä hetkellä, meitä ja yhteiskuntaa muuttavien tapahtumien myllerryksessä, sävellyksen teema tuntuu lohdulliselta. Koreografia ei tarjoa näkökulmaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin – ainoastaan heijastuspinnan, joka resonoi yhdessä musiikin kanssa jättäen teoksen tulkitsemisen katsojan mielikuvituksen varaan.

Se miten teos syntyi, perustui oikeastaan kaikkeen siihen asti tekemääni. Postmodernin koulutukseni sisältämä ajatus siitä, että jokainen liike on tärkeä, mahdollisti teoksen uusmodernistisen, näennäispuritaanisen näkemyksen, jossa liikekieli ja koreografia olivat vapaita symboliikasta ja narratiivista. Musiikki kuljetti tarinaa ja loi mahdollisia merkityksiä. Koreografisen ajatteluni lähtökohtana oli cunninghamilainen ajatus jokaisen liikkeen samanarvoisuudesta ja liikkeen merkityksellisyydestä itsessään vailla tarinaa tai symboliikkaa. Teos oli siis postmodernin ajattelun välinein luotu uusmodernistinen teos, joka piti myös sisällään tietoa somaattisesta työskentelystä. Olimme prosessin aikana tehneet erilaisia kehon nesteisiin ja kehityksellisen etenemisen yhteysmalleihin (Owusu 2013, 24) liittyviä BMC-harjoitteita, jotka näkyivät erilaisina liikkeen laatuina samoin kuin mielikuvaharjoitteet, jotka perustuivat mielikuvituksen ja aistimusten vuoropuheluun.

The Body is (a clear) Place in the Space (2017–)

Nyt, vuonna 2017, työskentelen tyhjiyden kanssa, merkityksen ja maailman tyhjiyden ja tyhjentyksen kanssa. Kenties tyhjiys on jatkoa Janin “not being under the roof” -ajatukselle. Vaikka ainahan olen katon alla, kehon lihallisuus, hengityksen rytmi, kosketus, aja-

tuksen suunta ja tunne, painon tunne, luiden kolina, tuuli kasvoillani ja ihollani. Hiki ja pelko.

The Body is (a clear) Place in the Space on nykyisen, tulevaisuuteen sijoittuvan teossarjani nimi. Olen menossa kohti jotain, joka toivottavasti on jotain itselleni uutta. Merkitysten löytäminen tässä kaoottisessa maailmassa tuntuu elintärkeältä. Liike, kirkkaus, valo, huimaus ja kuolema, siinä ne tärkeimmät. Ja nauru.

Koen, että koulutukseni on antanut minulle avaimet kehollis-mielelliseen havainnointiin, itsenäiseen taiteelliseen ajatteluun ja uteliaisuuteen sekä antanut ennen kaikkea oikeutuksen, joka Ramsay Burtin sanoja lainatakseni “on merkinnyt selkeää ja luvalista ymmärrystä kehollisesta VAPAUDESTA, joka on perustavan laatuinen ihmisoikeus” (Burt 2011, 23).

Lukiessani näitä moneen suuntaan aukeavia muistiinpanoja tunnistan kattavan suhteen postmoderniin tanssiin koko käsitteeseen liittyvän epämääräisyyden voimalla. Taiteilijuuteni on erilaisten, pääasiassa kehollisten välineiden kehittämistä, hiomista ja toteuttamista koreografian muodossa. Taiteellinen ajatteluni ja käyttämäni välineet ovat syntyneet sellaisten ideoiden ja käytäntöjen pohjalta, joiden voidaan sanoa kuuluvan postmodernin tanssin käsitteen piiriin. Mutta olenko postmoderni koreografi?

YES to commenting, copying, pedestrian, everyday, playful, textual, scores, bodily awareness, conceptual structures, rules, conceptual idea for the movement to appear, lists, repetition, undefined, unruly, freedom –

yes, I am a postmodern choreographer

YES to emotional expressive female autobiographical theatrical
star-like authentic legacy capricious not-pedestrian special height-
ened shamanistic engaged fabulous freedom –

yes, I'm definitely not a postmodern choreographer.

Lähteet

- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1980).
- Beavers, Wendell. 2006. "A Search for Words: Providing Initial Symbols." Teoksessa *TALK/Witness/Unlocking the space that these words sit in/The unmade dance. Talk / SNDO 1982–2006*. Toim. Jeroen Fabius, 49–51. Amsterdam: School voor Nieuwe Dansontwikkeling/School of New Dance Development (SNDO). Uitgeverij International Theater & Film Books.
- Burt, Ramsay. 2011. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Oxan: Routledge. (2006.)Eliot, T.S. 1986. *Selected poems*. Lontoo: Faber and Faber. (1954).
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. Knott, Marie Luise. 2015. *Unlearning with Hannah Arendt*. Granta Books. (First published by MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH 2011.)
- Kukkonen, Aino. 2014. *Postmoderni liikkeessä: Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Vaitöskirja, Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Owusu, Julian. 2013. *Kehonosien keskinäiset suhteet: Bartenieff Fundamentals lähestymistapana fysioterapeuttiseen harjoitteluun*. Opinnäytetyö, Oulun seudun ammattikorkeakoulu.
- Pentti, Liisa. 2007. "Helsinki–Amsterdam–Helsinki. Tanssintekijänä 1980-luvulla." Teoksessa *Zodiak. Uuden tanssin tähden*. Toim. Raija Ojala & Kimmo Takala, 102–111. Helsinki: Like.
- Rainer, Yvonne. 2006. *Feelings Are Facts*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Ritsema, Jan. 2007. "Lecture on improvisation". *Contact Quarterly*. Volume 32, number 2, summer/fall 2007, 23–26.
- Ross, Janice. 2009. *Anna Halprin, Experience as Dance*. Berkeley: University of California press. (2007.)Rustad, Hilde. 2013. "Postmodern dance as tradition". Luento After Contemporary camp, Täydenkuun tanssit, Pyhäsalmi, 22.7.2013.
- Rustad, Hilde. 2016. "Traces of Duchamp in Postmodern Tradition". Luento Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtuma, STOA, Helsinki, 10.12.2016.
- Art Encyclopedia. Viitattu 3.1.2017. www.visual-arts-cork.com

Esitykset:

Klaustro. Työryhmä: Koreografia ja tanssi Liisa Pentti, valosuunnittelu Tarja Ervasti, äänisuunnittelu Patrick Kosk, pukusuunnittelu Ritva Tielinen, tuotanto Liisa Pentti / Zodiak Presents ry. Ensi-ilta 18.12.1987.

Mable or the Queen of Bones. Työryhmä: Koreografia ja tanssi Liisa Pentti, taiteelliset neuvonantajat Frans Poelstra ja Robert Steijn, valosuunnittelu Mia Kivinen, äänisuunnittelu Patrick Kosk, pukusuunnittelu Terttu Torkkola, tuotanto Liisa Pentti + Co / Paula Karlsson ja Zodiak – Center for New Dance. Ensi-ilta 18.10.2008.

Sisi, anno 2010 – Stage Animals #2. Työryhmä: Koreografia Liisa Pentti, tanssijat Satu Herrala, Felix Marchand, Andrius Katinas, Mikko Orpana, Nina Viitamäki, muusikko Aleks Haapaniemi, valosuunnittelu Mia Kivinen, äänisuunnittelu Patrick Kosk, puvustus Terttu Torkkola, tuotanto Liisa Pentti + Co / Paula Karlsson ja Zodiak – Center for New Dance. Ensi-ilta 7.4.2010.

Spaceparticles #10. Työryhmä: koreografia Liisa Pentti, tanssijat Kimmo Alakunnas, Janne Aspvik, Rea-Liina Brunou, Johanna Ikola, Carita Lähteenmäki, Liisa Pentti, Sara Soulié, Nina Viitamäki, musiikki Terry Riley, muusikot NYKY Ensemble, valosuunnittelu Meri Ekola, pukusuunnittelu Terttu Torkkola, lavastus Graziella Tomasi, tuotanto Liisa Pentti + Co, NYKY Ensemble / Sanja Kulomaa. Ensi-ilta 18.10.2013.

The Sinking of The Titanic. Työryhmä: koreografia Liisa Pentti, tanssijat Janne Aspvik, Rea-Liina Brunou, Johanna Ikola, Andrius Katinas, Meeri Lempiäinen, Carita Lähteenmäki, Nina Viitamäki, musiikki Gavin Bryars, muusikot Gavib Bryars, Philip Jeck, NYKY Ensemble, valosuunnittelu Meri Ekola, pukusuunnittelu ja lavastus Graziella Tomasi, tuotanto Liisa Pentti + Co, NYKY Ensemble/ Sanja Kulomaa. Ensi-ilta 26.11.2015.

The Body is a (clear) Place in the Space, osa 1. Työryhmä: koreografia Liisa Pentti, tanssijat Bo Madvig, Liisa Pentti, valosuunnittelu Meri Ekola, äänisuunnittelu Jouni Tauriainen, pukusuunnittelu Tuija Helve, tuotanto Liisa Pentti +Co / Inari Pesonen. Ensi-ilta 22.9.2017.

JAANA IRMELI TURUNEN

Matkaa 1980-luvun tanssitaiteellisesta vastarinnasta nykyisyyden moniin todellisuuksiin

Letting go. Close your eyes. Relax. Breath. Touch. Roll. Sit. Crawl. Walk. Run. Stand still. Imagine your centerline. Release your weight. Let the gravity do the work for you. Taikasanoja. Mantroja. Sanoista tulee tosia, ruumiillisia ja aistittavia. Sanat liikuttavat minua. Makaan jalat koukussa, polvet kohden kattoa, jalkapohjat lattiaa vasten auenneina, painoni lattian kannattamana. Constructive rest position. Release. Makaan lattialla viikkoja. Kuukausia. Annan mennä, annan periksi. Putoan tuhansia kertoja, painoni valuu läpi lattian kohden Maan keskustaa. Olen usein ylösalaisin ja näen unia painovoimattomuudesta. Tasapainottelen parini selän päällä, hartioilla, lennän. Irtoan lattiasta ja silti aistin oman painoni, jokaisen gramman.

Lähes asun koulun tanssisaleissa. Vuorokauden ajat vaihtuvat, viikot, vuodenajat. Amsterdamissa sataa usein ja tulee kovaa, sielä ulkona. Talvi on yllättävän kylmä, eikä minulla ole rahaa ostaa kunnan takkia. Asunto lämmitetään kaasulla ja kaasulaskun kanssa on oltava varovainen, muuten rahat eivät riitä. Kurkku on jatkuvasti karheana ja nenä vuotaa. Kevään aistin voimakkaammin kuin koskaan aikaisemmin. Saan euforisen kohtauksen Vondelparkin

linnuista ja kukkien runsaudesta. Haluan pukeutua ainoastaan keltaiseen ja oranssiin, hulluuden väreihin, kertoo opiskelutoverini.

Olen kuin jonkinlaisessa hautomossa tai myllyssä. Astun ulos kadulle, tunnustelen jokaista askelta. Miten paino sijoittuu jalkakäytävälle, siirtyy jalalta toiselle. Miten päälaki kurottautuu, häntäluu putoaa ja selkärangan nikamien väliin tulee lisää tilaa. En voi olla reagoimatta ruumiillani ohi virtaaviin impulsseihin. Puhumisen merkitys väistyy. Sanat ovat lihaksissani, eleissäni, liikkeissäni. Aistin, koen, tunnustelen, en niinkään puhu. Tanssista tulee elämäntapa, havainnoimisen tapa, ruumiillisuuden tapa. Hiukseni lyhenevät, pukeutumiseni muuttuu, tanssitunneille menen kirpputorilta ostamissani miesten pyjamahousuissa. Haluan näyttää androgyyniltä ja häivyttän hoikistuvasta olemuksestani naiseuden merkkejä. Identiteettini määrittyy liikkuvan ja tanssivan ruumiini kautta. Olen hermoimpulsseja, liikkeen tuottaman mielihyvän aistimuksia, räjähtäviä lihaksia, pehmeitä lihaksia, voideltuja niveliä, virtaavia nesteitä. Kadulla, koulussa, öisin klubeilla, kahviloissa. Amsterdamissa vallataan taloja ja kahakoidaan poliisin kanssa. Minä elän kokonaisvaltaisessa, sisäisen aistimusmaailman ja ulkoisen identiteettileikin muodostamassa, ravitsevassa eriössä. Kupla särkyä, kun muutan takaisin Suomeen.

1980-luvun asetelmat ja uusi tanssi

New Dance was always a becoming context, always in the moment of now, and the performance forms were influenced of our developing awareness of context and place. As 1970's and 1980's fold through time in history, absorbed into documentation and categorization, there is style of contemporary movement practice (in Britain) that has come to be called new

dance – a genre of dance practice that traces its genealogy to the 1970's era. (Claid 2006, 79–80)

Yrittäessäni ymmärtää tanssitaiteilijuuteni ruumiillista ja ajatuksellista rakentumista ja paikantumistani suomalaisen tanssittomuuteen en voi ohittaa 1980-luvun alussa Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin linjalla (vuodesta 1986 School for New Dance Development) tapahtuneen opiskeluni merkittävää vaikutusta. 1980-luvun alussa Amsterdamin tanssikoulutuksen rungon loivat lukuisat eurooppalaisen uuden tanssin ja yhdysvaltalaisen postmodernin tanssin alueella ajankohtaiset taiteilija-opettajat, joiden tarjoamista työpajoista opiskelijoilla oli mahdollisuus valita mieleisensä. Minulle opiskelun fyysisen ja ajatuksellisen perustan loivat release-tekniikka ja kontakti-improvisaatio.

Releasen kehittäjä Mary Fulkerson (nykyisin O'Donnell) kuului Amsterdamin tanssikoulun vakituiseen opettajakuntaan opintojensä aikana. Fulkerson sai vaikutteita 1960-luvun amerikkalaisesta kokeellisesta tanssista, hän oli tutustunut Grand Union -ryhmän sattuinaan, arkiliikkeeseen ja avoimeen improvisaatioon perustuviin esityskokeiluihin ja opiskeli esimerkiksi yhteisöllistä tanssia kehittäneen Anna Halprinin johdolla. Kokeellisen ja improvisoidun tanssin lisäksi Fulkerson perehtyi Mary Elsworth Toddin ja hänen oppilaansa Barbara Clarkin kehittämään ideokinesiaan, neuromuskulaariseen harjoitusmenetelmään, jossa anatomisten mielikuvien avulla puretaan epäekonomisia liiketottumuksia ja korjataan kehon asentoa sekä luodaan uusia liikkumisen malleja.

Release-tekniikan ohella kontakti-improvisaatio muutti aikaisempaa kokemustani tanssimisestä, sillä sen harjoittaminen mursi käsitystäni tanssista yksinäisenä itsen haastamisena ja kaiken kattavana fyysisenä kontrolloimisena. Kontakti-improvisaatio kehittyi

1960- ja 70-luvuilla samanaikaisesti uusien havainnoimiseen ja aivojen liikkeen aistimiseen liittyvien neurologisten tutkimusten kanssa. Uusi ajattelu tähdensi havainnoitsijan ja ympäristön erottamattomuutta ja liikkeen keskeisyyttä havaintoprosessissa. (Foster 2008, 51.) Kontakti-improvisaatiossa orientaatio suhteessa ympäristöön syntyy kaikkien aistien välityksellä ja kinesteettisyyden aisteja yhdistävä rooli on edellytys improvisoimisen tavalle, jossa näköaistilla ei ole hallitsevaa asemaa. Steve Paxtonin, kontakti-improvisaation aloittajan¹, sanoin:

When this visual reference changes too rapidly for our rather slow consciousness to comprehend, as in spinning, rolling, and other "disorienting" movement, something reflexive and much faster than consciousness takes over. (Paxton 2003, 61–66)

Lähtökohtaisesti fyysiseen kontaktiin, kosketukseen ja ruumiin painon seuraamiseen perustuva kontakti-improvisaatio avasi minulle uudenlaisia välittömyyden ja vapauden mahdollisuuksia tanssissa. Fyysisesti kontakti-improvisaatio purki liiketottumuksiani, sillä sen omaksuminen edellytti aivan uudenlaista kinesteettistä orientaatiota. Jatkuva liike eri tasojen läpi, lattiasta ja horisontaalisuudesta kahdelle jalalle vertikaalisuuteen ja lattiasta irtautumiseen kehonpainon seuraamisen ja fyysisen kontaktin seurauksena, edellytti refleksien harjoittamista ja tietoista ajattelua nopeampia reaktioita.

1 Steve Paxtonin 1970-luvun alun fyysistä kontaktia, aikidoa, atleettisuutta ja disorientaatioita tutkivat improvisaatiokokeilut johtivat kontakti-improvisaatioon. Hän ei kuitenkaan halunnut nimetä kontakti-improvisaatiota esimerkiksi Paxton-tekniikaksi tai tehdä siitä lisensoitua tekniikkaa. Ainutlaatuisista kontakti-improvisaatiosta oli, että se kehittyi kollektiivisesti ja siirtyi tanssijalta tanssijalle.

Irti päästäminen kuvailee hyvin alkuaikojen kokemuksiani kontakti-improvisaatioduetoista. Kontakti-improvisaation perustana olevien refleksien uudelleen herättely edellytti paluuta takaisin sensomotorisen kehityksen pariin. Liikkuminen lattiatasolla, ryömiminen, kieriminen, kellahtaminen, konttaaminen, kaatuminen virittävät mieleni ja hermostoni takaisin vaiheeseen, jolloin liikkuminen oli opeteltava alusta alkaen ja jolloin liikkeelle lähtemisen motivaationa oli uteliaisuus, kurkottaminen kohden jotakin kiinnostavaa tai halu päästä kontaktiin toisten kanssa. Lattiatasolla vietetyn ajan, kaatumisharjoittelun ja spiraloituvan, jatkuvan liikkeen omaksumisen lopputuloksena kehittyi refleksiivinen ja kokonaisvaltainen liikkumisen tapa, joka teki reaktiivisesta ja impulsiivisesta kontakti-improvisaatiosta fyysisesti turvallista.

Kontakti-improvisaatio muutti myös kokemukseni tanssiin liittyvästä sukupuoli-identiteetistä ja seksuaalisuudesta. Ensimmäiset opettajani painottivat kosketuksen ja ruumiin neutraaliutta, meitä johdateltiin kokemaan itsemme sukupuolettomiksi ja ei-seksuaaliksi, liikkeessä oleviksi ruumiiksi. Cynthia Novackin vuonna 1990 julkaistu, antropologin ja tanssija-koreografin näkökulmasta kirjoitettu, edelleenkin hyvin tyhjentävä ja merkittävä teos kontakti-improvisaation kehityksestä Yhdysvalloissa, antaa osumatarkkoja kuvauksia 1970 ja 80-luvuilla kontakti-improvisaation sisällä liikkuneesta ajattelusta:

Haastatteluissani ja keskusteluissani tanssijat aloittelijoista kaikkein kokeneimpiin puhuivat kontakti-improvisaatioon oleellisesti sisältyvästä kosketuksesta ja parin painon kannattelusta. Usein he yhdistivät kosketuksen vapautumiseen sukupuoliroolien rajoituksista ja naiselle tai miehelle määritellystä sopivasta liikkeestä ja siitä, mitä ruumiinosia voi tai ei

voi koskettaa. Tanssijat tunsivat, että kontakti-improvisaatio sallii parien olla läheisessä fyysisessä kontaktissa siten, että ei välttämättä syntynyt seksuaalisia tunteita tai sukupuolirooleja ilmaisevaa liikettä. (Novack 1990, 168.)

Kuitenkin ensi kokemukseni kontakti-improvisaatiosta nimenomaan vain fyysiseen kontaktiin ja ruumiin painoon keskittyvänä tanssimuotona ravisteli tervehdyttävästi lapsuuteni ja nuoruuteni tanssikokemuksien jälkiä: minun ei tarvinnut tavoitella ideaalia naistanssijan ruumista, täyttää katsojan tanssiin liittämiä esteettisiä odotuksia ja liikkua sukupuolelleni määritetyllä tavalla. Kontakti-improvisaatio tuki haluani irrottautua omasta sukupuolitetusta tanssihistoriastani ja kasvatti viehtymystäni nähdä itseni tanssiesiansani androgyynisenä. Kontakti-improvisaatiossa olin sukupuoleton ja historiaton ja jaoin kanssatanssijoiden kesken yhteneväisen kokemuksen kinesteettisyydestä ja liikkeen merkitysyhteyksistä. Vuosia myöhemmin, kokeneena kontakti-improvisaation tekijänä, en voinut ajatella liikettä, ruumista ja kosketusta sukupuoleen ja seksuaalisuuteen tai sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin sitoutumattomana.

Uusi tanssi, toisenlainen tanssija

Opintojen jälkeinen paluu takaisin Suomeen syksyllä 1983 aiheutti outoutta, hankaluutta tai ainakin poikkeavuutta suhteessa senhetkiseen suomalaiseen tanssikenttään, sillä uuteen tanssiin kytkeytyvät käytännöt eivät olleet vielä murtautuneet yksittäisten tanssitaiteilijoiden, tanssi-instituutioiden saatikka tanssia seuraavan yleisön tietoisuuteen. En tuolloin tietoisesti valinnut resistanssiin ja marginaaliin sijoittuvaa paikkaani tanssikentällä, vaan ajattelen, että se pikemminkin osoitettiin minulle. En välttämättä halunnut asettua

vastarintaan, mutta 1980-luvun alkupuolen suomalaisessa tanssitollellisuudessa en löytänyt tilaa muualtakaan. Kokemukseni oli, että uuden tanssin tekijöiden ilmaantuminen tanssikentälle aiheutti muissa puolustuskannalle asettautumista, sillä uuden tanssin piiriin liittyvät toiminta- ja ajattelutavat kyseenalaistivat silloiset normit, jotka määrittivät sitä, mikä tai ketkä kuuluvat tanssitaiteen piiriin.

Opintoni Amsterdamissa sijoittuivat ajanjaksoon, jolloin modernin tanssin vaikutus oli väistymässä ja koulutuksen sisältö profiloitui uuden tanssin² näkemyksiin ja menetelmiin pohjautuvaksi. Brittiläinen koreografi ja tutkija Emilyn Claid (2006, 80) määrittelee uuden tanssin kontekstiksi, jonka sisälle voi sijoittaa 1970–1980 lukujen kokeellisen tanssin tekijöitä ja tämän ajanjakson vaikutuksia aina tähän päivään saakka. Joiksikin yhdistäviksi seikoiksi 1970–80-luvuilla uuden tanssin piiriin kuuluvien taiteilijoiden välillä voi nimetä esimerkiksi tanssitraditioiden ulkopuolisten keho-mieli-menetelmien ja liiketekniikoiden liittämisen tanssin harjoitteluun, esityksien prosessinomaisuuden sekä uudenlaisten tanssitekniikoiden seurauksena syntyneiden estetiikan ja ruumiillisuuskäsityksen esille tuomisen. Suomen tanssielämään verrattuna kansainvälisemmästä, heterogeenisemmästä ja kokeilevuutta hyväksyvämmästä ilmapiiristä palanneena nuorena tanssijana kohtasin sulkeutuneisuutta, joka aiheutti kitkaa oman ajatteluni ja yleisesti vallitsevien tanssinäkemyksien välillä.

Tanssihistorioitsija Anne Makkonen kuvaili 1980-luvun alun suomalaista tanssitollellisuutta ”väärinymmärryksen ja vastak-

2 Koreografi Riitta Pasanen-Willbergin väitöstyöstä (2000) löytyy tiivistetty esitys uuden tanssin historiasta ja menetelmistä.

kainasettelun aikana” ja ”Jorma Uotisen valtakautena”³, tulkintani mukaan tarkoittaen uudenlaisten ja yhdensuuntaisesta tanssinäkemyksestä poikkeavien vaikutteiden poissulkemista hegemoniaan pyrkivän tanssikentän piiristä. Amsterdamissa omaksumalleni tanssiajattelulle oli keskeistä tanssijan subjektiivisen ruumiskokemuksen painottaminen sekä tanssitekniikoiden omaksumisen että koreografoinnin puitteissa. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi irrottautumista tanssiin liitetyistä normittuneista ruumisideaaleista ja tanssijan tekniikan määrittelyistä tai ajatuksesta tanssijan ruumiista koreografian käyttömateriaalina. Uusi tanssi edusti myös muutosta esiintyjän ja yleisön välisessä suhteessa ja tietoisuutta tanssin paikantuneisuudesta, toisin sanoen tanssin sitoutuneisuudesta sosiaaliseen ja kulttuuriseen tapahtumaympäristöön.

Suomeen paluutani seuranneina vuosina uusi tanssi tahdottiin luokitella perinteisen modernin tanssin ymmärryksen mukaan tanssityyliksi ja siten sen suomalaiset toteuttajat Amsterdamin ”koulukunnaksi”. Näin kavennettiin uuden tanssin laajemmat yhteydet muiden taidemuotojen kuten performanssitaiteen samanaikaiseen kehitykseen tai uuden tanssin ajattelun yhteydet kulttuuriseen, poliittiseen tai feministiseen aikalaiskeskusteluun.⁴

Ero uuden tanssin moniarvoisen ajattelun sekä radikaalin ruumiillisuuskäsityksen ja 1980-luvun alun suomalaisen etabloituneen tanssitaiteen välillä oli minulle näkyvä ja todellinen. Eroa loivat esimerkiksi uuden tanssin piiriin sijoittuvien teoksien osallistuminen sukupuolikäsitysten laajentamiseen sekä tekijöiden pohdinta naisen ruumiiseen kohdistuvasta vallankäytöstä ja ulkopuolisesta

3 Keskustelussamme Anne Makkosen kanssa kesällä 2009.

4 Ks. esim. Ojala & Takala 2007, 38–40.

määrittelystä. Modernin tanssin ja klassisen baletin kurinalainen, tottelevainen ja yhdenmukainen naisruumis säröytyi kapinoivan ja normiin mahtumattoman, virtauksista, hallitsemattomista impulsseista, viskeraalisuudesta ja aistimuksellisuudesta rakentuneen, tahtovan naistanssijan ruumiiseen vertautuessaan.

Uuden tanssin puitteissa tanssijan tekniikka muodostui sisältä ulospäin, mikä tarkoitti liikkeen muotoutumista yksilöllisten aistimusprosessien seurauksena eikä ulkoisen mallin toistamisen tuloksena. Uudessa tanssissa subjektiivisiin aistimisen ja havainnoimisen prosesseihin keskittyminen ja niiden tietoisiksi saattaminen laajensivat tanssijan psykofyysistä tiedostavuutta, ja kinesteettisyyttä herkistävät ja artikuloivat menetelmät loivat tanssijan tekniikan perustan. Kinesteettisyyden ja interoception vahvistaminen horjutti näköaistin valta-asemaa tanssin arvioinnissa ja vastaanottamisessa. Uuden tanssin sisällyttämät psykofyysiset harjoitustavat loivat ulkoiselta habitukseltaan ja liikkumisen tavaltaan modernin tanssin ja klassisen baletin traditioista poikkeavaa tanssijuutta. Tanssijan liike ei enää perustunut korostettuun lihaksien hallintaan vaan koko ruumis nivelineen, sisäelimeen, rauhasineen, nesteineen ja hermostoineen tuli tiedostetuksi osaksi liikettä. Tämä muutti tanssijan ruumista ja ruumiin estetiikkaa. Kurinalainen ja lihaksilla kontrolloitu ruumis ja sen liike muuttuivat pehmeämmäksi ja kolmiulotteisemmaksi, ruumiin sisätilan tiedostavaksi. Modernin tanssin konventioista poikkeavaa oli myös tanssijan yksilöllisen liikekielen arvostaminen ja esittäminen; uuden tanssin käytännöt purkivat koreografian auktoriteettia ja antoivat tanssijalle määrittelyvallan omaan ruumiiseensa ja liikkeeseensä.

Elämäntapataidetta

Syksyllä 1983 muutin Amsterdamista Helsinkiin yhdessä kontakti-improvisaatiota harjoittavan elämänkumppanini kanssa. Muuttomme ajankohta oli runsas kymmenen vuotta sen jälkeen, kun kontakti-improvisaatio oli aloittanut maailmanvalloituksensa Oberlin Collegesta, Steve Paxtonin ensimmäisestä kontakti-improvisaatiotyöpajasta käsin. Järjestimme Helsinkiin välittömästi kontakti-improvisaatiokursseja, joiden osallistujat olivat lähinnä aloittelevia tanssijoita, näyttelijöitä ja kuvataiteilijoita. Jouduimme todellisten haasteiden pariin siirtyessämme Amsterdamin yhdenmukaisesta kontakti-improvisaatioyhteisöstä maaperälle, jossa tanssimuoto oli ennen kokematon ja näkemätöntä. Kontakti-improvisaatio tarjosi kurssilaisille ei-teatterillisen, äärimmäisen fyysisen lähestymistavan improvisaatioon ja se myös avasi mahdollisuuden tanssiin monenlaisista lähtökohdista tuleville liikkujille.

Järjestimme Helsingissä myös pienimuotoisia kontakti-improvisaatioesityksiä ja -demonstraatioita, joiden yleisö kurssilaisiamme lukuun ottamatta ei välttämättä pystynyt tunnistamaan kontakti-improvisaatioon tarvittavaa taitoa ja harjoitusta, sillä tanssityyleihin sitoutumaton, refleksiivinen ja hetkittäin arkinen liike poikkesi tanssin virtuositeetin ja estetiikan odotuksista. Joskus saimme kritiikkiä sisäänpäin kääntyneisyydestä ja ulkoisen muodon puuttumisesta. Oletan tämän johtuneen siitä, että draamallisia esityksiä tai modernin tanssin abstraktia liikekieltä katsomaan tottuneella yleisöllä ei ollut kokemuksia siitä, miten seurata kinesteettiseen orientaatioon ja fyysiseen kommunikaatioon perustuvaa, prosessia näkyville tuovaa improvisaatioita.

Talvella 1984 päätimme muuttaa pois Helsingistä ja aloimme matkustaa lukuisilla paikkakunnilla pitämässä kontakti-improvisaatiokursseja ja esityksiä monenlaisille ryhmille ja yleisöille. Sen

lisäksi, että kontakti-improvisaatioon pohjautuvat esityksemme rikkoivat tanssiin ja sen esittämiseen liittyviä odotuksia, ne myös hätkähdyttivät liikkumiseen kytkeytyneitä sosiaalisia ja sukupuolittuneita tottumuksia. Aikuisen lattiatasolla liikkuminen koettiin outona, samoin liikkeen hallinnasta ja tasapainosta luovuttaminen, kaatuminen. Nainen nostamassa miestä ravisteli sukupuolirooleja, ja intiimin kosketuksen esittäminen muunakin kuin seksuaalisena oli monille katsojille uusi kokemus. Uudenlaiseen tanssiestetikkaan ja ennennäkemättömiin esityskäytäntöihin kohdistuvien ennakkoluulojen kohtaaminen oli hetkittäin rankkaa, ja kuitenkin kontakti-improvisaation välittömyys ja hetkeen reagoivuus antoivat keinoja luoda jaettavaa kokemusmaailmaa.

Improvisaatioesityksemme lähes pakottivat turvalliseen etäisyyteen tottuneen katsojan aktiiviseksi osallistujaksi, sillä kontakti-improvisaation katsominen edellytti vielä muotoutumattomien liikeimpulssien seuraamista ja aktiivista kinesteettistä samaistumista. Esityksemme haastoivat perinteisiä tanssin katsomistapoja, sillä ne rakensivat avoimia tapahtumia sen sijaan, että olisivat tarjonneet selkeitä, suljettuja muotoja. Keskeistä oli, suostuiko katsoja antamaan periksi kontrollista kanssamme, salliko hän itsensä osallistua monisuuntaiseen liikevirtaan vai tarttuiko hän ennako-odotuksiinsa: frontaalisuuden, vertikaalisuuden ja rajojen kaipuuseen.

Maaseudulla asuminen sekä perhe-elämän ja taiteen tekemisen toisiinsa nivoutuminen edellytti omanlaisten ja uutta tanssiajattelua edustavien toimintatapojen kehittelyä ja riskialtista kokeilua. Perustin silloisen puolisoni ja taiteellisen työparini Jaap Kleveringin kanssa uuden tanssin koulutus- ja residenssikeskuksen Pohjois-Karjalaan, Kiihtelysvaaran Haapaloston syrjäkylälle vuonna 1987. Katsoimme, että lukuisien kurssiemme seurauksena oli syntynyt selkeä tarve koulutukselle, jonka keskeisinä sisältöinä olisivat

kontakti-improvisaatio ja tanssiin liittyvät somaattiset menetelmät. Emme pystyneet löytämään minkäänlaista jo olemassa olevaa rakennetta tai instituutiota, joka olisi ollut valmis sisällyttämään puitteisiinsa uuteen tanssiin, prosessuaalisiin työskentelytapoihin ja kokeilevuuteen perustuvat taiteelliset ja pedagogiset näkemyksemme.

Aloitimme siis koulutusohjelman yksityisesti ja ilman minkäänlaisia rahallisia tukia, henkilökohtaisen pankkilainan turvin. Järjestimme kaksi kolmen kuukauden koulutusjaksoa sekä useita lyhyempiä kursseja, joita ohjasivat kansamme tanssi- ja kontakti-improvisaatioon sekä somaattisiin menetelmiin perehtyneet vierailevat taiteilija-opettajat, kuten Nina Martin, Wendell Beavers, Howard Sonenklar, Ria Highler ja Stoffelien Verdonk. Omalta osaltamme vaikutimme vahvasti siihen, että koulutusjaksojen ja kurssien seurauksena uuden tanssin menetelmiä omaan työhönsä soveltavia tekijöitä alkoi ilmaantua suomalaiseen taidemaailmaan.

Kokemukseni tanssikentän marginaaliin sijoittumisesta ja vastakkain asetelmien todellisuudesta vahvistui, kun muutin pois Helsingistä, maantieteellisesti kauas suomalaisen tanssikentän kyseenalaistamattomasta keskiöstä. Esiinnyin syrjäkouluilla, kyläjuhlissa, metsissä, toreilla, puistoissa, hylätyissä rakennuksissa, taidemuseoissa tai Helsingin perspektiivistä katsottuna näkymättömissä sijaitsevilla, vaihtoehtoista ja paikallista taidetta edustavissa tapahtumissa. Esityksiin liittyvä arkinen fyysisuus ja henkilökohtaisuus tekivät niistä lähestyttävää yleisöille, joilla ei ollut aikaisempaa kokemusta ajankohtaisesta ja kokeellisesta tanssitaiteesta. Tosin sain myös osakseni epäilyjä sen suhteen, voiko työtä luokitella lainkaan tanssiksi, johtuen katsojille tutumpiin tanssimuotoihin (kuten balettiin, kansantanssiin tai seurataanssiin) perustuvien esteettisten ja taidollisten ennakko-odotusten romahtamisesta. Luottamus-

ta omaan työhöni vahvistivat kuitenkin kurssieni osallistujilta tai esityksieni yleisöltä saadut palautteet, jotka kertoivat avartavista ruumiillisista kokemuksista tai tanssinäkemyksen laajentumisesta:

Asuin yläasteajan elämäni Lieksassa, Pohjois-Karjalassa, ja sieltä käsin katsottuna Joensuu oli metropoli. 1980-luvun puolivälin jälkeen sinne rantautui Jaana (nykyään Turunen) ja Jaap Kleveringin mukana uusi tanssi ja kontakti-improvisaatio. Ne kuuluvat tietenkin tanssin kenttään, mutta yhtymäkohdat esitystaiteeseen ovat ilmeisiä; kehollisuus, perinteisen katsojaposition kyseenalaistaminen ja paikkasidonnaisuus. 15-vuotiaan lieksalaisen teatteriharrastajan taidenäkemysne vaikuttivat kuin atomipommi; minulla oli ruumis, esitys oli muutakin kuin repliikkejä ja tunteita ja se saattoi tapahtua missä tahansa. Ovet ja ikkunat kaikkeen kokeelliseen näyttämöllä avautuivat minulle lattialta kierien. (Saarakkala, Esitys 4/2009, 36.)

Omat esitykseni olivat prosessuaalisia: ne toivat näkyville luovan prosessin, selvittämättömien ongelma-asettelujen ja hetkessä syntyvien ja häviävien ratkaisujen loputtoman ketjun ja ennakoimattomuuteen liittyvän riskinoton. En keskittynyt koreografialtaan suljettujen teosten esittämiseen vaan lähdin kehittämään esiintymisen tapaa ja teoksia, joiden keinoin saatoin sopeutua mitä moninaisimpiin esityspuitteisiin ilman teatteritilaa ja -tekniikkaa. Taiteellisen työn aineellisesta niukkuudesta ja materiaalisten resurssien puutteesta syntyi sisältöä, ja teokseni poikkesivat Suomessa valtavirtaisen tanssitaiteen visuaalisuutta painottavista tai tanssiteatterillisista suuntauksista. Nyt katsottuna olisi melko

helppo listata tekijöitä, jotka asettivat minut marginaaliin, toiseksi ja tanssikentän ulkopuoliseksi.

Uudenlainen kinesteettisyys

Uuden tanssin menetelmistä ammentava tapani tehdä tanssia oli vierasta ja ennennäkemätöntä niissä ympäristöissä, joissa työskentelin, mutta kuitenkin tuttujen tanssityyliin ulkopuolelle sijoittuva tapani liikkua ja totunnaisia tanssin ideaaleja rikkova ruumiini tarjosi peilautumisen ja samaistumisen mahdollisuuksia avarakatsiselle yleisölle. Kinesteettisyyden tutkimuksessa on tuotu esille, kuinka tärkeä osa sosiaalisesta kanssakäymisestäämme perustuu motoriseen ja aistimukselliseen peilautumiseen toistemme kanssa. Luodessani suhdetta juuri senhetkiseen esiintymistilanteeseen, paikkaan ja yleisöön tanssini tarjosi avautumisen kinesteettiseen empatiaan pohjautuvaan kytkeytymiseen, mahdollisuuden, jota virtuositeettiin, rajattuun tyyliin ja visuaalisuuteen perustuva aikaistanssi ei välttämättä tarjonnut. Esitykseni eivät olleet etäisiä ja tanssijuutta idealisoivia vaan ne tapahtuivat katsojaa lähellä ja toivat näkyville epätäydellisen, inhimillisen, lihallisen ja ehdottomia määrittelyjä pakenevan, haavoittuvan ruumiin. Ruumiini ja liikkeenä olivat vastarinnan ja toisin tekemisen paikkoja ja ilmentymiä, ja – halusin tai en – tanssillani vastustin totuttuja tanssikäytäntöjä, vakiintunutta yleisösuhdetta ja totunnaista tanssin ruumisideaalia.

Uuden tanssin aiheuttama muutos tanssiin liittyvissä ruumiillisuuskäsityksissä ja tanssin esittämisessä kulkeutui Suomeen oman työni ohella esimerkiksi nykyään koreografeina ja esiintyjinä tunnustettujen Soile Lahdenperän, Liisa Pentin ja Riitta Pasanen-Wilbergin vaikutuksesta. Meitä yhdisti Amsterdamin kouluun liittyvän opiskelutaustan ja suomalaisen tanssikenttään sijoittumisen hankaluuden lisäksi aktiivinen pyrkimys kehittää omaa taiteellista

työtämme Amsterdamissa omaksuttujen näkemysten ja käytäntöjen pohjalta. Olimme opiskelleet menetelmiä, jotka perustuivat uudenlaisen kinesteettisen ymmärryksen ja tanssin keho-mieli-yhteyden tutkimiseen. Subjektiivisesta kokemuksellisuudesta ja kehon sisäisestä aistimuksellisuudesta ammentavat lähestymistavat eivät kuitenkaan sulkeneet työtämme ja teoksiamme pois laajemmista yhteyksistä. Tanssikokeilumme johdattelivat kohtaamaan ruumiillisuuden ja liikkeen herättämiä vaikutuksia, jotka liittyivät intiimiyteen, fyysiseen läheisyyteen, kosketukseen, tunnistamattomaan liikkeeseen, aistimuksellisuuteen ja aistillisuuteen.

Pystyn sijoittamaan silloisen ja osittain nykyisenkin työskentelytapani Emilyn Claidin (2006, 87) tanssiin liittämän, psykoanalyysistä, ranskalaisesta feminismistä ja jälkistrukturalismista tulevan jouissance-käsitteen sisälle. Claidin mukaan ”jouissance-dancing” on käytännössä liikkeellistä ei-lineaarisuutta, improvisatorisuutta, monisuuntaisuutta ja määrittelyjen pakenemista.

A physical inner force of imagination erupts through the dancer's body to influence the movement, creating dancing that is multiple, fractured, varied and non-hierarchical. Moving this way, the inside becomes outside. Dancing involves a process of unlearning, making gaps, allowing an effervescence of jouissance to flow through, rather than a process of constructing a stylized play of surface illusion. Listening internally, the jouissance dance performer negates outward projection. The language and the dancer's body converge through a vulnerability, formlessness and anatomical intelligence. (Claid 2006, 90.)

Vietin monta vuotta tutustuen ”aistimuksista koostuneeseen ruumiiseeni” ja etsien sitä, millaisin tanssillisin muodoin voisin tuoda

moniulotteista sisäistä aistimuksellisuutta näkyväksi. Esitykseni olivat sisäisen aistimusprosessini jakamista. En lähtenyt liikkeelle ideasta, tarinasta, konseptista tai tavoittelemastani tyylistä. 1980-luvun alkuvuosista lähtien olen tehnyt hidasta prosessia sisältä ulospäin ja päätynyt käsitteellisyyteen, kieleen, tekstiin ja ideaan vasta, kun sisäinen aistimusprosessini on kannatellut minut ulos, ajatukseen ja kieleen.

Valintani toimia maalla ja keskuksien ulkopuolella oli jonkinlainen pako pois tanssikenttää hallitsevan hegemonisen diskurssin piiristä. Maantieteellisessä eristyneisyydessä sain paljon henkistä ja fyysistä tilaa kehittää itseäni tanssitaiteilijana, mutta toisaalta työ jäi Helsingissä sijainneiden, tanssitaiteilijan arvostuksesta ja taiteen tekemisen rahoituksesta päättävien valtakeskittymien näkymättömiin. Olin poissa näkyvistä, mahdollisesti marginaalin marginaalissa tai reunan reunalla. Myös kokeilevuudessa on nimittäin omat trendinsä, ja tendenssinä on päätyä pyrkimään osaksi valtavirtaa ja sen resursseja. Aino Kukkonen (2007, 44–45) näkee 1980-luvun suomalaisen uuden tanssin osuvasti erottautumisen strategiana. Hän jatkaa, että uutta tanssia tekevillä oli halu kiinnittyä tanssin taide maailmaan, mutta erottautua modernin tanssin viitekehystä.

Näen oman tilanteeni 1980-luvulla hyvin paradoksaalisena. Halusin liittyä ja vaikuttaa, olla osallinen tanssin kehityksessä ja synnyttää keskustelua, mutta toisaalta tunsin tarvetta erottautua ja keskittyä tanssin toteuttamisen tapaan, joka syntyy kaukana vaikuttamisen paikoista, arkitodellisuudessani ja suhteestani omaan elinympäristööni. Suuntauduin toimimaan paikallisesti sekä sen ohella eurooppalaisessa kontakti-improvisaatioyhteisössä ja keskityin omaehtoisen elämäntapani toteuttamiseen sen sijaan, että olisin määrätietoisesti pyrkinyt uudistuvan tanssin näkyvään ja kuuluvaan eturintamaan.

(Tanssi)taiteellisen vastarinnan tuottama toimijuus

Jos katson omaa tassihistoriaani resistanssin perspektiivistä, mieleeni nousee lukuisia muistoja ja mielikuvia elämänvaiheista, joissa olen tuntenut vierauden, hankaluuden, ulkopuolisuuden tai outouden kokemusten synnyttämää vastarintaa suhteessa tilanteeseen. Pienenä balettikoululaisena rakastin balettituntien fyysisiä haasteita mutta olin kauhuissani balettikoulun oppilasnäytöksistä. Tunsin itseni erilaiseksi, rakenteeltani raskaaksi ja hitaaksi ja olemukseltani vakavaksi esiintymishaluisten ja vilkkaiden tyttöjen keskuudessa ja koin itseni sopimattomaksi joulu- ja kevätinäytösten keijukaistansseihin. Vastustavana tekonani oli jättäytyä pois balettikoulun oppilasnäytöksistä.

Teini-ikäisenä tanssiopintoni laajenivat moderniin tanssiin ja jazztanssiin. 1970-luvulla ei kannettu huolta teini-ikäisten tanssijan ammattista haaveilevien tyttöjen anorektisista taipumuksista, joten rekisteröin valppaasti joiltakin opettajiltani saamiani enemmän tai vähemmän epäsuoria vihjailuja laihduttamisesta. Oma-aloitteisesti päädyin lähinnä iduista ja raejuustosta koostuvaan ruokavalioon, jolla sain ruoansulatukseni sekaisin, ja usein heräsin aamuisin vatsakipuihin. Kykenemättömänä nauttimaan aamiaista raahauduin kuitenkin säännöllisesti tanssitunneilleni energiavajeesta turtana. Vahvan motivaationi ja fyysisen sinnikkyuteni seurauksena olin opettajieni suosiossa ja pääsin esiintymään heidän koreografioissaan. Kuitenkin salaa sisälläni tunsin vierautta jazztanssiesitysten maailmassa, kliseisen seksuaalisissa liikkeissä ja paljastavissa si-fonkihamosissa, tai modernin tanssin puristetussa fyysisyydessä ja abstrakteissa koreografioissa.

Lapsuuteni ja nuoruuteni tanssin opiskeluun liittyvät ristiriitaiset kokemukset, 1980-luvun pioneerityön taiteelliset ja sosiaaliset haasteet ja törmäykset sekä 1990-luvun ponnistelut ja pettymyk-

set liittyen yrityksiin vakiinnuttaa asemaani taiteilijana ovat hyvin hitaasti muuttuvalla ”syvätasolla” vuosien mittaan suunnanneet toimijuuttani. Aikuistuessani en saanut itseäni, ajatuksiani ja ruumiistani, enää mahtumaan opiskelemieni tanssityyliin ja tekniikoiden ylläpitämiin naistanssijuuden normeihin. Vastustukseni kasvoi siihen pisteeseen saakka, että kieltäydyin minulle tarjotusta mahdollisuudesta liittyä modernin tanssin ammattilaisryhmään. Vaihtoehdoksi irtiottoni aiheuttamaan päämäärättömyyteen ilmaantuivat Eeva Kaarion 1970-luvun lopulla aloittamat tanssitunnit. Eeva oli opiskellut New Yorkissa Eric Hawkinsin tanssistudiossa ja tutustunut Hawkinsin kehittämän tanssitekniikan innoittamana Mabel Elsworth Toddin kinesiologiaan. Vihdoinkin tanssin harjoittelu ei tuottanut ruumiillista kipua, ja tunsin lopultakin olevani lähempänä riittävää, en aina riittämätön tai vääränlainen. Eevan tunneilla sain ensimmäisen kokemukseni valtavirran ulkopuolelle asettautumisesta.

Paikantaakseni itseäni tanssista tietoa tuottavana taiteilijana ja tullakseni tietoisemmaksi siitä, miten ja mistä käsin ymmärrykseni toimijuudestani rakentuu, olen palannut omaan historiaani. Tarkoitukseni on nähdä, kuinka tanssijan ruumiillisuuttani ja sosiaalista toimijuuttani muokanneet kokemukset nyt värittävät näköalaani ja luovat taiteilijapositioni. Historiani uudelleen ajattelun ja siitä tietoisemmaksi tulemisen kautta voin muuttaa vakiintuneita tapojani toimia ja ajatella. Tanssijana minulla on mahdollisuuksia uudelleen tulkita erityisesti ruumiillisuuteeni kytkeytyneitä, tiedostamattomakin, subjektiiviani ja toimijuuttani rakentaneita kokemuksia. Toivon suuntautuvani uuteen ja tulevaan myös sen viitoittamana, että näen historiani muutenkin kuin marginaalisuuden, ulossulkemisen ja hankaluuden kautta. Haluan pitää mielessäni feministiteoreetikko Donna Harawayn ajatuksen, että paikantuneessa tiedontuottami-

nessa (tai ymmärtämisessä) vielä tärkeämpää kuin se, mistä tulet, on se, mitä haluat tehdä.⁵

Tanssijan ruumiillisuus, tekniikka ja sosiaalinen identiteetti rakentuvat tanssiin liittyvissä ruumiillisissa ja diskursiivisissa käytännöissä. Michel Foucault'n mukaan diskursiivinen käytäntö ohjaa puhumaan ja ajattelemaan tietyllä tavalla ja usein tietyn diskurssin piiriin kuuluvat ihmiset eivät tunne diskurssia johdattelevia tiedostamattomia ja julkituomattomia sääntöjä (Alhanen 2007, 60–61). Diskurssit eivät kuvaa todellisuutta vaan tuottavat sitä, diskurssi on vallankäytön muoto, ”regime of truth”, joka määrittelee subjektiivitamme, sitä keitä me olemme (Miller 2008, 252). Diskursiivinen käytäntö toimii hierarkkisesti ja ilmenee vertikaalisesti ylhäältä alaspäin.

Tanssin puitteissa tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että valtakurssi määrittää hyvän, tuettavan, julkisuudessa näkyvän ja arvostettavan tanssitaiteen eli sen, minkälaiseksi taiteilijasubjektiksi, tanssitaiteilijaksi, minun olisi tultava, mitä ja kenen sääntöjä noudatettava ollakseni huomion tai tuen arvoinen tai saadakseni toimimisen mahdollisuuksia vallitsevien taidarakenteiden puitteissa. Yksinkertaistettu näkemys valtakurssin muokkaamasta subjektiudesta rajoittaa taiteilijan toimijuuden mahdollisuudet joko vastustamaan valtakurssia tai pyrkimykseen päästä sen piiriin. Foucault'n ajattelun uudemmat tulkinnat näkevät toimijuuden mahdollisuudet kuitenkin laajemmin ja tuovat esille luoviin ja taiteellisiin strategioihin nojautuvan toimijuuden kyvyn saada aikaan muutoksia diskursiivisissa käytännöissä.

5 Ote muistiinpanoistani esitelmästä taiteellisen tutkimuksen kollokviossa (CARPA) Teatterikorkeakoulussa marraskuussa 2009.

Jäljelle jää kuitenkin keskeinen kysymys siitä, minkälaisen autonomian luova, taiteellinen toimija todella omaa? Minkälaista on resistanssi, voivatko subjektit saada aikaan muutoksia (määrittelevissä) diskursseissa vai voivatko he ainoastaan uudelleen asemoida itsensä suhteessa niihin (Miller 2008, 259). Leslie Miller lainaa Foucault'ta käsittelevässä artikkelissaan Chris Weedonia, joka uskoo diskursiivisissa käytännöissä rakentuneella subjektilla olevan muutosvoimia: Vaikka subjekti on Foucault'n työssä sosiaalisesti rakentunut diskursiivisissa käytännöissä, hän on siitä huolimatta olemassa ajattelevana ja tuntevana subjektina ja sosiaalisena toimijana, jolla on kyky tuottaa ristiriitaisten subjektipositioiden ja käytäntöjen seurauksena vastarintaa ja uudistuksia (Miller 2008, 261).

Tanssin erityisyyttä on sen pääsy diskurssien ulkopuoliseen todellisuuteen, ruumiin materiaalisuuteen, kokemuksellisuuteen ja aistimuksellisuuteen sekä tunteisiin. Yksi tapani hahmottaa taiteellista toimijuuttani on nähdä se liikkeenä aistivuuden, tunteiden ja intuition välityksellä vaikuttavan ruumiin ja hallitsevien diskurssien rakentaman, omaa positiotaan vastustavan subjektiuden välillä. Koen näiden kahden eri toimijuuden käsityksen etäännyvän niin kauaksi toisistaan, että ne eivät ole edes vastakkaisessa suhteessa. Diskursiiviset käytännöt ja ruumiin materiaallinen ja aistimuksellinen todellisuus ovat itsenäisiä ja olemassa olevia voimia, joihin olen muuttuvassa, prosessoituvassa suhteessa. Liikkuma-alani ja vapauteni lisääntyy, kun ajattelen itseni horisontaalisesti avautuvalle kentälle, jossa toimijuuteni muodostuu muuttuvista suhteista ja kohtaamisista, kytkeytymisistä erilaisiin vaikutusvoimiin ja muihin toimijoihin. Jos subjektiuttani ja toimijuuteni mahdollisuuksia eivät määrittele ainoastaan sijaintini valtakursseissa vaan reflektioni siitä, *miten* olen muuttuvissa ja prosessoituvissa suhteissa muihin

ja ympäröivään todellisuuteen, toimijuudelleni avautuu vapaammin liikkuva ja itsenäisempi ulottuvuus.

1980-lukulaisuudesta ammentavan vastarinnan, resistanssin, pohtimisessa olen kokenut ongelmalliseksi sen, että mielestäni arkiajattelussa vastarinta taiteen yhteydessä liitetään usein lujaan ääneen ilmaistuihin mielipiteisiin, suureen näkyvyyteen ja äänekääseen kuuluvuuteen; valtamediassa esille tuleviin, instituutioiden tukemiin suurimuotoisiin teoksiin, jotka usein käyttävät ”suurta yleisöä” provosoivia keinoja ja näin herättävät kiihkeitä keskustelua puolesta ja vastaan. Vastarintaan liitetään näkyvyys, joten usein taiteen keinoin toteutetuksi vastarinnaksi mielletään teokset ja teot, joiden tekijät ovat taideinstituutioiden, rakenteiden ja verkostojen sisällä ja niiden hyväksymiä. Kulttuurimaantieteilijä Nigel Thriftin (1997, 125) mukaan vastarinta vie ajatukset usein sankarillisuuteen, sankarien tekemiin sankarillisiin tekoihin, sankarillisissa organisaatioissa. Thriftiä kiinnostaa aivan eri alueella ilmenevä vastarinta; se, kuinka arkipäivän käytännöt pitävät sisällään erityisesti ruumiillisuuden välityksellä vaihtoehtoisia maailmassa olemisen tapoja. Resistanssi voi olla näkymätöntä näkyvässä.

Monen taiteilijan tämänhetkistä todellisuutta on, että voidakseen toimia taidemaailman ja yhteiskunnan asettamien ehtojen mukaisesti taiteilija ei voi sijoittaa itseään yhteen paikkaan ja kiinnittyä vakaaseen, pysyvään taiteilijaidentiteettiin (paitsi, jos on juhlistu sankaritaiteilija). Erityisesti vapaalla kentällä liikkuva taiteilija on lähes pakotettu olemaan erilaisten toimintaideologioiden välissä sukkuloiva neuvottelija, verkostojen luoja, monia rajoja ylittävä, ristiriitaisiinkin odotuksiin asettuva sopeutuja. Taiteilija saattaa olla yhtä aikaa kilpailu- ja huomiotalouden ehdoilla toimiva, itsensä brändäävä taidetuote kuin myös taiteen yhteisöllisiä arvoja esiin tuova, eettistä arvoperustaa pohtiva toimija.

Herääkin kysymys, miten resistanssi toteutuu ja ilmenee, jos taiteilija ei ole toimijana autonominen vaan sidoksissa moniin taiteen toteuttamisen mahdollistaviin tahoihin ja riippuvainen niistä? Taiteessakin vastakkainasettelujen aika on ohi ja ajatus taiteen autonomiasta kaukaista historiaa, mutta tämä ei tarkoita minulle sitä, ettenkö yksittäisenä taiteilijana voisi pyrkiä uudenlaiseen autonomisuuteen, mahdollisimman omaehtoiseen pohdintaan taiteellisen toiminnan eettisistä ja sosiaalisista ulottuvuuksista ja ettenkö kokisi resistanssin ilmaisuja tässä yhteiskunnallisessa ja ekologisessa todellisuudessa nyt tärkeämmiksi kuin koskaan aikaisemmin.

Silloin, nyt, sitten kun

Keväällä 2016 koreografi Liisa Pentti pyysi minua tekemään teoksen järjestämäänsä Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumaan. Hänen toivomuksenaan oli, että teos jollain lailla käsittelisi omaa suhdettani 1980-luvun tanssiin. Kirjoitin tämän artikkelini osaksi tanssitaiteeseen liittyvää tohtorinväitöstä, joka ei koskaan valmistunut. Päätökseeni luopua väitöstyöstä vaikuttivat myös osaltaan haastavan elämäntilanteen paineessa vahvistuneet epäilyni siitä, tulisiko tohtoroituminen avaamaan tilaa vaikuttamiseen tai tarjoaisiko se kannattelevia taiteellisen toimijuuden mahdollisuuksia. Minusta tuntui, etten kykenisi kamppailemaan asemasta, resursseista, uskottavuudesta tai tunnustuksista. Kaiken kaikkiaan kuitenkin oman taiteilijahistoriani tarkastelu resistanssin näkökulmasta vaikutti ja vaikuttaa edelleen näkemykseeni, jonka mukaan taiteilijan tulisi vakavasti huomioida taiteen mahdollisuus vastustaa epäoikeudenmukaisia ja epäeettisiä ajatuksia ja tekoja sekä taidemaailmassa että koko yhteiskunnassa.

Väitöstyötä prosessoidessani vaikutuin Bracha L. Ettingerin, taiteilijan, psykoanalyytikon ja feministisen teoreetikon, ajattelusta.

Ettingerille taidetapahtuma on myötätuntoinen ja vieraanvarainen kohtaamistapahtuma, joka on yhtä kuin matriksi, kasvualusta, jossa tapahtuu yhdessä ilmentymistä ja yhdessä heikkenemistä. Hänen ajattelussaan subjekti on prosessi ja muuttuvien suhteiden kimppu ja taide on sukellusta näihin suhteisiin. Ettinger tarjoaa psykologisen ja yksilöstä lähtevän näkemyksen vastarinnasta, jonka voi mielestäni yhdistää tanssiin liittyvään vaihtoehtoiseen kehollisuuteen ja sen yksilöitä ja yhteisöjä parantavaan potentiaaliin. Ettingerin mukaan todellinen vastarinta syntyy uskalluksesta päästää irti omasta subjektiviteetistaan, joka saattaa kytkösten avautuessa tuottaa hajoamisen kokemuksen mutta myös uusia tapoja käsittää ja luoda merkityksiä sekä puuttuvia yhteisöjä. (Ettinger 2009, 8.)

Resistanssin välttämättömyys on jo siinä, että se synnyttää dynaamisia voimia, liikettä ja energiaa vastapainoksi lukkiutuneille asenteille. Edellisestä vakaumuksestani huolimatta minulla ei ole tyhjentävää vastausta siihen, minkälaista tanssitaiteen ilmaiseman resistanssin tulisi olla erityisesti nyt, tämänhetkisessä yhteiskunnallisessa tilanteessa, jolloin muutamassa vuodessa vastavoimien tärkeys suhteessa yhteiskunnalliseen eriarvoistumiseen, rasismiin ja populistisiin poliittisiin liikkeisiin on muodostunut kyseenalaistamattomaksi. Elämänvaiheeni mukaisesti laitan toivoni minua nuorempiin tanssijasukupolviin. Ehkä he löytävät uudistuvat muodot sellaisille resistanssin ilmaisuille, joilla on vaikutusta laajemmin, muuallakin kuin taidemaailman sisällä.

Toki signaaleja on. Tekoja on. Tapahtumia on. Kannanottoja. Monenlaisia vaihtoehtoisia taiteellisen toiminnan tapoja. Sosiaalisesta kehyksestä syntyvää tai palvelulaitoksiin vietyä soveltavaa taidetta. Yleisöä osallistavaa taidetta ja immersiivisyyttä. Tätä kirjoittaessani lukuisat esiintyvät taiteilijat lukevat ääneen maahanmuuttoviranomaisten tekemiä kielteisiä ja epäinhimillisiä

turvapaikkapäätöksiä erilaisissa tilaisuuksissa ja sosiaalisessa mediassa. Liikkeellä on taiteesta ammentavaa vastavoimaa sulkeutuneisuudelle, uusien ajattelutapojen vastustamiselle, kohtaamisen puutteelle. Miten minun sukupolveni, tanssin postmodernismin ja uuden tanssin traditiosta taipaleensa aloittaneet tanssitekijät suhteutuvat tämänhetkiseen todellisuuteen?

Omat yritykseni tuoda esille taiteen tarjoamaa vaihtoehtoisuutta eivät ole olleet maailmaa mullistavia tai julkiseen keskusteluun nousseita mainetekoja. Pieniä kohtaamisia. Keskusteluja. Kosketuksia. Edelleenkin se on toisenlaisen, aistivan, herkän, sisäisyyteensä kytköksissä olevan ja toisenlaisuudellaan vaikuttavan kehollisen olemisen esille tuomista, ei useinkaan näyttämöllä vaan heidän parissaan, joiden ruumiit ja kehollisuus sijoitetaan tiedostaen tai tiedostamatta marginaaliin. Näkemykseni tanssin ilmentämästä resistanssista voi edelleenkin muotoilla kysymykseksi siitä, miten ilmentää ja luoda tanssin välityksellä vaihtoehtoista kehollisen olemassaolon tapaa ja sen vaikutusta.

Lopuksi minun tulisi ehkä löytää jonkinlainen kiteytymä ja kertoa, missä vaihtoehtoinen, vastavoimainen ja uudistuva tanssi tällä hetkellä on, mistä sen löytää ja keiden tekemänä? Onko se piilossa vai näkyvillä? Purkautumassa laajempaan tietoisuuteen vai työnnetty syrjään? Vai onko edellä esittämiäni asetelmia ylipäättänsä enää olemassa, ovatko kaukana toisistaan sijaitsevat asemoinnit enää relevantteja kaikessa siinä, jonka keskellä juuri nyt elämme? Haaveilen synergiasta, hybrideistä, hengittävistä avoimista solukoista ja organismeista, en eristyneistä saarekkeista. Haaveilen taiteesta ja taiteilijoista, jotka kuuntelevin, herkin ja reagoivin tavoin vastaavat maailman huutoon ja osoittavat taiteen mahdollisuudet luoda vaihtoehtoja ja vastavoimaa. Uskon, että haavettani toteutetaan monin paikoin.

Lähdeluettelo

Alhanen, Kai. 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Helsinki: Gaudeamus.

Claid, Emilyn. 2006. *Yes? No! Maybe... Seductive Ambiguity in Dance*. London: Routledge.

Foster, Susan Leigh. 2008. "Movement's contagion: the kinesthetic impact of performance." Teoksessa *Companion to Performance Studies*, toim. Tracy C. Davis, 46–59. Cambridge: Cambridge University Press.

Ettinger, Bracha L. 2009. Suomentajien esipuhe. *Yhdessätuotanto*, suom. Leena Aholainen, Heidi Fast, Katve-Kaisa Kontturi, Elina Latva, Tero Nauha ja Marja Sakari, 7–8. Polemos-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Kukkonen, Aino. 2007. "Zodiak ja kritiikin suodatin: Aikalaistanssi päivälehtikritiikeissä." Teoksessa *Zodiak: Uuden tanssin tähden*, toim. Raija Ojala ja Kimmo Takala, 44–45. Helsinki: Like

Miller, Leslie. 2008. "Foucauldian Constructionism:" Teoksessa *Handbook of Constructionist Research*, toim. James A. Holstein ja Jaber F. Gubrium, 251–274. New York: The Guilford Press.

Novak, Cynthia J. 1990. *Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Ojala, Raija & Takala, Kimmo. 2007. *Zodiak: Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like.

Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma*. Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Saarakkala, Janne. 2009. "Suomen kirjeenvaihtaja: Susiraja tanssii, kävelee ja taistelee." *Esitys* 4/2009, 36–39.

Thrift, Nigel. 1997. "The Still Point: Resistance, Expressive Embodiment and Dance." Teoksessa *Geographies of Resistance*, toim. Steve Pile ja Michael Keith, 124–151. London and New York: Routledge.

KIRSI MONNI

Situaatio, kehollisuus ja kielellisyys

– merkintöjä modernin jälkeisestä koreografiasta
1980-luvulta tähän päivään //

Kun minulta pyydettiin artikkelia postmodernia tanssia Suomessa käsittelevään julkaisuun, pohdin pitkään lähestymistapaa aiheeseen. Aihe on laaja, ja tunnistan sen käsittelyn vaativuuden monestakin syystä. Yhtäältä teemaa pyritään valottamaan omakohtaisesta ja historiallisesta näkökulmasta 1980-luvulla uransa aloittaneiden taiteilijoiden puheenvuorojen kautta. Toisaalta *postmoderni*-teeman käsittely edellyttää myös jonkinasteista taideteoreettista tai viitekehyksiä luovaa pohdintaa. Kirjoitukseni sijoittuu näihin molempiin näkökulmiin ja tuntuu vasta avaukselta kaikkeen siihen kokemukselliseen ja historiallis-teoreettiseen maastoon, jonka aiheen pohdiminen on tuonut esiin. Keskityn tässä kirjoituksessa erityisesti niihin seikkoihin, jotka määrittävät taiteellista työskentelyäni ja sen suhdetta postmodernismin teoreettisiin piirteisiin. Jätän tietoisesti käsittelemättä tanssin tuotantoympäristöä, yhteistyökumppaneitani ja tanssiyhteisöäni, Vanhan ylioppilastalon kulttuurikeskuksen aikaa 1980-luvulla sekä Zodiak Presents ry:tä ja Zodiak – Uuden

tanssin keskusta, sillä näistä aiheista olen itsekin kirjoittanut jo aiemmin ja niistä on olemassa aiemmin julkaistuja kirjoja.⁶

Taiteellisessa työskentelyssäni katseeni on ollut kohden tulevaisuutta, enkä ole ennen tätä kirjoitusta julkaissut retrospektiivistä, omien taiteellisten töiden analyysia. Toisaalta taiteilijuuteeni on aina liittynyt kiinteästi tutkimuksellisuus, tanssin olemismahdollisuuksien ja kielellisyyden kysymyksien pohdinta. Vaikka taiteellisia töitä tehdessäni en ole niinkään katsonut omaan historiaani ja menneisiin teoksiini, niin kaikessa taiteessa historia on joka tapauksessa läsnä viitekehyksinä, menetelminä ja tulkintahorisontteina. Tutkimustyössäni historia vaikuttaa välttämättä sekä siinä kielessä ja käsitteissä, joilla taiteesta puhutaan, että niissä näkökulmissa ja jäsennyksissä, joita kirjoitetun kielen avulla tuodaan esiin.

Taide ja teos eivät tyhjene kuvailuun, sanoihin, kieleen eivätkä käsitteisiin. Tämä on ”ongelma” aina kun taiteesta puhutaan. Toisaalta, ilman uusia käsitteitä ja kieltä emme voi uudistaa yhteistä jaettua merkitysmaailmaa, jolloin taiteessa tapahtuva ajattelu jää helposti näkymättömäksi ja teokset katoavat merkityksettömyyteen, kunnes taiteellisissa prosesseissa ja taiteen ympärillä ja yhteiskunnassa tapahtunut kehitys on avautunut uusille näkökulmille ja teosten avaamat näkymät maailmaan kyetään sanoittamaan ja niistä voidaan keskustella. Tällainen taiteen ja teoksen, kokemuksellisuuden, kielen ja merkityksen suhteiden pohdinta on motivoinut omaa työskentelyäni kaiken aikaa, nyt jo useamman vuosikymme-

6 Aihetta olen käsitellyt muun muassa artikkeleissa ”Zodiakin kolme aaltoa – 20 vuotta kollegiaalisen taideyhteisön haasteita” sekä ”Mestari tuli taloon – Deborah Hay ja pohjoinen ulottuvuus” teoksessa *Zodiak uuden tanssin tähden* (Ojala & Takala 2007). Helsingin Yliopiston kulttuurikeskuksen toimintaa Vanhalla Ylioppilastalolla käsitellään kirjassa *Vanha palaa!* (Mäkelä & Popp 2017).

nen. Se on myös viitekehystänyt koko toimintakenttääni, jota usein, ei aina, on leimannut tietty kitka tai ristiriitaisuus juuri näiden suhteiden välillä.

Viitekehysesni 1980-luvun alussa

Jotta voisin luonnehtia tarkemmin omalla kohdallani näitä kielen ja merkityksen suhteita sekä tanssin käännettä modernismista postmoderniin, on syytä ensin lyhyesti piirtää esiin omaa historiaani ja sitä maastoa, jossa 1980-luvulla aloittelin toimintaani tanssitaiteilijana. Etenkin, koska se eroaa sukupolveni muista ”postmodernisteista” opintotaustani takia. Nyt viisikymppisenä, minulla on tunne kuin olisin jo toisen sukupolven tanssitaiteilija ja kuin olisin elänyt monta elämää tanssin parissa. Aloitin naisvoimistellulla 4-vuotiaana, baletilla 8-vuotiaana ja Kansallisoopperan balettikoulussa 9-vuotiaana. Aika 16-vuotiaaksi klassisen baletin parissa oli totaalisen intensiivistä ja indoktrinoivaa. Se oli vakavaa harjoittelua kaikkina arkipäivinä, mutta myös sen kautta, että silloin tapahtui baletin kulttuurin sisäistyminen. Omien tuntiemme jälkeen katsoimme iltaisin ovensuussa ammattilaisten tunteja sekä todella paljon esityksiä vanhan oopperan eli Aleksanterin teatterin piippuhyllyllä. Haimme vain sisäänpääsyleimoja kassalta. Muistan Joutsenlammen koreografian vielä tänäkin päivänä lähes kokonaan. Olen nähnyt Maja Plisetskajan Carmenin Aleksanterin teatterin lavalla. Ja olen nähnyt 1970-luvun kaikki keskeiset vierailijat. Nederlands Dance Theatren Jiri Kyliánin koreografiat ja Cullberg-baletin esitykset olivat huumaavia kokemuksia, etenkin Mats Ekin *Bernarda Alban talo*, joka oli Kansallisbaletin modernia ohjelmistoa. Koen olevani taidetanssikulttuuriin sisäistynyt hyvin varhain.

Klassisen baletin lisäksi balettikoulussa opiskeltiin myös suosittuja karakteritansseja, joiden orientalismaa ja kulttuurista

appropriaatiota en tuolloin ymmärtänyt, sekä modernin tanssin Graham-tekniikkaa. Iän myötä kriittisyys klassisen baletin maailmaa, oikeammin sen silloista hegemonista asemaa, kohtaan kasvoi, ja kun minut karsittiin koulusta 16-vuotiaana, ymmärsin sen olevan aivan oikein. Paitsi että ruumiinrakenteeni ei koskaan olisi sallinut kehittymistä klassisessa baletissa riittävän pitkälle, myös taiteellinen kaipuuni osoitti jo muualla. Jatkoin tanssinopintojani Helsingin tanssiopistossa vapaaoppilaana ammattiluokalla, mistä olen opistolle edelleen kiitollinen. Harjoittelu oli monipuolista: jazz-tanssia, Graham-tekniikkaa, afrikkalaista tanssia, klassista balettia, koreografioita ja esityksiä. Opiskelu oli, ajalle tyypilliseen tapaan, hyvin tekniikka- ja tyyლისidonnaista. Kriteerit ja tavoitteet oli sisäänkirjoitettu tyyleihin, eikä tutkimuksellinen tai luova ote ollut lähtökohtana. Esitykset olivat tanssiesityksiä, mutta mikä niistä teki taidetta, jos mikään, jäi minulle hämäräksi.

Samoihin aikoihin, 1980-luvun alussa, liu'uin pikkuhiljaa ammattilaiskentälle mm. Tanssiteatteri Raatikon esityksiin, improvisaatioesityksiin, omiin pieniin koreografioihin ja kokeellisen performanssin pariin. 21-vuotiaana, vuonna 1983, tein ensimmäisen oman koreografiani, teoksen *This Heat*, neljälle tanssijalle Vanhan yliopilastalon juhlasaliin.⁷ Sen tärkeimpinä esitystaiteen referensseinä olivat 1980-luvun alussa Amsterdamissa nähdyt Pina Bauschin teokset sekä Helsingissä vierailleet Jan Fabren kokeellinen teatteri, immerssiivinen ja paikkasidonnainen La Fura dels Baus -ryhmä sekä butotanssin Kazuo Ōnon ja Carlotta Ikedan työt.

7 Taiteellisten töiden työryhmät on listattu lähdeluetteloon. Muut arkistotiedot löytyvät nettisivuiltani <http://kirsimonni.net/>.

Kesäkurssit Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla SDNO:ssa (School for New Dance Development) ja Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskurssit 1980-luvun alussa olivat käänteentekeviä avatessaan nimenomaan tutkimuksellisen suhteen tanssiin. Postmodernin uuden tanssin (new dance) genreä luovan release-tekniikan kehittäjä Mary Fulkerson sekä Mary Prestidge opettivat release-tekniikkaa, Prestidge myös kontakti-improvisatiota sekä taijiquan-tekniikkaa. Tanssijan itseohjautuvuus liikkeen laadun ja ajoituksen suhteen, mielikuvien käyttö liikeratojen ja kehonkäytön opiskelussa, kehon eri osien painon ja liikevoiman suhteen tutkiminen, kehon integraatio ja linjaus – nämä kaikki olivat asioita, jotka avasivat kehollisen kokemuksen ja maailmasuhteen välistä assosiaatiomaastoa sekä liikkeen kautta avautuvaa osallisuutta maailman ilmiöihin. Sen lisäksi, että niskajännityksen aikaansaamat toistuvat migreenit jäivät release-tuntien lattialle, tällainen lähestymistapa avasi liikkeen kanssa työskentelyn nimenomaan *taiiteellisena prosessina*, kokemuksen, liikelaatujen, muodon ja rakenteiden suhteiden ja merkitysten tutkimisena.

Virtaava kehollisuus ja ”uusi abstrakti”

Näiden kurssien jälkeen, teosprosessien aikana vietin pitkiä aikoja salissa perinpohjaisissa ”liiketutkimuksen” sessioissa, jotka avasivat liikeavaruutta siihen suuntaan, jota fenomenologi, filosofi ja budo-opettaja Timo Klemola (1991 ja 1998) kutsuu kehollisten kokemushorizonttien avaamiseksi. Klemolan mukaan liikkeen kautta meillä on mahdollisuus vapauttaa arkipäivän ”Das Man”, ”ei-kenenkään” kehollisuutemme, normatiivinen ja kapeutunut liikeavaruutemme ja muistaa kaikki menneet keholliset kehitysvaiheet, esiobjektiivisesta kehollisuudesta leikki-ikäisen kokemukseen. Kehollista havaintoa harjoittamalla voimme saavuttaa ns. ”tran-

spersoonallisen” kehollisuuden, jossa liikeavaruutemme laajuus tavoittaa koko kehityshistoriamme, aina hienovireiseen sisäisen avaruuden kokemukseen ja kontemplatiiviseen kehollisuuteen saakka. Tällöin herkkyys liikeaistimuksille avaa kokemuksen eksistenssistä sinänsä ja yhdistää meidät kaikkeen olevaan, liikkeeseen elämänilmionä. Tällainen yhtäaikainen rajattomuuden, ympäristön havainnoinnin, oman ajattelun ja kehollisen läsnäolon kokemus on hyvin luova, virtaava ja liikkeeseen kutsuva tila. Se myös herkistää liikkeen merkityskokemuksen kuuntelulle ja vastaanottamiselle, sillä havainnoinnille aukeavat yhtä aikaa rytmien, muotojen ja laatuojen hienovaraiset vaihtelut, ja pienetkin muutokset jossakin liikkeen tai tilasuhteen parametrissä avaavat uusia merkitysassosiaatioita. Koen, että tämä yksityinen ”tutkimuslaboratorioni” loi pohjan koko myöhemmälle taiteelliselle työskentelylleni, pohjan joka on myöhemmin informoinut sekä teoreettisia tutkimuskysymyksiäni että koreografista ajatteluani.

Ehkä tämä yksityinen laboratoriotyöskentelyni sai aikaan myös sen, että en koskaan tuntenut oloani kotoisaksi ”puhtaan” release-tekniikan luoman liiketyylin tai release-harjoittelusta nousevan liikesanaston parissa. En halunnut vaihtaa yhtä tyyliä toiseen tai yhtä sanastoa toiseen sanastoon. Koin mielenkiintoiseksi pitää liikeavaruuden mahdollisimman avoinna, tutkia myös kaikenlaisia ääripäitä ja liikkeen ”kielellisyyttä” kehollis-kulttuurisena rikkautena, *kehollisen artikulaation* ja *koreografisen muodon* kysymyksenä. Edellä mainitsemiani yhtäaikaista rajattomuuden ja kehollisen läsnäolon kokemuksia voisi kuvata myös läpivirtauksen tilana, jossa tanssin kulttuurinen lajirikkaus, erilaiset tanssityylit ja vivahteet avautuvat mielenkiintoisesti oman kehollisuuden kautta. Pienet muutokset kehonkäytön tavassa, askelluksessa, painopisteissä, kehon kannatuksessa, liikevoiman laaduissa ja rytmeissä avavat ns. ”liikeant-

ropologisen” kartaston maailman ympäri. Tekniikkatunneilla opitut tai medioiden kautta nähdyt afrikkalaisen tanssin, flamencon tai taijin liikemuodot tulevat esiin itse ”löydettyinä” ahaa-elämyksinä ja tuntuvat liittyvän erilaisiin virittyneisyyden, emotionaalisuuden, luonnonilmiöiden, sosiaalisten suhteiden ja abstraktien käsitteiden kehollis-kognitiiviseen ajatteluun.

Tärkeää tuleville taiteellisille prosesseilleni (ja myöhemmälle taideteoreettiselle sijoittumiselleni) oli nimenomaan ”käänteinen järjestys” abstraktien käsitteiden, ilmiöiden ja liikelaatujen suhteiden hahmottamisessa. En ole koskaan kokenut yhtä kiinnostavaksi työskentelyn suuntaa käsitteistä liikemotiiveihin kuin toisinpäin, liikekokemuksesta käsitteisiin ja merkityskokemuksiin. Tylsistyn nopeasti, jos yritän löytää ”vastaavuutta” jonkin käsitteen ja liikekokemuksen välillä. Tällöin liikkeen oma olemistapa joutuu välineelliseen, ideoita kuvittavaan ja *jo tiedettyä* palvelevaan asemaan; se menettää oman prosessuaalisen luonteensa tai ”logoksensa”, sen *minä se ilmenee omassa suhteisuudessaan*.⁸ Minulle kiinnostavaa on

8 Tällä sanonnalla viitataan ensisijaisesti Martin Heideggerin ajatteluun teoksessa *Oleminen ja aika* (2000), kuten olen sitä ymmärtänyt. Hän pohtii ilmiön, ilmene-
misen ja *logoksen* välisiä suhteita määritellessään mm. totuuden käsitettä (mt. 51–58). Monista merkityksistä *logoksella* on myös *puheen ja nähtäväksi saattamisen* merkitys. *Logos* saattaa jonkin nähtäväksi *yhteenkuuluvuudessaan* jonkin muun kanssa, siis saattaa nähtäväksi *jonakin*. (Heidegger 2000, 56; Monni & Pérez Royo 2015, 95–96.). Tässä tekstissä viitataan niihin *suhteisiin, minä, missä ja millä tavoin liike näyttääytyy*. Tanssijana ja koreografina olen kokenut, että liikkeellä ja liikkeen laadullisuudella ja ”materiaalisuudella” on myös oma, ei-käsitteellinen *logoksensa*, se millaisia suhteita ja yhteenkuuluvuuksia se ehdottaa, kantaa tai ilmentää. Teoksessa juuri ”materiaalin” oman olemistavan ja jo aiemmin avautuneen merkitysmaailman uudenvuoden suhde ja jännite avaavat *teoksen hahmon mukaisen näkymän olemiseen*. Heidegger luonnehtii teoksen hahmoa *maa-maailma* jännitteenä tai alkukiistanä kätkeytyvän ja paljastuvan välillä niin, että taideteoksessa *maa-maailma kiista* säilyttää tuon jännitteen, jolloin voidaan sanoa, että *olemisen avautuminen on teoksessa tekeillä*, työssä. (Heidegger 1995; Luoto 2002.)

liiketutkimuksessa esiin tulevat kehollisuuden laatuasuudet, massaisuudet, rytmit, virittyneisyys, muotojen muuntuminen, dynamiikan ja artikulaation havainnointi ja siitä aukeavat assosiaatiot sekä niiden suhteet abstrakteihin käsitteisiin ja kulttuurisiin viittauksiin. *Hajoaminen, rakentuminen, kätkeytyminen, liittyminen, rinnakkaisuus, kerroksisuus, toistuminen, kontrasti, muunnos, ajallisuus, historiallisuus, kulttuurisuus* – erilaisia käsitteitä nousee esiin kehollisen artikulaation hetkessä havainnoituvasta tapahtumisesta, ja ne säilyttävät merkityssuhteisuutensa kompleksisuuden ja moninaisuuden, jos niitä ei irroteta aktuaalisen tapahtuman materiaalisuudesta vaan ne saavat seurata liikkeen olemistavan ehdottamaa prosessuaalisuutta, koreografiaksi määrittävässä rajauksessa. Koen, että tällainen suhde kehollisen artikulaation ja merkityskokemusten välillä ei ainoastaan toista jo aiemmin tiedettyä vaan voi tutkia ja avata eksistentiaalista ja faktista situaatiota, olemisen muistamisen ja mielen kysymystä, koreografisessa hahmossa.

Edelle kuvaamani suhde abstraktiin, ns. ”uusi abstrakti” on velkaa 1960-luvun materiaaliselle minimalismille, jossa teoksen merkitysmallma ja käsitteelliset tasot avautuvat *prosessimaisesti*, katsojan kehollisessa, ajallisessa ja tilallisessa suhteessa teoksen aktuaalisen materiaalisuuden ja hahmon kanssa.⁹ Paitsi toiminnan ja liikkeen koreografinen hahmo myös tanssijan *henkilökohtainen ruumiillisuus* on se aktuaalisuus, jossa merkitystasot tapahtuvat.

9 Viittaaan tällä kuuluisaan väittelyyn modernismin teoreetikkojen Clement Greenbergin ja Michael Friedin välillä. Siinä Fried argumentoi, että esimerkiksi Robert Morrisin ja Donald Juddin minimalistiset veistokset eroavat Greenbergin teoretisoimasta abstraktista modernismista, koska ne asemoivat katsojansa niin, että hän tulee tietoiseksi omasta suhteestaan sekä veistokseen että omaan kehollisuuteensa ilmenevänä, ajallisena ja tilallisena tapahtumisena. (Burt 2006, 12.)

Tämä näkyi myöhemmin siinä, miten tanssin, postdraamallisen teatterin ja esitystaiteen näyttämöt avautuivat kehollisuuksien moninaisuudelle, viitekehyksien ja kehollisen artikulaation suhteen tutkimiselle.

Elävänä esityksenä tanssilla on erityinen suhde aikaan. Ekstaattisen, ei-lineaarisen, ajallisuuden luonne on mielestäni keskeinen tanssin merkitystasojen tapahtumisessa. Toisin kuin voisi kuvitella, paikkaan ja nyt-hetkeen sidotun kehollisuuden kautta ihmisesiintyjän situaatio avautuu helposti pidemmälle kuin käsillä olevaan hetkeen, kuin yhteen tai kahteen sukupolveen. Se avautuu esityksen *kairoottisissa*, silmänräpäyksellisissä hetkissä myös *poissaolevaan, olemisen muistamisena*, ”liikeantropologiana”, liikemallien hahmottamisena sekä mielikuvien ja kinestesien affektiivisena suhteena.¹⁰ Liikkeen kautta avautuu olemisen historiallinen kerrostuneisuus taidetanssin ilmaisutavoista arkaaiseen, rituaaliseen ja atavistiseen liikemaailmaan, jossa liikkeen tapahtumisen tuntee jakavansa kaikkien selkärankaisten, selkärangattomien, lentävien, uivien, juurten varassa huojuvien, massoina aaltoilevien ja paikallaan hitaasti rapautuvien olioiden kesken. Tanssijan suuri vapaus ja ilo on kokea atavistinen keho, mutta myös koulutettu, jäsentävä, ajatteleva ja artikuloiva, performatiivinen ja kulttuurisesti erilaisia tanssikieliä omaksuva ja käyttävä kehollisuus.

10 Olen käsitellyt tanssin ja ajallisuuden suhdetta laajemmin väitöstutkimuksessani: Monni 2004, 122–132, 230–242. Tulkintani nojaavat siihen, miten olen ymmärtänyt Heideggerin *Oleminen ja aika* teoksen analyysia ajallisuudesta. ”Ekstaattinen ajallisuus” luonnehtii olemisen *mielekkyyden* rakentumista ajallisuuden kautta; sitä miten menneisyys vaikuttaa nykyisyyteen ja tulevaisuuden äärellisyys vaikuttaa nykyhetkessä. Kronologinen ajan kokemus usein peittää tämän, mutta *kairoottisessa*, silmänräpäyksellisessä hetkessä puolestaan ekstaattinen ajallisuus avautuu olemisen faktisen tilanteen (historiallisuuden ja äärellisyyden) muistamisena käsillä olevassa hetkessä. (Heidegger 2000.)

Tutkivan kehollisuuden menetelmiä

Uuden tanssin tekniikoiden lisäksi syvensin omaa ymmärrystäni taiteeni lähtökohdista monenlaisten praktiikkojen kautta 1980-luvulta lähtien. Luonnehdin niistä tässä tärkeimpiä, sillä ne avaavat mielestäni edellä kuvaamaani tutkimuksellista suhdetta liikkeeseen sekä niitä menetelmiä ja viitekehyksiä, joiden avulla nykytanssijat tänäkin päivänä usein työskentelevät.

Fyysiset Osho-meditaatiot, erityisesti kokonaisvaltaisen hurja dynaaminen meditaatio, olivat todella kiinnostavia sukelluksia keho-mieleen aivan muusta kuin tanssitaiteen viitekehuksesta käsin. Dynaamisen meditaation kautta sain kosketuksen ja käsityksen kehon traumaattisten jännitysten, maneerien, hengityksen ja energiatason suhteista. Tätä aluetta avasi myös Alexander Lowenin bioenergetiikka, joka oli psykoanalyttikko Wilhem Reichin seksuaalienergiaa tutkivasta psykoterapiasta vaikutteita saanut keholinen terapiamuoto. Asento on asenne -fraasi avautui nyansoidusti Lowenin kirjoitusten ja harjoitteiden myötä. Harjoitteet pyrkivät rauhallisesti purkamaan lihaksiin, kehonkäyttöön ja hengitysmalleihin sisäistyneitä emotionaalisia traumaattisia kokemuksia. Myös Wilhelm Reichin kirjoitukset, erityisesti *Fasismen massapsykologia* (1933) olivat tuolloin vaikuttava näkökulma kehollisuuden, politiikan, seksuaalisuuden ja vallan kysymyksiin.¹¹

Seuraava tärkeä praktiikka oli jungilaisesta Aktiivinen mielikuviutus liikkeessä -terapiamuodosta vaikutteita saanut Autenttinen liike -työskentely. Se on amerikkalaisen tanssija ja psykoterapeutti

11 Muita tärkeitä tekstejä löysin mm. Jaakko Lintisen toimittamasta kirjasta *Modernin ulottuvuuksia - fragmentteja modernista ja postmodernista* (1989). Siinä on ajalle keskeisiä taideteoreettisia ja postmodernismia määrittäviä tekstejä, kirjoittajina mm. Clement Greenberg, Hal Foster, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Donald B. Kuspit.

Mary Starks Whitehousen kehittämä improvisatorinen liiketerapiamuoto, jossa toisen henkilön hyväksyvä katse antaa tilan ja vapauden tutkia egon reaktioita kehosta nouseviin liikeimpulsseihin.¹² Autenttinen liike -työskentelyn kautta koin löytäväni uudenlaista liikkeessä ajattelun vapautta ja rohkeutta kulkea liikeimpulssien, laatuojen, ajoitusten ja rytmien mukana. Traditionaaliseen näyttämötanssiin niin voimakkaasti liittynyt laskennallinen ajallisuus ja frontaaliin ”kuvallisuuteen” ohjaava kehollisuus vapautuivat 360° -tallisuudeksi ja ”vapaamittaiseksi” rytmisyydeksi, jossa liikkeen ajoitusta määrittää metristen laskujen sijaan sen tapahtumallisuuden-merkityskokemuksen elävyys. Autenttinen liike -työskentelyssä toisen ihmisen katseen, ”todistajan”, kautta voi peilata toisen katseen syvälle psyykeen ulottuvaa vaikutusta ja reflektoida liikkeen hahmon ja merkityskokemuksen suhdetta.

Edellä mainitut menetelmät olivat minulle erityisen tärkeitä 1980- ja 90-luvuilla. Sen sijaan edelleen jatkuva arkipäivän praktiikkani vuodesta 1986 on ollut meditaatio ja hatha-jooga, tai sen itselleni räätälöimäni sovellus. Jos yritän lyhyesti määritellä niiden keskeisen annin tanssin kannalta, se liittyy mielen ja kehon yhteyden harjoittamiseen. Pitkä, rauhallinen joogaharjoitus kehittää kykyä pitää mieli kehontietoisuuden tasossa, samalla kun jooga-asanoiden kautta voi systemaattisesti huoltaa kehon liikkuvuutta, energiatasoa ja keskittyneisyyttä. Meditaation anti on esimerkiksi siinä, miten sen avulla voi tutkia ajattelun (representaatio)luonnetta ja ottaa etäisyyttä representaatioiden ja mielikuvien affektiiviseen voimaan.

12 Authentic Movement -muodon kehityksestä, menetelmistä ja tavoitteista katso mm. Pallaro (ed.) (2000) sekä suhteesta tanssiin Monni (2004b), Törmi (2016).

Jos jooga liittyy ”kehon ja mielen huollon” alueeseen, liittyy Alexander-tekniikka itselläni tanssijan kehonkäytön ”logiikkaan” ja mieleen. Opiskelin Alexander-tekniikkaa Dick Gilbertin oppilaana vuosina 1993–1999. Alexander-tekniikan avulla löysin tieni takaisin vapaampaan koreografiseen liikeajatteluun 1980-luvun liikkeen hidastamisen ja purkamisen jälkeen. Lyhyesti luonnehdittuna keskeistä minulle on sen kautta rakentuva funktionaalisen kehonkäytön logiikka, joka ei perustu mihinkään taidetanssigeeniin, tyyliin tai habitukseen vaan rakentuu suhteesta aikomukseen, ajatukseen ja (liike)impulssiin sekä kehonkäytön linjaukseen ja integraatioon kussakin liikkeen hetkessä. Alexander-tekniikan periaatteiden soveltaminen on ollut vuodesta 1994 lähtien tärkeä osa teosteni kehonkäytön praktiikkaa. Vuodesta 2004 siihen on liittynyt keskeisesti koreografi, tanssija Deborah Hayn ”havainnon harjoituksen” menetelmä.

Tämän kirjoituksen mitta ja varsinainen aihe eivät anna sijaa Deborah Hayn ”havainnon harjoittamisen” menetelmän ja tanssionologian analyysille. Pidän sitä kuitenkin tärkeimpänä nykytanssin työskentelyä ja koreografiaa muuttaneena menetelmänä 2000-luvulla.¹³ Hay vei loppuun ns. ”postmetafyysisen” ontologisen kääntein, jossa tanssissakin laskeuduttiin *idealisticesta estetiikasta* maan kamaralle, *maailmassa-olemisen lähtökohtaan*, asettaen ajallisuuden ja havainnon paitsi tanssin harjoittamisen myös sen merkitystä luovan ontologisen tason lähtökohdaksi.¹⁴ Haylle tanssija on luova,

13 Hay on kirjoittanut omasta metodistaan useissa kirjoissaan (Hay 2016, 2000, 1994), sekä nettivisuillaan <http://www.deborahhay.com/>

14 Käsitellen tarkemmin ”ontologisen kääntein” ajatusta artikkelin seuraavassa alaluvussa Situaatio ja kielellisyys, mutta selvennän tässä, missä merkityksessä käytän ”postmetafyysisen” käsitettä. Käsite viittaa laajaan filosofis-historialli-

liikkeessä ajatteleva osapuoli koreografisen käsikirjoituksen kehyksessä; ja elävä tanssiesitys on ainutkertainen, kehollisen havainnon, ajattelun ja komposition merkitysavaruus, joka osoittaa ennen kaikkea inhimillisen tietoisuuden keholliseen ja prosessuaaliseen luonteeseen sinänsä, olemisemme faktiseen tilanteeseen ja tekee sen ”toisen tason” ontologian, kompositionaalisen rakenteen sisällä.

Situaatio ja kielellisyys

Tutkivan kehollisuuden menetelmien jälkeen palaan nyt takaisin pohtimaan hieman laajemmin postmodernin käsitettä ja ilmenemistapoja 1980-luvulta alkaen tanssissa ja omassa työssäni. Löydän edellä kuvatusta kehollisuutta tutkivasta lähtökohdasta ainakin kaksi postmodernille lähestymistavalle tyypillistä piirrettä, jotka ovat idealistisesta, universalisoivasta ja yhdenmukaistavasta estetiikasta irti kiertyvä partikulaarinen *maailmassa-olemisen* ja *situaation* lähtökohta sekä (tanssin)*kieleen*, tekstiin ja kirjoitukseen *liittyvien merkitysrakenteiden* tutkiminen ja purkaminen. Minulle postmoderni merkitseekin ennen kaikkea postmetafyysistä, *maailmassa-olemisen lähtökohtaa*, historialliseen paikkaan ja olosuhteeseen heitettyyttä ja faktisen tilanteen tutkimista kokemuksellisen kehon (lived body) lähtökohdasta.

seen keskusteluun todellisuuden luonteen määrittelystä sekä postmodernismin taustalla olevaan kritiikkiin yhdestä, ideaalista ja lopullisesta merkityksenantajasta. Tässä yhteydessä viitataan erityisesti Heideggerin metafysiikan kritiikkiin, josta mm. Jussi Backman ja Miika Luoto ovat kirjoittaneet. ”Mutta toisin kuin perinteisessä metafysisessä ajattelussa, tämä ylittämisen liike ei lopulta päädy korkeimpaan ja täydellisimpään olevaan – metafysiikan Jumalaan – joka antaisi perustan kaikelle mitä on. Sen sijaan olevan ylittäminen on suhde siihen mikä *ei ole* mitään olevaa, vaan sille radikaalisti toinen, suhde ei-mihinkään.” (Backman & Luoto 2006, 20.) Tällainen suhde myöntää ihmisen radikaalin ”perustattomuuden”, maailmaan ”heitettyden” olemisen faktisena tilanteena.

Muutamia vuosia oman ”liiketutkimukseni” aloittamisen jälkeen löysin 1990-luvun alussa fenomenologisen filosofian ja ”olemisen ajattelun” ensin Tampereen yliopiston Liikunnanfilosofian tutkimusyksikön julkaisujen ja sitten Martin Heideggerin ajattelun kautta. Liikunnanfilosofian tutkimusyksikön julkaisut olivat aivan ainutlaatuisia maailmassa, yhdistäessään liikunnan ja (fenomenologisen) filosofian yliopistollisen tutkimuksen.¹⁵ Ne myös osoittautuivat kohdallani kauaskantoiseksi, sillä niistä muodostui pohja myöhemmille taiteellisille tohtoriopinnoilleni ja tutkimusorientaation löytämiselle.¹⁶

Martin Heideggerin voidaan sanoa olevan ensimmäisiä postmoderneja ajattelijoita ”metafyysisen käänteen” artikulaation takia. Pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (1927/2000), hän asetti uuden, platonistis-aristoteelisesta *idealismista* irti kiertyvän lähtökohdan olemisen totuuden ja mielen kysymykselle. Historiallisen maailman keskelle, toisten-kanssa-olemiseen heitetty ihminen löytää itsensä *perustattomuudesta*, situaationsa faktisuudesta ja työstää olemisen mielen kysymystä kielellisyytensä kautta.

Heidegger ymmärtää *kielen* kaikkein laajimmalla mahdollisella tavalla. Kieli on kaikkea sitä, minkä avulla ihminen tuo merkityksiä päivänvaloon (Kockelmans 1986, Xii; Passinmäki 1997, 105; Monni

15 Tutkimuksen uranuurtajia olivat mm. filosofit Juha Varto, Timo Klemola, Tapio Koski, Reijo Kupiainen ja Jaana Parviainen. Parviaisen väitöstutkimus *Bodies Moving and Moved* (1998) oli ensimmäinen taidetanssia koskeva fenomenologinen väitöstutkimus Suomessa. Klemolan tanssille tärkeitä tutkimuksia ovat olleet mm. *Karate-do. Budon filosofiaa* (1988), *Tai Chi – liikettä hiljaisuudessa* (1989), *Liikunta tienä kohti itseä – liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu* (1991) sekä *Taidon filosofia – filosofin taito* (2004).

16 Tohtorin tutkintooni liittyvät viisi teosta peilaavat kukin liikkeen maailmasuhteen ja taideteoksien olemistavan kysymyksiä suhteessa tutkimuksessani määrittelemääni 1900-luvun tanssin uuden paradigman olemistapaan (Monni 2004).

2004, 45). Merkitykset kommunikoituvat vasta puheessa, artikulaatiossa. Ne eivät ole valmiina odottamassa jossakin tullakseen siirretyiksi lähettäjältä vastaanottajalle vaan saavat erityisen merkityssisältönsä vasta siinä viitekehyksen ja tilanteen virittämän ymmärryksen kautta jäsenytyvässä *artikulaatiossa*, jonka toinen havainnoi ja ymmärtää oman virittyneen maailmansa (merkityshorisonttinsa) kautta.¹⁷ Heideggerille myös taide on kieli, runoutta, ”varsinaisen ajattelun” runollista kieltä, erotuksena laskevan ajattelun yleisestä ”ei-kenenkään” kielestä; runoutta, jossa olemisen mielekkyyden, muistamisen ja asumisen kysymyksiä työestetään yhä uudelleen.

Kielen keskeinen asema postmodernissa ajattelussa tulee esiin siinä, miten postmoderni käsitteenä usein yhdistetään dekonstruktion ja intertekstuaalisuuteen. Etenkin Jacques Derridan kehittämän dekonstruktion filosofian taustalla ovat Heideggerin postmetafyysinen perustattomuuden lähtökohta ja (post)strukturalistiset kielifilosofiset pohdinnat kielen, tekstin, kirjoituksen ja merkitysten (historiallisesta, poliittisesta, kulttuurisesta) rakentumisesta. En ole Derridan ajattelun asiantuntija mutta tunnistan tällaisen lähtökohdan aivan keskeisenä omassa työssäni. Tutustuminen klassisen baletin opiskelun jälkeen mm. release-tekniikkaan, budon filosofiaan, bioenergetiikkaan, joogaan, meditaatioon ja Autenttinen liike -työskentelyyn toi esiin hyvin konkreettisesti sen, miten eri liiketekniikoihin ja tanssitaiteen ilmaisukieliin sisältyy niiden his-

17 Heidegger ajattelee, että ymmärtäminen ei ole subjektin sisäistä kykyä tai toimintaa, vaan ihmisen avautuneisuuden momenttina se on suhde mahdollisuuksiin (Luoto 2002, 7; Monni 2004, 102). Oleminen puhuttelee ihmistä *vireessä* ja tulee mielelliseksi *ymmärryksessä*. Olemisen mieli jäsenyy *merkityskokonaisuudeksi*, joka tulee artikulaatiossa, *puheessa jaettavaksi kanssataälläoloksi* (Monni 2004, 104; Heidegger mm. 2000, 206–208; 2000b 55–56).

toriallisesti muotoutunut merkitysmaailma, ja sen, että tuo maailma on vain yksi mahdollinen merkityshorisontti situaation ja taiteen kielellisyyden työstämisessä.

Dekonstruktionistisessa lukutavassa pyritään tuomaan esiin kieleen ja tekstiin sisältyvien merkitysten häilyvyys, kompleksisuus ja prosessuaalisuus. Eräs keskeinen menetelmä on tutkia sitä, mitä teksti *ei* ilmaise, mitä siinä ei ole. Dekonstruktionistien mukaan jonkin seikan merkitys syntyy aina suhteessa siihen, mitä se ei ole. Tästä he johtavat ajatuksen, ettei merkitystä ole olemassa minäkäänlaisena selkeänä absoluuttisena kategoriana. (Kaarto, *Niin & Näin* 3/2004, 70–83.) Vaikka en artikuloinut omaa tekemistäni dekonstruktionistisen lukutavan kautta 1980- ja 90-luvuilla, tunnistan yhtäältä tällaisen taiteellisen pyrkimyksen ja toisaalta puutteen sen ajan tanssin tulkinnoissa. Kritiikin lähtökohtana oli usein klassisen baletin tai modernin tanssin esteettisten arvojen absoluuttisuus ja niihin liittyvien ominaisuuksien puuttuminen oli yksiselitteisesti teosta mitätöivä puute ja torjunnan aihe. Toinen lukutapa olisi voinut olla sellainen, jossa juuri se, mitä teoksessa tai esiintyjässä ei ole, luo teoksen merkitystä. Jos tanssissa *ei* ole ojennettuja nilkkoja, juuri *se* luo sen näkymän, jonka tanssi avaa todellisuuteen. Pienen lapsen piirroksessa *ei* ole realistista ”näköisyyttä”, ja juuri *se* kertoo hänen maailmastaan. Koulutettujen tanssitaiteilijoiden valinnat kertovat siitä, mitä he *eivät* halua tehdä, yhtä paljon kuin mitä he haluavat tehdä. Mielestäni kriittiselle keskustelulle teoksista on paikkansa edelleen, sillä taiteessa muotoa ja sisältöä ei voi erottaa toisistaan. Mutta kaipaen sitä, että tulkinta lähtee nimenomaan itse teoksesta, koreografian yksilöllisestä olemistavasta.

Häkellyttävä oli kokemus siitä, että omat taiteelliset valintani tulivat usein varhaisissa töissäni tulkituiksi tiedon ja taidon puutteina, ikään kuin en olisi tietoisesti valinnut sitä, että koreografia

ei rakennu yksittäisten liikemotiivien variaatioista rakennettujen liikefraasien kautta tai kehonkäyttö *ei* perustu baletilliselle kannatukselle, (nais)esiintyjä *ei* hymyile ja liikesanasto *ei* ole variaatio olemassa olevista sanastoista vaan hakee esimerkiksi tunneaffektin kautta kinestesiassa abstrahoituvaa prosessuaalista muotoa. Toki teosteemojen artikulaatiossa ja materiaalien käsittelyssä varmasti olikin usein toivomisen varaa, mutta valinnat olivat pääpiirteis-
sään tietoisia. Itselläni kyseessä oli voimakas tarve tanssitaiteen dominoivien (klassisen baletin ja modernin tanssin) kielten, niiden koreografisen rakenteen, sanastojen ja ”tekstien” purkamiseen ja niiden konstruktioaluonteeseen viittaamiseen monien merkitsevien elementtien poissaolon kautta. Tarve oli siis ennen kaikkea tanssitaiteen maailmasuhteen päivittämiseen. Kaipasin tanssilta kokemusta singulaarisista taideteoksista, samalla tavalla moninaisesti ja ajankohtaisesti kuin esimerkiksi koin kuvataiteessa. Kaipasin aikuisia ihmisiä aikuisten teemojen parissa, feministisin painoituksin.

Omia ”dekonstruktion” keinojani olivat 1980-luvun kuluessa erityisesti liikkeen pysäyttämisen, hidastamisen ja yksinkertaistamisen, performatiivisten elementtien ja konkreettisten materiaalien käsittely esityksissä sekä koreografisen toiminnan laajentaminen ”tanssiliikkeestä” maalaamiseen, piirtämiseen, äänen käyttöön, soittamiseen sekä kirjoitettuun ja puhuttuun tekstiin. Hidastamalla ja yksinkertaistamalla liikettä ja havainnoimalla liikkeen merkityskokemuksia pyrin löytämään itselleni merkityksellisiä koreografisen kielen rakentumisen perusteita. Tavoitteena oli tuoda tanssinäyttämölle monisyistä nais- ja ihmiskuvaa ja laajentaa sitä henkistä ja emotionaalista aluetta, jolla tanssitaide Suomessa operoi.

Maailmassa-olemisen-kokemuksen ja postmodernistisen ajattelun lähtökohtien kautta tanssitaiteessa laajemminkin nousi esiin (vertikaalisten) universaalien, *ideaalien olemusten* vierelle yksilöl-

listen kehollisten kokemusten kautta avautuvia heterogeenisiä näkymiä, tulkintoja ja (horisontaalisia) viittaussuhteita. ”Horisonttaalisuus” ilmeni tanssissa aivan konkreettisesti, tanssijan suhteena maahan, painovoimaan ja maankamaraan, lepäävänä, maatuvana, likaisena, veteen liittyvänä, lehtiin peittyvänä kehollisuutena. Omisissa varhaisissa töissäni, tulen, veden, mullan, paperin, maalin tai videon käyttäminen liittyi juuri toiveeseen laajentaa tanssin ajallista ja historiallista mittakaavaa ja kulttuurista maailmasuhdetta. Esimerkiksi ihon valkeaksi maalaaminen oli paitsi taiteellisenä keinona tuttu aasialaisesta traditioista ja butotanssista, liittyi myös tarpeeseen pysäyttää arkipäiväinen ajan virta ja ihmisfiguurin liikemallien tavanomainen tulkinta sekä avata ajallisuuden skaala nyt-hetkestä kosmiseen mittakaavaan.

Institutionaalisen tanssin kielen purkamisen prosessi meni varmasti pisimmälle *Mysteries in My Mind* -teoksessa (1989). Teos koostui kuudesta kohtauksesta, joissa tanssija Tiina Helisten toteutti hienoviritteisen vaatuvia, mutta yksinkertaisia toimintoja, joiden kestoa usein määrätti toiminnan funktio tai liikkeen ”väsyttämisen” ja toiston dramaturgia. Ensimmäisessä kohtauksessa tanssija piirsi hiilellä esitystilan paljaille seinille valtavan kokoista surrealistista sarjakuvaa. Sen jälkeen kohtaukset seurasivat toisiaan: kehämäisen liikkeen toisto, alaston meditaatio, arkaainen ”vaellus”, tulilla rajautuvan seinämän sytyttäminen ja tilaan katoaminen. *Mysteries* oli osa Zodiak Presents ry:n Uuden tanssin festivaalia Zodiakin ensimmäisessä omassa tilassa Nokian vanhan Kaapelitehtaan Suurjännitelaboratoriossa. Festivaali oli Zodiakin jäsenten voimainpönistus ja taiteellinen manifesti. Näin jälkeensä sen voi sanoa olleen ensimmäinen postmodernin tanssin festivaali Suomessa.

Performatiivi, avoin identiteetti ja representaation kysymykset

1980-luvulla tanssin kentällä ei puhuttu performatiivi-käsitteestä siinä mielessä kuin se nyt ymmärretään esitystutkimuksen ja esittävän taiteen piirissä, siis alkujaan John Austinin kieliteorian ja Judith Butlerin feministisen filosofian määrittämänä.¹⁸ Siitä huolimatta, erityisesti Homo \$:n performanssitaiteessa, kuin myös omassa työvänsäni oli piirteitä, joita voitaisiin nyt tulkita performatiivi-käsitteen kautta. Omalla kohdallani tämä liittyi erityisesti siihen, millaista naiskuva ja ihmiskäsitystä teokseni pyrkivät tuomaan esiin.

Olen pohtinut paljon sitä, miksi monet sellaiset asiat ja teot, jotka performanssitaiteessa hyväksyttiin ja jotka koettiin kiinnostavina ja sallittuina, olivat tanssille niin ”kiellettyjä”. Osallistuin 1980-luvulla useisiin Homo \$ -ryhmän performansseihin, ja koin tämän omakohtaisesti toimiessani molemmilla taiteen ”kentillä”.¹⁹ Yksi vastaus liittyy varmasti taiteenalojen historiaan ja kehollisuuden merkitykseen yhteiskunnan moraalisen säännöstön ja poliittisen järjestyksen alueella. Vielä 1980-luvulla Suomessa tanssitaide liitettiin useimmiten jatkumoon, jonka tärkein linja oli klassisen baletin 500-vuotinen traditio ja josta moderni ja uusi tanssi oli vasta äskettäin haarautunut ja muodostumassa omaksi itsenäiseksi

18 Katso performatiivi-käsitteen merkityksistä ja käytöstä esitystaiteessa mm. Fischer-Lichte 2008, 24–29, Roman-Lagerspetz 2008, 165–167.

19 Pääasiassa 1980- ja 1990-luvuilla toimineen Homo \$ -performanssiryhmän keskeisiä taiteilijoita olivat mm. Annette Arlander, Cris af Enehielm, Pieta Koskenniemi, Elina Hurme ja Ragni Grönblom. (Ks. Erkkilä 2008.) 1980-luvun alussa Helsingissä keskeinen kokeellisen esitystaiteen, tanssin, performanssin, multimedian ja musiikin tapahtumapaikka sijaitsi Vanhalla ylioppilastalolla ja sen toimintaa suuntasi ja tuotti Yliopiston kulttuurikeskus (Ks. Mäkelä & Popp 2017).

kehityslinjakseen, omilla tavoitteillaan, menetelmillään, keskeisillä teoksillaan ja ontologioillaan.

Baletin kehitys renessanssin ja barokin ajan eurooppalaisen hovieliitin ja sivistyneistön piirissä määrittäen sen ihanteita. Kokonaisvaltainen kehonkäytön säätely ja hallinta ei ollut vain klassiseksi baletiksi kehittyvän taidemuodon ominaispiirre, vaan se liittyi syvemmälle (säätelyis) yhteiskunnan normatiiviseen järjestykseen ja sukupuolten eriytyneisiin rooleihin. Erityisesti naisilta odotettiin moitteetonta käytöstä ja kuuliaisuutta, johon kasvatettiin ja jota valvottiin kehonkäytön kautta. Tämä ei tietenkään ollut mikään uusi asia; tunnetusti jo Platonin *Valtiossa* ihannekansalaista kasvatettiin ruumiinharjoituksen kautta. Tanssitaiteessa edelleen kummittelevalla pedagogisuuden vaatimuksella on pitkät perinteet. Taidemuotona klassinen baletti kehittyi niin erityiseksi kieleksi, että sen hallinta edellyttää omistautunutta ja ankaraa sulautumista ylisukupolvisen traditioon. Tässä se vertautuu vain klassisen musiikin ja toisaalta aasialaisten (hovi)taiteiden traditioihin.

Traditioihin sisältyy klassisten taiteiden syvällisyys, vahvuus ja arvokkuus. Niiden tietotaito ja ihanteet ovat sisäistyneet sen kaikkiin rakenteisiin, muodon ja sisällön erottamattomuuteen. Siksi on niin vaikeaa toimia toisin tradition sisällä. Pienet toisin tekemiset hyväksytään, mutta suuret eroavaisuudet loukkaavat perin juurin kollektiivisesti omaksuttuja, muotoon sitoutuneita arvoja. Tanssitaiteen kohdalla tämä oli erityinen ongelma 1900-luvulla, kun se oli vasta kehittämässä itselleen nykytaiteena olemisen tapoja lähtökohdista, jotka poikkesivat radikaalisti klassisen baletin lähtökohdista. Tanssitaiteessa lähtökohtien eroavaisuuksien tunnistaminen oli erityisen vaikeaa vielä 2000-luvulle asti, sillä nykytanssiin liittyvä teoreettinen debatti oli tutkimuksen niukkuuden vuoksi kovin vähäistä. Erotuksena traditioon sitoutuneesta taiteesta nykytaide

edellyttää jatkuvasti problematisoivaa itsetietoisuutta historian, representaation, materiaalien ja menetelmien, viitekehysten, muodon ja sisällön kysymyksistä. Sekä teosten tulkinnat että teosprosessit edellyttävät kykyä tarkastella muotoa paitsi suhteessa historiaan ja viitekehykseen, myös lähilukevaa suhdetta materiaalin käsittelyyn, menetelmien ja merkitysten liikkeeseen. Vasta kun 1990-luvulla filosofit kiinnostuivat liikkeestä ja kehollisuudesta, tanssintutkijat nykytanssista ja tanssijat tutkimuksesta, alkoi tanssia koskevan teoretisoinnin laajamittainen kehitys, ja tanssin diskurssit monipuolistuivat huimalla tavalla. Myös itselleni puute ajankohtaisesta tanssintutkimuksesta ja tanssin ”uuden paradigman” ontologisesta analyysistä oli tärkein syy ja motiivi lähteä vuonna 1996 tekemään taiteellista tutkimusta filosofisin ja teoreettisin painoituksin.²⁰

Vaikka performanssitaide on usein keholähtöistä toimintaa ja eläviä esityksellisiä tekoja, sen kehitysjuuret ovat irrallaan länsimaisen taidetanssin kaanonista. Sen tavoitteet, teoretisointi ja menetelmät ovat kehittyneet kuvataiteen, kokeellisen teatterin, kirjallisuuden ja musiikin liepeillä. Näihin kaikkiin aloihin liittyy laajasti tunnettuja diskursseja representaation, muodon ja materiaalien kysymysten käsittelyssä. Jos teokset ja tekijät osataan liittää johonkin tiettyyn diskurssiin, se saa usein aikaan ”käsitteellisen tason” etäännyttävän tilan teoksen ja katsojaan väliin. Ehkä tässä on yksi syy siihen, miksi 1900-luvun alun taiteen avantgarden shokkien jälkeen ns. uusi avantgarde 1960-luvulla ei kohdannut enää niin

20 Teatterikoulussa avautui 1990-luvun lopussa mahdollisuus suorittaa taiteellispainotteinen tohtorintutkinto. Aloitin opiskelun vuonna 1996 ja valmistuin vuonna 2004. Nykyään taiteellisen tutkimuksen tohtorikoulutuksesta vastaa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa Tutkimuksen kehittämiskeskus (Tutke) ja tohtorikoulutuksen painoituksista tieteelliseen ja taiteelliseen on luovuttu.

suurta vastustusta. Ensimmäisen aallon avantgardea oli jo ehditty käsitteellistää ja viitekehystä. Kuvataiteesta lähtöisin olevassa performanssitäiteessä (nais)ruumiin käyttö taiteen materiaalina tuntui tästä johtuen olevan monisyisemmin mahdollista kuin tanssitäiteen kaanoniin liitettäessä. Tosin esittävän taiteen teoretisointi, ainakin sen tunnettuus Suomessa, oli 1980-luvulla kuvataidetta vähäisempää. Homo \$ -performanssiryhmän toimintaa ei voi suoraan liittää kuvataiteeseen liittyvään performanssin geneologiaan, sillä monet sen kantavista jäsenistä tulivat teatterikoulutuksen kautta taiteen kentälle.

Helena Erkkilä kuvaa väitöskirjassaan *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssitäide 1980-luvulla*, kuinka Homo \$ esitteli vulgääri-feministisen, modernistisesta autonomiadiskurssista eroavan esitystavan.²¹ Ryhmällä ei ollut yhtä ohjaajan, koreografin tai johtajan silmää, joka määrittäisi teokset. Sen sijaan Homo \$ esitti prosesseja, tilanteita, tapahtumia ja tekoja, jotka eivät olleet keskeisjohdettuja, tyyliltään tai ilmaisultaan koherentteja teoksia. Erkkilä kuvaa, kuinka

21 Helena Erkkilä referoi historioitsija RoseLee Goldbergia (1998) ja kirjoittaa, kuinka ”feministiset taiteilijat rikkoivat rajoja taiteen ja taideteollisuuden, korkean ja matalan välillä ja toivat myös uusia sisällöllisiä alueita taiteeseen, kuten omaelämäkerrallisia, äärimmäisen henkilökohtaisia ja jopa tunnustuksellisia narratiiveja” (Goldberg Erkkilän 2008, 203 mukaan). Anita Sepän mukaan autonomiaestetiikan perusideoita ovat esimerkiksi usko universaaliin ja neutraaliin subjektiin, taiteilijan nerokkuuteen, muodon yleispätevyyteen ja esteettisen tarkastelun pyyteettömyyteen (Seppä 2002, 48). Tälle vastakkaisena voi pitää intertekstuaalisia keinoja, metonymioita, originaalisuuden kyseenlaistamista, tulkintaa viitekehysten kautta jne.

[e]simerkiksi Body Body -esitykselle, josta tehtiin elokuva, on ominaista täydellinen taiteellisuuden puute. Mikään esteettinen rakenne tai taidonnäyte ei ole suojaamassa tai antamassa distanssia esiintyjän ja katsojan välille. Katsojan ja esiintyjän välillä ei ole turvaetäisyyttä, jonka kautta samastuminen voisi tapahtua. Nämä naiset ovat joko hulluja tai humalassa, eräs katsoja totesi näytettyäni hänelle esitysvideon. Tiedän, että he eivät olleet humalassa, olivatko he sitten hulluja, vai nähdäänkö naistaiteilijat helpommin psykoottisina kuin miestaiteilijat? (Erkkilä 2008, 214.)

Lisäksi Erkkilä kirjoittaa:

”Annette Arlander sanoo tästä, että Homo \$ on toiminta- ja tutkimusryhmä, joka valmistaa *Genuine Homo \$ -productions* – tiloja, tilanteita, aktioita, videoita, filmejä, konsertteja, tunnelmia, juhlia ja matkamuistoja” (mt. 194).

Kulttuurin, sukupuolen, ylevän, aidon, sopivan ja säädyllisen kyseenalaistaminen ja näyttäminen rakennettuna ”esityksenä” oli useiden Homo \$ -ryhmän aktioiden taustalla. Tämän mahdollisti Erkkilän mukaan se, että naisten tulo taiteen valtavirtaan muutti paljon. Tuli tekotapoja ja aiheita, joita autonomiadiskurssiin perustuva modernismi oli kaihtanut. Keinot kuten parodia, matkinta, lainaaminen, yksityisen ja julkisen sekoittuminen, henkilökohtaisuus, aitouden pilkkaaminen, rikkoivat modernistisen puhtauden vaatimuksia. (Erkkilä 2008, 203.)

Omista töistäni, joissa olen erityisesti käsitellyt sukupuolen esittämisen ja naisroolin kysymystä, voisin mainita teokset *Für Valeska* (1994) ja *Ophelia* (1996). *Für Valeska* oli kunnianosoitus sak-

salaiselle ns. groteskin tanssin äidille Valeska Gertille (1892–1978). Teoksella halusin tuoda kommentin modernin tanssin senaikaiseen historiakaanoniin, jota hallitsi ansaitusti, mutta valitettavan kapeasti, Humphrey–Graham–Cunningham-jatkumo. Näin Volker Schlöndorffin dokumenttielokuvan Valeska Gertistä, ja oli valtaavan vapauttavaa ja innostavaa havaita, että tanssinhistoria on itse asiassa paljon rikkaampi ja monipuolisempi kuin kaanon sen esitti ja että voisin löytää historiasta resonoivia referenssejä koreografian maailmasuhteen laajentamiseksi. Tanssija, kabareetaiteilija, performanssitaiteilija ja näyttelijä Gert toi esitystaiteeseen kehonkäytön, koreografian ja dramaturgian tasoilla radikaaleja uusia keinoja, aiheita ja muotoja. Gert käsitteli esityksissään suurkaupungin varjoelämää ja aiheita olivat mm. prostituutio, kuolema, orgasmi, tai vaikkapa nyrkkeily ja liikenneonnettomuus. Hänen esitystensä ilmaisuskaala ulottui kehollisista kouristuksista ja groteskeista kasvonilmeistä täydelliseen passiivisuuteen ja liikkumattomuuteen näyttämöllä.²²

Für Valeska -esityksessä Kaapelitehtaan Turbiinialissa, näyttämöllä oli kaksi ”Gertiä”, vanha (Cris af Enehjelm) ja nuori (allekirjoittanut) sekä muusikko (Sanna Salmenkallio). Kohtauksissa ja liikekielessä oli lainauksia ja vaikutteita joistakin Gertin groteskeista tansseista ja aiheista sekä myöhemmästä suhteesta buddhalaisuuteen. Teoksen homage-aspektia sekä Gertin asemaa taiteilijana, käsiteltiin viitteellisesti vanhan ja nuoren satiirisessa ”taistelussa”. Gertin taiteilijapersoonan laajuus tuli esiin siinä, että esityksen ilmaisukeinot eivät tehneet eroa toiminnan, tanssin, äänenkäytön,

22 Lähteenä teoksessa käytimme myös Frank-Manuel Peterin saksankielistä biografiaa Gertistä vuodelta 1985. Gertistä on viime vuosina ilmestynyt myös paljon uutta dokumentaatiota ja tutkimusta, joita löytää helposti netistä.

musisoimisen tai puheen välillä. Dramaturgisena keinona oli myös viittaus Schlöndorffin elokuvaan yhden soolotanssikohtauksen la-
vastus- ja valoratkaisun avulla.

Helsingin juhlatuokkien tilaustyönä Stoassa esitetyn *Ofelia*-teoksen lähtökohtana oli toive kääntää katse Hamletista Ofeliaan, maailman ofelioihin, ja sen keskeisenä innoittajana ja tekstimateriaalina oli Heiner Müllerin näytelmä *Hamletinkone*. Näytelmäkirjailija Tuija Kokkonen teki Müllerin tekstiin päällekirjoituksen ja kuvataiteilija Marianna Uutinen valtavan punaisen akryylimaaali-muoviveistoksen Stoaan näyttämölle. Muusikko Ismo Laakson musiikillinen maisema liikkui Helsingörin linnan kaikuisista holveista japanilaisen tyttötrion popkappaleisiin. Päivi Uusitalon puvustus puolestaan strassisaappaista strutsinsulkiin ja pikkuhousuisiin Hamleteihin. ”Ofelioita” oli neljä, tanssijat Maarit Rankanen, Nina Renvall ja allekirjoittanut sekä näyttelijä kuvataiteilija Cris af Enehielm. ”Hamleteja” oli kolme, tanssijat Juha Hietakangas, Timo Loponen ja Jussi Nousiainen. Esityksen kuluessa Cris af Enehielm maalasi neljään kehystettyyn muovikanvukseen provokatiivisia kuvia, puukotti ja puhkoi maalauksensa ja resitoi Ofelian tekstiä. Koreografia liikkui edestakaisin emansipatorisesta ja voimakkaasta liikejäsennyksestä, seksuaalisuuden esitykseen ja regressiiviseen esiobjektiivisen kehon liikkeeseen.

Tutkimus ja tanssi

Aloitin taiteellisen tohtorintutkimuksen opiskelun vuonna 1996 ja väittelin vuonna 2004. Opiskeluajasta muodostui pitkä, sillä taiteellisen tutkimuksen metodit ja kriteerit olivat vasta muodostumassa. Tutkintoon kuului viisi kokoillan tanssiteosta (*10 000 oliota* 1996, *Ofelia* 1996, *Ki-ai* 1997, *Ancient Bodies* 1998 ja *Saattamus* 1999) sekä laaja kirjallinen kommentaariosuus *Olemisen poeettinen liike*, jossa alaot-

sikon mukaisesti käsiteltiin *Tanssin taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosina 1996–1999*. Kommentaariin kuului myös liiteosuus *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Taiteellisissa töissäni käsittelin maailmassa-olemisen eksistentiaalisia kysymyksiä yrittäen löytää vielä aiempaa tarkempia ajattelun, kokemuksen ja niiden affektoiman kinestesien suhteita sekä kinestesiasta kehittyvää koreografista kieltä ja kehonkäytön tapaa. Tuon seuraavassa lyhyesti tästä esiin kaksi esimerkkiä.

Kahden tanssijan (Jussi Nousiainen ja allekirjoittanut, sekä uusintaesityksissä Maarit Rankanen) *Ki-ai*-teos koostui neljästä, koreografisilta lähtökohdiltaan ja ilmaisukieleltään erilaisesta duetosta ja yhdestä simultaanisesta videosta (Isa Gripenberg, Helge Blomqvist). Erilaisilla ilmaisukielillä tarkoitan sitä, miten kunkin dueton emotionaalinen ja kognitiivinen maisema affektoi erityyppistä kinesteettistä vastetta ja siten johdatti omanlaiseensa koreografiseen ajatteluun ja muotoon. Näitä voisi luonnehtia adjektiiveilla 1) akrobaattinen, terävä, ilmava ja kompleksinen 2) lihastasoinen, purkauksinen, seksuaalinen 3) reflektiivinen, passiivinen, staattinen, alaston ja 4) toiminnallinen, reagoiva, tasa-arvoinen. *Ki-ain* taustalla oli Emmanuel Levinasin eettisyyden filosofia, kasvojen ja kehollisuuden luoman eettisen vaateen sekä dialogisuuden ajattelu tanssin lähtökohtana.

Tutkimuksen myötä, erityisesti Martin Heideggerin maailmassa-olemisen analyysin sekä taideteoksen olemistavan ajattelun (mutta toki myös tanssin fenomenologisen tutkimuksen) kautta sain paremman otteen ajallisuuden ja historiallisuuden merkityksestä, teoksen materiaalisesta olemistavasta ja kielellisyydestä. Koin, että *Saattamus*-teoksessa (1999) pystyin vihdoin vapautumaan, yhdessä tanssijoiden kanssa, omalle tanssihistorialleni kokonaisuudessaan

ja antamaan tilaa myös syvällä kehomuistissani olevalle baletin tekniikassa kehittyvälle liikkeen kompleksisuudelle ja artikulaatiolle, samalla sisällyttäen teosmuotoon myös ei-tekemisen, odottamisen ja konkreettisen toiminnan dramaturgiaa. Vielä pidemmälle ns. transpersoonallisessa kehollisuudessa koin löytäväni teoksessa *Toisia ääniä* (2001), jonka tein Helsingin Kaupunginteatterin Tanssiryhmälle. Tanssijoiden ilmaisu liikkui koreografisesta polyfoniasta meditatiiviseen lauluun, esityksen koreografisen tekstuurin muodostuessa soinnillis-liikkeelliseksi kudokseksi.

Tutkimukseni kirjallisessa osassa pyrin tekemään kattavan rinnastuksen Heideggerin teoksessaan *Oleminen ja aika* esittelemän maailmassa-olemisen analyysin, taiteen ja teoksen olemistavan sekä tanssijan *tekhnen* välillä.²³ Eräs tärkeimmistä löydöistäni oli rinnastus Heideggerin puheen analyysin ja tanssijan liikkeessä ajattelun välillä. Kuten jo edellä kappaleessa Situaatio ja kielellisyys kuvasin, Heidegger jäsentää puheen tapahtumaa niin, että siinä virittynyt ymmärrys jäsentyy merkityksiksi puheessa. Ymmärrän tämän tanssijan suhteen niin, että tanssin hetkessä, liikkeen tapahtumassa, tanssijan käsillä olevasta tilanteesta ja teoksesta virittynyt ymmärrys jäsentyy kommunikaatioksi kehollisessa artikulaatiossa. Tämä ajatus tuntuu ehkä yksinkertaiselta ja itsestään selvältä, mutta se itse asiassa avaa teoreettisen lähtökohdan ymmärtää kaikenlaista liikettä, kaikenlaisten kehojen, ihmisten ja olioiden ”kehollisen artikulaation” tarjoamaa merkityksmaailmaa. Tällainen lähtökohta paitsi vastuullistaa tanssijan (mitä minä ymmärrän), myös avaa näyttämön muillekin kuin ammattitanssijoille. Itselleni tämä ajatus on ollut keskeinen *sosiaalisen koreografian* mahdollisuuksien ja

23 Tanssijan kehollisesta tieto-taidosta, *tekhnestä*, ks. Monni 2004, 208–244.

lähtökohtien ajattelussa, systeemiteoreettisen ja verkostomallisen todellisuuden hahmottamisen lisäksi.

Kehollinen artikulaatio, edellä kuvatulla tavalla ymmärrettynä, sekä aiemmin tässä artikkelissa käsittelemäni olemisen muistamisen, ekstaattisen ajallisuuden sekä kielellisyyden kysymykset, sekä ”havainnon harjoituksen” menetelmä, ovat kulkeneet mukani kaikissa teoksissani väitöstutkimuksen jälkeen. Teokseni *Aika-kvartetto* (2005) perustui eksplisiittisesti kielessä asumisen ja holistisen ilmaisun teemalle. Kaksi näyttelijää resitoivat T.S. Eliotin Neljä kvartettoa -runoelmaa ja teksti eli myös animoituna videotriptyykinä, neljän tanssijan koreografisen kvartetton tekstillisenä lähtökohtana.

Systeeminen ja verkostomainen todellisuuden hahmottaminen informoi minua kompositioajattelussa teoksessa *Friedenplatz* (2006). Toisena lähtökohtana oli filosofi Jean-Luc Nancy'n kysymys ”meistä”. Teosta tehdessämme ajattelimme demokratian ja yhteisön olemusta, sitä mitä on ‘me’. Kuinka on mahdollista olla me, ilman että toisen erillisyyden ja erilaisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen peittyvät jo lähtökohtaisesti? Koreografia muodostui joka ilta uudelleen, tanssijoiden hetkessä syntyvästä yhdessä-liikkeessä-ajattelusta, havainnon harjoituksen menetelmän kautta.

Acts and Affects (2017) -teoksessa tanssijoiden itsenäinen liikkeessä ajattelu tutkii yhdessä määriteltyä (väkivallan herättämien) mielikuvien ja muistojen maastoa. *AAA*-teoksessa internetajan keskeishierarkioiden kompositio muodostui verkostomaisena ja prosessuaalisena, tapahtumien, muunnosten, variaatioiden ja merkitysten käännosten pilvenä, näyttämöllä, joka muistuttaa keskiajan keskeisperspektiivitä ja holistista maailmankuvan esitystä, sillä erotuksella, että kuninkaan ja auringon ennalta määrätty paikka on kadonnut. Protagonisti on yksilö ”meissä” ja ”me” yksilössä. Avoi-

meksi kysymykseksi jää, mitä näihin määritelmiin sisällytetään tai mitä niistä suljetaan ulos.

Opetustyössäni Teatterikorkeakoulussa olen saanut käyttää monipuolista tanssihistorian ja teorian tuntemustani, niin yhteistyössä syntyvien taiteellisten luovien prosessien kuin tuotantojen ja kentän rakenteiden suhteen.²⁴ Olen myös saanut jatkaa tutkimuksellista suhdetta tanssiin, taiteeseen ja esitykseen yhdessä opiskelijoiden ja kollegoiden kanssa. Taiteen suhde ekologisiin ja sosiologisiin kysymyksiin on nyt ajankohtainen. Niin ikään esillä on poliittisen ekologian taustalla olevan systeemisen ja prosessuaalisen todellisuuden hahmottamisen pohdinta ja näiden vaikutus kompositio-käsitteen uudelleen ajatteluun. Mutta se on jo toisen artikkelin asia.

Lähdeluettelo

Esitykset

Acts And Affects. Työryhmä: koreografia yhdessä tanssijoiden kanssa Kirsi Monni, tanssi Joonna Halonen, Krista-Julia Arppo, Soili Huhtakallio, Johannes Purovaara, Guillermo Sardyi, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, valo- ja tilasuunnittelu Erno Aaltonen, pukusuunnittelu Janne Renvall, valokuvat Timo Wright ja Katri Naukkarinen. Tuotanto Ulrika Vilke ja Zodiak – Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 20.4.2017.

Aika-kvartetto. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Joonna Halonen, Akseli Kaukoranta, Maarit Rankanen, Katri Soini, näyttelijät Tarja Heinula, Antti Jaakola, valosuunnittelu Tomi Humalisto, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, video, grafiikka ja lavastussuunnittelu Terike Haapoja ja Mikko Hynninen, pukusuunnittelu Suvi Hänninen, valokuvat Laura Vuoma ja Heli Sorjonen. Tuotanto Zodiak – Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 15.4.2005.

24 Toimin vierailevana tuntiopettajana pitäen kursseja, taiteellisten töiden ohjauksia ja luentoja sekä ohjaten taiteellisia töitä Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1986–2008. Koreografian professorin toimessa olen ahkeroinut vuodesta 2009.

Friedenplatz. Työryhmä: koreografia yhdessä tanssijoiden kanssa Kirsi Monni, tanssi Joonas Halonen, Vera Nevanlinna ja Katri Soini, ääni- ja valosuunnittelu Mikko Hynninen, lavastus Simon Le Roux, pukusuunnittelu Suvii Hänninen, tekstikonsultointi Anna-Mari Karvonen, valokuvat Heli Sorjonen, tuotanto Jutta Heikkilä, Kirsi Monni, Liikkeellä marraskuussa -festivaali ja Zodiak - Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 3.1.2006.

Für Valeska. Työryhmä: koreografi, tanssija Kirsi Monni, näyttelijä-kuvataiteilija Cris af Enehielm, muusikko Sanna Salmenkallio, lavastaja Kimmo Takala ja valosuunnittelija Tarja Ervasti. Tuotanto Kirsi Monni, Tiina Niiranen ja Zodiak Presents ry. Ensi-ilta 6.11.1994.

Ki-ai. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Jussi Nousiainen, Kirsi Monni (Maarit Rankanen 1999), valosuunnittelija Sirje Ruohtula, äänisuunnittelija Jari Kauppinen, lavastaja Tommi-Tapio Hämäläinen, pukusuunnittelija Päivi Uusitalo, video Katja Lindroos, valokuvat Pirje Mykkänen. Tilaus ja tuotanto Ateneum-sali ja Mika Väyrynen. Ensi-ilta 15.11.1997.

Ofelia. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, teksti Tuija Kokkonen, Heiner Müller: *Hamletinkone*, tanssi Juha Hietakangas, Timo Loponen, Kirsi Monni, Jussi Nousiainen, Mammu Rankanen, Nina Renvall, näyttelijä-aidemaalari Chris af Enehielm, äänisuunnittelu Ismo Laakso, lavastus Marianna Uutinen, pukusuunnittelu Päivi Uusitalo, valokuvat ja grafiikka Sakari Viika, Helsingin juhlatuotantojen tilausteos, tuotanto, Juhlatuotanto, Zodiak Presents ry, tuottaja Irmeli Kokko. Ensi-ilta 27.8.1996.

Saattamus. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Jyrki Haapala, Satu Halttunen, Marketta Heikkinen, Timo Loponen, Janne Marja-Aho, Maarit Rankanen, valosuunnittelu Sirje Ruohtula, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, lavastus Kimmo Takala, pukusuunnittelu Sari Suominen, videoanimaatio Kirsi Monni, valokuvat Pirje Mykkänen, tuotanto Zodiak - Uuden tanssin keskus ja Kirsi Monni. Ensi-ilta 11.2.1999.

This Heat 1. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Ulla Mirsch, Leena Porri, Jari Fyhr; Kirsi Monni, äänisuunnittelu Jan Noponen ja valosuunnittelu Epa Tamminen. Ensi-ilta 28.10.1984.

This Heat 2. Edellisten lisäksi tanssija Pekka Sirkiä. Ensi-ilta 10.11.1985

Toisia ääniä. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi ja laulu Satu Halttunen, Sofia Hilli, Kirsi Karlenius, Kai Lähdesmäki, Janne Marja-Aho, Inka Tiitinen, Unto Nuora, Harri Kuorelahti, Ville Sormunen, Kaisa Torkkel, Tove Wingren, musiikki ja äänisuunnittelu Jussi Tuurna, Mikko Hynninen, valosuunnittelu Vesa Ellilä, lavastus ja puvustus Sari Salmela, valokuvat Sakari Viika, Pirje Mykkänen. Tilaus ja tuotanto Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä Ari Tenhula, Jyri Pulkkinen. Ensi-ilta 14.9.2001.

Kirjallisuus

Backman, Jussi & Luoto, Miika (toim.). 2006. *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Tampere: Niin & Näin.

- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. New York: Routledge.
- Erkkilä, Helena. 2008. *Ruuminkuvia. Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvuilla psykoanalyysin valossa*. Vammala: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Hay, Deborah. 1994. *Lamb at the Altar: The Story of a Dance*. Durham: Duke University Press.
- Hay, Deborah. 2000. *My Body, the Buddhist*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Hay, Deborah. 2016. *Using the Sky. A dance*. London and New York: Routledge.
- Heidegger, Martin. 1995. *Taideteoksen alkuperä*. Tampere: Tampereen Yliopisto (1935/1959).
- Heidegger, Martin. 2000. *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino (1928).
- Heidegger, Martin. 2000b. *Kirje Humanismista*. Helsinki: Tutkijaliitto (1947/1967).
- Klemola, Timo. 1990. *Taiji. Liikettä Hiljaisuudessa – hiljaisuutta liikkeessä*. Keuruu: Otava.
- Klemola, Timo. 1991. *Liikunta tienä kohti itseä. Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu*. Filosofian tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. XII. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Klemola, Timo. 1996. *Karate-do*. Keuruu: Otava.
- Klemola, Timo. 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Kockelmans, Joseph J. 1985. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Kockelmans, Joseph J. 1986. "Preface." Teoksessa *On Heidegger and Language*, toim. J.J. Kockelmans, xi–xv. Evanston: Northwestern University Press.
- Lintinen, Jaakko (toim.). 1989. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Jyväskylä: Taide.
- Lowen, Alexander. 1976. *Bioenergetics*. London: Penguin Books.
- Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Monni, Kirsi & Pérez Royo, Victoria. 2015. "Composition: Relatedness and collective Learning Environments." Teoksessa *Practicing Composition: Making Practice. Text, Dialogues and Documents 2011–2013*, toim. Monni & Allsopp, 90–113. Kinesis 6. Helsinki: Theatre Academy of the University of the Arts.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin taidefilosofia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Verkossa: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/33790>

- Monni, Kirsi 2004b. *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Monni, Kirsi: henkilökohtaiset nettisivut, työarkisto & tekstejä <http://kirsimonni.net/>
- Mäkelä, Asko & Popp, Outi (toim.). 2017. *Vanha palaa!* Helsinki: Like.
- Ojala, Raija & Takala, Kimmo (toim.). 2007. *Zodiak: Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like.
- Pallaro, Patrizia (toim.). 2000. *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Parviainen, Jaana. 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press.
- Passinmäki, Pekka. 1997. *Arkkitehtuurin unohtunut Ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Peter, Frank-Manuel. 1985. *Valeska Gert: Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin: eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Frölich & Kaufmann.
- Roman-Legerspetz, Sari. 2008. *Judith Butler. Performatiivisuuden politiikka*. Tampere: Gaudeamus.
- Seppä, Anita. 2002. ”Feministinen avantgarde’ - autonomisen estetiikan avantgardistinen sisarpuoli.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 48–75. Helsinki: Gaudeamus
- Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografisen prosessin vuorovaikutuksena*. Acta Scenica. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Internet-lähteet

- Monni, Kirsi: henkilökohtaiset nettisivut, työarkisto & tekstejä <http://kirsimonni.net/>
- Kaarto, Tomi. 2004. ”Dekonstruktio ja tekstin kontekstualisoiva lukeminen.” Niin & Näin 3/2004, 70–83. <https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn043-15.pdf>. Viitattu 11.1.2018.

ANNIKA TUDEER

Hiljaa hyvää tulee, tai miten opin menemään siitä, missä aita on matalin

Tekstini pohjautuu autobiografiseen esitelmään, jonka pidin toukokuussa 2016 Liisa Pentin järjestämässä Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumassa.

Itse en edes ymmärtänyt olleeni edelläkävijä, kunnes minua nuorempi taiteilijasukupolvi kertoi sen minulle. Ensin olin hämmästynyt ja jopa huvittunut: ”Nyt on siis aika pistää minut museoon”, missä olisin seisonut hieman vaivaantuneena valaistussa vitriinissä minua vanhempien tekijöiden kanssa – heidän, jotka mielestäni olivat ne varsinaiset edelläkävijät. 1980-luvun lopussa muutaman vuoden ikäero tarkoitti paljon; olin syntynyt 1964, ja useimmat muut tanssintekijät 1962 tai aiemmin. He olivat jo pitkän linjan tekijöitä, jotka toimivat muun muassa Homo \$ ja Jack Helen Brut -ryhmissä, kaiken tehneitä ja nähneitä jo alle kolmekymppisinä. Kun astuin näyttämölle, olin vauva verrattuna heihin – ja innostukseni tulvikin jostain muualta.

Silloin, kun minua vanhemmat taiteilijat tekivät vallankumouksellisia teoksia, vietin aikani ikäisteni kanssa Helsingin vaihtoehtokulttuurissa tehden Studentteaternissa kokeellisia esityksiä tai pogoten maanantaisin klubilla Tavastialla. Pidin kirjakahvila Eks-taasikahvilaa Uudella Ylioppilastalolla, Ylioppilaskunnan kulttuu-

rikeskuksessa. Se oli sadomasokisti-feministi-lesbojen ryhmittymä, joka järjesti juhlia, piti kahvilaa, kuvasi videoita ja teki anarkistisia tempauksia.

Tieni edelläkävijöiden joukkoon alkoi, kun en päässyt opiskelemaan näyttelijäksi. Halusin siihen aikaan tehdä oikeastaan jotain, mitä kutsuin paremman nimikkeen puutteessa fyysiseksi teatteriksi. En kuitenkaan tiennyt, missä sellaista olisi voinut opiskella, joten pyrin TeaKiin näyttelijälinjalle muutaman kerran, olinhan jo kokeillut pantomiimiakin.

Siihen aikaan ei ollut paljon mahdollisuuksia luoda esityksiä teatteritiloihin, minkä vuoksi esityksiä tehtiin muihin tiloihin. Käytössä olivat Vanhan juhlasali, Rakeen sali, Vanhan galleria, Annantalo, Lallukka, eri galleriat, Ateneum, Kirja-sali Siltavuorenrannalla, tehdastilat, liiketilat (eteenkin lama-aikana, jolloin ne tyhjentyivät), ulkotilat ja kodit. Tilojen monipuolinen käyttö loi estetiikan ja esitysten rakenteet. Valosuunnittelun koulutus oli vasta alkutekijöissä. Kenttä oli uusi, ja me olimme luomassa sitä.

Maaseudulle ja takaisin kaupunkiin

Päätin käyttää väli vuoden kehoni kehittämiseen Limingan taidekoulun tanssilinjalla 1987–88. Olin lähettänyt vapaamuotoisen hakemuksen kouluun kirjeitse Barcelonasta, missä olin kokoamassa särkyneitä sydäntäni. Sinä vuonna opettajinani Limingassa oli Suomen postmodernin tanssin uusi sukupolvi ja kärki: Jaana Turunen ja Zodiakin Sanna Kekäläinen, Kirsi Monni ja Riitta Pasanen-Willberg. Limingan lakeissa maisemissa ei voinut tehdä niin paljon muuta kuin treenata ja tutustua.

Koulussa olin heti täysin antautunut tälle uudelle elämänsuunnalle ja vietin kaiken aikani treenisalissa. Tässä se nyt oli: keholliisuus, ilmaisu, vapaus. Tuntui, että oli pidettävä kiirettä, jotta voisin

toteuttaa kaiken ennen kuin olisi liian myöhästä. Loppu häämötti jo ennen kuin olin edes päässyt alkuun. Olinhan jo omasta mielestäni tosi vanha, 23-vuotias, kun aloitin opinnot. Parasta olla pyrkimättä mihinkään 4–5 vuodeksi opiskelemaan, päätelin ja päätin oikaista kohti taidetta. En voinut tietää, että oikopolku olisikin kiertotie.

Limingan jälkeen jatkoin 1988–89 tanssin opiskelua Pohjois-Karjalan Oskolassa, Dodance Center for New Dancesa, vuoden kestävällä kurssilla, jonka Jaana Turunen ja Jaap Klevering pitivät. Kurssi oli työtä ja tanssia vuorokauden ympäri metsän keskellä. Mahtavaa, ajattelin. Työ, taide ja elämä sulautuisivat yhteen, ja säästyisin kaupunkielämän houkutuksilta.

Kahtena kesänä, 1988–89, kävin Amsterdamissa SNDO:n kesäkoulua. Ensimmäisen vuoden kesäkoulussa sain tuntumaa siihen, mitä läsnäolo eri paikkasidonnaisissa tapahtumissa voi olla, ja tuntuin newyorkilaisiin koreografeihin ja opettajiin. Käytän yhä opettaessani joitakin harjoituksia niiltä ajoilta kuten Mary Overlien Japanese Stonegarden -harjoitetta, jossa seistään, istutaan ja maataan eri kombinaatioissa, tarkasti tilannetta kuunnellen. Seuraavana vuonna 1989 sekä koulu että minä olimme murrosvaiheessa. SNDO jakaantui kahtia: osa koulusta jäi Amsterdamiin ja osa muutti Arnheimiin, jonne perustettiin uusi uuden tanssin koulu, ja minä olin päättänyt palata Suomeen. Olen aina toiminut impulsiivisesti ja seurannut sisäistä ääntäni päätöksissäni.

Kun palasin syksyllä 1989 Helsinkiin, tapasin Sanna Kekäläisen, joka kutsui minut esiintyjäksi *Santa Maria della Grazia* -teokseen Zodiakin ensimmäiseen, monta kuukautta kestäneeseen festivaaliin Kaapelitehtaan suurjännitelaboratoriossa (nykyisessä Hima & Sali -tilassa). *Santa Maria della Grazia* oli minulle ensimmäinen työ ammattitanssijana. Harjoittelimme päivittäin TeaKissa Apollonkadulla, kun koulu oli päättynyt klo 17. Päivisin nukuttiin ja iltaisin

harjoiteltiin. Sannalta opin paljon, ja olimme pitkään ystävät. *Santa Maria della Grazia* esitettiin jäätävän kylmässä tammikuussa, kivilattialla, joka oli päällystetty huovilla ja pressulla. Lämmittelimme Kaapelitehtaan tyhjiissä toimistotiloissa.

Keväällä 1990 liityin Zodiak Presentsiin, johon kuuluin vuoteen 1992 asti. Harjoittelimme tuotantojamme TeaKissa, Kaapelitehtaalla ja Suomenlinnassa nykyisen Taidekoulu Maan tiloissa evakossa, mutta Kaapeli oli kotipesämme, koska siinä oli tulevaisuus. Esitykset olivat usein visuaalisia, olemukseltaan aika raskaita ja hyvin ekspressiivisiä. Ajan estetiikka oli Frankie Goes To Hollywood-tyyliä: samettia, plyysiä, pimeyttä, hahmoja ja psyykkisiä tiloja.

Yhtäkkiä olinkin ammattilainen. Harvalla siihen aikaan oli kovin pitkää ammattilaiskoulutusta alalle, koska paikallisia, ammattilaisuuteen valmistavia tanssikouluja ei juuri ollut, mutta useimmat olivat antautuneet tanssille jo varhaisessa vaiheessa elämäänsä. Itse keskityin teininä joogaamiseen, esoteerisiin harjoituksiin, ratsastukseen, pogoamiseen, harrastajateatteriin sekä kaksi kertaa viikossa Sinikka Gripenbergin Graham-tunteihin. Helsingin tanssimaailma oli aivan uusi maailma minulle. Tapa katsoa maailma treenatun kehon kautta oli hyvin erilaista kuin mihin olin tottunut. Kaikki kävi hyvin äkkiä, mistä tietysti ilahduin, minullahan oli kiire, mutta silti tuntui, että olin aika heikolla jäällä.

Muutoksen syövereissä

Suomen tanssikentällä 1980- ja 1990-luvulla moni asia oli toisin kuin nyt. Elimme muutosten aikaa. Etsimme sanastoa sille, mitä olimme tekemässä. Nykytanssista ei juuri puhuttu. Sen sijaan oli baletti, moderni tanssi, uusi tanssi ja postmoderni tanssi. Jako eri tanssisuuntausten välillä oli jyrkkä, ja jyrkkyyttä oli myös eri suuntausten sisällä. Vaikka tekijät tunsivat toisensa, he eivät välttämät-

tä hyväksyneet toistensa estetiikkoja ja tanssikäsityksiä. Helpoin tapa määritellä itseään ja tekemistään oli negaation kautta, kuten usein uuden äärellä. Elimme mustavalkoista maailmaa. Tanssi ei ollut ainoastaan taidemuoto vaan kokonaisvaltaista olemista. Tyyllisuuntaukset olivat jopa moraalinen valinta. Jos kontakti-improvisaatiopiirit tuomitsivat lihasvoiman käytön ja modernin tanssin kuten Graham-tyylisen suuntauksen, niin yhdessä tuomittiin baletin pölyttyneen hierarkkinen maailma.

Dikotomia oli selkeä. Me uuden tanssin tekijät olimme omasta mielestämme hyviksiä. Olimme nuoria uuden äärellä, ja uusi oli määriteltävä sulkemalla vanha pois, jopa väkisin. Työmme fokuksessa eivät olleet jalanojennukset, vaan ajattelimme kokonaisvaltaisesti koreografiaa, jossa kaikki osa-alueet; visuaalisuus, ääni, liike ja sisältö; olivat yhtä tärkeitä. Perinteisten tekniikkojen tekijät katsoivat meidät usein ei-tanssin tekijöiksi. Samalla kiinnostus tätä uutta tanssia kohtaan oli yleisesti ottaen suuri.

Jossain sisimmässäni tiesin, että kokemukselliset, ”pehmeät” tekniikat, tämä kaikki uusi tulisi olemaan se suuntaus, josta tulisi valtavirtaa. Niin kuin kävikin, jopa nopeammin kuin luulimme kyhätessämme marginaalissa. Nykypäivänä taito nähdään paljon laajempänä käsitteenä kuin tiettyjen tekniikoiden osaamisena. Ollessani Zodiakissa mukana sen sisällä käytiin kiivaita moraalis-taiteellisia keskusteluja hyvästä ja huonosta taiteesta. Olimme luomassa uutta taidemuotoa, joka vaati diskurssin määrittelyä.

Vaikka Zodiakin ja minun tieni erosivat, opin niinä vuosina paljon strategisesta ajattelusta ja toiminnasta: miten organisoidutaan ja mitä se vaatii. Punk-henkisesti kaikki oli mahdollista, kun organisoitui hyvin ja teki kaiken itse ja tunnollisesti. Olin siihen aikaan kuitenkin liian kokematon ja ehkä liian erilainenkin. Olin äidinkielenikin puolesta niitä, jotka uivat eri maailmojen välillä. En

ollut tottunut siihen, että minua ei hyväksytty sellaisena kuin olin. Enemmän tai vähemmän avoin väheksyminen ryhmän sisällä otti koville, ja itseluottamukseni mureni. Upposin masennukseen, jossa pahasta olosta tuli normaali tila. Menin psykoterapiaan Sannan kehotuksesta ja paranin.

Vaikka tanssijankoulutus olisi saattanut suojata minua kolhuilta, joita autodidaktisen taiteilijan tie aiheutti, olen myös iloinen tästä valitsemastani tiestä jälkeenpäin. En tekisi sitä, mitä teen nykyään Oblivia-ryhmässä, ellen olisin kulkenut omaa mutkikasta reittiäni. Aloin hahmottaa psyykkisiä rakenteita sisälläni ja päätin jättää tanssiympäristön, jossa olin toiminut viimeiset seitsemän vuotta. Tanssimisen aloittaessani olin jättänyt paitsi lapsuudenkodin ja ystävät myös lukemisen ja kirjoittamisen. Kun jätin tanssimisen 1994, palasin näiden asioiden pariin.

Uusi alku

Zodiakin jälkeen toimin muutaman vuoden freelancerina, kunnes tuntui siltä, etten päässyt enää eteenpäin, ja 1994 lunastin opiskelupaikkani Helsingin yliopistolla, josta valmistuin kahdeksan vuotta myöhemmin maisteriksi. Opiskelin ruotsinkielistä kirjallisuutta pääaineena, sivuaineina yleistä kirjallisuutta, filosofiaa, naistutkimusta ja teatteritiedettä. Nautin valtavasti siitä, että sain äidinkieleni takaisin. Sain kirjoittaa, lukea ja ajatella.

Olin aluksi opiskelija, joka venytteli raajojaan luentojen aikana ja kiivastui nopeasti. Pelästyin opiskelutoverini jyrkillä mielipiteilläni ja luonteellani. Tanssimaailmassa, josta tulin, ilmaistiin itseä hyvin vahvasti ja selkeästi oikein tai väärin. Yliopistolla taas oli laajempi näkemys asioista, subjektiivisuus vaihtui objektiivisuuteen ja parhaassa tapauksessa toiseen perspektiiviin. Oikeaa ja väärää ei ollut olemassa, vaan tutkittiin, mitä oli minkäkin ilmiön takana. Olin

erityisen kiinnostunut vallan mekanismeista, rakenteista ja siitä, miten ideologiat rakentuvat ja toimivat – myös tanssimaailmassa.

Olin yhä intohimoinen päätettyäni kertaalleen jättää kaiken muun ja keskittyä tieteen opiskeluun. Muita vaihtoehtoja ei ollut. Samalla kun tanssijan lihakseni muuttuivat pehmeiksi ja miltei katosivat, mieleni muuttui analyttisemmäksi ja rauhallisemmaksi. Ymmärsin, miten paljon olin kaivannut analyysia, ajattelua, kirjoittamista ja äidinkieltäni, jotka olin jättänyt, koska tanssi vei kaiken huomioni. Kotini oli ollut ruumis ja ruumiillisuus, eikä siihen liittynyt älyllistä ajatusta, vaikka minua pidettiin jokseenkin älyllisenä henkilönä tanssipiireissä. Kuvittelin, että minusta tulisi yliopistotutkija, mutta kuten Oblivian jäsen Anna Krzystek sanoi tavatessamme Edinburghissa 1998: ”Once an artist, always an artist”.

Oltuani muutaman vuoden yliopistolla aloin taas tehdä pieniä koreografioita. Treenasin tanssia, matkustin paljon ja kirjoitin tanssikritiikkiä vuosina 1996–2004 (Ny Tidiin, HBL:iin, Tanssi-lehteen, Teatteri-lehteen, Danstidningeniin ja Ballet Tanz -lehteen). Tämä oli minun varsinainen opiskeluaikani taiteilijaksi. Seurasin Jérôme Belia, Needcompanya ja muita käsitteellisiä tanssi- ja esitystaiteilijoita ja esiintyjä Euroopassa. Kirjoitin laajoja artikkeleita uusista suuntauksista esittävässä taiteessa ja tutustuin moneen tekijään. Tutkin rakenteita ja instituutioita Euroopassa ja haaveilin siitä, että jonain päivänä Helsingissä olisi samankaltainen monipuolinen ympäristö. Rakenteet ja seinät ovat a ja o taiteelle, siten vuorovaikutus syntyy. Löysin kansainvälisen esitystaide- ja tanssikentän, johon tunsin kuuluvani.

Oblivia ja vapaus

Oli uusi vuosituhat ja Helsinki oli kulttuuripääkaupunkina vuonna 2000, kun päätin perustaa Oblivia-ryhmän. Perustaessani Oblivian

halusin tehdä töitä ystävällisesti ja yhdessä – päinvastoin kuin mitä olin kokenut 80-90-lukujen tanssimaailmassa. Olin kyllästynyt urani alkuaikojen ainaiseen omien rajojen ylittämisen mentaliteettiin. Piti kurkottaa aina korkeammalle. Mietin, mitä tapahtuisi, jos ei pitäisikään? Tapahtui Oblivia, jonka kautta päätin ryhtyä tutkimaan eri kysymyksiä. Onko mahdollista luoda kollektiivisesti ilman ohjaajaa tai koreografia? Mitä se vaatii? Miten voi olla mahdollisimman vapaa? Mitä vapaus vaatii? Miten käsitellä esityksellisiä ja temaattisia rakenteita? Ensimmäisen vuoden aikana loimme eettisiä sääntöjä, manifestin tekemisellemme:

Vaali keveyttä. Mene siitä, missä aita on matalin. Kiirehdi hitaasti. Prosessi on aina näkyvissä lopputuloksessa. Ändamålet helgar inte medlen, för medlen är ändamålet. Muoto on sisältö. Rakenne ja rytmi on kaikki, teksti on rytmi ja liike. Erilaisuus yhdistää. 1+1 = 3. Less is more, but more minds are better than one mind. Suodata ideat niin pitkälle kuin voit. Luo mahdollisimman paljon vapautta joka asteella (nivå), kasvata vapautta ja vastuuta kaikella asteilla. Inspiroidu vanhoista mestareista. Kunnioita toisia. Työskentelee mustan huumorin ja ironian, myös itseironian kanssa. Ole leikkisä. Ongelmat ovat olemassa, jotta niitä ratkaistaan. Ole ystävällinen. Naura paljon.

Vapaus oli ollut johtotähtenä jo hyvin varhain. Pohdin edelleen eri tapoja maksimoida vapautta työssäni. Vimmattu vapaudenkaipuuni johti alussa välillä ylilyönteihin, mutta Obliviasa olemme ylipäänsä pyrkineet ruokkimaan vapautta niin, että luotamme toisiimme ja yhdessä muovaamme lopputuloksen eli esityksen. Vapaus sisältää valtavan vastuun omasta toiminnas-

ta. Vapaus voi parhaiten, kun sitä ympäröivät turvalliset, vakaat rakenteet. Obliviassa olemme järjestäneet mielestämme hyvät työskentelyolot ja siis toimintaedellytykset vapaalle luovuudelle. Vuosittaiset toiminta-avustukset ovat edellytys hyvälle työlle ja hyvinvoivalle työyhteisölle. Myös Esitystaiteen keskus, jonka käynnistimme Todellisuuden Tutkimuskeskuksen kanssa 2008, lähti tarpeistamme: rakensimme työtiloja, studioita, toimiston ja yhteisön, jossa ei tarvitse olla yksin.

Olemme Obliviassa kehittäneet vuodesta 2008 alkaen *Do what you saw* -menetelmää, jolla luomme materiaalia esityksiimme. Siinä improvisoidaan teeman kanssa vapaasti ensin sooloina ja sitten ryhmässä. Minulle esiintyjänä kysymys on aina siitä, miten voin vapauttaa mieltäni mahdollisemman paljon. Tekemäni improvisoitu stand up -esitys on ääriesimerkki tästä. Silti Oblivian esitykset toimivat aina tiukan rakenteen mukaan. Rakenne luo vapauden. Mitä enemmän raameja on, sitä enemmän on vapautta.

Vuonna 2000, kun aloitimme Oblivian, kentällä oli tyhjiö. Paikkasidonnaiset esitykset olivat jääneet pois muodista, ja oli 80-lukua enemmän mahdollisuuksia tehdä esityksiä teatteritilaan kuten Zodiakiin ja Kiasmaan. Kenttä oli ammattilaistunut ja tullut monipuolisemmaksi. Teatteri ja tanssi olivat lokeroituneet, joten oli otollinen aika aloittaa jotain uutta. Minä olin luomassa jotain uutta, kauemmas tanssikentästä kurottavaa, pohjanani kuitenkin kaikki se, mitä olin oppinut sekä se, mistä olin pitänyt ja mistä en ollut pitänyt tanssielämässäni. Obliviassa yhdistyivät vankka teoreettinen pohja, fyysinen, ekspressiivinen ja samalla käsitteellinen ilmaisu. Halusin yhdistää mahdottomastikin venäläisen esiintyjäntaidon ja länsimaisen käsite-esitystaiteen.

Oblivian eri vaiheet

Obliviassa heterogeenisyys on ollut johtotähtenä. Ryhmään kutsuttiin eri näköisiä, eri maista ja eri lähtökohdista tulleita taiteilijoita. Ydinryhmä koostui loppujen lopuksi minusta, tanssija-koreografi Anna Krzystekistä (UK) ja pianisti Timo Fredrikssonista. Olimme kaikki esiintyjinä itseoppineita ja lähdimme kehittämään omaa kieltä. Kutsuimme itseämme ironisesti *self-taught geniuses* -tittelillä. Meillä ei ole ollut luontaisia verkostoja, koska meillä ei ole ammatillisia yhteyksiä mm. TeaKiin. Tärkeintä meille oli kuitenkin taide.

Ulkopuolisuus on ollut valttimme, vaikka se on myös tehnyt sen, että olemme tunnetumpia esimerkiksi Saksassa kuin Suomessa. Itse asiassa olen aina ollut tai ainakin tuntenut olevani enemmän tai vähemmän ulkopuolinen kaikissa yhteyksissä, joissa olen ollut. Välillä tulee voimakkaita johonkin kuulumisen tunteita, mutta luulen, että ulkopuolisuuden olotila liittyy vahvasti identiteettini ja taiteeseeni. Olen kaikkien kollektiivisten hankkeiden rinnalla jopa sielullisesti yksinäinen. Epäilen, että se on kohtaloni.

Olemme pitkään olleet täysin omanlaisensa ryhmä ja siten edelläkävijöiden joukossa. Nyt monet tekevät sitä, mitä me aikoinaan teimme: yhdessä auteurmäisesti, kollektiivisesti ja jopa ystävällisesti luotua työtä, jossa ei ole johtajaa, ei ohjaajaa. Nuorempi sukupolvi pitää meidän esityksistä, ja monien mielestä ne ovat yhä edelleen kummallisia ja omalaatuisia. Menestysteoksemme on trilogia *Entertainment Island*, pieni klassikko, joka on kiertänyt vuodesta 2010. *Entertainment Island* on massiivinen kuvaus viihdemaailmasta ja ajankohtaisempi nyt kuin ikinä. Ylipäänsä tuntuu siltä, että aika on päässyt kiinni meidän töihimme, joita ymmärretään etenkin Suomessa paremmin nyt kuin silloin, kun ne luotiin.

Oblivia on käynyt läpi monia vaiheita. Aluksi teimme paikkasidonnaisia töitä, jotka huipentuivat Beckettin *What Where* -näy-

telmän paikkasidonnaiseen esitykseen VR:n makasiinien pihalla vuonna 2002. Sen jälkeen siirryimme mustaan laatikkoon tutkimaan sen mahdollisuuksia. Teimme kaksi työtä Hurjaruuthissa *Vi är också andras hundar* eli *Dogs* tai *Koirat* 2003 ja *Bodies Are no Good* (2005). Olimme alkaneet työstää teoksia metodisemmin, kun alussa teimme juurikaan ajattelematta ja puhumatta. Alusta asti ideana oli, että organisaatio, tuotanto ja taiteellinen työ ovat osa samaa kokonaisuutta ja vapauden, vastuun ja keveyden lait pätevät kaikkiin. Olen toiminut Oblivian johtajana alusta asti. Olen vetänyt suuntaviivat, johtanut tuotannollisen työn ja hoitanut kansainväliset kontaktit, vaikka taiteellinen työ on aina ollut kollektiivista.

Vuonna 2007 siirryimme Kiasma-teatteriin, jossa neljän vuoden aikana kehittyi se työskentely, joka nykyään mielletään Obliviaksi: sarjakuvamainen tyyli sekä hyvin läheinen työskentely ääni- ja valosuunnittelijoiden kanssa. Juuso Voltista ja Meri Ekolasta tulikin pitkäaikaiset työskentelykumppanimme. Heidän panostuksensa Oblivian työhön on ollut valtava. Karsimme Kiasmassa tavaroiden runsaan käytön pois teoksistamme. Vuoden 2007 *Everything you say will become dust anyway* -teoksessa oli vielä teippiä lattialla, mutta sen jälkeen emme enää käyttäneet muuta kuin valoa, ääntä ja joskus savua luomaan kokonaistaideteoksiamme.

Entertainment Island koostui ensin kolmen eri esityksen trilogiasta. Videodokumentoijamme Christopher Hewitt ehdotti, että liittäisimme ne kaikki yhteen yhden illan esitykseksi. Mahdoton ajatus, ajattelimme, emme selviäisi ikinä siitä. Nykyään *Entertainment Island* vedetään kuitenkin iloisesti 2,5 tunnin mittaisena putkeen ilman taukoa, ja näin se on parhaimmillaan. *Entertainment Islandin* valmistumisen jälkeen 2010 halusimme kokeilla siipiämme ja päätimme muuttaa pois Kiasman turvasta.

Vuonna 2012 loimme *Museum of Postmodern Artin*, joka oli mastodonttinen, viisivuotinen teossarja, jossa käsiteltiin postmodernismia, aikaamme ja samalla Oblivian historiaa. Etsimme yhteistyökumppaneita kansainvälisesti ja eri tahoilta. Espoon kaupungin teatteri, Baltic Circle ja Lume, joka vastikään lakkautettiin, Helsingin juhlaaviikot, Mad House ja Cirko ovat olleet *Museum of Postmodern Artin* kodit Helsingin seudulla. *MoPMan* ensimmäiset vaiheet olivat näyttämöteoksia. *The Rave* oli live stream -esitys valkoisessa studiossa ja *Do Be Do* laajennettu ryhmä, jossa esiinnyttiin improvisoiden ja luoden kokemus tästä hetkestä. Kun aloitimme sarjan, tuntui että maailma oli tienhaarassa, ja nyt vuonna 2017 näkee, miten maailma on sarjan aikana täysin muuttunut.

Nyt Oblivia on taas uudessa vaiheessa. Kaksi valtavaa teoskokonaisuutta *Museum of Postmodern Art* ja *Entertainment Island* ovat takana. Taiteilijat ryhmässä ovat osittain vaihtuneet, teemme nykyään monta erilaista ensi-iltaa vuodessa, paljon kansainvälisiä yhteistyötä, autobiografisia sooloja, ja itse jopa esiinnyn muiden ryhmien teoksissa. Koen kuitenkin yhä olevani reunalla. Vaikka olemme etabloituneempia, olemme yhä aika tuntemattomia etenkin Suomessa. Olemme esiintyneet enemmän muualla kuin täällä.

Esitystaiteen kenttä kasvaa

Seitsemän vuotta sitten esitystaiteen kenttä Helsingissä ei ollut kovin iso, ja nyt se jo kuhisee. On erittäin paljon nuoria, hyvin innostavia ja hienoja tekijöitä. Se, mikä oli joskus uutta ja jännittävää, lähestyy nyt valtavirtaa: arkinen esiintyminen, käsitteelliset rakenteet, huumori, itseironia, kollektiivisuus ja median käyttö. Monien tasojen hallinta on arkea. Työkulttuurikin on onneksi muuttunut paljon siitä ajasta, kun koreografi tai ohjaaja huusi ja melskasi esiintyjille. Piiska on taittunut ajat sitten. Minua silti mietityttää se,

että tänä päivänä nuoret taiteilijat ovat jo varhaisessa vaiheessa hyvin uratietoisia, ja ehkä piiska heiluukin oman selän suuntaan. Ennen uran kehittyminen oli sattumanvaraisempaa, mutta nykyään paljon enemmän rakenteita (festivaaleja, tuotantotaloja, ohjelmia, residenssejä, koulutusta) ja tietoisuutta taiteilijauran kehityksestä. Tämä on tietysti hyvä asia, mutta luo myös menestymisen paineita. Taiteilijoita on nyt enemmän ja kilpailu kovempaa, mikä tuntuu välillä stressaavalta. Toisaalta näin on joka puolella yhteiskuntaa. Maailma on niin valtavassa muutostilassa, että taiteen tekeminen tuntuu välillä jopa hieman omituiselta, vaikka juuri taiteeseen keskittyminen on radikaaleimpia asioita, mitä tänä päivänä voi tehdä.

Itse olen kehittynyt omalaatuiseksi esiintyjäksi ja olen voinut tehdä juuri sitä, mitä haluan tehdä. Miltei aina. Kiistelini nuorena silloisen poikaystäväni kanssa näin:

– Annika, et voi saada kaikkea.

– Mutta rakas, tietysti minä voin, mikään muu ei ole mahdollista!

Näin haluan jatkaa. Se energisoi ja pitää minut hyvällä tuulella, vaikka näinä päivinä epävarmuus, joka maailmassa vallitsee, on tarttuvaa. Olen tottumassa siihen, että Oblivia, joka on tähän asti ollut aikaansa edellä, on tai sijaitsee nyt täsmälleen keskellä aikaa. Se tuntuu yllättävän hyvältä ja mahdollistaa uusia kohtaamisia ja yllättäviä avauksia. Voidakseen määritellä itseään uudelleen on nimitäin oltava hyvin avoin. Siinä pisteessä olemme juuri nyt Obliviassa. Opettelen avoimuutta, ja se ei olekaan sitä, mitä ensin kuvittelin sen olevan, vaan jotain paljon kiehtovampaa ja arvoituksellisempaa.

Kun nyt katsoo taaksepäin, näkee, että me naiset, jotka olimme aktiivisina luomassa tanssin uusia rakenteita 80- ja 90-luvuilla, olemme saavuttaneet hyvin paljon. Sen takia en ihmettele, että olen niin innokkaasti mukana luomassa esitystaiteelle rakenteita kuten Eskusta ja Mad Housea, joita olen ollut perustamassa. Esitystaiteen

kenttä on tuore, ja nyt on sen vuoro luoda rakenteita. Tekijöiden määrä kasvaa, ja tarvitaan enemmän tilaa, rahaa ja työrauhaa. Kenttä monipuolistuu ja uusia, yllättäviä yhteyksiä löytyy. Kaiken tämän keskellä toivoisin tekijöille rauhaa tutkia, olla yhdessä ja tehdä hassujakin juttuja. Sitä kaikkea toivon uusien rakenteiden tukevan.

Esitustiedot

Entertainment Island. Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Anna Krzystek, Annika Tudeer, valosuunnittelu Meri Ekola, äänisuunnittelu Juuso Voltti. Ensi-illat: *Entertainment Island 1*, (lokakuu 2008 Kiasma-teatteri), *Entertainment Island 2* (marraskuu 2009, Kiasma-teatteri), *Entertainment Island 3* (marraskuu 2010, Kiasma-teatteri). Yhteistyössä: PACT Zollverein, Essen (D), CCA- Glasgow, (UK), Baltic Circle. Vuosina 2010–2016 *Entertainment Island* -trilogiaa esitettiin 14 eri maassa.

Museum of Postmodern Art (MOPMA 1). Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Anna Krzystek, Annika Tudeer, valosuunnittelu Meri Ekola, äänisuunnittelu Juuso Voltti. Ensi-illat: marraskuu 2012 PACT Zollverein, Essen (D), Suomen-ensi-illat marraskuu 2012 Espoon kaupungin teatteri, Louhisali.

Super B (MOPMA 2). Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Anna Krzystek, Annika Tudeer, valosuunnittelu Meri Ekola, äänisuunnittelu Juuso Voltti. Ensi-illat: syyskuu 2013 Avantgarden, Trondheim, Bastardfestivalen (N) Suomen-ensi-illat marraskuu 2013 Baltic Circle -festivaali, LUME.

Everything you say will become dust anyway. Työryhmä: devising ja esiintyminen Lucy Cash, Timo Fredriksson, Magnus Logi Kristinsson, Anna Krzystek ja Annika Tudeer, valosuunnittelu Pekka Pitkänen, äänisuunnittelu työryhmä, Lucy Cash. Ensi-illat: 2007, Kiasma-teatteri.

Vi är också andras hundar eli Dogs tai Koirat. Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Pia Karaspuro, Anna Krzystek ja Annika Tudeer, valosuunnittelu Pekka Pitkänen, äänisuunnittelu Lauri Luhta, visualisointi Stella Parland ja Pia Pettersson, dramaturgi Stella Parland. Ensi-illat: elokuu 2003, Hurjaruuth, Kaapelitehdas.

Bodies Are no Good. Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Riikka Theresa Innanen, Magnus Logi Kristinsson, Anna Krzystek ja Annika Tudeer, valosuunnittelu Pekka Pitkänen, äänisuunnittelu Lauri Luhta, visualisointi työryhmä, dramaturgi Stella Parland. Ensi-illat: toukokuu 2005 Hurjaruuth, Kaapelitehdas.

What Where. Teksti: Samuel Beckett. Työryhmä: devising ja esiintyminen Timo Fredriksson, Anna Krzystek ja Annika Tudeer; visualisointi työryhmä ja Iri Leino. Ensi-ilta: elokuu 2002 VR:n makasiinit, Helsinki.

Santa Maria della Grazia. Koreografia Sanna Kekäläinen, tanssi Sanna Kekäläinen ja Annika Tudeer, valosuunnittelu Tarja Ervasti, lavastus ja pukusuunnittelu Taina Relander. Ensi-ilta 15.1.1990, Kaapelitehtaan Suurjännitelaboratorio.

RIITTA PASANEN-WILLBERG

Tilkku

”Riman alitus ryömien: mieluummin vaikenisin tästä teoksesta kokonaan, mutta on syytä olla varoittavana esimerkkinä koko Suomen tanssitaiteelle.” – Kritiikki teoksesta *Barcelonan salaperäiset kirjeet* (Vienola-Lindfors HS, 30.11.1988)

Nämä olivat tervetuliaistoivotukset, kun saavuin takaisin Suomeen. Pisti tämän tytön miettimään. Vaikka en miellä itseäni – tai ainakaan en enää vuosin ole mieltänyt – postmodernistiksi, myönnettävä on, että Amsterdamin koulutuksella vuosina 1979–1984 on ollut suuri ja lähtemätön vaikutus käsitykseeni tanssijuudesta sekä koreografiseen toimintatapaani.

Johdanto

Listening

To myself, and To my surroundings,
To the song that rises from this moment
in which I am contained
These dances rise up inside of me
and spin out beneath me,
And it 's as if I stand back, inside myself
and observe
Available to constant flow and change,
I can balance

at the edge of the unknown,
and experience fearlessness.

(Eva Karzag Tufnell ja Crickmayn 1993, 48 mukaan.)

Se, miten amerikkalainen Eva Karzag kirjoittaa liikkeen kuuntelemisesta, oli hyvin tyypillistä esimerkiksi kuvattaessa tanssi-improvisaatiota, jolloin kuulosteltiin liikettä, filisteltiin ja etsittiin oman tekemisen kokemuksiin liittyvää sanastoa. Lyyristä ja vapaasti assosioivaa mielenpurkautumaa. Sitä näen postmodernin tanssinkin olevan parhaimmillaan mutta myös huonoimmillaan. Kun postmoderni tanssi rantautui Suomeen 1980-luvulla, oli vastaanotto osin jyrkän kriittistä, osin yleisön mielenkiintoa herättävää. Lehdistökritiikki oli alkuaikoina nuivaa ja tyrmäävää, ja kriitikoiden kirjoituksilla oli merkittävä vaikutus esimerkiksi apurahojen saantiin.

Tässä artikkelissa käyn keskustelua omien aikaisempien kirjoitusteni, harjoituspäiväkirjamerkintöjeni, haastatteluiden ja siteeraamieni muiden kirjoittajien ajatusten kanssa. Sisältö liittyy Yhdysvalloista 1960-luvulta alkaneeseen postmodernin tanssin juurtumiseen Eurooppaan, erityisesti Hollantiin 1970-luvun loppupuolella. Kirjoitan tuonaikaisista omista kokemuksistani, eikä tarkastelunäkökulmani ole niinkään teoreettinen. Kerron muun muassa ensimmäisestä Suomessa vuonna 1983 esittämästäni soolosta *Vaaleansininen – yhdeksäntoista astetta syvä* ja siitä, miten vaikutteet näkyvät myöhäisemmissä töissäni ulottuen aina vuonna 2016 ensiesitettyyn *Kaksi tapaa kulkea maailmassa* -koreografiaani. Olen pohtinut hyvin paljon sitä, mitä näiden kahden soolon välissä olevan 33 vuoden aikana on tapahtunut.

Reflektio tästä hetkestä menneeseen tuo uuden näkökulman siihen, miten kerään kokemuksi palaset elämäni tilkkutäkissä yhteen. Reflektio, filosofi Carl Moustakasin (1990) mukaan, aukeaa

minulle *heuristinen menetelmä* -käsitteen avulla. Sana *heuriskein* viittaa sisäiseen etsintäprosessiin, jossa ihminen käy dialogia itsensä kanssa. Tätä dialogia hän käy tarkastelemalla omia kokemuksiaan, jolloin tietoisuus kohdistuu uusien osaamisalueiden tunnistamiseen. (Moustakas 1990, 9–11.) Moustakasin mukaan reflektiossa on tärkeintä kuvata ensin omia kokemuksia ilman, että ne määritellään erilaisten tiede- ja taidekäsitteiden, historian tai poliittisten mielipiteiden mukaan (Moustakas 1994, 19). Tämä ajattelu sopii siihen, että voin palata aikamatkan taakse koettuun ja elettyyn ja tunnistaa jotakin sellaista, mikä on aiemmin jäänyt huomaamatta.

Postmoderni / uusi tanssi

Tanssinopiskeluajanani Amsterdamissa 1979–1984 oli meneillään murrosvaihe, jonka tanssilliset juuret juontavat amerikkalaisen 1960-luvun postmodernin tanssin tapahtumiin. Tätä murrosta työstettiin erityisesti Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla, joka tunnetaan nykyään nimellä School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling (SNDO). Murros Yhdysvalloissa liittyi syvästi senaikaisiin yhteiskunnallisiin tapahtumiin, mutta myös tarpeisiin irtautua modernin ja klassisen tanssin perinteistä, harjoitustavoista, liikkeen muodoista ja monesti kaavamaiselta tuntuneiden asenteiden vaikutuksista koko tanssitaiteeseen.

Ensimmäinen törmäyskursssini postmodernin tanssin kanssa koin heti aloittaessani ensimmäisen vuosikurssin opiskelun Amsterdamin koulussa. Muistan, kun näin tanssitaiteilija Pauline de Grootin konttaavan – tanssivan – lattialla kontaktissa toiseen tanssijaan. Pohdin, mitä tuo möyrinnältä näyttävä liikehdintä on. Tanssiako? Ajattelin jo palaavani takaisin Suomeen seuraavalla lennolla, mutta jokin sisimmässäni sai minut jäämään. Aika pian minulle selvisi, että kyseessä oli uusi tanssin muoto, kontakti-improvisaatio, joka

lajina liittyy oleellisesti postmodernismiin. Olin keskellä muutoksen havinaa, joka hämmensi – koin eksyneeni.

”Kuka saa tanssia?” oli kaiketi yksi merkittävimpiä ”statementeja” koulussa: tuolloin etsittiin liikkeeseen erilaisia kehoja, arkipäivän liikettä ja muiden liikuntalajien dynamiikkaa. Tanssittiin paljon hiljaisuudessa, vältettiin tarinallisuutta ja tunteiden ilmaisua, tavoiteltiin toiston kautta minimalistista ilmaisua, esiinnyttiin missä vain ja milloin vain. Nähtiin Martha Grahamin henkilökohtaisesta tyylistä kumpuava Graham-tekniikka ja -sukupolvi vastakkaisena Judson-sukupolvelle, joka keskittyi enemmän tanssin laatuihin kuten ”tanssia tanssin vuoksi” tai toisin ilmaistuna absoluuttiseen tanssiin (Merckx 1984, 39).

Tyypillistä aikaudelle oli myös muiden taidemuotojen ja liikuntalajien käyttäminen tanssin inspiraation lähteenä ja liikekielen perustana. Omat liikunnalliset taustani liittyvät tanssin lisäksi muun muassa yleisurheiluun, pesäpalloluun, uintiin ja telinevoimisteluun. Olen soveltanut näihin lajeihin liittyviä erilaisia dynamiikoita, liikeratoja ja muotoja koreografioissani. Omat aikalaiskoreografiani 1980-luvulla perustuivat ”puhtaaseen” liikkeeseen ja liikekehittelyyn. Sittemmin olen ymmärtänyt, että puhdasta tai autenttista liikettä tai olemista ei ole. Kehomme rekisteröi ja ”muistaa” tehdyn, vaikka tietoisesti emme kaikkea muistakaan. Kosketuksella on muisti, kinesteettinen aisti: *your body is always smarter than your mind*.

Amsterdamin koulussa vieraili tuolloin 80-luvulla merkittäviä tanssijoita, koreografeja ja opettajia Yhdysvalloista ja Euroopasta, lähinnä Englannista, jossa oli 1970-luvulla käyty samankaltaisia tanssin murroksia läpi. Omaan tanssijuuteeni vaikuttavia henkilöitä olivat muun muassa Julyen Hamilton, Pauline de Groot, Eva Karzag, Lisa Nelson, Nancy Stark-Smith, Steve Paxton, Russell Dumas, Valda Zetterfield, Mirjam Berns, Remy Charlip ja Mary Fulkerson

muutamia mainitakseni. Erittäin vahvasti 1960-luvun postmodernismin kehityksessä näkyi jo oman murroksensa 1950-luvulla tehneen Merce Cunninghamin vaikutus niin ajatuksellisesti, taiteellisesti kuin tekniikkana. Cunninghamin ajatukset näyttäytyvät edelleenkin merkityksellisinä. Näitä ovat:

1. jokainen liike voi olla materiaalia tanssiin
2. jokainen proseduuri/prosessi voi olla tärkeä kompositio-metodi
3. jokaista kehon osaa voidaan käyttää
4. musiikilla, puvuilla, lavasteilla, valoilla ja tanssilla on kaikilla oma logiikkansa ja identiteettinsä
5. jokainen ryhmän tanssija voi olla solisti
6. jokainen tila kelpaa tanssitilaksi
7. tanssi voi kertoa kaikesta, mutta kyseessä on perustavanlaatuisesti ja ensisijaisesti ihmiskeho alkaen kävelystä.

(Merckx 1985, 38.)

Itselleni tärkeimpiä oivalluksia edelleenkin on Frederic Jamesonin ajatus, että "[p]ostmodernismia ei pitäisi ymmärtää tyylinä, vaan pikemminkin vallitsevana ominaisuutena, mielteenä joka sallii hyvin erilaisten, mutta kuitenkin sille alisteisen piirteiden rinnakkaiselon" (Wikipedia, "Postmoderni taide", 2016).

Uudenlaisia liikeharjoitteita

Eniten postmoderniin omassa koreografian työssäni viittaavat käyttämäni työskentelytavat, jotka ovat suurelta osin peräisin 1960-luvulla Amerikassa alkaneesta liikemenetelmien kehittämistä, joita opiskelin Amsterdamin koulussa. Sitten vuosien varrella olen kehittänyt niistä omia sovelluksiani. Tärkein oppini tuolloin oli, että liikettä analysoidaan kokemuksellisesti ideokineettisen ajattelun kautta, jonka Lulu Sweigard lanseerasi vuonna 1974: siinä mieli-

kuva (ideo) tuottaa liikettä (kinesia) ja liike taas uusia mielikuvia. Kyseessä on loputon tapahtumien ketju, joka on osa release- ja alignment-työskentelyä.

Alignment-filosofia (Todd-alignment) perustuu amerikkalaisen Mabel Elseworth Toddin tutkimuksiin ja ajatuksiin 1920–30-luvuilta. Toddin käsitysten mukaan luonnossa esiintyvät mekaniikan lait vaikuttavat elolliseen ja elottomaan kappaleeseen samalla tavalla. Mekaniikan lakien periaatteet ja niiden soveltaminen keholliseen työskentelyyn ovat teoreettinen lähtökohta alignment-työskentelylle. (Rolland 1984, 10–14.) Esimerkiksi ihmiskeholla on pyramidin rakenne: kehon painoa vastaanottavat pinnat kasvavat alaspäin mentäessä. Pyramidilla on absoluuttinen tasapaino, mutta elävä organismi pystyy vain lähenemään sitä ollessaan koko ajan liikkeessä – paikallaankin.

Release-työskentely pohjautuu alignment-periaatteille, mutta siinä tärkein päämäärä on tutkia ja kehittää omaa liikemateriaalia ja saavuttaa mahdollisimman orgaaninen ja läpivirtaava liikkumisen tapa. Alignment-työskentelyssä käytetyt keholliset (anatomiset ja fysiologiset) mielikuvat ohjaavat liikettä ja tukevat liikkeen työstöä liikkujan omista lähtökohdista käsin. Toddin oppilaista Barbara Clark ja Lulu Sweigard ovat soveltaneet Todd-alignmentia omissa metodeissaan. Marsha Paludan aloitti teoriapainotteisemman Todd-alignmentin hyödyntämisen luovaan release-tekniikkaan. Muita tärkeitä release-tekniikan kehittäjiä ovat muiden muassa Mary Fulkerson ja Nancy Topf. (Merx 1985, 54–56.)

Ideokineettisessä liikeharjoittelussa tutkitaan muun muassa sitä, miten selkärangassa atlas-axis kaksoisnikama ja häntäluu pitenevät omiin suuntiinsa, miten kuljetetaan keskilinjaa liikkeessä antaen sen kiertyä, kaartua, taipua tai ojentua. Tutkitaan, miten paino siirtyy lantiosiltaa pitkin jakautuen molemmille jaloille.

Release- ja alignment-tekniikoiden mukaisessa työskentelyssä ei pelkästään puhuta kehoa pituussuunnassa halkaisevasta keskilinjasta, vaan siitä, miten keskilinjasta irtaudutaan tilaan. Irtaantuminen tapahtuu kurottuvan kaaren ja maadoittamisen, painon putoamiseen liittyvien mielikuvien kautta. Liikkeessä oleminen on orgaanista, hallittua ja luonnollista ja se perustuu liikkeellisen kokemuksen kuuntelulle: ymmärtäminen on kehollista ja selittely vain loitontaa pois päin. Anna Halprin vahvistaa sisäisen kokemuksen tiedostamisen tärkeydestä: se mahdollistuu, kun ymmärretään kinesteettisen aistin kehittämisen tärkeys, jolloin liike ja ajattelu saavat uusia ulottuvuuksia ja kyky kommunikoida kasvaa (Halprin 1995, 32). Hitaus, liikkeiden toistot ja paikallaan olo ovat tärkeitä elementtejä tämän kaltaisissa työskentelyprosesseissa.

Postmoderni minulle

Erityisen tärkeää tanssin opiskelussa Amsterdamin koulussa oli minulle uudenlainen tapa lähestyä omaa kehoani ja osaamistani. Suomessa olin tottunut tiukkaan tekniikkaan, joka oli kytköksissä tiettyyn tyyliin kuten Graham-tekniikkaan tai balettiin. Tanssin oppiminen oli hyvin muotosidonnaista ja useimmiten toisen liikkeen matkimista. Aina ei ollut tilaa tutkia liikettä oman kehon lähtökohdista huomioiden vaikkapa kehollisia rajoja tai rajoitteita, jotka nähtiin esteenä hyvän tanssitekniikan saavuttamiselle. Nancy Udow (1978) korostaa ihmiskehon rakenteen ainutlaatuisuutta ja sanoo:

”Suurimmilta osin, jos ihminen suunnittelee liikkeensä sen mukaan, miltä joku toinen näyttää, on se yritys vastustaa mielikuvaa omasta kehosta. Toimiva kehon mielikuva syntyy, kun ymmärretään oman kehon erityinen rakenne sen sijaan, miten nähdään toisen kehon rakenne tai muoto.” (Udow 1978, 30.)

Amerikkalaisen postmodernismin rinnalle kehkeytyi 1970-luvulla erityisesti Englannissa eurooppalainen vastine uusi tanssi (*new dance*). Liikehdintä uuden tanssin kuvioissa oli samankaltaista kuin postmodernissa tanssissa. Uudessa tanssissa pyrittiin irti valtavirroista ja luomaan oman näköistä tanssia, taidetta ja liikettä sekä rakentamaan uudenlaista tanssijan identiteettiä ja asennetta tekemiseen. (Adair 1994, 191). Kuitenkin oli tärkeää, että termi *uusi tanssi* ei leimaantuisi tietynlaiseksi, pienille ryhmille suunnatuksi työksi. Ei ole yhtä tapaa työskennellä tai yhden tyyppistä työskentelyn lopputulosta, jota voitaisiin luokitella ”uudeksi tanssiksi”. (Adshead 1988, 179).

Amsterdamin koulussa jouduin suoraan näiden ajatusten äärelle. Sain hiljentyä ja tutkia liikettä ja liikkumista kokemuksellisesti muun muassa erilaisiin anatomisiin ja fysiologisiin mielikuviin perustuvien harjoitteiden kautta. Sain luvan kehittää itseni näköistä kehonkuvaa, jolloin opin hyväksymään omat rajani ja kehittämään tanssia uusista näkökulmista käsin. Tämänkaltaisen ajattelun – ja tekemisen – kautta opin myös lukemaan toisen tanssijan liikettä ja liikkumisen laatuja. Tuolloin oppimiani menetelmiä olen systemaattisesti käyttänyt ja kehittänyt opettaessani ja koreografoidessani. Ajattelen, että liikkeen muodon sisään on upotettava kehon sisäiset ”lainalaisuudet” (rajat, anatomia jne.), jotta tanssiin saadaan liikkeen virta, *flow*.

Vaaleansininen – yhdeksäntoista astetta syvä (1983)

Vuoden 1983 kesällä lomaillessani Suomessa esitin soolon *Vaaleansininen –Yhdeksäntoista astetta syvä*, joka perustui syksyllä 1983 Amsterdammassa esitettyyn lopputyöhöni *Light, Blue – 19 Degrees Deep*. Tanssissa käytin Edith Södergranin runoa *Rakkaus*:

Sieluni oli vaaleansininen puku, taivaanvärinen.

Jätin sen kalliolle meren rannalle

... istuin pöytäsi ääressä,

join lasin viiniä, hengitin ruusujen tuoksua.

... muistutin jotakuta, jonka olin nähnyt unessa.

Edith Södergran, Rakkaus, 1929

Esitin sooloa Reijo Kelan ja Eeva Kaarion Uudenmaankadun valoisassa studiossa Helsingissä. Olin lavastanut studion seinät silkkiperistä ja sanomalehdistä muovailemillani isoilla ruusuilla ja muilla kukilla. Tanssiessani lausuin runoa. Puheen ja liikkeen yhdistäminen oli tyypillistä tuohon aikaan ja sillä oli – mielestäni – voimakkaat juonteet postmoderniin tanssiin. Ensimmäisiä näkemiäni esityksiä, joissa oli puheen ja liikkeen yhdistämistä, oli Pauline de Grootin sooloimprovisaatioesitys 1980-luvun alussa Amsterdamissa. Muistan tuolloin, kuinka erilaisen ulottuvuuden puhe yhdessä liikkeen kanssa loi tanssiin.

Soolossani olin tyttö, 24-vuotias, vedenvärisessä mekossa. Kerroin tuolloisessa Suvi Aholan haastattelussa, että ”haluan luoda assosiaatioita, virittää yleisön, ja jos tunteeni on tarpeeksi vahva, se välittyy. On kuin kommunikoisi, opettelisi kieltä: kun tarpeeksi yrittää, saa itsensä ymmärretyksi.” Ahola kirjoitti teoksesta: ”Kohtaus vaihtuu toiseen, tempo muuttuu, mutta tunne jää. Nyt tyttö lausuu Edith Södergrania, tulee täksi. Katsojakin muuttuu, harhailee sie-luttomana naisena pitkin elämän rantaa.” (Suvi Ahola, HS, 30.7.1983)

Tanssi nähtiin tuona aikakautena Suomessa vielä hyvin suorituskeseisenä. Tällä tarkoitan esimerkiksi sitä, minkälaista palautetta yleisö antoi tästä esityksestäni: minun sanottiin olevan

kimmoisa, notkea ja timmissä kunnossa, mutta en saanut yhtään palautetta itse esityksestä. Tarkoitushan ei ollut, että esittelen liikkuva ruumistani vaan sitä, mitä liike itsessään välittää. Tähän ajatteluun olin saanut ”opastusta” australialaiselta kollegaltani Russell Dumas’lta, joka toimi opiskeluaikoinani vierailevana opettajana Amsterdamin koulussa: ei tulisi huseerata itsensä kanssa, sen sijaan pitäisi tulla liikkeeksi ja antaa liikkeen säteillä.

Se oli tyypillistä postmodernia ajattelua, joka toimi tietyissä konteksteissa muualla Euroopassa, mutta ei vielä Suomessa. Yleisön oli vaikea vastaanottaa tanssia, jossa ei ollut kerronnallisia elementtejä, vaan se oli tanssia – liikettä – tanssin ja liikkeen vuoksi. Yleisön oli myös vaikea ymmärtää, miksi tanssin hiljaisuudessa enkä säestyksellä, musiikkia kuvittaen. Lisäksi asiaa ei auttanut minimalistinen liikekielen käyttö, jota senaikainen lehdistökriitikin vastusti.

Paluu Suomeen

Palasin lopullisesti Suomeen vuoden 1986 lopulla. Tuo vuosi kului edestakaisin Amsterdamin ja Helsingin väliä matkustaessa. Työkentelin pääpiirteittäin Hollannissa, ja Vanhan kulttuurikeskus tuotti kaksi esitystäni Suomeen: *Paradise Lost* (ryhmäteos viidelle hollantilaiselle tanssijalle) ja soolon Äänetön askel. Tuolloin ajattelin, että koreografiat syntyvät pitkälti sisäisistä fiiliksistä, omista tuntemuksista ja oltiloista. Musiikki voi joskus olla näiden tunteusten herättäjä, vaikka harvoin olen lähtenyt suoraan liikkeelle musiikista tai sen kuvittamisesta. Musiikki tuli mukaan koreografiaan vasta sitten, kun koin että liike todella tarvitsee äänen tukea. Näissä teoksissa musiikki loi eräänlaisen maailman, jossa ollaan ja jossa liikutaan. Musiikkivalinnat olivat minussa henkilökohtaisesti suuria tunteita herättäneitä. Hollannissa opiskellessani ja työ-

kennellessäni työstin koreografiaa usein pitkälti hiljaisuudessa tai improvisoidun musiikin live-säestyksellä, mikä oli tyyppillistä siihen aikaan – se oli postmodernia se! Välillä kuitenkin tuntui, että tunteiden tai musiikin kanssa työskentely oli ”kiellettyjen listalla”. Vai oliko niin?

Paradise Lost sai vaihtelevan vastaanoton Suomessa. Helsingin Sanomien arviossa kriitikko Aino Sarje kuvailee, että ”[l]iike virtasi kaikkiin ulottuvuuksiin kevyenä ja jatkuvana energiana lattian pinnasta korkeuksiin” ja että ”[k]unkin tanssijan persoonallinen liikeilmaisuus tuo samaan teemaan moninaisuutta, sillä liike lähtee tanssijoista hyvin henkilökohtaisella tavalla. Moninaisuus luo kokonaisuuteen mielenkiintoista koristeellisuutta”. (Aino Sarje, HS, toukokuu 1986).

Edesmennyt Uuden Suomen, sittemmin Helsingin Sanomien kriitikko Auli Räsänen puolestaan totesi: ”Minulle *Kadotettu paratiisi* edustaa persoonatonta yleispostmodernismia, jonka tarjoamat kiinnostavat elämyksiin, kokemuksiin tai yleensä todellisuuteen ovat olemattomat. Se on vieraantunutta tanssia, joka jättää myös tanssijat kuuliaisiksi, nimettömiksi liikesuorittajiksi. Sellaisena se hyvinkin heijastaa nykyaikaa. Kadotettu paratiisi = kadotettu liikkeen magia, ilmaisu, puhuttelevuus?” (Auli Räsänen, US, toukokuu 1986.)

Soolotanssia Äänetön askel luonnehdittiin myös postmoderniksi. Siinä käsiteltiin elämän korkea- ja matalasuhdanteita, jotka kristallisoituvat yhdessä tunteitten, ajatusten, muistojen ja kokemusten myötä toisiinsa intohimoisesti sekoittuen. Esitin sooloa pari vuotta eri puolella Suomea pitäytyen minimalistisessä liikekielessä. Hurraavaa ei ollut tämänkään soolon saama kritiikki, joka kohdistui ennen kaikkea koreografiaan: ”Pasasen liikekieli on hämmästyttävän köyhää ja kyllästymiseen asti tuttua jokaiselle modernin tanssin

harrastajallekin - - Suurimman osan ajasta Pasanen kulkee salin keskiviivaa edestakaisin kädet dramaattisesti kohotettuna - - Uuden tanssin pitäisi olla ”vallankumous” liikkeessä, mutta Pasanen ulottaa sen vain ulkoiisiin yksityiskohtiin - - Siksi hänen tanssistaan saa sen vaikutelman, ettei hän ole oikein sisäistänyt uusia aatteita - - Pasanen on saanut viime vuosina rankkaa kritiikkiä, mutta ehkä hänen olisi syytä ottaa siitä opikseen.” (Virtanen, Aamulehti, toukokuu 1988.)

Näiden ristiriitaisten vastaanottojen myötä aloin pohtia, mikä loppujen lopuksi on tärkein tavoite, kun tehdään esitystä. Esitys välittää aina jotakin, mikä ei välttämättä tarkoita esimerkiksi tarinaa, kertomusta jostakin. En voi myöskään ennustaa yleisön ajatuksia. Olenkin matkani varrella pohtinut, mitä tarkoittaa esityksen toimivuus, jos se perustuu ”pelkälle” liikkeelle ja liikkeen laadulle. Milloin jotakin liikkuu katsojan ja esiintyjän välillä? Itse ajattelen, että esityksen toimivuus liittyy läheisesti esityksen aikaansaamisen työtapoihin, siihen miten saan oman ”sisukseni” ja tanssijoiden sisukset kohtaamaan. Kun lopulta käsitämme asiat, sisällöt ja lähtökohdat kuitenkin omalla tavallamme, tehtäväksi jää löytää toimiva dialogi kohden yhteistä päämäärää.

Siteeratakseni Margery J. Turneria ”...sanaton kommunikaatio on tunteiden, asenteiden, mielikuvien, suhteiden ja muotojen avulla suoraan aistien välillä tapahtuvaa kommunikaatiota” (Turner 1971, 3–4). Turnerin ajattelu tukee koreografista ajatteluani edelleenkin. Tehostuvassa kulttuurissamme pienet ja silti merkittävät asiat hukkuvat teknologian, tuottamisen, tuottavuuden ja nopeuden virtaan. Elämä on sirpalemaista – postmodernia? – ja systemaattiset (taiteen) tekemisen prosessit jäävät helposti innovaatioiden jalkoihin. Onko enää aikaa avoimelle havainnoinnille, kuuntelulle ja liikkeen tutkimiselle? Onko aikaa olla luovasti ja tietoisesti läsnä?

Väitöstutkimus, *Canadian Poems* (2005) & *Totentanz* (2006)

Aloitin taiteellispainotteisen väitöstutkimuksen tekemisen Teatterikorkeakoulussa vuonna 1994. Yliopistollinen tutkimus, joka kohdistui oman taiteellisen työn tutkimiseen, oli tuolloin alkuvaiheessa. Myös jako taiteelliseen tai tieteelliseen tutkimukseen oli hyvin jyrkkä. Oma kiinnostukseni lähti ajatuksesta *Vieläkö sinä tanssit?*, josta muodostui lisensiaatintyöni (1997) lähtökohta. Siinä pohdin erilaisten työtapojen merkitystä koreografisissa prosesseissa ja erityisesti sitä, miten ”kehoystävälliset” menetelmät soveltuisivat vanheneville tanssijoille.

1990-luvulla ikääntyneen tanssijan näkeminen esiintymässä oli vielä harvinaista. Tämä varmasti liittyi suorituskeskeiseen kulttuuriin ja siihen, että tanssin arvot olivat usein sidottuina pelkkään tekniikkaan ja liikkeen muotoihin ja ajatukseen, että vain nuoret voivat suoriutua näistä haasteista. Törmäsin tähän ajatteluun itse, kun ”palasin” 34-vuotiaana puolitoista vuotta kestäneeltä äitiyslomalta:

”Itse en kokenut itseäni poissaolleeksi. Situaatióni, ajatusteni, tunteitteni, kiinnostukseni kautta koin itseni läsnä olevaksi. Tuolloin aloin pohtia ajan ja sen kulun merkityksiä. Aikaan liittyy eittämättä rinnakkain juokseva ajatus vanhenemisesta. Oikeastaan ei pelkää rinnakkain juokseva vaan mukana eletty ja koettu vanheneminen, joka tanssijan maailmassa on suuri peikko tai raja, kynnyks, jonka toiselle puolelle jää mennyt elämä, toisella puolella häämötää ei-mitään-näkyvissä oleva, tuntematon alue. Tämä tuntematon kiinnosti minua. Kuinka voisin häivyttää tuon rajan, joka tuntui määräävän elämääni ja ajatuksiani?” (Pasanen-Willberg 1997, 5.)

Aloittaessani lisensiaatintyöni Teatterikorkeakoulussa 1994 valmistumisestani Amsterdamin teatterikoulusta oli kulunut kymmenen vuotta. Näiden vuosien aikana olin käyttänyt postmoderneja

oppejani lukuisissa koreografoissani ja opetustyössäni, ja pääteesikseni muodostuikin oletus, että keinot luovat mahdollisuuksia. Jatko-opinnot antoivat mahdollisuuden kehittää menetelmiä systemaattisesti käytännössä sekä tuoda tuloksia näkyväksi kirjallisessa muodossa. Lisensiaatintyöni jatkui suoraan väitöstyöhöni (2000), jossa tarkensin menetelmien tuomaa dialogisuuden maailmaa tanssijan ja koreografin välisessä yhteistyössä. 1980-luvun opiskeluaikanani ja Suomeen paluuni alkuvaiheessa olin menetelmäkeskeinen. Myöhemmin ymmärsin, että menetelmä ei ole itse tarkoitus – samalla tavalla välineellistävä kuin mikä tahansa muu tekniikka tai työskentelytapa – vaan väylä tarkastella monenlaisten mahdollisuuksien kirjoa.

Vuonna 2005 valmistuneet *Canadian Poems – Stories of Mermaids and Whale Watchers* sekä vuonna 2006 valmistunut *Totentanz – A Strange Dance in Life* ovat väitöstyöni jälkeen sihenastisia pääteoksiani. Niissä musiikki on vaikuttanut suuresti jo koreografian lähtökohdissa: *Canadian Poems*issa käytin Kaija Saariahon *Secret Gardens* -musiikkia. *Totentanz*issa innoittavana tekijänä olivat Bernt Notken (1430/40–1509) Tallinnan St. Nikuliksen kirkossa sijaitseva varhaiskeskiaikainen maalaus *Dance Macabre* sekä belgialaisen Nicholas Lensin sävellys *Flamma Flamma*. Aloitin *Totentanzin* suunnittelun samoihin aikoihin, kun *Canadian Poemsia* esitettiin. Valmistin molemmista teoksista myös uusia versioita Outokummun tanssinopiskelijoille. *Totentanzin* työpajaversioiden lisäksi tehty pitkä versio kymmenelle tanssijalle valmistettiin huolellisesti muun muassa videoita katselemalla. Sen lisäksi työskentelymenetelminä olivat alignment-, release- ja improvisaatio-tekniikat, joiden kautta tanssijat tuottivat omaa liikemateriaalia ja kehittivät antamiani liikesarjoja eteenpäin.

Näiden teosten aikana aloin tarkastella käyttämiäni liikemenetelmiä somaattisesta näkökulmasta. Somaattiset menetelmät ovat sateenvarjo, joka kattaa erilaisia kehollisia lähestymistapoja. Niitä voidaan soveltaa tanssiteknikoihin tai niitä voidaan harjoittaa myös muissa yhteyksissä. Amerikkalaisen tanssitaiteilijan, kollegani Cathie Carakerin mukaan somaattisen työskentelyn päämääränä on kasvattaa kinesteettistä tietoisuutta ja kuunnella omia liiketunteuksia sen sijaan, että oppiminen tapahtuu pelkästään katsomisen, pintapuolisen liikkeen matkimisen ja toiston kautta (Caraker 1994). Ajattelen, että näiden molempien lähestymistapojen on oltava läsnä oppimisessa: välillä voidaan painottaa esimerkiksi matkimalla oppimista, välillä tunnustella liiketunteuksia ja sitä, minkälaisia laatuja ne tuovat puolestaan matkimalla opittuun.

Kaksi tapaa kulkea maailmassa (2016)

Viimeisin teos, jota käyn tässä läpi, on vuonna 2016 Kuopiossa ja Helsingissä ensi-iltansa saanut *Kaksi tapaa kulkea maailmassa*, joka on koreografoimani soolo tanssija Mari Kortelaiselle. En oikeastaan tiedä, miksi teoksen nimi on *Kaksi tapaa kulkea maailmassa*; maailmassahan on toivottavasti enemmänkin kuin kaksi tapaa tehdä asioita. On monta omaa tapaa. Usein kuitenkin näemme asiat joko- tai-akselilla, mustavalkoisesti sen syvemmin asioita ajattelematta. Pohdittuani teoksen nimeä etenkin sen valmistuessa, ajattelen, että nämä kaksi tapaa ovat voimakkaasti läsnä, mutta spiraalimaisesti, hermeneuttisesti. Hermeneutiikan ymmärrän siten, miten Jack Mezirow kuvaa hermeneuttista kehää eräänlaiseksi poluksi, jossa kuljemme jatkuvasti edestakaisin sen kohteen osien ja kokonaisuuden välillä, jota pyrimme ymmärtämään (Mezirow 1995, 25–26).

Myös tämän teoksen yhteydessä olen pohtinut, mitä dialogisuus on. Työprosessissa korostui tanssijan tuottama liike erilaisista anta-

mistani lähtökohdista käsin. Perinteisesti on kiistelty muodon matkimisen ja ”vapaan” liikkeen tai improvisaation välisistä suhteista ja yhteyksistä tanssitekniikkaan. On kysytty, pohdittu ja tutkittu, mikä on tanssia ja erityisesti teknisesti hyvää tanssia? Postmodernissa hypessä erityisesti 1980-luvulla tuntui, että matkimalla oppiminen ei ole hyvä työskentelymenetelmä; nähtiin, että se on käskyttävä ja tanssijaa esineellistävä tapa.

Kuitenkin – kautta aikojen – on niin tanssissa kuin monessa muussakin liikuntalajissa harjoiteltu ja opittu matkimalla toisen liikettä. Jälkeenpäin ajateltuna matkiminen ei liity pelkästään liikesarjojen ja -muotojen tarkkaan ulkoa oppimiseen. Kun puhutaan liikkeen kuuntelemisesta – tai liikkeen seuraamisesta – on siinäkin läsnä eräänlainen matkimisen elementti, nimittäin vaikuttuminen toisen liikkeestä – herkistyminen sille. Tämän jälkeen ja sen perusteella jatkuu omien liikeratkaisujen kehittäminen. Tähän kannustaa aivotutkija Riitta Harin (2011) esittämä mielenkiintoinen ajatus aivojen peilisolujärjestelmästä, joka liittyy toisen liikkeeseen samaistumiseen. Harin mukaan toisen ihmisen asemaan voidaan asettua oman liikejärjestelmän ja liikeaistin avulla. Peilisolujärjestelmä näyttää projisoivan nähdyt liikkeet katsojan omaan liikejärjestelmään. Peilisolujen avulla samat hermoradat tai liikeskeemat aktivoituvat. Peilisolut reagoivat sekä tehtäessä että nähtäessä liikkeitä, jolloin tietyt aivojen alueet aktivoituvat. (Hari 2011, 1565–1570.)

Pohtiessani aivojen peilisolujärjestelmän toimimista oppimisessa aloin ymmärtää, että matkiminen ei ole pelkästään toisen liikkeen suoraviivaista kopioimista vaan asettautumista toisen liike-maailmaan. Sen jälkeen syvennetään liikkeen laatuja ja varioidaan liikkeitä monimuotoisesti – tutkitaan liikkeen eri olemuspuolia ja rakennetaan rikasta koreografiaa. Jos työskentelyssä huomioidaan tanssijoiden erilaisuus, se tarkoittaa myös sitä, että tekniikoitakin

– osaamisen artikulointia – on erilaisia. Ei ole yhtä oikeaa tapaa opettaa, oppia tai esittää!

Teoksessa *Kaksi tapaa kulkea maailmassa* on voimakkaasti läsnä taidemaalari, graafikko ja teoreetikko Wassily Kandinskyn (1866–1944) epäesineellinen ajattelu. Kandinsky ajatteli, että jokaisen taiteen muodon ilmentymässä on pyrkimyksen siemen kohti abstraktia, epäaineellista. Tämän tuloksena eri taiteenalat pyrkivät kohden toisiaan. Kandinsky rakasti musiikkia ja käytti musiikin menetelmiä omien luomustensa loihtimiseen. Musiikin rytmi ja ääni ovat vahvasti läsnä hänen myöhäisemmän luomiskautensa maalauksissa, joissa ekspressionismin vaikutus näkyi voimakkaasti. Kandinsky puhuikin musiikista parhaana opettajana: musiikki ei hänen mukaansa tavoittele luonnon ilmiöiden jäljittelemistä vaan taiteilijan sielun ilmaisua, musikaalisen äänen muodossa.

Näin hän ajatteli, että myös maalaustaiteessa voidaan lainata metodeja eri taiteen aloilta ja voimakkaimmin juuri musiikista. Hän ajatteli, että jokaisella taiteilijalla on todellinen voima soveltaa kaikkia – myös muiden taiteen alojen metodeja, mutta tätä voimaa tulee kehittää. (Kandinsky 2006, 40–43.) Tällä ajattelullaan Kandinsky pyrki mm. yhteiskunnan parantamiseen. Hmm, kuulostaa postmodernilta... Postmodernismillehan on tyypillistä taiteen eri lajeista ”lainaaminen” tai ainakin niistä vaikuttuminen.

Kandinskyn maalauksista muun muassa *Singer* (1903) ja *Various Accents* (1941) olivat inspiroimassa omia lähtökohtiani työstää koreografiaa: ymmärrän oman tekemiseni lähelle maalaamista – on tila, johon asetan muotoja ja värejä, jotka näen liikkeessä, ja jotka asetan tyhjään tauluun. Lopullisesti tämän esitystilaan liikkeen ja tanssin asettamisen tekee tietysti tanssija. Kandinskyllle maalaaminen oli syvällistä ajattelua ja tavoittelua välittää inhimillisiä emootioita abstrakteista muodoista ja väreistä koostuvan visuaalisen kielen

kautta ylittämällä siten kulttuuriset ja fyysiset esteet. Myös tämä ajattelu vaikutti minuun syvästi, sillä musiikki ja maalaustaide ovat vahvasti läsnä tavassani luoda tanssia, esiintyä ja koreografoida.

Puhua – hiljaa – kuunnellen

Dave Lindholmia siteeraten: ”sitähän se kaikki on, rakkautta, rakkautta vaan” kokoan ajatuksiani tanssista ja tanssitaiteesta ja niiden suhteesta maailmaan. Postmodernistinen traumani on ollut pitkään ”puhtaan liikkeen” työstäminen ilman tunnetta ymmärtämättä aluksi sitä tosiasiaa, että puhdasta ei ole olemassa. Jälkeenpäin ajateltuna olen varmaankin käsittänyt asian väärin. Kaikki tehty ja koettu jättää jälkensä kokemuksentäämme. Rakkaus on puhki kaluttu aihe, mutta tunteena se on (ehkä) kaiken kokoava, pyyteetön ja empaattinen. Samalla se voi myös hajottaa, olla katala ja mustasukkainen. Rakkaus – niinpä, sillä onko muuta ihmisellä kuin rakkaus kokoavana voimana?

Jarkko Rantanen ajattelee että ”... kehon asento ja liike vaikuttavat mielialaan ja tunteisiin...” ja että ”[k]un ilmeet, eleet ja liikkeet, jotka liittyvät tunteisiin, heikkenevät, aiheuttaa se muutoksia myös tunnemaailmassa” (Rantanen 2011, 39). En kuitenkaan usko, että olisi jotakin tiettyä tunnetta representoiva normiliike; voihan itkeä tai nauraa monella tapaa ja monella eri moodilla. Antonio Damasio (2003) mukaan tunne on pohjimmiltaan ajatus, ajatus kehosta ja vielä täsmällisemmin ajatus tietystä kehon piirteestä, sen sisuksista, tietyissä olosuhteissa. Damasio jatkaa, että ”... kehon sisäisiä ilmiöitä aistiva järjestelmä on tunteen kriittinen perusta ” ja että ”...emootioita aistiessamme aistimme kehontiloja”. (Damasio 2003, 90; 103.)

Kehollisten mielikuvien, liiketuntemusten ja tunteiden synnyttämä liikkeen laatu ja niiden työstämisestä kumpuavat liikesarjat ja

teoksen rakenne tähtäävät avoimuuden, kuuntelun ja kohtaamisen kulttuuriin harjoitusprosessissa, joka on vuorovaikutuksellinen ja jossa eri osapuolet aidosti kuuntelevat toinen toistaan. Matka *tanssia tanssin vuoksi* -ajasta 1980-luvulta tämän päivän suomalaiselle tanssin kentälle on ollut pitkä, ja se on tuntunut välillä taistelulta tuulimyllyjä vastaan. 1980-luvun murskakritiikit vaikuttivat pitkään työskentelymahdollisuuksiini: tuolloin apurahahakemuksissa oli tärkeää, että teos oli arvioitu valtaledissä myönteisesti... Lisäksi kollegat, jotka eivät olleet edes nähneet teoksiani, suhtautuivat minuun arvostelujen perusteella, mikä tuntui pahalta mutta on kasvattanut minusta sitkeän sissin.

Nykypäivän taiteen tekemisen haasteet ovat toisenlaiset. Taiteella – katsottuna, koettuna ja tehtynä – voi olla monia suoria vaikutuksia ihmisen arkeen. Uuden polven koreografi Sonya Lindfors näkee taiteen suurena potentiaalina, kun pohditaan sen vaikutusta sosiaaliseen muutokseen, rajojen rikkomiseen, asioiden kyseenalaistamiseen, yhteisöjen rakentamiseen tai uuden ideoimiseen (Manninen *Finnish Dance in Focus 2013–2014*, 6). Hänen ajattelussaan näen jotakin samaa kuin lähes 60 vuotta sitten alkaneessa postmodernissa liikehinnässä. Itseeni postmodernin aallosta on vahvimmin tarttunut sisäisen kokemuksen kuuntelemisen ja toisen kuuntelemisen kulttuuri sekä uteliaisuuden säilyttäminen. Myös sen todellisuus, miten kaikki vaikuttaa kaikkeen: terrorismi, sodat, pakolaiskriisit ja ilmastomuutokset ovat osa jokapäiväistä elämää. Taide ei ole irrallinen saareke, eikä sen tekeminen kumpua siitä itsestään.

Lähteet

- Adair, Christy. 1994. *Women and Dance*. Lontoo: Macmillan (1992).
- Adshead, Janet (toim.). 1988. *Dance Analysis. Theory and practice*. Lontoo: Dance Books.
- Damasio, Antonio. 2003. *Spinozaa etsimässä. Suru ja tuntevat aivot*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Terra Cognito.
- Hari, Riitta. 2007. ”Thmisaivojen peillautumisjärjestelmät”. *Duodecim* 2007, 123(13): 1565–73.
- Halprin, Anna. 1995. (Toim. Rachel Kaplan.) *Moving Toward Life. Five Decades of Transformational Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Kandinsky, Wassily. 2006. *Concerning the Spiritual in Art*. Published 2006 by order of the Tate Trustees by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Ltd. Millbank, London SW1P 4RG www.tate.otg.uk/publishing
- Manninen, Elina. 2013 “New Faces.” *Finnish Dance in Focus 2013–2014* Volume fifteen, Tanssin Tiedotuskeskus, 5–9.
- Merkx, Moniek. 1985. *Moderne dans in ontwikkeling. Een beschrijving van de Opleiding Moderne Dans Theaterschool Amsterdam tegen de achtergrond van historische en internationale de modern-dansontwikkelingen*. Amsterdam: New Dance Publications.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 1997. *Vieläkö sinä tanssit? – vanheneva tanssija koreografin näkökulmasta*. Taiteellispainotteisen lisensiaatintyön raportti. Teatterikorkeakoulu tanssitaiteen laitos.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma*. Teatterikorkeakoulu. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2007. ”Totentanz – A Strange Dance in Life”. Teoksessa *Ways of Knowing in Dance and Art*, toim. Leena Rouhiainen, 11–40. Acta Scenica 19. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2013. ”Tiedätkö mitä osaat?” Teoksessa *Taide ja työ – rakenteita ja osaamista*. toim. Ilkka Kuhanen & Pekka Korhonen & Riitta Pasanen-Willberg, 32–57. Taika 2 -hankkeen loppujulkaisu.
- Rantanen, Jarkko. 2011. *Tunteella! Voimaa tekemiseen*. Hämeenlinna: Talentum.
- Rothschild, B. 2000. *The Body Remembers*. New York: WW Norton.
- Tufnell, Miranda & Crickmay, Chris. 1993. *Notes towards improvisation and performance. Body, Space, Image*. Lontoo: Dance Books Ltd. (1990).
- Udow, Nancy Wagner. 1978. *Theatre Papers*. The Second Series, number 5. Devon: Department of Theatre, Dartington College of Arts.

Nettilähteet

Caraker, Cathie. 1994. *Body-Mind Centering as a somatic approach to dance education*. Viitattu 22.1.2017. <http://caraker.com/articles/body-mind-centering-as-a-somatic-approach-to-dance-education/>

Södergran, Edith. ”Rakkaus”. <http://onnitteluruno.blogspot.fi/2012/04/rakkaus.html> Viitattu 30.11.2016.

Teoksessa *Levottomia unia – runoja*. Suomentanut Uno Kailas. 1929.

Wikipedia: ”Postmoderni taide”. Viitattu 19.12.2016. https://fi.wikipedia.org/wiki/Postmoderni_taide

Haastattelut

Aaltonen, Meri. 1989. ”Tanssimalla ei leipäänsä hanki.” *Länsiväylä* 30.4.1989.

Ahola, Suvi. 1983. ”Vieraana liikkeen talossa.” *Helsingin Sanomat* 30.7.1983.

Kaiku, Jan-Peter. 2001. *Teatterikorkeakoulu-lehti* 1/2001.

Arvostelut

Räsänen, Auli. ”Kadotettu asia.” *Uusi Suomi* 6.5.1986.

Sarje, Aino. ”Tanssia läpi tajunnan.” *Helsingin Sanomat* 5.5.1986.

Virtanen, Leena. 1988. *Aamulehti* toukokuu 1988.

SOILE LAHDENPERÄ

Uuden tanssin kaikuja

Tekstini pohjautuu tanssitaiteilija Anna Torkkelin tekemään taiteilijahaastatteluun Stoassa 8. joulukuuta 2016 *Postmoderni tanssi Suomessa?* -tapahtuman yhteydessä. Haastattelua edelsi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tanssin koulutusohjelman ensimmäisen vuosikurssin opiskelijoille tekemäni *Kierto*-koreografian esitys, johon viittaa vastauksissa.

Mitä sinun näkökulmastasi on postmoderni tanssi Suomessa? Eli mitä lukeutuu siihen, kun puhutaan postmodernista tanssista Suomessa?

Minulle postmoderni kääntyy suoraan modernin jälkeisenä. Näin ollen voisi ajatella, että nykytanssi on postmodernia tanssia, vai voisiko? Liisa Pentti on nimennyt vuoden 2016 tapahtumansa kiinnostavasti: *Postmoderni tanssi Suomessa?* Kysymysmerkki on oleellinen. Oma asettumiseni suomalaisen tanssin kaanoniin kulkee pitkälti amerikkalaisen tanssiperinnön kautta. Tanssintutkija Sally Banesin mukaan termi *postmoderni tanssi* tuli käyttöön Yhdysvalloissa 1960-luvulla Yvonne Rainerin esittelemänä ja se merkitsi Judson Dance Theatre -ryhmässä toimineille tanssin tekijöille modernin tanssin jälkeistä ja siitä eroavaa tanssiajattelua. Jos moderni tanssi oli aikoinaan otettu käyttöön erotukseksi baletista ja teatteritanssista, niin samoin postmoderni tanssi oli pikemminkin irtiotto edeltäjästään kuin yhtenäinen suuntaus. Muita taidemuotoja ajatellen

tanssin kohdalla käytetyt termit eivät osu samoihin suuntauksiin, sillä postmoderni tanssi sisältää samankaltaista ajattelua kuin modernismi muissa taiteissa. Toisaalta sillä on yhteneviä piirteitä myös muiden taiteiden postmodernismin kanssa. Yhtenevyiksiä postmodernismiin ovat ironia ja leikkisyys, historialliset referenssit, arkielämän liikkeet ja eleet, kiinnostus prosessiin ennen lopputulosta, rajojen rikkominen eri taidemuotojen sekä elämän ja taiteen välillä ja uudenlainen suhde yleisöön. (Banes 1987, xiii-xv.)

Tämän lainauksen jälkeen en voi ajatella, että kaikki nykytanssi olisi yhtä kuin postmoderni tanssi. Yritän nostaa joitakin selvittäviä ajatuksia esiin hieman myöhemmin. Kerron ensin, miksi itse ajattelen lukeutuvani postmodernin alaisuuteen.

Aloitin tanssin harrastamisen Helsingissä 1970-luvun alussa Martha Grahamin (1894–1991) ja José Limónin (1908–1972) kehittämällä tekniikoilla ja niiden johdannaisilla. Muutama vuosi myöhemmin harrastus muuttui tietoisemmaksi tanssin opiskeluksi, ja tansin Merce Cunninghamin (1919–2009) kehittämän tekniikan itselleni läheisimmäksi. Kaikki mainitut lukeutuvat amerikkalaisen modernin tanssin tekniikkoihin. Tutustuin postmodernin piiriin lukeutuviin menetelmiin, kuten Mable Toddin alignment-tekniikkaan ja Simone Fortin improvisaatioon, 1970-luvun lopussa New Yorkissa. Jatkoin 1980-luvun alussa opiskelua Hollannissa Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla (1986 osaston nimi muuttui School for New Dance Developmentiksi eli SNDO:ksi), koska siellä opetettiin itselleni uusia tekniikoita kuten alignment- ja release-tekniikoita ja kontakti-improvisaatiota. Koulussa vieraili useita Judson Church-perinnön opettajia. Olin siis kulkenut modernin tanssin perinteestä postmoderniin, joka ei terminä ollut suinkaan vielä silloin käytössä.

Me Amsterdammassa kouluttautuneet kutsuimme sitä, mitä teimme modernin tanssin tekniikoiden jälkeen, nimellä 'uusi tanssi'.

Nimitys tulee Englannissa käytössä olleesta *new dance* -termistä. Emilyn Claidin (2006, 77–79) mukaan englantilainen X6-ryhmä (1976–1980) perusti *New Dance* -lehden jakaakseen ajatuksiaan työstään, ja tästä käsite *uusi tanssi* jäi yleisempään käyttöön. Ryhmän jäsenten yhteinen ajatus oli vapauttaa esityksen tekeminen sitä ohjaavista piintyneistä konventioista, muodoista ja rakenteista. Tähän kaanoniin saatoin lukea myös itseni. Olin kokenut modernin tanssin tekniikat kahlitseviksi ja löytänyt improvisaation kautta kiinnostuksen oman liikkumiseni tutkimiseen. En koskaan ole suostunut äärimmäiseen venyttelyyn tai tuskaiseen treenaamiseen. Tämä on vienyt minut myös itsetutkiskeluun laiskuuden suhteen. Olen kuitenkin todennut, että kyse on pikemminkin viehtymyksestä toisenlaiseen lähestymiseen esiintyjän taiteessa. Innostavaa uudessa tanssissa oli myös siirtyminen teatteritilasta toisiin tiloihin, joissa luotiin itse kulloinkin tarvittavat olosuhteet esitykselle.

Minulle uusi tanssi oli merkitykseltään uutta suhteessa moderniin tanssiin. Englantilaisille kollegoille *new dance* oli suhteessa *contemporary dance* -käsitteeseen, joka suomeksi kääntyy nykytanssiksi. Soili Hämäläinen (1999, 28) toteaa, että nykytanssi-sanan käyttö levisi Suomessa 1980-luvulta lähtien ja sitä käytettiin rinnakkaisena modernin tanssin kanssa. Meillä ei puhuttu eikä siirrytty postmoderni-sanan käyttöön vaan modernin tanssin perinteisten tekniikoiden käyttämisen vähentyessä otettiin puheeseen nykytanssi. Se sisälsi mielestäni paljon samoja ehtoja kuin moderni tanssi, eli koreografi tai opettaja määrätti tanssijan tai oppilaan käyttämän liikemateriaalin. Esteettiset normit olivat myös samansuuntaisia kuin modernissa tanssissa teknisine vaatimuksineen taiturimaisesta tanssijasta. Onko kaikki nykytanssi käsitettävissä sitten samoin lainalaisuuksin? Mielestäni ei enää 2010-luvulla. Tämän päivän taide-

tanssi on ottanut käyttöönsä niin modernin tanssin perinteestä kuin uuden tanssin tai postmodernin perinteestä tulevia elementtejä.

Tämä toteutuu myös *Kierto*-teoksessa, jonka perusrakenteena on kävely. Näin sen voisi lukea postmodernin piiriin kuuluvaksi, kun käytössä on arkiliike. Käveleminen tanssiteoksessa ei nykyään ole outoa, mutta sitä se oli vielä 1980-luvulla. *Kierrossa* aloitin näiden ensimmäisen vuosikurssin tanssiopiskelijoiden kanssa työskenteleyn käyttäen harjoitusta, jota olen itse tehnyt ensimmäisen kerran 1980-luvun alussa Hollannissa John Rollandin ohjauksessa. Siinä tilaa käytetään yhdensuuntaisina käytävinä, joita pitkin kävellään. Tehtävä kerrallaan tuodaan mukaan lisää toimintaa kuten pysähtyminen, suunnan vaihtaminen, kontakti toiseen liikujaan ja niin edelleen. Olen käyttänyt tehtävää aiemmissa töissäni lähinnä tilallisena improvisaatio- tai kompositioharjoituksena, mutta tähän työhön se jäi perusrakenteeksi. Kerran aikaisemmin harjoitus on ollut teokseni yhtenä osana *NYT – hetken koreografiaa (2005)* työn III osassa ja katsottavissa väitöstutkimukseni verkkojulkaisussa (Lahdenperä, 2013). Jos siis ajatellaan 1960-luvun amerikkalaisen tanssin murrosta, jossa tanssiliikkeen oheen tuotiin arkiliikettä, niin kävely on ollut peruselementtejä tässä niin sanotussa postmodernin tanssin maailmassa.

Kuulut ensimmäiseen sukupolveen, joka on tuonut uuden tanssin virtauksia Amsterdamista Suomeen 1980-luvulla. Miten sinä näet uuden tanssin Suomessa tänään?

Minkä niistä uusista, voisi ehkä kysyä? Siitä, mitä teimme 1980-luvulla, on tullut nykytanssin käyttöön elementtejä kuten tanssijan kokemusta kunnioittava ja huomioiva asenne. Olen vuodesta 1986 asti opettanut Teatterikorkeakoulussa ensin tanssitaiteen laitoksella ja sitten tanssin koulutusohjelmissa. Olin ensin neljä vuotta

päätoiminen tuntiopettaja, sitten vierailin vuosia tuntiopettajana ja nyt olen ollut 2013 lähtien lehtori, ensin 50 prosentin ja vuodesta 2015 alkaen sadan prosentin toimenkuvalla. Olen viime vuosina ollut pääsykokeissa valitsemassa opiskelijoita tanssin kandiohjelmaan ja tanssijantaiteen maisterikoulutukseen. On hienoa, miten tanssin monimuotoisuus näkyy hakijoissa valintakokeissa. Nykyisillä kandidaatin koulutusohjelman ensimmäisen vuoden 14 opiskelijalla on takanaan katutanssin, nykytanssin tai capoeiran osaamista, ja osa on tehnyt aika paljonkin balettia. Melkein kaikilla heistä on kokemusta kontakti-improvisaatiosta, jonka voi laskea uuden tanssin tekniikaksi tai postmoderniin kuuluvaksi. Opiskelijat ovat harrastaneet sitä tai se on kuulunut aiemman tanssinalan koulutuksen yhteyteen, eikä näin vielä 10 vuotta sitten ollut.

Olen lukenut sinun itsesi sanomana, että luet kuuluvasi enimmäkseen uuden tanssin tekijöihin ja ammennat siitä perinteestä. Missä sen perinteen kaiut nykypäivänä menevät?

Nimenomaan kaikuja ne ovat. Koen, että tämän päivän tanssiopiskelijat ymmärtävät minua paremmin kuin 1980-luvun tanssiopiskelijat. Eli ne 1980-luvulla alkunsa saaneet ideat tai asenteet ja liikkeelliset ajattelut, tulevat nykypäivänä tosi hyvin ymmärretyiksi. Esimerkiksi tätä *Kierto*-työtä tehdessä olin ihan hämmentynyt siitä, miten helposti nämä nykyiset opiskelijat suostuivat näihin käyttämiini uuden tanssin ajatuksiin. He myöntivät liikkeellisesti kävelemään, pysähtymään ja havainnoimaan, kun vielä 10–15 vuotta sitten olisi seurannut kysymys, että mikä liike sitten. Näen, että se, mitä itse olen ollut tuomassa Suomeen, on tullut ihanasti käyttöön. Ne ideat ovat kaikuina levinneet ja sekoittuneet muuhun tanssin kehitykseen. En tänä päivänä tiedä, onko tiukasti karsinoituna uuden tanssin

edustajia vai onko yleisemmin nykytanssi, jossa on vähän erilaisia tulokulmia ja kiinnostuksen kohteita.

Eli 1980-luvulla se erottelu oli selkeämpi?

Kyllä erottelu oli tosi selkeä. Tämä voi kuulostaa triviaalilta tai vähän merkitsevältä asialta, mutta me uuden tanssin edustajat saimme esimerkiksi lehtikritiikeissä sellaisia haukkuja, että keitä nämä läpsyttelijät oikein ovat, kun nilkatkaan eivät ojennu. Tällainen tosi pieni yksityiskohta kuvaa ehkä isosti sitä muutosta, jota käytiin läpi tanssin esteettisissä valinnoissa. Tuo ei onneksi ole lainkaan enää tätä päivää.

Vuonna 2013 tarkastetussa väitöstutkimuksessasi tarkastelet koreografian ja Alexander-tekniikan suhdetta, ja mikäli olen oikein ymmärtänyt, taiteellinen työsi on pohjautunut pitkälti improvisaatioon. Kertoisitko, miten nämä yhdistyvät työssäsi, esimerkiksi Kierto-esityksessä?

Kyllä, ne yhdistyvät ihan suoraan. Ohjaan koreografina työtä improvisaatiotehtävien kautta ja käytän Alexander-tekniikasta tulevaa asennetta havainnoinnin ja valinnan vaihtoehtojen mahdollisuudesta apuna työssä. Tein taiteelliseen väitöstutkimukseen liittyen neljä koreografista projektia. Ensimmäisessä taiteellisessa osassa vuonna 2003 oli esimerkiksi vielä antamaani liikemateriaalia ja viimeisessä tutkimukseen kuuluneessa työssä 2006 ei enää lainkaan, kuten ei tässä työssäkään. Tämän *Kierto*-teoksen suhteen oli kuitenkin tiettyjä lainalaisuuksia otettava huomioon. Se on Teatterikorkeakoulun tanssin koulutusohjelman ykköskurssin ensimmäinen taiteellinen työ, ja tutkintovaatimuksissa yksi tekijä tämän projektin kohdalla on suoriutua ”liikelähtöisen kompositiotradition tanssiteknisistä” vaatimuksista (Tanssin koulutusohjelman tutkintovaatimukset

2015–2020). Koska en itse tee koreografiaa tältä pohjalta, minulla on ollut lehtori Mammu Rankanen assistenttina ja liikelähtöisen osaamistavoitteen varmistajana. Itselleni toki liikettä ja tanssiliikettä ovat myös kävely ja pysähtyminen, mutta koska opiskelijat harjoittelevat monenlaiseen tanssin toimijuuteen opinnoissaan, on syytä harjoitella myös toisen antaman liikkeen toteuttamista.

Kierto-koreografia on rakentunut siten, että olen antanut tanssijoille tehtäviä, kuten aiemmin kuvaamani käytäväkävelyn, ja näiden tehtävien pohjalta olen tehnyt teokselle rakenteen. Siihen sisältyy myös Mammun koreografioima ja määrittämä liikemateriaali, jonka tanssijat toteuttavat tietyssä osassa rakennetta. Koreografiaan antamistani improvisaatiotehtävistä osa on tiukemmin ja osa väljemmin määriteltyjä. Tanssijan tehtävänä on näin luoda ennalta annettujen tehtävien pohjalta kompositiota esiintymisen hetkellä, ja hänen valinnoillaan on suuri merkitys lopputulemaan. Töissäni nykyään suuri kiitos kuuluu tanssijoiden valinnoille. En koskaan tiedä, millainen esitys lopulta on, millaisen soolon tai dueton tanssijat tekevät. Koreografina työni on valita, mitä harjoitellaan ja miten harjoitellaan. Näistä harjoitelluista elementeistä ja tanssijoiden valinnoista syntyy teos. *Kierto*-teoksen läpikulkeva rakenne, tehtävä, score on kävely. Koreografiassa on kolme osaa. Ensimmäinen osa sisältää kävelyn lisäksi pysähtymistä ja hiljaisen soolon teeman, toinen osa on Mammun koreografinen materiaali ja kolmannessa osassa on tehtävänä tehdä iso soolo kävelyteeman sisällä. Tässä kolmannen osan soolossa olen korostanut sitä, että nuoret tanssijat arvostaisivat taustaansa – sitä, mistä he tulevat. Olen pyytänyt, että he toisivat omaa osaamisaluettaan esiin, joten sen tähden siellä nähdään välillä aika laajallakin kirjolla tanssillista materiaalia.

Miten Alexander-tekniikkaa sovellettiin improvisaatioon ja koreografian tekemisen prosessissa?

Alexander-tekniikkahan on oikeastaan asenne, joka rohkaisee olemaan kysyvällä mielellä, havainnoiva ja avoin muutokselle. Alexander-tekniikkaa voi soveltaa mihin tahansa toimintaan, ja olenkin opettanut sitä monien ammattien harjoittajille vuodesta 1995 lähtien. Tanssijoilla se soveltuu erityisen hyvin improvisaatioon, sillä perusajatuksena on olla havaitseva, tiedostava ja mahdollisimman kokonaisvaltaisesti itsensä käytössä, jotta pystyisi kulloisellakin hetkellä valitsemaan sen hetken tarpeisiin oleellisimman asian. En ole välttämättä alleviivaten korostanut harjoituksissa, mikä erityisesti Alexander-tekniikan ajattelua, sillä se on mukana ohjauspuheessani joka tapauksessa. Pohjustuksena työskentelyyn opiskelijoilla on ollut syksyn aikana muutama Alexander-tekniikan yksityistunti sekä viikon mittainen kurssi, jossa tekniikkaa sovellettiin balettituntien harjoitteisiin. Opetusohjelmassa on myös Feldenkrais-menetelmän yksityis- ja ryhmätunteja sekä joogaa, jotka kaikki kuuluvat somaattisiin menetelmiin, jotka tukevat tanssijan kehittymistä oman kokemuksellisuuden kautta oppimiseen – enemmän kuin ulkoisen muodon toistamiseen. Uskon, että tämä kaikki mahdollisti käyttämäni työtavan toimivuuden.

Minkälaisia improvisaatiotehtäviä käytitte?

Erittäin rajattuna improvisaatiotehtävänä on ollut aiemmin kuvaamani kävely kuvitteellista käytävää pitkin tilassa kohti yleisöä ja siihen lisääntyvät tehtävät: valinta pysähtyä, kääntyä tai palata takaisin. Ensimmäisen osan soolo improvisaatiotehtävänä on ”hiljaisen tanssin” nimityksen saanut tehtävä, jossa pysähdytään tiedostamaan sitä, mitä ei vielä tiedetä. Demonstroin sen nyt, kun itse istun tässä: käteni lepää toisen käden varassa, ja kun annan

painovoiman vaikuttaa, käsi lähtee kääntymään toisen käden varassa, jos en estä sitä. En tiedä, minne se on menossa, ja samalla huomaa, että leukaperissäni tapahtuu jonkinlainen vapautuminen, kun vapautin käden pidätystä. Tämä on sen hiljaisen tanssin improvisaatiotehtävä, jota tanssija toteuttaa pienellä soolollaan. Tanssija kysyy, mitä nyt juuri havaitsee ja miten nyt juuri kokee tasapainonsa muuttuvan, käyttää näitä impulsseja tanssinsa lähtökohtana.

Kutsun tanssia hiljaiseksi, koska koreografian silmissäni halusin tietynlaisen koreografisen rakenteen ja tässä kohtaa kokonaisuutta tietynlaista tunnelmaa, joka ei ollut iso eikä äänekäs. Hiljaisuus voi sisältää todella ison kokemuksen. Esimerkiksi kun nyt lähden uudestaan kuuntelemaan leukaperiäni, niin tämänhän on ihan järjestyttävää, ei mitenkään pieni kokemus. Luopuessani kiinni pitämisestä, annan jännityksen vähän pudota, varsinkin, kun tottumukseni on olla mieluummin hymyilevä, että kaikki rakastaisivat minua, ja varmistan sitä koko ajan tässä mahdollisuuksien mukaan. Tämä on todella iso kokemus, eikä lainkaan hiljainen sisäiselle maailmalle. Teoksen soolossa tehtävänä on kuitenkin pitää syntyvät impulssit hiljaisina ja pieninä. Komposition luominen esityksen hetkessä ei siis suinkaan tarkoita sitä, että voi tehdä mitä tahansa, vaan tehtävät ovat erittäinkin tarkasti rajattuja, ja silti tanssijalle jää vapaus valita enemmän kuin silloin, jos määrittäisin liikkeen muodon.

Eli tanssijat tekevät komposition tämän antamasi rakenteen sisällä?

Kyllä, koreografian rakenne ja sen sisältämät tehtävät ovat asettamiani, mutta tanssijat tekivät teoksesta omilla valinnoillaan juuri tällaisen tänään. Kiinnostavaa on ollut, millainen vaikutus oli yhdellä Alexander-lähtöisellä peruskysymyksellä: mitä tapahtuu ennen kuin tapahtuu? Esimerkiksi mitä tapahtuu ennen, kun menee esittämään

tämänkaltaista teosta, miten valmistautua ja lämmitellä. Minulla on tiettyjä harjoituksia, joita haluan teettää lämmittelyksi, jotta tanssijassa heräävät kuuntelu ja herkkyyks tunnistaa itsestä lähteviä impulsseja sekä avautuminen toisen kohtaamiselle. Muutaman esityskerran jälkeen tanssijat kysyivät, voisivatko he lämmitellä eri tavalla, siten että soitetaan musiikkia ja vähän bailataan. Suostuin kokeiluun. Se jäi yhteen kertaan, sillä tämä lämmittely vei jokaisen tanssijan niin henkilökohtaiseen suuntaan, ettei se tuonut heitä yhteen vaan vei erilleen. Se ei tukenut tämän teoksen tekemistä. Myös tuossa lämmittelyssä käytetty rytmimusiikki osoittautui ongelmalliseksi, sillä *Kierto*-esityksen musiikki on enemmänkin äänimaisema, joka antaa tanssijoille impulsseja. Rytmimusiikki herätti toisenlaiseen kuunteluun, eikä toiminut tämän työn lämmittelyyn. Kokeilu oli kuitenkin hyvä oppimiskokemus.

Se, miten ohjaan, sisältää siis myös sen, miten esitykseen lämmitellään. Se ohjaa suunnan, mutta koskaan en silti tiedä, millaisia valintoja tanssijat tekevät itse esityshetkellä. Tämä työtapo syntyi väitöstutkimukseni kokeilujen ja pohdinnan kautta. Taiteellista työtä tehdessä ei joudu niin tiukkojen kysymysten äärelle – en ainakaan itse joudu – kuin mihin tutkimuskysymykset veivät. Ne asettivat pohtimaan, mitä haluan, miten teen ja mitä olen sanomassa. Tutkimuskysymykseni, miten käytän Alexander-tekniikkaa koreografisessa prosessissa, kaikkine pienine vivahteineen, johti tällaiseen työtapaan. Tätä menetelmää käyttäen olen tehnyt viimeisimmät koreografiani.

Ovatko *Kierto*-teoksen eri esitykset poikenneet paljon toisistaan, uskaltavatko tanssijat tehdä uusia valintoja aina?

Kyllä, koko ajan ehkä enemmän. Meillä on muutama katsoja ollut katsomassa toisenkin kerran ja sanonut, että tähän oli ihan erilainen. Vaikka teoksen rakenne ja tehtävät säilyvät samoina,

vivahteet muuttuvat kuten myös se, kuka ottaa näkyvämmiin soolon tai ketkä tekevät duettoja. Juuri eilisen esityksen jälkeen eräs kollegani kehui, että olin tehnyt hienon komposition hyppykohtaukseen. Kiitos kuului kuitenkin tanssijoille, jotka olivat niin läsnä hetkessä, että tarttuivat toistensa ehdotuksiin, mistä syntyi hieno hyppykohtaus. Tällaisen työtavan suuri haaste on luopua yrityksestä toistaa se, mikä edellisellä kerralla toimi, ja säilyttää avoimuus uusille mahdollisuuksille.

Sinulla nyt on takanasi useampi vuosikymmen, ja olet toiminut tosi aktiivisena suomalaisessa tanssitaiteessa mukana. Mihin suuntaan koet kentän menneen tai missä ollaan nyt?

Koen kysymyksesi erittäin akuuttina, kun olen nyt 2010-luvulla Teatterikorkeakoulussa kouluttamassa tanssijoita tanssin kentälle. Käymme opettajakunnan kesken paljon keskustelua siitä, mihin me koulutamme uutta sukupolvea. Se, mitä opetetaan ja miten opetetaan, on muuttunut nyt 2000-luvun puolella. Esimerkiksi nykyään opetusohjelmassa on teoria-aineissa vähemmän musiikkiin liittyviä ja enemmän filosofiaan liittyviä opintoja. Tanssin koulutusohjelmassa on korostunut somaattisten menetelmien kautta tanssijan itsen tuntemisen tärkeys ja kyky oman liikkeen luomiseen yhtä lailla kuin toisen antaman liikkeen haltuun ottamisen taito. Totaalinen muutos on, että improvisaatiota opetetaan monessa harrastekoulussakin, ja tämä lisää opiskelijoiden valmiutta luoda omaa materiaalia. Vielä 1970-luvulla Riitta Vainio (1936–2015) oli harvoja improvisaation opettajia.

Vakituisia työpaikkoja tanssijoille tai koreografeille ei edelleenkään ole, mutta parikymmentä vuotta sitten elettiin vielä siinä toivossa, että työpaikkoja olisi mahdollista syntyä. Koska näin ei ole tapahtunut, on jo tanssin kandidaatin tutkinto-ohjelmaan lisätty

esimerkiksi soveltavan tanssin koulutusta ja muuta omaan ohjautuvuuteen kannustavaa. Tanssin alueilla työskennellessä on oltava aloitteellinen ja kyvykäs luomaan omalle työlleen paikka. Tanssijana ei voi jäädä odottamaan, että jostain ilmestyy koreografi työllistämään ja maksamaan palkkaa. Koska tekijöitä on nykypäivänä enemmän, tanssia voi nähdä jopa viikoittain täällä pääkaupunkiseudulla. Kaikkia tanssiesityksiä ei edes ennäätä nähdä, vaikka haluaisi. Vielä 1970-luvulla ehti loistavasti näkemään kaikki esitettävät teokset, 1980-luvulla ehti ihan hyvin, 1990-luvullakin melkein, mutta 2000-luvulla ei enää. Tekijöitä on paljon, kilpailu on kovempaa. Mutta sitten toisaalta se, että on paljon tekijöitä, rikastuttaa myös. Se vie tätä alaa eteenpäin. En usko täsmäkouluttamiseen taiteen aloilla.

Olet nähnyt lukemattomia esityksiä Suomessa 1970–1980-luvuista lähtien. Mikä omasta näkökulmastasi suomalaisessa tanssiteiteessa on pysynyt samanlaisena ja toisaalta muuttunut?

Minun täytyy tunnustaa, että näkökulmani on Helsinki-keskeinen. Ensin tulee mieleen 1970-luvulta silloinen Tanssiteatteri Raatikko, joka kiersi paljon Suomessa, ja sitä kautta tanssi, tarkemmin moderni tanssi ja tanssiteatteri tulivat tunnetuiksi ihmisille. Sitten oli tietysti paljon sellaisia pienempiä ryhmiä, tekijöitä ja kouluja, jotka tekivät omanlaistaan työtä eri puolilla Suomea.

Yksi suuri muutos on tapahtunut tekijöiden määrässä. 1980-luvulla oli vähän yli kymmenen tanssiryhmää ja nyt Tanssin Tiedotuskeskuksen internetsivulla on lukumäärä 53 ryhmää (danceinfo.fi 25.2.2017). 1970-luvulla ammattikoulutusta sai vain Kansallisoopperan balettikoulussa. Vasta 1980-luvulla alkoi ammatillinen koulutus Teatterikorkeakoulussa sekä konservatorioissa ja 1990-luvulla ammattikorkeakouluissa. Sillä on ollut valtavan iso merkitys tanssi-

vistyksen leviämisessä. Tanssijat kävivät 1970-luvulla ulkomailla opiskelemassa esimerkiksi modernin tanssin Graham- ja Cunningham-tekniikoita. Oli koreografeja, kuten Ulla Koivisto, Reijo Kela ja Ervi Sirén, jotka tekivät esimerkiksi Cunninghamin liikekielen pohjilta töitään. 1980-luvulla oli helpommin ennakoitavissa, mitä esityksissä näki, varsinkin, jos oli tutustunut myös uuden tanssin tekijöiden kuten Liisa Pentin, Jaana Turusen tai Riitta Pasanen-Wilbergin työhön. Koska tekijöitä on nyt enemmän, on myös teosten kirjo laajempi eikä nykyään voi välttämättä ennakkoon kuvitella, mitä katsomossa tulee kokemaan.

Nyt 2010-luvulla saattaa olla, että tanssijoita ei näy näyttämöllä lainkaan. Voi olla, että vain jokin materiaali liikkuu näyttämöllä, ja materiaalin alla on ihminen, joka sitä liikuttaa. Viitataan WAU-HAUS-ryhmän *Flashdance*-esitykseen Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa syksyllä 2016. Käsitteellisyys ja materiaalien kanssa toimiminen ovat tulleet uusiksi elementeiksi, joita näen tanssinäyttämöillä. Se mikä oli outoa, mitä vastustettiin 1980-luvulla, on nykyään tullut hyväksytyksi.

Lähteet:

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1980).

Claid, Emilyn. 2006. *Yes? No! Maybe...: Seductive ambiguity in dance*. New York: Routledge.

Hämäläinen, Soili. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Helsinki: Acta Scenica 4, Teatterikorkeakoulu.

Lahdenperä, Soile. 2013. ”3.3.4. Esityksistä ja harjoitusmenetelmien vaikutuksista niihin”, väitöstutkimuksessa *Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. Acta Scenica 36, Teatterikorkeakoulu. http://www.actascenica.teak.fi/lahdenpera_soile

Tanssin koulutusohjelman tutkintovaatimukset 2015–2020 https://www.uniarts.fi/sites/default/files/Tanssin_koulutusohjelma%20uusi%2004%202016.pdf

Tanssin tiedotuskeskus: danceinfo.fi/groups-category/tanssiryhmat/. Viitattu 25.2.2017.

Esitykset

KIERTO. Työryhmä: koreografia ja ohjaus Soile Lahdenperä, koreografinen assistentti Mammu Rankanen, tanssijat Akim Bakhtaoui, Nooa Kekoni, Suvi Kelloniemi, Siiri Kortelainen, Iiris Laakso, Elisa Lejeune, Janna Loukas, Kalle Lähde, Verna Nordlund, Jessica Piasecki, Sofia Raittinen, Sonja Simojoki ja Veera Snellman, sävellys ja äänisuunnittelu Ville Hukkinen. Esitykset 2. - 9.12.2016. Tuotanto Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

NYT - hetken koreografiaa. Työryhmä: koreografia Soile Lahdenperä, esiintyjät: tanssijat Giorgio Convertito, Riikka Theresa Innanen, Akseli Kaukoranta, Soile Lahdenperä, Sari Lakso, Päivi Rissanen, Leena Rouhiainen ja Nina Viitamäki sekä muusikot Ville Hukkinen, Kristiina Ilmonen ja Jouko Kyhälä. Esitykset Helsingin kaupungin Taidemuseo Tennispalatsissa Tuntematon taivas -näyttelyn yhteydessä 19 - 25. elokuuta 2005. Tuotanto Lahdenperä, Suomussalmiryhmä, Helsingin kaupungin taidemuseo.

PAULA TUOVINEN

Postmodernin tanssihistoriaa henkilökohtaisesti

Keskustelu postmodernista saapui Suomen tieteen ja taiteen kentille oman kokemuksen mukaan 1980-luvun lopulla. Oletan, että postmoderni liikehdintä liittyi 1900-luvun lopun globalisaation, kultuskulttuurin ja sosio-ekonomisen muutoksen esteettisiksi ilmentymiksi. Samoihin aikoihin elimme digitalisaation murrosvaihetta, joka on yksi osa tuota isoa muutosta. Muistan, että 1990-luvun alussa kuraattori Virve Sutinen kysyi minulta Teatterikorkeakoulussa, jossa olin opettamassa, että onko sulla Macci vai PC. Vastasin, että on siinä ainakin hiiri. Eli siitä lähdettiin. Taiteilijat alkoivat kiinnostua uusista välineistä, videosta, populaarikulttuurista ja maailman kulttuureista. Tarinoiden merkitys väheni, sillä moniäänisyys, monikulttuurisuus, monivärisyys, visuaalisuus ja alakulttuurit alkoivat olla kiinnostavampia.

Postmodernit vaikutteet tulivat tanssitaiteilijan kehitykseeni pääasiassa kahden kanavan kautta. Toisaalta näkemieni ja itsekin tanssimieni taideteosten myötä ja toisaalta kehollisena, tanssiteknisenä oppimisena. Olen tanssijana niin kutsuttu itseoppinut eli sitä sukupolvea, joka haki oppinsa pitkälti yksityiskouluista, kavereilta ja kursseilta – pääasiassa Euroopasta; tarkemmin Ranskasta, Saksasta, Hollannista ja Ruotsista. Modernin ja postmodernin tanssin virtaukset ovat tavallaan piirtyneet suurelta osin tiedostamatta omaan kehooni käytännön kokemuksen kautta. Monet oman polveni

tanssintekijät kuten Kirsi Monni, Sanna Kekäläinen, Soile Lahdenperä, Liisa Pentti ja Ari Tenhula lukivat paljonkin alan lehtiä ja kirjoja ja sivistivät itseään monin tavoin.

Tanssintekijät eivät suoranaisesti muodostaneet mitään koulukuntaa, sillä kaikilla oli omat erityiset koulutustaustansa ja kiinnostuksen kohteensa. Opiskelin itse kirjallisuutta, joten luin dekonstruktion teoriaa, Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanat*. *Sianhoito-opasta* ja muita kotimaisia trendikkäitä kirjoituksia. Kavereiden kirjahyllyistä löytyi Lyotardia, Derridaa ja niin edelleen. Numeroa tekemättä kävimme tanssitaiteilijoiden kesken keskustelua siitä, mikä tanssissa oli arvostettavaa ja mikä ei. Nykyvalossa keskustelujamme ei ehkä kutsuttaisi kuitenkaan varsinaisesti teoreettiseksi keskusteluksi, sillä oma kehollinen kokemus ja tanssijan arkipäivä olivat useimmilla meistä keskiössä.

Postmoderni tanssi tuli nähdäkseni Suomeen sekä Yhdysvalloista taiteilija-opettajien mukana, postmoderneina ideoina ja taiteeoksina, että Euroopasta esimerkiksi uuden tanssin kouluissa opiskelleiden tanssijoiden välityksellä, muun muassa release-liikekielenä. Muutos modernista postmoderniin on veteen piirretty viiva. Tyylit ja ideat liukuivat toistensa lomassa opettajien ja taiteilijoiden työssä niin, että vasta jälkeempäin voi yrittää pohtia, mikä oli mitään vaikutetta. Tätä pohdintaa hahmottelen oman tanssihistoriani näkökulmasta.

Aloitin tanssiharrastuksen omalle sukupolvelleeni tyypilliseen tapaan baletilla 1970-luvun alussa ja jatkoin jazztanssilla ja modernilla tanssilla. Ensimmäiset kymmenisen vuotta menivät näillä – käytiin kavereiden kanssa tanssitunneilla, ja joskus oli tanssikoulun esitys. Opettaja näytti edessä, ja me teimme saman perässä. Kesäisin käytiin Kuopio tanssii ja soi -festivaalilla, joka oli siihen aikaan ainoa paikka, jossa oli mahdollista nähdä taidetanssia, jopa

laajemmalla kattauksella, ja opiskella useamman opettajan johdolla. Muistan Kuopiosta esimerkiksi Anna Pricen Graham-tunnit vuodelta 1986. Siitä on kuvakin, kun istun jäkittämässä lattialla. Se oli tuskallista minulle, sillä alaselkäni oli kaikkea muuta kuin sovelias Graham-tekniikkaan.

Vielä 1980-luvun lopulla balettia pidettiin jotenkin hienompana tai ainoana oikeana taidetanssina, ja meille kerrottiin juttuja, kuinka varhaisia 1960-luvun modernisteja oli haukuttu paljasjalkatanssijoiksi. Modernisteilla ei ollut juurikaan pääsyä etabloituneille tanssinäyttämöille, joita niitäkin oli vähän. Minä ja muut sukupolveni tanssijat kärsimme vielä tuolloin myös modernia tanssia halventavista tanssikritiikeistä.

Jorma Uotinen piti jo vuonna 1981 Kuopio tanssii ja soissa kurssin, jonka kautta postmoderneja hippusia voisi ajatella tulleen suomalaiselle tanssikentälle, vaikka kurssi markkinoitiin luonnollisesti modernina tanssina. Jorma oli työskennellyt Pariisissa koreografi Carolyn Carlsonin kanssa ja oli ensimmäinen julkisesti iso tanssitaiteilijanimi Suomessa. Carlson taas oli modernin tanssin uudistajan, Alwin Nikolaisin, oppilas. Carlson toi postmoderneja ideoita Suomeen, ja ne näkyivät mielestäni kirkkaasti Jorma Uotisen taiteilijuudessa. Muun muassa improvisaatio ja vahva visuaalisuus olivat Carlsonin taiteen kulmakiviä. 80-luvun puolivälissä Carlson vaikutti improvisaatiokurssiensa kautta laajemminkin suomalaisiin tanssijoihin. En väitä, etteikö postmoderni olisi tullut monia muitakin reittejä, mutta omalla tanssijan urallani Uotisen nousu näyttämölle ja julkisuuteen oli tajunnan räjäyttävää. Sitä ennen olin nähnyt lähinnä narratiivista puheteatteria ja balettia tanssikoulujen esitysten lisäksi. Uotisen liikekieli olikin puhdasta liikettä, ja esityksen visuaalisuus oli vahvaa, symbolista, runollistakin mutta samalla kirkkaan raikasta. Uotinen toi myös Suomeen valosuunnittelija

Claude Navillen, ja he pitkälti juurruttivat Suomeen ymmärryksen valosuunnittelusta taiteena.

Vaikka 80-luvun alkupuolella tosiaan puhuttiin vain modernista tanssista, Uotisen merkitys on mielestäni suuri, sillä erityisesti taideteostensa kautta hän toi paitsi modernin myös postmodernin esille, vaikkei hän itse muistaakseni puhunut juuri postmodernista. Pakko huomauttaa, että 80-luvun naistaiteilijoilla ei ollut juurikaan mahdollisuuksia tai rohkeutta tehdä taideteoksia tai tuoda ajatuksiinsa vahvasti näkyville suurilla, etabloituneilla näyttämöillä. Pohdinsytitä tähän. Oliko naistanssijoiden vaikeampaa saada sekä henkistä että rahallista tukea omalle työlleen? Pääsivätkö esille vain ne, joilla oli balettitaustaa? Tekivätkö naiset joskus liian radikaaleja esityksiä? Esimerkiksi Sanna Kekäläisen töissä tanssin ja tanssitaiteen rajat laitettiin sillä tavalla koetteelle, että kriitikot saattoivat lähteä esityksestä kesken pois. Kekäläisen liikekieltä ei siis pidetty tanssina lainkaan. Esityksiä myös haluttiin esittää tai jouduttiin esittämään ”ei-korkeataideolosuhteissa” kuten Kaapelitehtaalla tai Vanhalla ylioppilastalolla. Tanssitaiteella ei ylipäänsä ollut sille pyhitettyjä tiloja, toisin kuin teatterilla. Eikä juuri ole kyllä vielääkään.

Jorman teokset olivat kuitenkin tuolloin tunnistettavasti tanssitaidetta suurilla näyttämöillä. Jorman teoksissa ei ollut tärkeitä ”jäkittävä” tekninen virtuositeetti tai siirappinen kertomus vaan hengittävämpi, soljuvampi, luova, juoneton taiteilijan oma näky tanssitaiteesta, jossa myös valosuunnittelulla oli siis merkittävä osansa. Siihen aikaan suomalaisilla tanssisaleilla ja tanssikouluissa treenattiin lähinnä moderneja tanssitekniikoita Grahamin, Cunninghamin ja Limónin mukaan siihen malliin, että luovalle taiteelle ja omaehtoiselle ilmaisulle tai koreografian tekemiselle ei jäänyt juuri sijaa. Koska olosuhteita eli rahaa tai esitystiloja ei ollut, saleilla keskityttiin viilaamaan tanssitekniikkaa, ja toisaalta ajan pedago-

giikka ei tunnistanut taiteilijaksi kasvua. Me naisharrastajat emme myöskään olleet koskaan ”tarpeeksi hyviä” vaan aika tavanomaisia tyttöjä, joilla kaikilla taisi olla jokin kroppakompleksi. Tanssivat pojat erottuivat joukosta, sillä heitä oli vain jokunen.

On vaikeata olla mainitsematta Ulla Koivistoa, jota pidän paitsi modernistina myös osin postmodernistina, sillä hänen 80- ja 90-lukulaisissa koreografoissaan tunnistan postmodernia henkeä. Merce Cunninghamia kutsutaan postmodernin tanssin isäksi, ja Ulla oli opiskellut hänen johdolla. Cunningham korosti puhdasta, linjakasta liikettä ilman tunneskaaloja ja toi mm. sattuman käytön koreografiaan. Ulla nojasi myös puhtaaseen liikkeeseen ja toi nyky-musiikin uudella tavalla olennaiseksi osaksi taideteosta.

Cunninghamin toinen oppilas, Reijo Kela, toi kuitenkin mielestäni vielä selkeämmin postmoderneja ideoita suomalaiselle tanssikentälle teostensa kautta. Hän oli kotimaassamme ensimmäinen tanssitaiteilija, joka teki teoksensa pääasiassa teatterinäyttämöiden ulkopuolelle taiteellisin perustein ja oli taiteilijana hyvin omintakeinen. Kelan töissä Cunningham-liikekielestä muistuttaa vain jokunen tunnistettava liikeaihiio, muuten hän improvisoi omalla tunnistettavalla liikelaadullaan. Muistan vaikuttuneeni, kun Kela kertoi, että Cunningham oli opettanut hänelle, että ”tanssitaiteessa voi tehdä mitä vaan”. Kela ei juurikaan pitänyt tanssitunteja, vaan teki teoksia muun muassa Suomussalmi-ryhmän kanssa ja vaikutti sitä kautta. Ehkä Uotiselle ja Kelalle yhteistä oli se, että he eivät esittäneet teoksissaan ulkoista ”roolia” vaan perustivat esiintymisensä omaan vahvaan persoonaansa.

1980-luvun Suomessa vaikuttivat mielestäni myös ”hienovirtana” varhaisen modernin tanssin tai eurooppalaisen vapaan tanssin vaikutteet, ehkäpä silloisten liikunnanopettajien tuomina ajatuksina, ja hiljaisesti jo postmoderneja aihioita sisältäen, joten-

kin ”salaa”. Tunnistan vaikutteiden liittyvän henkilökohtaisen ja pehmeän, abstraktin oman liikkeen ja itseilmaisun ihanteisiin. Esimerkiksi Ervi Sirén kehitti omaa vastaavaa metodologiaan jo varhain Teatterikorkeakoulussa. Moderni tanssi taas oli mielestäni varsin kytkeytynyt auteurin määrittelemään esteettiseen tanssityyliin ja lihastyötä korostavaan tanssitekniikkaan sekä jonkin määritellyn roolihahmon tunneilmaisuun (Graham, Limón) tai toisaalta puhdas- ta teknistä muotoa painottavaan (Cunningham) näyttämötanssiin postmodernia enteillen.

1980-luvulla mahdollisuuksia taideteosten luomiseen ja ammattimaiseen esiintymiseen oli siis hyvin vähän eikä taiteilijana kasvamiseen kiinnitetty tanssinopetuksessa juuri huomiota. Kävin itse koko 80-luvun Suomessa ja Euroopassa erilaisilla tanssikursseilla, jotka sisälsivät lähinnä joko baletin, jazzin tai modernin tanssin tekniikkaa. Itselleni tärkein modernin tanssin opettaja oli ehdottomasti Clay Taliaferro. Sanoisin, että hän oli guruni. Taliaferro opetti omaa versiotaan modernin tanssin Limón-tekniikasta. Tanssinopiskelu oli lähinnä tekniikan hiomista, mutta Taliaferro puhui meille myös esiintymisestä. ”Don’t touch your leotard!” oli ehkä mieleenpainuvin ohje. Sillä hän pyrki poistamaan oppilaista balettimaista rintakehän pörrhistelyä ja saamaan oppilaat maadoittumaan, olemaan läsnä. Taliaferro korosti painovoiman käyttöä ja nivelten rentoutta enemmän kuin kukaan aiempi opettajani. Taliaferro oli kuitenkin tunnistettavasti juuri modernin tanssin opettaja.

Reippaasti ilmaiseva ja tarinaa kertova tanssiteatteri oli Suomessa voimissaan 80-luvulla. Tällä viittaa lähinnä Tanssiteatteri Raatikoon, sillä paljon muita etabloituneita ryhmiä ei ollutkaan. Raatikon tuon aikaista tyyliä pitäisin jonkinlaisena modernin baletin, modernin tanssin ja suomalaisen teatterin fuusiona. Raatikko ei mielestäni todellakaan ollut postmodernia juuri tarinallisuuden

ja tanssin muotokielen takia. Sitä vasten pystyin itse mieltämään, mitä postmoderni oli – jotain ei-raatikkomaista. Se oli jotakin, missä on raikas visuaalisuus ja missä ei ole tarinaa, ei miimisyttä eikä roolihahmoja.

Ensimmäinen teos, jonka itse hahmotin selkeästi postmodernina, oli Tommi Huovisen koreografia *Yksin vai kaksin* (1987). Olin siinä itse mukana tanssijana, ja se olikin ensimmäinen kerta, kun muistan, että työryhmä myös itse käytti termiä postmoderni. Tommikin oli Carlsonin oppilas, ja hän oli ollut jonkin aikaa Pariisissa Carlsonin ryhmässä Uotisen tapaan. Teoksessa oli minimalistinen musiikki, toistoa, värit musta, valkoinen ja punainen. Teosta luotiin yhdessä, vaikka koreografi toikin raakaliikemateriaalia ja ideoita. Linkitin postmodernin vahvasti paitsi edellä mainittuihin piirteisiin niin myös ei-kerronnallisuuteen ja ”ei-ilmehtimiseen”, eli emootioita ei haluttu esittää näyttämöllä. Toisin sanoen, emme representoineet tarinaa vaan esiinnyimme vahvasti itsenämme. Se tuntui raikkaalta. Erityisen suosittua oli tuolloin olla kertomatta käsiohjelmassa mitään teoksesta. Turha selittely koettiin yhtä lailla vanhanaikaisena. Teos oli minulle selkeä käänne, jolloin aloin mieltää itseni enemmän taiteilijana kuin tanssijana. Postmoderni toi nimittäin mukanaan tämän yhteisluomisen: ajatuksen työryhmän tasa-arvoisuudesta itse luomisprosessissa.

Kunnollisen särön moderniin tanssikäsitykseeni toi myös tutustuminen intialaiseen tanssiin vuonna 1988. Opiskelin Delhisssä kathak-tanssia puoli vuotta. Sitä ennen olin törmännyt afroon kollegani Kaisa Torkkelin kautta, ja vuonna 1988 osallistuin ensimmäiselle Anzu Furukawan butotanssin kurssille, josta seurasi myös kurssilaisten esitys *Cells of an Apple* workshopin päätteeksi. Nämä törmäykset alkoivat muuttaa ajatuksiani siitä, mitä tanssi on. Maailmani ja tanssikäsitykseni alkoi laajeta. Muistan sanoneeni

kollegalleni Pirjo Yli-Maunulalle, että ”buton jälkeen ei ole paluuta taaksepäin”. Samoihin aikoihin tanssin itse Sanna Kekäläisen teoksessa *Valkoisia ja äänettämiä raivoja* (1989), jota ei todellakaan voinut sanoa moderniksi. Heiluimme muun muassa kirveen ja keppien kanssa, taisimme huutaa täysillä ja välillä jökötin nurkassa, mutta ilman tarinaa tai siihen liittyvää tunnetta. Huudot ja muut olivat esteettisiä ratkaisuja, eivät tarinaa. Me vain presentoimme, tai ehkä dekonstruoimme perinteistä tanssiesitystä?

1990-luvulla postmodernin vaikutteet laajenivat ja syvenivät. Euroopassa puhuttiin uudesta tanssista, kun viitattiin muuhun kuin moderniin tanssiin. Uuden tanssin kautta suhteeni liikkeeseen alkoi muuttua ja modernit tekniikat alkoivat tuntua todella vanhanaikaisilta. Uuden tanssin tekniikat korostivat release-aineksia, rentoa ja soljuvaa liikettä. Painon siirto oli teknisesti tärkeä erottava tekijä modernista, jossa ahkerointiin koontojen tai jäkitysalannostojen kanssa kehon painopiste keskellä. Toisaalta ”guruni” Clay Taliaferron opetuksessa oli ollut jo ”pehmeyttä” ja maan vetovoimaa sekä painonsiirtoa korostavaa ajattelua enemmän kuin perinteisimmässä modernissa tanssissa.

Uuden tanssin polvesta muun muassa Soile Lahdenperän, Riitta Pasasen ja Liisa Pentin ulkomailta tuomana release- ja lattiatekniikat alkoivat vaikuttaa Suomessa ja minuunkin vahvasti. Sanna Kekäläisen ja Kirsi Monnin taideteokset olivat radikaaleja ja toivat uutta estetiikkaa ja älyä tanssitaiteeseen. Tanssi ja performanssi lähenivät toisiaan. Trendit nivel- ja luukeskeisestä liikkumisesta, sisuskalujen hahmottamisesta, arkiliikkeestä, maadoittumisesta ja solutietoisuudesta nousivat entistä enemmän esiin. Lattiaa käytettiin yhä enemmän. Soile Lahdenperän muistan sanoneen, että hän aikoo kontata virtuoottisemmin kuin kukaan. Ehkä myös erilaiset tiedostavat ja filosofiset teemat alkoivat nousta teosten aiheiksi.

1990-luvun alussa aloin kiinnostua myös tanssivideosta ja -elokuvasta, opiskelin lisää intialaisia tansseja ja tutkin esiintyjyyttä, ääntä ja performanssin elementtejä. Tanssivideo ja tanssielokuva alkoivat nousta tietoisuuteen siksi, että tanssijat alkoivat heti 80-luvun lopussa hyödyntää videokameraa oman työnsä apuna. Harjoituksia ja esityksiä tallennettiin. Samalla heräsi kysymys, miksi tanssia kuvattiin niin kuin kuvattiin eli epädynaamisesti. Liikkeessä ei ollut liikkeen tuntua. Mietin, missä oli itsenäinen tanssielokuva. Tanssivideon kiinnostusta herätti myös 90-luvun merkittävä koreografi Kenneth Kvarnström. Ehkä osin hänen työnsä innoittamana kävin Kööpenhaminassa ja Tukholmassa tanssia ja videota yhdistävillä kursseilla. Myöhemmin 90-luvun puolivälissä teinkin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen ja Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen laitoksen kanssa tanssielokuvayhteistyötä parin kurssin ja projektin myötä.

Postmodernit elementit ja ajatukset sekoittuivat jollakin tavalla kaikkeen tekemiseeni. Ensimmäinen oma sooloteokseni *Umpikuja* (1992) sisälsi mielestäni postmoderneja elementtejä. Siinä oli muun muassa vahvaa lainausta, viittauksina Roman Polanskin elokuvaan *Cul-de-sac*, ja nojaamista esiintyjyyteen, olemiseen esillä, millaista oli ollut aiemmin lähinnä Kekäläisen ja Monnin teoksissa. Halusin etsiä uutta tapaa olla esillä. Tämän laadun tunnistaminen oli tärkeätä, sillä esiintymisen laatu erotti 90-luvun tanssin merkittävästi esimerkiksi näyttelijäntyöstä suomalaisessa teatterissa. Näyttelijät esittivät draamallisia roolihahmoja ja eläytyivät ”suurileisesti” rooleihinsa ja roolihahmojen psykologiseen kaareen tarinassa. Näyttelijä kätkeytyi usein roolin taakse, mutta tanssijoilla kyseessä oli pikemminkin esillä oleminen läsnäolon prosessina.

Minulla oli *Umpikujassa* hahmo, mutta pyrin sen rakentamisessa johonkin ihan muuhun kuin roolityön rakentamiseen. Ajat-

telin sitä enemmän oman itsen, elokuvallisemman hahmon ja esillä olemisen välimuodoksi. Oma itse tarkoitti kuitenkin muuta kuin ”persoonallinen minä”. Muistan, että Kirsi Monni puhui tuohon aikaan egottomasta olemisesta. Minulle egoton oleminen näyttämöllä viittaa tekniikkaan, joka saavutetaan harjoittelemalla. Siinä ei saa näkyä oma rakennettu persoonallisuus, ei roolihahmo, ei yleisön miellyttämishalu, vaan pikemminkin itämaisten filosofioiden tavoin: oleminen. Tanssijat siis harjoittelivat kehon optimaalista linjausta, painovoiman hyväksymistä, solutietoisuutta, kolmiulotteista kehoa. Etsimme tavallaan universaalia kehon olemusta ennen kuin henkilöhistoria on veistänyt siihen merkkinsä. Jotain tämänkaltaista ainakin koin itse. Ehkä muista aikalaisistani poiketen minulle oli tärkeitä myös huumori, sellainen hieman absurdi huumori. Työskentelin *Umpikujassa* myös keston kanssa, mikä lienee postmoderni piirre. Ensimmäisessä kohtauksessa juoksen jääkaapin ympärillä yli viisi minuuttia oranssi uimalakki päässä. Eräs naiskatsoja tölväisikin Kuopion kaupunginteatterin kahviossa, että ”ihan tyypillistä naiselle, kun ei osata lopettaa ajoissa”.

Vuonna 1993 tein sooloteoksen *Käsikranaatti*, jota esitettiin Suomenlinnan *Suomenlinna mutapainii ja tanssii* -festivaalilla, jota mm. Tero Saarinen oli järjestämässä. Esitin siinä prinsessa Dianaa ja hänen turhaumaansa. Teos oli performatiivinen ja sisälsi omaa tekstiäni. Olin kirjoittanut englanniksi kuvitteellista Dianan puhetta, jossa hän purki turhautumistaan. Liikettä siinä ei ollut nimeksikään, ja esitin sen leveällä ikkunalaudalla, ison kaari-ikkunan edessä. Minulla oli jälleen hahmo, jolla oli jopa elävä esikuva, mutta koin sekoittaneeni siihenkin omaa itseäni ja olemistani.

Vuonna 1994 loin performanssityyppisen tanssiesityksen *Chinese MTV*, yhdessä japanilaisen säveltäjä Shoin Kankin kanssa. Tästä

teoksesta on jäänyt mieleen erityisesti harjoitukset Sibelius-Akatemiassa öisin ja vahtimestarin hyökkäys paikalle pelastamaan minut, sillä esitykseen kuului kirkumista nō-teatterin tyyliin. Nō-teatteria esittävät perinteisesti vain miehet, mutta Shoin Kanki halusi minun esittävän tätä tyyliä Marita Kattila -nimisenä hahmona. Esitys oli sekoitus korkea- ja populaarikulttuuria ja nō-teatterilainauksia. Postmoderniin taisi siis kuulua sekin, että lainattiin piirteitä maailmankulttuurista.

Postmoderni toi myös taiteidenvälisyyden vahvemmin tanssitaiteeseen. Vuonna 1996 tein ympäristötanssiteoksen *Herkät Nuput* hotelli Seurahuoneen ravintolassa yhdessä kuvataiteilija Erkki Soinisen kanssa. Samoin vuonna 1995 tein soolon *Viisi muotokuva* Paula Tuovisesta, jossa työskentelin myöskin eri alojen taiteilijoiden kanssa. Konsepti oli minun, mutta koreografeina toimi viisi taiteilijamiestä, joista esimerkiksi yksi oli tunnettu säveltäjä ja yksi tunnettu teatteriohjaaja. Esitin eri koreografiemakset tanssit peräkkäin kertomatta yleisölle koreografiemakset järjestystä, mikä ahdisti yleisöä. Havahduin myöhemmin siihen, että teoksessa oli konsepti ja käsitteellinen idea esityksestä ja tanssimisestä. Vuonna 1995 ei vielä juuri puhuttu käsitteellisyydestä. Teoksen idea oli merkittävä, vaikkei itse teos niinkään. Häpesin tätä teosta ehkä omistani eniten, sillä tämän tyyppinen työskentely ei ollut tavanomaista. Mutta ehkä tätä voisi kutsua jo hieman postpostmoderniksi? Näissä teoksissa postmodernia oli mielestäni se, että koreografinä työskentelin tasaveroisesti muiden alojen taiteilijoiden kanssa. Jo Cunningham työskenteli usein tasaveroisessa suhteessa eri alojen taiteilijoiden kanssa, joten voisi tulkita, että postmodernin liikehännän kautta tällainen työskentely tuli hyväksyttäväksi. Tätä uraa raivasivat monet jo mainitsemani vahvat naistanssitaiteilijat Suomessa.

Suuri osa mainitsemistani taiteilijoista on opettanut myös Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella, joka perustettiin vuonna 1983. Se oli tanssikenttäämme radikaalisti muuttava tapahtuma. Suomalainen nykytanssi nimittäin kehittyi modernin ja postmodernin risteytymisestä – modernistien ja postmodernistien vuorovaikutuksessa. Merkittävää on, että silloin opettaneet opettajat olivat itse ”modernin ajan” tanssijoita, mutta heidän saamansa vaikutteet myös teatterialalta ja muu oma kehittämistyö postmodernien kansainvälisten virtausten lisäksi toivat uusia tuulia minun sukupolveni tanssijoille. Tämä välittyi seuraaville sukupolville.

Alkuun seurasin läheltä laitoksen toimintaa, sillä siellä opiskeli monta aiempaa oppilastani Oulun tanssistudion vuosiltani 80-luvun alusta ja Helsingin Tanssivintiltäkin, jossa opetin 80-luvun lopulla ja 90-luvun alussa. Sain myös seurata samalla kansainvälisten opettajien vaikutuksia. Heti laitoksen perustamisen jälkeen sain myös itse työskennellä entisten oppilaideni kanssa ja oppia samalla itse. Nykyinen tanssijantaiteen professori Ari Tenhula piti Oulussa, josta olen kotoisin, improvisaatiokurssin jo vuonna 1984. Vaikuttavaksi koreografiksi kehittynyt Arja Raatikainen piti myös kursseja ja teki opinnäytteensä *Painajainen* oululaisille tanssijoille 1987. *Painajaisessa* oli mielestäni postmoderneja vaikutteita: muun muassa ei-kerronnallisuus, minimalistinen musiikki ja minimalistiset näyttämötapahtumat sekä tanssijoiden tapa olla esillä. Postmoderni saapui tanssikentällemme siis hyvin monien kansainvälisten ja kotimaisten kohtaamisten ja kierrätysten kautta, opettajilta toisille, opiskelijoilta opettajille, kaverilta toiselle ja idolilta opiskelijalle.

Aloin itse opettamaan Teatterikorkeakoulussa vuonna 1995, jolloin jo puhuttiin taiteilijaksi kasvamisesta, mutta tanssitaide eli vielä teatterin varjossa. Silloin olivat kuitenkin jo vahvasti käynnissä prosessit, joista ovat syntyneet postpostmoderni ja huikea

suomalaisen tanssitaiteen nousu 2000-luvulla. Emme kuitenkaan puhuneet juuri letkautuksia enempää postpostmodernista. Sen sijaan aloimme puhua nykytanssista, varmaan joskus 90-luvulla. 2000-luvulla termi oli jo vakiintunut Suomessa. Nykytanssille erityistä on se, että sen sisään mahtuu paljon enemmän diversiteettiä kuin modernin ja postmodernin kaudella oli näkyvissä. Tanssitaitteen kenttä ja tanssikäsitys ovat laajentuneet, kenttä on tasa-arvoistunutkin ja nykyinen diversiteetti tekee tanssitaiteen kentästä aiempaa sallivamman. Monet kokeilut, joita 80-90-luvuilla tehtiin, ovat nykyisin arkipäivää.

Lähteet:

Eskelinen Markku, Lehtola Jyrki. 1987. Jälkisanat: sianhoito-opas. Helsinki: WSOY.

Esitykset

Yksin vai kaksin. Koreografia: Tommi Huovinen. Tanssi: Tommi Huovinen, Arja Raatikainen, Ari Tenhula, Paula Tuovinen. Musiikki: Philip Glass. Ensi-ilta 1987 Vanhalla ylioppilastalolla.

Painajainen. Koreografia Arja Raatikainen. Tanssi: Pirjo Yli-Maunula, Paula Tuovinen ja monia muita. Musiikki: Steve Reich. Ensi-ilta 1987 Oulun kaupunginteatterin suurella näyttämöllä.

Cells of an Apple. Koreografia: Anzu Furukawa. Tanssi: mm. Ari Tenhula, Arja Raatikainen, Paula Tuovinen ja monia muita. Ensi-ilta 1988 Vanhalla ylioppilastalolla.

Valkoisia ja äänettämiä raivoja. Koreografia: Sanna Kekäläinen. Tanssi: Mikael Aaltonen, Sanna Kekäläinen, Paula Tuovinen. Zodiac Presents. Ensi-ilta 1989 Vanhalla ylioppilastalolla.

Umpikuja. Koreografia ja tanssi: Paula Tuovinen. Valosuunnittelu: Sirje Ruohtula. Musiikki: Michael Torke. Ensi-ilta 1992 Vanhalla ylioppilastalolla.

Käsikranaatti. Koreografia, tanssi ja teksti: Paula Tuovinen. Ensi-ilta 1993 Suomenlinna mutapainii ja tanssii -festivaalilla Suomenlinnassa Tenalji von Fersenissä.

Chinese MTV. Konsepti ja musiikki: Shoin Kanki. Koreografia ja tanssi: Paula Tuovinen. Ensi-ilta 1994 Savoy-teatterissa.

Viisi muotokuvaa Paula Tuovisesta. Konsepti ja tanssi Paula Tuovinen. Koreografia: Alpo Aaltokoski, Aku Ahjolinna, Eero Hämeenniemi, Kimmo Kahra, Ari Tenhula. Ensi-ilta 1995 Zodiak Presentsissä.

Herkät Nuput. Konsepti: Erkki Soininen. Koreografia ja tanssi: Paula Tuovinen. Äänisuunnittelu: Jari Kauppinen. Ensi-ilta 1996 Bistro Bellmanissa (Kahvila Sosis).

SANNA KEKÄLÄINEN

Ehdotuksia sukupuolien esittämiseksi näyttämöllä

Teksti pohjautuu Sanna Kekäläisen taiteilijahaastatteluun, jonka Niko Hallikainen teki Ruumiillisen taiteen teatterissa keväällä 2017.

Hallikainen: Mikä tanssitaiteellinen koulutustaustasi on?

Kekäläinen: Kävin 1980-luvun alussa Lontoon School of Contemporary Dancen, joka edusti erittäin eri perimää kuin Amsterdamin SNDO silloin. Se oli ihan hyvä koulu. Sitä ennen taustani tanssijana oli pikkutyttönen koulun penkillä, tanssin balettia. Siihen aikaan Helsingissä puuhattiin tanssitaiteen laitosta. En jotenkin jaksanut sitä odottaa enkä ollut kauhean kiinnostunut siitä, koska minua pelotti, ettei se olisi hyvä. Se oli hämmentävän suurta laskelmallisuutta 17-vuotiaalta ihmiseltä.

Täällä Helsingissä oli ollut ihmisiä kuten Soile Lahdenperä, Jaana Turunen ja Riitta Pasanen-Willberg, jotka olivat opiskelemassa Amsterdamissa. Ulkomaille meneminen oli siis luontevaa. Kävin muutaman kesäkurssin ja jatko-opintoperiodin SNDO:ssa Amsterdamissa mutta päädyin kuitenkin Lontooseen, koska ne ottivat minut ja sinne oli hirveän vaikea päästä. Halusin opiskella koreografiaa, ja siihen henkilöön, joka silloin olin, koulun tiukka meininki teki suuren vaikutuksen. Koulun curriculum oli aivan toisenlainen kuin esimerkiksi Judson Churchin perinne.

Hallikainen: Miten ne erosivat toisistaan?

Kekäläinen: Koulu edusti teknisesti Graham-tekniikkaa sekä balettia, ja siellä vieraili New Yorkin Cunningham-studiosta opettajia. Se oli hyvin modernia tanssia siten, miten ehkä moderni määriteltäisiin. Sitten siihen sisältyi koreografian opiskelu, mikä minua viehätti. Se, mitä nyt siitä ajattelen, on tietysti aivan eri asia, mutta kouluun mennessäni se oli vaikuttavaa. Puolivälissä opiskelua sen vanhakantaisuus alkoi keittää minulla yli. Tein koulun loppuun kylä, mutta hakeuduin muun muassa Amsterdamiin ja Englantiin muun toiminnan pariin. Lontoon-aikana minulle tapahtui iso murros, muutuin ihan täysin. Tietysti, kun Itä-Helsingin tyttö menee asumaan Lontooseen, asiat muuttuvat.

Lontoossa sain hyvän peruskehokoulutuksen. Kehon poliittisuuden teema tuli praktiikkaani kuitenkin muita teitä kuin tämän koulun kautta. Kehon poliittisuuden teema aukesi suurkaupungin vaikutuksesta, joka avasi niin monia eri alueita, henkilökohtaisiakin. Pyöritin identiteettiäni aika rankasti. Minulla oli opiskelukavereita, joiden kanssa teimme enemmän töitä ja joiden kautta sain paljon vaikutteita. Koulun tuoma suhteellisen konservatiivinen, tiukka maailma menetti merkityksensä.

Hallikainen: Alkoiko työssäsi jo silloin hahmottua näistä outoina nähdyistä tekemisistäsi jotain, jonka voit jäljittää toistuneen taiteellisessa työssäsi myöhemmin tai jopa tänäkin päivänä?

Kekäläinen: Koreografiaa opiskellessani alkoi kehittyä ristiriitoja, sillä oma tyylini ja uudet kiinnostuksen kohteeni alkoivat olla vähän outoja. Queer on ollut osa työskentelyäni aina. Queer on ollut identiteettinä läsnä läpi koko tämän uran, eri muodoissa. Se käsittää yksinkertaistaen heteronormatiiviselle yhteiskunnalle ja maailmankatsomukselle täydellisen vastakohdan; minkä tahansa

vinon ja oudon, on se sitten sukupuoli, pusero, seksuaalisuus tai ruoka. Tavallaan opin sen kokonaisvaltaisena asiana, jossa ollaan vinosti, en yksinomaan homoutena.

Hallikainen: Millainen oli paluusi Lontoosta Suomeen?

Kekäläinen: Palasin Suomeen vuonna 1983. Olin yhden vaiheen hyvin selektiivisenä jatko-opiskelijana Amsterdamissa, mutta Suomeen paluuni jälkeen keskityin enimmäkseen tekemiseen. Täällä Helsingissä oli silloin taiteessa mieletön meininki. Se 1980-luvun esittävä skene oli ihan huikea. Se oli ehkä reaktio siihen todellisuuteen, mikä Suomessa oli ollut. Se ikäpolvi, joka sitä skeneä alkoi tuottaa, toimi ehkä reaktiivisesti järkyttävään harmaaseen 1970-lukuun ja taistolaisuuteen.

Yllättäen tänne vapautui mahdollisuuksien viidakko, jossa kaikki tekivät kaikkea, ja tapahtui mielenkiintoinen sukupuoli-identiteettien sotkeutuminen. Koko skene oli hirveän inspiroiva ja vei mukanaan. Se oli poikkeuksellinen aika. Se, että kaikki oli todellakin mahdollista, oli yleinen ilmapiiiri, jonka kaikki sen eläneet muistavat. Itse tein koko ajan omia esityksiä. Alusta alkaen olen aina tehnyt erilaisiin tiloihin. Performanssiryhmistä olin itse tekemisissä Homo \$:n lisäksi Jack Helen Brutin kanssa, jonka muodostama yhteisö oli tiivis.

Hallikainen: Olitko itse Homo \$ -ryhmässä?

Kekäläinen: Joo, mutta se oli täysin väljä liittymä. Siitä ei saanut jäsenkirjaa, eikä toiminta ollut järjestäytynyttä. En ole missään nimessä ole Homo \$:n perusydinosa, johon kuuluivat Chris af Enehjelm, Elina Hurme, Annette Arlander ja Pieta Koskenniemi. Ryhmä oli jo olemassa, kun palasin Helsinkiin. Olin lukuisissa esityksissä

mukana eri tekijärooleissa, riippuen siitä, mikä tilanne ja ryhmä nyt kussakin performanssissa sattui olemaan.

Hallikainen: Kuulostaa isolta mutkalta, että poistuu harmaasta Helsingistä ja ankeasta kulttuuripolitiikasta suurkaupunkiin, joka tarjoaa uusia mahdollisuuksia ja samanmielisiä tekijöitä, ja sitten palata takaisin Suomeen, jossa onkin syttynyt tällainen kenttä.

Kekäläinen: Helsingissä yllätti se, että täälläkin oli vastassa kiinnostavaa toimintaa. Jos täällä ei olisi ollut sitä energiaa, en olisi varmaan tänne jäänyt. Minun oli tarkoitus koko ajan lähteä, mutta vahingossa kävi niin, etten päässyt lähtemään. Se ilmapiiri kuitenkin rupesi kuivumaan pois. Ihmiset muuttuvat ja kaikki muuttuu. Sitten tuli lama, joka oli todella paha. Ihmiset jatkoivat omien juttujensa parissa, mutta se mahdollisuuksien ilmapiiri katosi lopullisesti 1990-luvun alun laman myötä.

Hallikainen: Miten se 1980-luvun ilmapiiri, jossa kaikki oli mahdollista, oli ylipäänsä taloudellisesti mahdollinen?

Kekäläinen: Kaiken sai lainaksi, se oli sitä nousukautta. Tulosvastuullisuutta ei ollut keksitty vielä. Me saatoimme harjoitella Teatterikoulun tiloissa ilmaiseksi opetusten päätyttyä. Jos verrataan tuon ajan meininkiä siihen, miten nykyisin rakennetaan teos ja minkälaiset systeemit ja rahoitukset pitää olla etukäteen, ero on valtava.

Hallikainen: Ja miten toiminta jatkui ilmapiirin kadotessa?

Kekäläinen: Sitten toiminta systematisoitui. Raija Ojalan ehdotuksesta perustimme yhdistyksen Kirsi Monnin ja muutaman muun kanssa. Vuonna 1986 perustettiin yhdistys, jolle entisessä legendaarisessa Ankkuri-ravintolassa Punavuoren Pursimiehenkadulla

keksin nimen. Olin tehnyt Marita Liulian ja Tarja Ervastin kanssa yhteistyötä, ja Maritalla oli päiväkirjoja, joita hän kutsui Z-alkavilla nimillä kuten Zorro. Olin niin vaikuttunut siitä Z-kirjaimesta, että Ankkurissa ehdotin nimeksi Zodiak. Teimme siitä papereiden kera yhdistyksen ja aloimme roikkua silloisessa Teatterikeskuksessa, jota Raija veti, ja ruinasimme hänen apuaan, koska se oli jo byrokraattinen tilanne, jossa piti täytellä yhdistyksen puolesta kaikenlaisia asiapapereita. Apuraha-anomukset alkoivat muuttua osaksi elämää vahvasti.

Hallikainen: Muuttiko Zodiakin perustaminen paikkaasi kentällä?

Kekäläinen: Paikkani kentällä ei sinänsä muuttunut yhdistyksen ensimmäisen kymmenen vuoden aikana ennen kuin Zodiakista tuli tanssikeskus. Toiminta oli täysin minimaalisella tila-avustuksella tehtyä. Ensimmäiseen muutamaan vuoteen ei tapahtunut mitään. Ensimmäinen tila, jonka vuokrasimme sillä pienellä avustuksella vuonna 1989, oli Kaapelitehtaan Suurjännitelaboratorio, jossa on nykyisin Hima & Sali -ravintolan jatkotila. Järjestimme sinne Uuden tanssin festivaalin. Kaikki taiteilijat toimivat itseksensä ja hankkivat rahansa itse. Sitä ennen oli ollut yhteistyövaiheita, mutta kun Zodiak rupesi systematisoitumaan, yhteiset teokset Zodiakin silloisten jäsenten kesken alkoivat muuttua hyvinkin harvinaisiksi. Meillä ei ollut tendenssiä tehdä keskenämme yhteistyötä, vaan se oli koreografien yhteenliittymä.

Hallikainen: Tätä haastattelua tehtäessä valmistelet parhailaan Zodiakin juhluvuoteen uusintaensi-iltaa teoksestasi *Studien über Hysterie*, joka kantaesitettiin Kaapelitehtaalla vuonna 1991. Kerrotko tästä teoksesta?

Kekäläinen: Se oli osa Zodiakin ensimmäistä kymmenvuotiskautta. Olimme järjestäneet jo Zodiakina Uuden tanssin festivaalin, joka oli tuonut meille tunnettuutta. Zodiak oli saanut valtionpalkinnon heti festivaalin jälkeen koko siitä rupeamasta, koska täällä tanssientällä ei ollut mitään vastaavaa. Suurjännitelaboratorio oli meillä toista kertaa vuokralla tuon festivaalin jälkeen, ja Zodiakin jäsenet esittivät siellä omat teoksensa. Tein itse silloin sinne *Studien über Hysterie* -teoksen, jonka kantaesitys oli 6.12.1991. Sen esitimme minä ja Tiina Huczowski. Teos on rekonstruoitu kerran aiemmin, kun Virve Sutinen tilasi sen Kiasman avajaisiin, jolloin tein sen Paula Tuovisen kanssa.

Hallikainen: Mitkä toimivat tuon teosprosessin innoittajina tai lähtökohtina?

Kekäläinen: Lähtökohtia oli monia. Ensinnäkin oli analyttinen lähtökohta, koska olin tuolloin muutama hetki sitten aloittanut psykoanalyysin ja halusin kommentoida sitä. Olen myös aina halunnut teoksiini lähtökohtaisesti privaattia, henkilökohtaista tunnistuspintaa. Tuolloin olin kiinnostunut hysteriaista, koska se on ollut kummajainen psykohistoriassa ja minua kiinnosti sen ironisoiminen tai jonkinlaiseen muotoon asettaminen. *Studien über Hysterie* on Josef Breuerin ja Sigmund Freudin kuuluisa tutkielma, mutta en kuvittanut sitä tai ottanut siitä aiheita, vaan se oli referenssi. Hysterian kokemuksellisuus oli itseäni kiinnostava asia, ja halusin käsitteellistää hysterian näyttämölliseen muotoon.

Pyysin tähän teokseen esiintyjäksi kanssani Huczowskin, joka on sittemmin tanssin kentältä lähes poistunut, vaikka on jonkin verran ollut mukana, esimerkiksi Chris af Enehielmin jutuissa, viime vuosina. Toisen henkilön mentaali panos oli teoksessa tärkeä, jotta oli mahdollista mennä materiaalin kanssa pitkälle ilman, että

se olisi pelkkää puhdasta farssia. Lopullinen muoto oli esittää teos kahdella esiintyjällä: stereokuvana suhteessa hysterian peilaavuuteen. Katsoja näkee kaksi täysin autonomista mutta identtisesti toimivaa hahmoa. Emme tehneet mitään yhtä aikaa tai samalla tavalla, mutta meillä oli yhteinen kaava, jonka läpi porauduimme. Kävimme läpi harjoitteita, jotka olivat aivan piilotajunnasta kumpuavia. Ne liikkuvat koko ajan farssin ja tragedian rajalla – että onko tämä hauskaa vai kauheaa?

Hallikainen: Onko materiaali siis psyykkisesti haastavaa esittää?

Kekäläinen: Sen esittäminen vaatii jonkinlaista mentaalia fleksibiliteettiä tai rajattomuutta. Ne harjoitteet ovat erilaisia järjettömiä, primitiivisiä, hyvinkin hiljaisia, pieniä harjoitteita. Nykypäivänä *Hysterie* on edelleenkin aivan yhtä haastava, mutta menen *Hysterien* maailmaan nyt eri paikasta. Teen *Studien über Hysterie Zwei* -versioon alkuperäisen teoksen lisäksi toisen, uuden osan, joka reflektoi nykytilannetta: mitä nyt ajattelen tällaisesta mentaalimaailmasta ja miten koen sitä. Vaikka *Studien über Hysterie* on hyvin ajaton ja sen luoma maailma on arkaainen, se tarvitsee jonkin vastavoiman, jossa on tässä tapauksessa tekstiä. Alkuperäisessä *Hysteriessä* ei ollut lainkaan tekstiä. Siinä oli vain lopussa yksi laulu, jossa lainataan François Rabelais'n groteskia runoa.

Hallikainen: Minkä koet tekevän siitä taas arkaaisen?

Kekäläinen: Ehkä se ympäristö, johon se asettuu esineittensä ja toimintansa kautta. Näyttämöllä on esimerkiksi isoisäni vanhat huovat, jotka hän säästi toisesta maailmansodasta. Niissä on tietty soundi. Uuteen versioon tulee tiettyjä muutoksia, koska olemme nykyisin teatteritilaksi mielletävässä tilassa, kun se alun perin teh-

tiin raakaan teollisuustilaan, jossa oli betonilattia. Suurjännitelaboratorio oli todella toisenlainen tila, joka loi tietyt puitteet siihen arkaaisuuteen. Meillä ei ollut katsomoa vaan mattorullia, joiden päällä katsojat saattoivat istua. Olemme kyllä saaneet sen tuotettua jo aiemmin näillä varusteilla eri teatteritiloissa keikkaillessamme. Emme kiertäneet paljon *Hysteriellä*, koska siihen aikaan ei ollut tapana keikkailla kuten nykyään. Pääsimme sillä kuitenkin New Yorkin NYU-teatteriin, mikä oli todella tavatonta.

Hallikainen: Puhutaan sitten *Hysterien* aikalaisvastaanotosta ja siitä, millaista kritiikkiä se sai?

Kekäläinen: Se otettiin yleisesti ottaen erittäin hyvin vastaan. Varsinkin naiskatsojat siihen aikaan olivat hyvinkin innoissaan siitä. *Hysterien* vastaanotto oli kuitenkin ensimmäinen monista sähläyk-sistä teoksistani kirjoitettujen kritiikkien alueella. Tämä problematiikka töitteni ja kritiikin välillä koskee yksinomaan Helsingin Sanomia, jonka monopoliasema oli silloin tuntuva ja on edelleen sitä. Vastaavasti taas HBL kirjoitti ihan asiallisesti. Tapahtui niin, että meillä oli ensi-ilta, jota oli katsomassa Helsingin Sanomien kriitikko Jukka Miettinen, joka lähti kesken esityksen pois katso-mosta, mikä oli häiritsevää. Tuohon aikaan tämä polemiikki oli ollut jo aika tiukkaa, koska Helsingin Sanomissa toimi kriitikkona myös Irma Vienola-Lindfors, joka oli perinteinen balettikriitikko eikä ymmärtänyt mitään siitä, mitä muutamat meikäläiset nykytans-sissa teimme. Eli tässä oli jo ollut voimakkaana tämä asetelma ja määritelmät siitä, mikä on tanssia. Helsingin Sanomien kriitikoilla ei ollut tietotaitoa eikä halua ymmärtää, mitä tämä taiteilija tekee.

Totta kai tilanne herätti sellaisen ärsytyksen, että mitä tämä uloskävely on. Siihen aikaan tarvitsi aina sitä lehtinäkyvyyttä – aika-na, jolloin sosiaalista mediaa ei vielä ollut ja tiedotuksen leviäminen

oli alkeellista. Minä, Kirsi Monni ja Marja Silde kirjoitimme suhteellisen kiukkuisen vastineen Teatteri-lehteen. Se oli voimakasta ilmaisua tilanteen vääryydestä, ei tosin mitään alatyöilyä. Teksti ei käsitellyt yksinomaan kriitikon uloskävelyä tästä teoksesta, vaan se oli koko tätä tilannetta valottava vastine. Raija Ojala, joka oli silloin Teatteri-lehden päätoimittaja, julkaisi sen. Tässä tapahtui heti eräänlainen puoluejakauma ensi-illan jälkeen. Minua uhkailtiin, ja valtalehden piti muka tuhota urani. Tätä ei kirjoitettu mihinkään, vaan se oli suoraan minulle tai minua lähellä oleville ihmisille sanottua.

Tilanne paisui siitä vielä myrskyksi vesilasissa, kun Teppo Silantaus otti kantaa kirjoittaen Teatteri-lehteen ison ja voimallisen vastineen kriitikon oikeuksista näkemättä teosta ja tietämättä mistään. Ja Heikki Hellman, joka oli silloin Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen päätoimittaja, otti myös voimakkaasti kantaa sanomalla, että eihän Helsingin Sanomat kaikenlaisesta kirjoita. Virve Sutinen ryhtyi vastavoimaksi puolustamaan koko tätä teko-tapaamme ja estetiikkaa, joka oli vasta tuloillaan. Keskustelussa oli muitakin osallistujia Taide-lehden kautta. Helsingin Sanomiin siirtynyt Auli Räsänen kirjoitti Rondo-lehteen, että Sanna Kekäläinen ja Tiina Huczkowski ovat valtavia esiintyjiä, mutta Kekäläinen on nyt mennyt teoksellaan liian pitkälle, ja näin ei voi tehdä. Mitä enemmän itse reagoin puolustamalla tekotapaani, sitä enemmän koko tilanne paheni.

Tämä johti siihen, että Räsänen hankaloitti erittäin pitkälle viedysti toimintaani asenteellisuudellaan, kuten kävi *Sacre*-teokseni kohdalla vuonna 2001. Se oli toinen kerta, kun kriitikko käveli kesken ensi-illan ulos. Räsänen kirjoitti teoksesta silti arvion, alatyöilyllä. Hän loi erittäin voimakasta käsitystä, että työni on ja erityisesti minä henkilönä olen jotenkin arveluttava tapaus tällä

kentällä. Tämä sai päätöksensä vihdoin vuonna 2008. Tuolloin me lähetimme tiedotteen toiminnastamme Helsingin Sanomiin ja Räsänen vastasi lähettämällä toimistoomme sähköpostin, jossa hän haukkui tekemiseni ja minut. Lähetimme sen takaisin toimitukseen ja ilmaisimme, että tällainen on epäasiallista, minkä myötä tilanne muuttui.

Hallikainen: Tekotapaanne puolustivat pääosin naishenkilöt ja vastustivat mieshenkilöt, ja tämä jakauma herättää kysymyksen, missä vaiheessa feminismi on tullut osaksi työskentelyäsi?

Kekäläinen: Feminismi on aina ollut osa työskentelyäni. *Studien über Hysterie* oli äärimmäisen feministinen teos, jos ajatellaan sitä, minkälainen tämä suomalainen yhteiskunta on ollut vuonna 1991. Totaalisen heteronormatiivinen, ja sitä se on vieläkin. *Hysteriessä* tapahtui jokin varpaille astuminen. En ollut ollenkaan ajatellut, että niin tulisi tapahtumaan. *Hysterien* ”ruma nainen” oli jotenkin niin kauhea, että päällimmäiseksi polemiikiksi jäi se, että teoksessa esiintyi jotain, mitä ei muka saisi olla. Se kertoo paljon tästä meiningistä täällä.

Hallikainen: Miten näet feminismin vaikuttaneen teoksiisi *Hysterien* jälkeen? Mainitsit tuon ruman naisen...

Kekäläinen: Ruma nainen ei ollut minulle uusi teema. Olin ottanut siihen kantaa jo huomattavasti omissa töissäni ja tehdessäni Homo \$:n performansseja. Jos *Hysterie* olisi tapahtunut Amsterdamissa, tilanne olisi ollut aivan toinen. Vielä muutama vuosi sitten Suomessa ei oikein voinut kirjoittaa lehtitiedotteeseen, että teos on feministinen. Nyt feminismistä on tullut valtavirtamuotia.

Hallikainen: Miten olet päätynyt tulevissa *Hysterie*-teoksissa uuteen miehitykseen, jossa hahmoja eivät esitä enää naiset?

Kekäläinen: Halusin tuottaa teokseen uuden reflektiivisen osan, jossa olin ajatellut esiintyä itse. Janne Marja-aho tekee yksin varsinaisen *Hysterie*-uusinnan osan, ja uusintaensi-iltaa varten luodussa toisessa osassa esiintyvät Maija Karhunen ja Andrius Katinas. Halusin tehdä tästä sellaisen queer-version, vaikka alun perin ajatuksena oli tehdä versio, jossa olisi miehet ja naiset erikseen. Aloin pitää itsestään selvänä, että se alkuperäinen *Hysterie* ei toimi sellaiseenaan vaan tarvitsee lisäksi uuden osan, koska aika on toinen. Uudessa versiossa on kysymys tekstuaalisuuden sisään tuomisesta. Uusintaversiossa on pätkä Catherine Malaboun erittäin hienoa teosta *Ontology of The Accident*. Ja sitten siinä on T.S. Eliotin aivan kammottavan seksistinen runo, jonka Maija lukee – neljä kertaa! Se on Eliotin näkemys hysteriasta, mutta se on jotenkin ihana, se on niin voimakas kuva.

Hallikainen: Milloin nämä tekstuaaliset, teoreettiset referenssit ja materiaalit ovat tulleet osaksi taiteellista työskentelyäsi?

Kekäläinen: Ne ovat olleet keskeisiä jo ennen *Hysterie*-teosta, ja 2000-luvun puolivälissä aloin systemaattisesti kirjoittaa teoksiini. Tekstit tulivat osaksi omia teoksiani, kun minulla alkoi kolistaa ranskalainen naisfilosofia 1980-luvun alussa Lontoossa tanssikoulussa opiskellessani. Lempparini edelleen siltä ajalta on Hélène Cixous, jonka teksti on ilmavaa ja silti osuvaa. En ole koskaan tehnyt niin, että teoriaa kuvitettaisiin tai sitä yritettäisiin tehdä näkyväksi, vaan eri teoriat ja kirjallisuus ovat asioita, jotka ovat liikkuneet siellä teoksessa mukana. Olen yrittänyt eri tavoin ja eri kautta seurata, mitä filosofiassa ja feminismissä rujosti sanottuna *taphtuu*.

Teorian tarkoitus tämän päivän taiteilijakoulutuksessa ei ole se, että kaikista tulee filosofi ja tai tohtoreita. Hienoa tai tärkeää ei ole ulkoa päin asetettu määre vaan se, mitä taiteilijat saavat omaan tekemiseensä esimerkiksi filosofiasta. Teoria on yksinkertaisesti vain tiedon, kokemusten ja näkemysten kartoittamista, mikä on minusta ehdottoman tärkeää taiteentekijälle. Näkisin asiallisena puuttua sellaiseen kynnykseen, että teoriassa nyt olisi jotain vaikeaa tai hienoa. Onko se edes tarpeen, että taiteentekijä ymmärtää kaiken kaikesta filosofiasta? Ei ole. Sen sijaan voi tulkita. Voi napata sen, minkä kokee omakseen. Taideteos ei ole sama asia kuin tehdä systemaattista tutkimusta filosofiassa.

Hallikainen: Millaista on lämmittää uudelleen esitettäväksi vanhoja teoksia?

Kekäläinen: Olen versioinut vanhoja teoksiani paljonkin. Usein on ollut niin, että teos on tilattu, jolloin prosessiin on resursseja enemmän. Jos se taas on ollut oma tekeleeni, se on tarkoittanut aikamoista versioimista. En hae *Studien über Hysterie Zweissa* rekonstruktiota sellaisenaan, vaan esitys tehdään uusintaensi-illan nimellä. Välillä uusintaesitykset ovat olleet versioimista niin pitkälle, että esitykset ovat olleet kokonaan uusia teoksia, koska on ollut mahdoton löytää sitä vanhaa muotoa enää. *Studien über Hysterie Zweissa* minulla ihan selkeä näkemys, että tämä [uudelleen tekeminen] on miellyttävää. Tämä on minulle todella läheinen teos, johon minulla on hyvin matala kynnyks mennä, koska olen viitannut *Hysterie*-teokseen muissakin teoksissani ja teosprosesseissani paljon.

Hallikainen: Miten teoksen feministiset kysymykset näyttävät nykyajasta käsin? Ja olisiko vastaanotto edelleen yhtä radikaalia, jos kaksi naista nyt esittäisivät sen?

Kekäläinen: Ei sillä ole mitään merkitystä, onko siellä naisia tai miehiä esittämässä sitä. Eikä sen pohtiminen, olisiko se yhtä radikaalia, ole kiinnostavaa tai tärkeää, sillä missään tapauksessa se ei olisi yhtä radikaalia nyt. Olen itse vaikuttanut siihen työlläni erittäin voimakkaasti viimeiset 25 vuotta, että näin on. Se, miksi *Hysterie* oli niin radikaali historiallisesti tässä maassa, on se kiinnostava asia, ja kertoo tämän maan taidehistoriasta paljon. Siksi, kun Harri Kuorelahti ehdotti jonkin teokseni uudelleen versioimista, halusin tehdä juuri *Hysterien*. Halusin tuoda sen vielä esille ja tehdä sen kunnolla. Se on minusta hirveän kaunis teos. Ei minulla ollut aikanaan yritystäkään olla mitenkään radikaali tai provokatiivinen. Koin tekeväni vähän hassua, kovin kaunista ja ironisoivaa sekä erittäin feminististä tietenkin. Minulla ei ikinä ole ollut intressiä hakea teokselle mitään provokatiivista taustapintaa. Se, että olen sattunut olemaan tähän aikaan täällä ja tekemään teoksiani täällä, on ollut vähän perkeleellistä. Aikakausi ja minä tyyppinä emme ole oikein löytäneet toisiamme.

Hallikainen: Koetko, että olette nyt löytäneet toisenne?

Kekäläinen: Paremmin joo, ehdottomasti koko ajan. Olen sitä yrittänyt työtäni tekemällä edesauttaa. Olen yrittänyt sisukkaasti työntää heteronormatiivista maailmankatsomusta sivummalle.

Hallikainen: Missä vaiheessa ryhdyit siirtymään kohti omaa toimijuutta ja irtautumaan Zodiakista?

Kekäläinen: 1990-luvun puolivälissä. Aloimme järjestää companyni toimintaa loppuvuodesta 1995 ja oman ry-hallinnon perustimme 1996. Olin vielä Zodiakin toisen vaiheen muokkauslautakunnassa 1997 asti, mutta sitten ei aika enää riittänyt, kun työ omassa companyssani alkoi olla kokopäivätoimisen teatterin pyörittämistä. Oli

selkeää, että täytyi valita, ja jättäydyin Zodiakin toiminnasta pois muuten, mutta jäseneksi jäin.

Hallikainen: Miten oman companysi toiminta lähti kehittymään alkuvuosista eteenpäin?

Kekäläinen: Ruumiillisen taiteen teatterin tilan löysimme, kun kävelimme yhden perustajajäsenen, Mika Backlundin kanssa tyhjän tilan ohi. Kaapelitehtaan silloinen johtaja oli hyvin ystävällinen ja piti tilaa varattuna, kun eihän meillä mitään rahaa heti ollut. Saimme hankittua jotain rahaa, että saatoimme vuokrata tätä vähäksi aikaa. Sitten se hiljalleen eteni, ja sama tila meillä on alusta asti ollut. Miten toiminta on sitten muuttunut siitä, niin sanoisin, että aika drastisesti. Täällä on tekemisen historia. Tässä tilassa on tehty ja käyty läpi paljon työtä, paljon teoksia, taiteen tekemisen eri näkökulmia ja eri fyysisiä lähtökohtia. Vapaalla kentällä ei ole tapahtunut merkittävää resurssien nousua. Tekijöitä on tullut paljon lisää, joten taloudellisesti on huomattavasti heikompaa nykyään. Ensimmäinen vaihe tämän teatterin toimintaa oli ensemble-muotoinen, mutta rahapulaanhan se kaatui. Täytyi siirtyä periodittaiseen teostyökentelyyn ja osa-aikaisiin työryhmiin.

Hallikainen: Miten määrität itsesi suhteessa siihen ikäpolveen, jonka kanssa teitte samaan aikaan 1980-luvulla nykytanssillisia avauksia? Ulkoapäin on niin helppo yksinkertaistaa, koska tekijät ovat muodostaneet sellaisen verkoston, jossa on tehty töitä keskenään, joten nimiä on helppo yhdistää, vaikka ihmiset eivät olisi välttämättä tehneet yhtäkään työtä yhdessä.

Kekäläinen: Sinähän saat määritellä minut ihan vapaasti postmoderniksi. En ole koskaan koskettunut postmodernin teoriasta enkä kokenut, että se selittäisi minut taiteilijana. Olen määritellyt työ-

täni ja tekijyyttäni toisin käsittein, kuten suhteessa feminismiin ja antikapitalismiin.

Hallikainen: Rakenteellisesti tuntuu, ettemme elä postmoderna vaan hyperkapitalistista aikaa. Mahdollisuuksia on todella vähän, ja taiteen tekeminen vaatii todella suuria psyykkisiä ja taloudellisia uhrauksia. Sanoit itse kerran taiteilijataapaamisessa, kun joku kysyi taiteilijan toimeentulosta, että tällä alalla on joutunut tekemään kaikenlaista, ja se pakon edessä ratkaisujen tekeminen on vaan kiihtynyt. Mietin jatkuvasti, miten kulttuuri ja taidekenttä tulevat kehittymään.

Kekäläinen: En ole optimisti ollenkaan. Maailma tulee tukehtumaan neoliberalismiin. Hyvä, että on näinkin vielä jonkin aikaa. Jos tämä meininki jatkuu ja uusliberaali kapitalismi jyrää, niin kyllähän se purkaa kaikki taiteen rahoitusrakenteet jossain vaiheessa, ja sitten ollaan tilanteessa, jossa resursseja jaetaan sen mukaan, että kuka on kiva, eikä sillä ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa.

Hallikainen: Olet ollut myös tällä kentällä yksi harvoista äänistä, jotka ovat puhuneet avoimesti taloudellisista vaikeuksista. Olet puhunut suoraan siitä, miten konkreettisesti leikkaukset apurahoissa muuttavat toimintaa ja mahdollisuuksia. Esimerkiksi Diva Vulva -teoksessasi ei ollut varaa valosuunnitteliijaan, mistä syystä osa teosta tehtiin niin, että ohjasit valot itse. Tämä omatoimisuus teoksissa ei ole minulle katsojana vain integriteetin kysymys vaan toimintaa taloudellisen pakon edessä. Miten koet tämän itse?

Kekäläinen: Kaikkea on täytyntä tehdä. Tässähän käydään nyt ihan jättiläismäistä yhteiskunnallista murrosta, joka tulee konkreettisesti aika pian. Onko valtiollista taiderahoitusta kohta

enää olemassa, vaikka se on hyväksi todettu asia? Jos mietitään taiteen rahoitusta historiallisesti, muistetaan, että on ollut valtion- ja kirkontaidetta, sitten 1800-luvulla kapitalismin synnyn aikana porvaristo tuki vielä taidetta. Nyt taas olemme keskiluokkaisessa kulutusyhteiskunnassa. Keskiluokka ja kuluttaminen eivät jatka niitä arvoja, joiden pohjalta porvaristo tuki taidetta. Tämä menee hurjemmalla vauhdilla vain jonkinlaiseen loppuunsa, mutta mitä sitten tapahtuu? Taide rinnastetaan kulutushyödykkeeseen, joka myydään valmiille yleisölle. Luovan tekemisen idea on ihan toinen silloin, kun se tupsauttaa maailmaan asian, jota ei aikaisemmin ole ollut olemassa. Yleisön täytyy siis löytää se. Näin asia muuttuu elinkelpoiseksi ja luo oman yleisönsä, mikä voi kestää kauan.

Hallikainen: Miten näet sitten tulevat vuodet?

Kekäläinen: Kantaesityksiä tulee olemaan yksi vuodessa ja lisäksi toinen Ruumiillisen teatterin toteuttama Keidas-residenssi ja esityspankki vuodessa. Joka puolelta kuulee, että raha ei lisääny. Nyt mennään keksi & selviydy -mentaliteetilla eteenpäin. Miten se sitten vaikuttaa ihmisiin, tekijöihin, se on todella dramaattista. Hyvää lupaavana ilmiönä on tapahtunut esitystaiteen tuleminen tanssin puolelle. Olen innolla seurannut diversiteetin tuleamista, ja pidän sitä erittäin toivottavana. Nyt alkaa kehittyä uusi voimakas marginaali.

Esitystiedot

Sacre - Uhri. Koreografia: Sanna Kekäläinen, tanssijat: Sanna Kekäläinen, Tommi Haapaniemi, Johanna Rantanen, musiikki: Igor Stravinsky Kevätuhri (1947 version, Cleveland Orchestra, director Pierre Boulez), Aake Otsala, valosuunnittelu: Matti Jyväskylä, pukusuunnittelu: Riikka Aurasmaa, teksti: Kari Hukkila. Ensi-ilta: Turbiinisali 27.10.2001.

Studien über Hysterie. Koreografi Sanna Kekäläinen, tanssijat Sanna Kekäläinen ja Tiina Huczowski, valosuunnittelu Tuukka Törneblom. Ensi-ilta 6.12.1991, Suurjännitelaboratorio, Kaapelitehdas, Helsinki.

Studien über Hysterie Zwei. Käsikirjoitus, koreografia ja tila: Sanna Kekäläinen. Tanssi: Osa 1 Janne Marja-aho, osa 2: Maija Karhunen & Andrius Katinas. Valosuunnittelu: Anniina Veijalainen. Tuotantovastaava: Lilja Lehmuskallio. Tuotanto: Zodiak - Uuden tanssin keskus, K&C Kekäläinen & Company. Ensi-ilta: 16.8.2017, Zodiak Stage, Kaapelitehdas.

HILDE RUSTAD

Traces of Duchamp in Postmodern Dance Improvisation Traditions

“You think you’re doing something entirely your own, and a year later you look at it and you see actually the ‘roots’ of where your art comes from without your knowing it at all” (Duchamp cited in Tomkins 2013, 49).

Introduction

This book chapter is a revised version of a paper that I presented in Helsinki on December 3, 2016 in which I traced the influence of Marcel Duchamp (1887–1968) on dance improvisation and contact improvisation. The occasion was Liisa Pentti’s program on post-modern dance (Postmoderni tanssi Suomessa?, Vol. 2).

My thesis here is informed by my PhD dissertation, *Dance in your own way? An analysis of dance improvisation and contact improvisation as tradition, interpretation and lived experience* (2013)²⁵, but more importantly, it is based upon my personal experience as a dance improviser and contact dancer, as well as the experiences of other dance improvisers. In this paper, I will consider dance improvisation and contact improvisation to be *traditions*, and refer

25 The Norwegian title is *Dans etter egen pipe? En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjon, fortolkning og levd erfaring* (2013), – written in Norwegian.

to *post-modern dance improvisation practices* that originated at the Judson Church Dance Theater and Grand Union (Novack 1990, Banes 1987, Burt 2006). My analysis will draw upon the work of Sally Banes, Cynthia Novack, Ramsay Burt, and others, as well as on the ideas of the Norwegian philosopher Tore Lindholm, particularly his concept of "tradition."

In working with my PhD, I encountered the work of Marcel Duchamp. As far as I could recall, in all my years as a student and postmodern dancer I had never heard his name mentioned. Consequently, discovering him in my readings was an epiphany. I immediately recognized several Duchampian themes that were playing vital roles in my experience and understanding of dance improvisation and contact improvisation. Although some people may initially regard the relationship between dance and these themes as tenuous at best, I hope my arguments can convince them that they are real and strong.

I will begin my argument with a summary of Norwegian philosopher Tore Lindholm's conception of tradition, which I have found very useful in my examination of this topic. I will then discuss Duchamp's work and discuss why I believe he should be regarded as a major influence on traditions in postmodern dance improvisation.

Tradition

Traditions are commonly considered to refer to beliefs and behaviors that are transformed as time passes. They embody information consciously or unconsciously known and acted upon by people who belong to them. As time passes, new information is absorbed into any living tradition, and becomes part of it. This process is often difficult to discern, which inevitably makes identifying the sources of the tradition difficult.

The concept of tradition used in this chapter is theoretically informed by the ideas of Tore Lindholm (1985), who has been influenced by the work of Hans-Georg Gadamer (1900–2002). Both Lindholm and Gadamer have seen tradition as a historical structure that situates its participants and gives them a sense of belonging and identity. According to Lindholm, “[W]e human beings are the kind of subjects we are partly in virtue of our belonging to traditions” (Lindholm 1985, 103). He regards tradition as a socio-historical concept. That is, a phenomenon that is both socially and historically conditioned. It exists, is ongoing, and reproduced through transmission and reception. Although traditions are inevitable and ubiquitous, Lindholm asserts, they are not necessarily easy to spot, and often not even regarded as traditions. To me, his perspective shows the importance of knowing as much as possible about the origin and content of the traditions one belongs to. They are crucial to identity construction: You become the person you are through encountering, entering and staying within certain traditions. Here is how Lindholm puts this:

In any societal collectivity, such as a nation, a family, a profession, but also people who celebrate Christmas, or who appreciate jazz, big-game hunters, stamp collectors, unionized workers (...), one may identify specific repertoires of practice (skills, competences, the exercise of rules or frameworks, opinions, aspirations, sensibilities, roles or institutions (...)) (Lindholm 1985, 105.)

Lindholm claims that the repertoire of a living tradition is taken for granted. Those who belong to it act and communicate within it and through it, without necessarily knowing its exact content or

being able to speak about it. Someone interested in entering into it does so in a no-option mode –that is, potential adherents *cannot* question a tradition they wish to become part of. To become part of it, they must acquire a repertoire of interpretations, responses and ways to act, that enable them to participate. (Lindholm 1985, 110.)

In my own case, I think of myself as belonging to the traditions of postmodern dance improvisation and contact improvisation. I first encountered these traditions in 1988 and for many years I have been a practitioner of both. I belong to them, as Lindholm would argue, and they have become part of my identity. In combination with other traditions I belong to, one could say that, they define me – who I am.

Duchamp's contribution

I believe that postmodern dance improvisation traditions have been heavily influenced by the ideas of Marcel Duchamp, and therefore his role deserves greater recognition than it has received to date in both dance practices and in academic research on dance. Unfortunately, this “hidden part” of these traditions (Rustad 2013) has remained unavailable to those who learn, practice and perform dance improvisation and contact improvisation, because most people who teach these dance genres and transmit them to others do not know their origins. Consequently, the dancers – the ultimate upholders of the tradition –are neither fully aware of what they belong to and identify with, nor what identifies them.

Living traditions are always in flux. At the same time, as Hans-Georg Gadamer observes in his seminal work, *Truth and Method*, “The nature of tradition is conservation, and conservation is a part of all historical change.” He continues: “Even in the stormy upheavals in life, for instance in revolutions, the ostensible changes

will retain more of the old than one imagines, and the old will melt together with what is new – and gain new validity”. (Gadamer 2007, 268; my translation.)

Gadamer’s observation is borne out in postmodern dance, which has sometimes been characterized as a revolution, but integrates elements of the modern dance tradition. Based on this premise, we could achieve a deeper understanding of the postmodern dance tradition by analyzing what has survived from the earlier tradition identified with modern choreographers and Merce Cunningham (1919–2009).

One aspect of the modern dance tradition which obviously has not survived was the tendency of modern dance choreographers to name their companies, schools, and dance techniques after themselves, e.g. the Martha Graham Company and Martha Graham dance technique. Another was hierarchical structure. Steve Paxton has described it succinctly:

Post-modern dancers (Cunningham, Marsicano, Waring) maintained alchemical dictatorships, turning ordinary materials into gold, but continuing to draw from classical and modern-classical sources of dance company organization. It was the star system. (Paxton 1971, 131.)

It is noteworthy that Paxton, writing in 1971, referred to Cunningham as “postmodern.” More recent books on dance history characterize Cunningham’s work as modern, or somewhere between modern and postmodern. The “star system” offers a clear line of distinction between the two traditions. Beginning in the 1960s, New York City in particular was a hotbed of groups of anti-hierarchical, anti-authoritarian, young people who combined cultural enthusiasm

with a new set of values based on ideals of equality in gender, race and social matters and active participation in anti-war and sexual liberation activism. These values were clearly ill-suited to a belief in hierarchy.

Duchamp

In various encyclopedic works, Marcel Duchamp is described as a French painter, sculptor, chess player and writer who was born, grew up, and died in France, but spent most of his adult life in the United States. His work is associated with Cubism, conceptual art and Dada (Wikipedia, "Duchamp"), as well as plastic arts, pop art, conceptual art, Futurism (Thorkildsen 2014) and Surrealism (MS-MD). "Duchamp has had an immense impact on twentieth-century and twenty-first century art" (Wikipedia, "Duchamp").

Duchamp's best-known art works include "Nude descending a staircase" (1912), "The bride stripped bare by her bachelors, even"/"The large glass" (1915–23), and "Fountain" (1917). He is equally famous for his "ready-mades," which have been described as "... ordinary manufactured objects that the artist selected and modified" as an antidote to what he called "retinal art." The term ready-made was used in the US to describe manufactured items, to distinguish them from handcrafted goods. By simply choosing an object and repositioning or joining, titling and signing it, Duchamp transformed a manufactured object into art. Another idea of Duchamp's, closely connected with ready-mades, was to define objects as works of art arbitrarily, rather than rely on his own aesthetics. "Taste, he felt, whether 'good' or 'bad' was the 'enemy of art'" (Tomkins 1996, 159). I will later argue that in various ways, the Duchampian concepts of ready-mades and retinal art, as well as his idea of not wanting artists' taste to influence their work,

are all integral elements of postmodern dance improvisation and contact improvisation.

After 1923, when he was only 36, Duchamp ceased making art objects. Although he continued to engage in dialogues with artists, dealers and collectors, he became obsessed with chess. In 1968, he played an artistically important chess match with avant-garde composer and musician John Cage (1912–1992) (whom he had met in the 1940s) in a concert titled "Reunion." The music at this concert was produced by photoelectric cells underneath the chessboard whenever they were triggered by normal chess moves (Wikipedia, "Duchamp"). John Cage was the partner of choreographer Merce Cunningham in art and in life. Both became important conduits for incorporating Duchamp's ideas into postmodern dance.

Duchamp in postmodern dance improvisation traditions

Although some prominent writers on postmodern dance give little recognition to the contribution of Duchamp (Banes, 1987; Paxton, 1987/1997), Ramsay Burt (2006) devotes considerable attention to the connection between Duchamp and Cunningham, as well as the connection between Duchamp and postmodern dance. However, he does not discuss Duchamp's influence on dance improvisation and contact improvisation specifically. My aim here is to elaborate on this contribution.

John Cage, Merce Cunningham and Robert Rauschenberg (1925–2008)²⁶ all played an important part in the development of

26 In 1968, Jasper Johns (1930–) and Cunningham created a Duchamp-inspired theater piece, *Walkaround Time*. In this piece, Johns's décor replicates elements of Duchamp's artwork *The Large Glass* (1915–23). However he did not play the major

postmodern dance through their influence upon The Judson Dance Theater, where postmodern dance originated in 1962. Judson Dance Theater consisted of a group of dance artists, some of whom later on started Grand Union (1970–1976). In 1972, Steve Paxton (1939–), who had been involved in both groups, initiated and began developing Contact Improvisation. Cage and Rauschenberg worked with Cunningham on many productions, as composer and set designer, respectively; Rauschenberg became part of the Judson Church group in 1963; he even created dance pieces for the group (Banes 1987, Burt 2006). These three artists were major contributors to an important turning point in dance history, and all three were heavily influenced by Marcel Duchamp. Cage in particular acknowledged his fascination with Duchamp:

When asked what artist had most profoundly influenced his own work John Cage regularly cited Marcel Duchamp.... Cage explains: ...The effect for me of Duchamp's work was to so change my way of seeing that I became in my way a Duchamp unto myself. (Perloff 1994, 100.)

According to Banes (1987) and Novack (1990) Cunningham belongs in a category of his own, positioned between modern dance and postmodern dance. "Cunningham," Banes writes, "can be seen as a catalyst and inspiration for post-modern dance, as well as an authority with whom post-modern dance artists had a critical relationship" (Banes 1987, 10). It is noteworthy that in 1962, when Judson

role in the translation of Duchamp's ideas into dance that Cage, Cunningham and Rauschenberg did.

Dance Theater gave its first concert, several of its dancers were or had been in the Merce Cunningham Company. While working with Cunningham, who worked with Cage as composer and Rauschenberg as set and costume designer, these dancers were certainly exposed to Duchamp's ideas.

Cunningham helped pave the way for the radical transformation of dance, and Cage played a role in the birth of this new tradition. It was Cage who asked Robert Ellis Dunn (1928–1996) to teach a workshop in composition in the Cunningham studio. Here is how dance artist Simone Forti, who participated, described it:

Dunn began the course by introducing us to John Cage's scores.... The Cage scores got the class off to a good start. They provided us with a clear point of departure, and performing them had the effect of helping us bypass inhibitions of making pieces. (Forti 1974, 36.)²⁷

What happened is consistent with Lindholm's observation that "The critical threshold where a tradition is suspended, or no longer in force as a tradition, is not within itself (*Bewusstmachung*), but when its upholders entertain viable rival alternatives" (1985, 108). Dunn's workshop began in 1960; over time, the participants came to think of themselves as independent dance artists, rather than "simply" dancers. Through creating their own choreography, the possibility

27 Forti participated in the first Dunn composition workshop together with Paulus Berenson, Marnie Mahaffey, Steve Paxton and Yvonne Rainer. Later, Ruth Allphon, Judith Dunn and Ruth Emerson joined. The next year Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay and Elaine Summers joined (Banes 1987, 11). Forti, however, was never part of the Judson Dance Theater.

of “viable rival alternative(s)” became clear to them: Rather than limiting their dancing to the works of other choreographers, they could create their own. Referring back to Gadamer’s concept of tradition as an entity that both conserves and transforms, a portion of their earlier traditional content accompanied the dancers in their transition from Cunningham to postmodern dance. Thus some of Duchamp’s ideas that seeped into Judson Dance Theater via Cunningham and Cage were carried over to the new tradition by Dunn and by the dancers, and became embodied information there.

Chance

In the view of many writers, chance operations are the most radical element in the work of Cage and Cunningham. Here, again, we find a concept originally developed by Duchamp that made a profound impression on Cage, Cunningham and Rauschenberg. In the early part of the 20th century, Duchamp had already suggested that works which exhibited artistic ideals such as beauty and craftsmanship could be the result of coincidence as well as of the artist’s choices and skill. “How is it that you used chance operations when I was just being born?” (Lotringer 2000), Cage once asked Duchamp. When posing this question, he was referring to Duchamp’s 1913 musical composition incorporating chance operations (Lotringer 2000). It is easy to discern the relationship between working with chance, as Cage did in composing music and Cunningham did in making choreography, and Duchamp’s idea of creating art separate from, and independent of, the artist’s taste, as well as his rejection of retinal art.

Despite their incorporation of chance in their creative work, Cage and Cunningham both disliked the concept of improvisation. Perhaps they were uncomfortable that it allowed dancers to pur-

sue their own tastes and preferences. Conversely, the objections of Cunningham and Cage to improvisation may have encouraged postmodern dance artists who worked with them to experiment with it when they were challenging the established modern dance scene (Rainer 1974, 51). At first glance, it may seem paradoxical that the belief that dancers themselves should decide *what* and *how* to dance, which is crucial in postmodern dance improvisation, originated with dancers trained in the Duchampian concept of chance procedures as championed by Cage and Cunningham. Philosophically, these two approaches appear to be diametrically opposed. Here, Banes explains why:

[I]mprovisation allows for the spontaneity that was prized by the younger generation, but only through totally conscious control, residing anarchically in each individual performer – the exact opposite of the surrender to fate implied by using chance techniques (Banes 1994, 109).

Hence, we may say that Duchamp indirectly initiated a shift of power determining *who* and *how many* should make decisions in dance as art form: from one choreographer in modern dance to many choreographers in postmodern dance, as in the Judson Dance Theater; and from one choreographer/artist to many dance artists in improvised performance work, as in Grand Union and contact improvisation.²⁸

28 Some of the dancers in Dunn's workshop (Simone Forti, Trisha Brown (1936-2017), and Yvonne Rainer) acquired experience in improvising through their work with Anna Halprin (1920-) (Burt 2006, 14).

Cage, Cunningham and Rauschenberg were all inspired by Duchamp's idea that an artist's preferences and taste should not direct her or his art. This idea underlies Cage's "prepared piano," which means "a piano that has had its sound altered by placing objects (preparations) between, or on, the strings or on the hammers or dampers," (Wikipedia, "Prepared piano") as well as Rauschenberg's "combines".

Despite the apparent opposition between modern dance based on chance and postmodern dance based on improvisation, I would argue that they share an underlying concept. Cage and Rauschenberg believed in art based on the independence of the artist, and art as a subject that could more or less produce itself (Perloff 1994; Wikipedia, "Rauschenberg"). Cunningham created works based on "The not known," taking dance and music created separately and combining them for the first time in performance. In a contact duet, two dancers performing *inter medias res* have to figure out how to work together. What emerges is not controlled by either of the two dancers. This is even more the case if the dancers have never met before, which often happens in contact improvisation jams. Thus a Cunningham choreography based on chance, such as a first encounter between dancers and a musical composition, could be viewed as quite similar to a contact improvisation duet in which two dancers react to each other. The difference – albeit a crucial one – lies in whether or not the participants are also the creators of the work.

Further, there is a direct link between Duchamp's idea of exhibiting objects not formerly thought of as art, such as ready-mades, and the introduction of everyday tasks and pedestrian movements in the work of Cunningham and postmodern dance artists. Previously, such activities had not been considered to be Art. Like Duchamp's ready-mades, objects "not materially altered" in any way, move-

ments such as walking, standing and sitting are all movements that everyone performs. Incorporating them makes participation in dance available to the broader public and helps blur the border between art and life – another truly Duchampian idea. Exercises such as “come as you are,” introduced, I believe, by Barbara Dilley and often used by first-generation contact teachers such as Nancy Stark Smith, are evidence of the confluence between Duchampian ideas and the postmodern dance improvisation repertoire. These exercises are based on the premise that dancers don’t have to possess a high level of technical skill and virtuosity to be good enough to dance – they are naturally “good enough.” In this sense, they can be regarded as “ready-made.” This is quite the reverse of other dance traditions, which expect dancers to devote years to arduous training before they can become qualified dancers.

Another similarity to Duchamp’s ideas: In my experience, post-modern dance improvisation traditions include the idea that art can exist independently of the improvising dancer. The following observation by a contact dancer provides an example of this:

I had the experience, together with the group, of a strong physical and mental state of expanded awareness, kinesthetic intensity, and aesthetic emotion. It seemed as though there was an organizing principle in action, at once imminent and transcendent, that was coordinating our movements, both individual and collective, placing them in space and time with absolute precision, deciding/defining all the aspects of our dance as a group. (Surrenti 2008, 314.)

I was happy to come upon this text, as I have had similar experiences practicing dance improvisation: A sensation that the choices

are being made by the improvisation, rather than by me, the dancer. This way of thinking and experiencing may be understood as elements of the Duchampian legacy, which I have come to regard as permeating postmodern dance.

Summary

This article provides an illustration of how the passage of time can make it difficult to link the actual content of a tradition to its sources. In this case, I attempt to reveal how Duchampian ideas, mediated through the work of John Cage, Merce Cunningham and Robert Rauschenberg, are embodied in postmodern dance improvisation traditions. The admiration these three artists had for Duchamp is clear, as is his influence in different fields of art. His ideas permeate postmodern dance, although this is knowledge often sadly under-communicated within the dance world. Even the dancers and teachers who maintain these traditions and transmit them to new adherents may not be aware of their underlying content and origins. My goal in this article has been to make this hidden content visible.

Duchampian ideas permeate not only postmodern dance improvisation traditions, but other art fields such as painting, sculpture and music. Although dance historians often ignore these links, dance would be stronger if these connections were better understood and appreciated. In addition, an understanding of the Duchampian influence reveals the deep European roots of postmodern dance improvisation traditions, dispelling the notion that these traditions are exclusively American.

Referring to the opening citation in this article, it seems appropriate to dig even further by investigating the roots of Duchamp's work. Several sources have suggested that Alfred Jarry (1873–1907) was a major influence (Lotringer 2000, de Nijs 2016). Lotringer,

for example, writes that when John Cage learned that "Duchamp may have taken his subject matter from Alfred Jarry, he recovered quickly from the shock. His friend must have had his reasons" (Lotringer 2000, 1).

My hope is that dancers who know their tradition as fully as possible in all its aspects – including its history, philosophy, and repertoire – will have a much richer understanding of their own situation than they might obtain exclusively through their participation in dance. Following Lindholm, I would argue that knowledge about their tradition may give dancers a more coherent sense of the unbroken thread connecting modern dance to postmodern dance and onward, and perhaps a stronger identity and sense of belonging to the tradition they are part of.

References

- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1980).
- Banes, Sally. 1994. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London: Routledge.
- de Nijs, P. 2016. "Marcel Duchamp and Alfred Jarry." *Relief – Revue Electronique de Litterature Francaise*. 10(1). 77–98. DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.926>
- Gadamer, Hans-Georg. 2007. *Sandhed og metode*. Århus: Academica.
- Lindholm, Tore. 1985. "Coming to terms with tradition." In Helge Høibraaten & Ingemund Gullvåg (red.), *Essays in pragmatic philosophy*, 103–117. Oslo: Norwegian University Press.
- Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Perloff, Marjorie. 1994. "A Duchamp unto myself: Writing through Marcel". In: Marjorie Perloff & Charles Junkerman (eds.), *John Cage: Composed in America*, 100–124. Chicago: University of Chicago Press.

Rainer, Yvonne. 1974. *Work 1961-73*. Halifax, NS: The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

Rustad, Hilde. 2013. *Dans etter egen pipe? En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjon, fortolkning og levd erfaring*. PhD Dissertation. Oslo: The Norwegian School of Sport Sciences.

Surrenti, Gionatan, E. 2008/2005. "CI, the underscore, and epilepsy: A walking path where the way you walk is the destination." In: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book, Vol 2*, 312-315. Northampton: Contact Editions.

Tomkins, Calvin. 1996. *Duchamp: A Biography*. New York: Henry Holt & Company.

Tomkins, Calvin. 2013. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited

Internet sources

Stafford, Andrew. 2008. "Making sense of Marcel Duchamp".
<http://www.understandingduchamp.com> (29. 06. 2012)

Thorkildsen, Åsmund. 2014. "Marcel Duchamp" In *Store Norske Lexicon*.
<https://snl.no/> (04.11.2016)

T Jonk, Pieter. 2002. "The interchangeability of dance and visual art after Duchamp". *Tussen beeld en beweging*. Sarma, Laboratory for discursive practices and expanded publication.
<http://sarma.be/docs/805> (01.01.2012)

Wikipedia: "Duchamp". https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp. (11.11.2016)

Lotringer, Sylvère. 2000. "Becoming Duchamp". *Tout-fait, The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol 1(2). http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/lotringer.html (19.10.2016)

MSMD: "Making Sense of Marcel Duchamp."
<http://www.understandingduchamp.com/> (04.10. 2016)

Wikipedia: "Prepared piano". https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared_piano (16.11.2016)

Wikipedia: "Rauschenberg". Without year.
https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg (03.10.2016)

HANNA JÄRVINEN

Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä

Historioista ja niiden puuttumisesta

Puheenvuoroni perustuu Liisa Pentin, Kirsi Monnin ja Anne Makkosen kanssa viime aikoina käymiini keskusteluihin tanssin historiankirjoituksesta, joten erityiskiitos heti aluksi heille kaikille. Opetan Teatterikorkeakoululla tohtoriopiskelijoita Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksessa, TUTKE:ssa, ja työskentelen myös tutkijatohdortorina Annette Arlanderin johtamassa Suomen Akatemian hankkeessa Miten tehdä asioita esityksellä? vuosina 2016–2020 (<https://www.researchcatalogue.net/view/281037/281038>). Ensimmäinen osuuteni hankkeessa perustuu työhöni Liisa Pentin teoksessa *Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined* (2016), jossa tanssivat Anna Torkkel, Jouni Järvenpää ja Maija Reeta Raumanni. Teos sai ensi-iltansa lokakuussa 2016 Turussa, ja se esitettiin myös marraskuussa Helsingissä. Sen taustalla vaikuttaa baletti nimeltä *Jeux* vuodelta 1913, jonka Vaslav Nijinsky koreografioi Claude Debussyn musiikkiin (kts. Järvinen 2009; 2013).

Jeux-projektin yhteydessä keskustelimme työryhmässä paljonkin tanssin suhteesta menneeseen. Tanssissa on paljon sellaisia merkittävinä pidettyjä teoksia, joista kellään nykyisin elossa olevalla ihmisellä ei ole henkilökohtaista kokemusta. Niin kauan, kun

tanssiteosta esitetään – niin kauan, kun tanssi siirtyy tanssijalta toiselle – sen voi katsoa olevan elävää perinnettä, mutta esimerkiksi *Jeux'tä* pidetään merkittävänä tanssitaiteen historialle, vaikka siitä on jäljellä vain muutama mainosvalokuva, muistiinpanoja, arvosteluita ja muita yksittäisiä dokumentteja. Tanssitaiteessa kaanon – merkittävänä pidetyt teokset – muodostuu siis lähtökohtaisesti toisin kuin sellaisissa taidemuodoissa, joissa taideteos tai ainakin sen yksityiskohtainen dokumentaatio on helposti jokaisen uuden taiteilijan uudelleen arvioitavissa.

Toisin kuin tanssihistoriassa on perinteisesti esitetty (so. Siegel 1996 tai Kolb 2009), tämä lähtökohtainen katoavuus ei tarkoita sitä, että tanssi olisi jotenkin poikkeuksellisen hankala tai vaikeasti tutkittava taidemuoto. Pikemminkin tanssi on hetken taidetta, jota on yritetty pakottaa kirjallisuudesta, kuvataiteesta tai musiikista lainattuihin määrittelyihin taiteen olemuksesta. Nykymusiikki, jossa perinteiset nuotinnostavat ovat osoittautuneet ongelmalliseksi juuri teoksen ”säilymisen” kannalta, tai performanssitaiteen ympärillä käyty keskustelu teoksen ontologisesta luonteesta ovat nimenomaan osoittaneet, että hetkellisyyden tekevät ongelmalliseksi ainoastaan institutionaaliset määritelmät, jotka eivät nouse taidemuodon omista lähtökohdista. Tanssia tulisi siis arvioida ja käsitteellistää tavoilla, jotka nousevat sen ominaislaaduista taiteena (vrt. Franko 1995; Lepecki 1999).

Tutkijana olen kuitenkin akuutisti tietoinen tutkijan valta- asemasta erilaisten määrittelyjen auktoriteettina. Suomen tilanteen erikoislaatuisuutta kuvaa se, että suomalaisesta taidetanssista (merkityksessä Suomen maantieteellisellä alueella tapahtuneesta tanssitaiteesta) ei ole yhtään kattavaa historiikkaa tai oppikirjaa, joskin Teatterikorkeakoulu on juuri julkaissut verkossa Anne Makkosen (2017) kandidaattitason opetusmateriaalikonaisuuden Suomen

tanssitaiteen historiasta. Näiden opetusmateriaalien keskeisyyttä kuvastaa se, että Suomessa niihin viitataan aina tohtoriväitöksiä myöten – muuta kun ei ole. Työsarkaa siis riittäisi: tanssista ja erityisesti 1980-luvun jälkeisestä nykytanssista on muutamia, pääasiassa haastatteluihin perustuvia artikkelikokoelmia (esim. Jyrkkä 2005 ja 2011), mutta niiden kysymyksenasettelut ovat 2000-luvun näkökulmasta auttamattoman vanhanaikaisia. Tanssiryhmistä ja tuotantotaloista on myös historiikkeja, joissa on joitain erinomaisia artikkeleita tanssista (esim. Ojala & Takala 2007), mutta kuten Annen ja Kirsin kanssa keskustelimme, meillä ei ole suomalaista kertomusta, jossa taidetanssin kentän eri toimijat tuotaisiin yhteen.

Tällä en tarkoita sitä, että haluaisin jonkun kirjoittavan suomalaisen taidetanssin historian 1800-luvulta nykypäivään. Tarkoitan, että tarvitsemme kriittistä keskustelua taidemuodon historian ymmärtämisestä ja merkityksistä nykypäivässä ja nykyhetkestä lähtien. Ennen kaikkea tarvitsemme keskustelua, joka lähtee Suomen tilanteesta eikä nojaa ainoastaan englanninkielisistä yleisteoksista poimittuihin luokitteluihin. Välillä nimittäin tuntuu, että myös kansainvälisillä foorumeilla tanssin historiankirjoituksen menetelmät ovat jämähtäneet jonnekin sata vuotta vanhoihin oletuksiin, joissa historialla on merkitystä sinällään ja historioitsija on jonkinlainen pyhän totuuden kertoja, joka kokoaa menneestä säilyneet materiaalit samoihin kansiin ja kertoo lukijalle niiden yksiselitteisen merkityksen ja *avot*.

Olen itse valmistunut historiatieteen maisteriksi vuonna 1998 ja tohtoriksi 2003. Ammattihistorioitsijana koen omat kymmenen vuoden takaiset löpinäni auttamattoman vanhanaikaisina. Kun toimitimme Leena Rouhiaisen kanssa oppikirjan tanssin tutkimusmenetelmistä (Järvinen & Rouhiainen 2014) nimellä *Tanssiva tutkimus*, kirjoitin kokoelmaan historiallisen kysymyksenasettelun merki-

tyksestä ja esimerkiksi digitalisaation vaikutuksesta tutkimuksen tekemiseen – siis historian tutkimusmenetelmien perustavanlaatuisesta muuttumisesta sen ajan sisällä, jolloin olen toiminut tutkijana.

Jos kokoavan historiikin puuttumisessa on yksi ongelma, niin se *ei* ole se, että historia nyt vain olisi tärkeä tuntee. Ongelma on se, että meillä ei ole keskustelua siitä, miten nykyhetki ja tulevaisuus itse asiassa merkityksellistyvät, mitä käsitteitä me käytämme ja millaisia painolasteja käsitteet kantavat. ”Postmoderni tanssi” on suorastaan malliesimerkki tällaisesta annettuna otetusta mutta itse asiassa aika monitulkintaisesta ja vaikeaselkoisesta käsitteestä. Silti taide toimii siten, että jokainen uusi teos arvioidaan suhteessa aiempiin, ja samaan aikaan jokaisessa teoksessa on aina läsnä mennyt esimerkiksi tanssijoiden ruumiissa aiemmin opitun, tanssitun, koetun muodossa. Vaikkapa kontakti-improvisaatiota tanssinut tanssija ei voi vain yhtäkkiä päättää, ettei ole koskaan opetellut kontakti-improvisaatiota, vaan se on läsnä myös silloin, kun hän tanssii täysin toisella tekniikalla. Toisin sanoen taide instituutiona (sanan foucault’laisessa merkityksessä) muodostuu aina kiertyvässä suhteessa menneisyyteen. Taidetta ei tehdä tyhjiössä. Koska instituutio voi uudistua vain tietoisesti uudistamalla, käsitteiden uudelleen määrittäminen ja menneisyyden uudelleenkirjoittaminen on jatkuva prosessi.

Samaan aikaan kokoavan historiikin puuttuminen on tavallaan siunaus, koska tarinat, erityisesti kirjoitetut tarinat, luovat jäykkiä rakenteita, hegemonisia narratiiveja eli vallalla olevia kertomuksia, jotka aina sulkevat ulkopuolelleen tarinaan sopimattomia elementtejä – teoksia ja ilmiöitä, tanssin tekijöitä ja opettajia, praktiikkoja ja niin edelleen. tarinat siis luovat kaanoneita, koska kirjoitettu teksti säilyy kauemmin kuin muunlainen tieto: tekstiin voi palata paljon helpommin kuin tanssiin. Historioita myös kirjai-

tetaan ja toisinnetaan useiden eri instituutioiden välissä – akateemisen (historian), pedagogisen, esteettis-taiteellisen, ja niin edelleen. Foucault sanoisi, että kaanon on eräällä tapaa dispositiivinen, eli sen päämääränä on aina normatisoiva hallinta: kaanoniin kuuluu se, mikä on parasta. Dispositiivit pyrkivät luomaan sääntöjä ja saamaan maailman moninaisuuden mahtumaan näiden sääntöjen sisään, mutta samaan aikaan ne ovat välttämättömiä meille – maailman ymmärtämiselle, jäsentämiselle ja haltuun ottamiselle tavoilla, jotka mahdollistavat toimintamme muiden kanssa tässä jaetussa todellisuudessa.

Hieman karrikoiden voisi sanoa, että tällä hetkellä suomalaisen taidetanssin tutkimuksen tasolla ”postmoderni” tarkoittaa Jorma Uotista, Reijo Kelaa ja Sanna Kekäläistä, koska ainoa väitöstutkimus (siis akateeminen historia) tästä aiheesta – Aino Kukkonen (2014) *Postmoderni liikkeessä: tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista* – keskittyy näihin kolmeen koreografiin ja käsittelee pääasiassa teoksia vuosilta 1988–1990. Kirjan alussa Kukkonen (2014, 9–11, 23–42) määrittää postmodernin aikalaisterminä, tyylikautena ja laajempaan yhteiskunnallisena kontekstina. Mikään esitetyistä määritelmistä ei vastaa suomalaisen 1980-luvun tilannetta, koska määritelmät on poimittu muualta kuin täältä, suuren ja mahtavan Neuvostoliiton kyljessä nyhjäyttävästä Pohjolasta. Kuten Kukkonen (2014, 37) huomioi, Suomessa ei ollut modernin tanssin perinnettä, jota vastaan postmoderni amerikkalaisessa keskustelussa asettui. Koska Amerikassa postmoderni viittasi siis modernin tanssin jälkeiseen tanssitaiteeseen, ei postmodernismiin tyyli-suuntana tai filosofiana, käsite aiheuttaa vieläkin sekaannusta, varsinkin taidetanssia huonosti tuntevien ihmisten kanssa keskustellessa. Itse olenkin lähtökohtaisesti eri mieltä koko postmoderni tanssi -käsitteestä,

koska se myös ilmentää amerikkalaisen tanssihistoriankirjoituksen saamaa valtaa tanssin menneisyyden tuottamisessa.

Jos katsoo suomalaista, suomenkielistä tanssin käsitteistöä, on hyvin nopeasti selvää, kuinka monista eri paikoista meille on tuotu ideoita ja kuinka eri tavoilla käsitteet paikallistetaan, jolloin ne myös muuttavat merkitystään. Suomessa tanssin kenttä on myös itse päässyt määrittämään käsitteistöään sen sijaan, että sitä olisi ohjattu esimerkiksi valtion taholta. Kyllä, meillä on ollut erilaisia virallisia tanssitaiteen toimikuntia, mutta näissä toimikunnissa ovat toimineet pääasiassa tanssitaiteen tekijät itse, eivät poliitikot, virkamiehet ja mesenaatit. Tämä on sallinut tekijöiden itsensä määrittää myös käsitteitä, joilla taidetanssista on suomeksi puhuttu. Seuraavassa avaan ensin amerikkalaisen postmoderni tanssi -käsitteen merkitystä amerikkalaisessa kontekstissa ja suhteutan sen eurooppalaiseen käsitteistöön; sitten esittelen, mitä käsite ”postmoderni tanssi” tekee; ja lopuksi kysyn: entä sitten ”nykytanssi” – mitä on tanssin nykyaikaisuus?

Postmoderni tanssi kaanonissa

Käsitteen ’postmoderni tanssi’ keksi Sally Banes, amerikkalainen tanssija, kriitikko ja varhainen tutkija, joka oli 1970-luvulla opiskellut Judson Dance Theateriin 1960-luvulla kuuluneiden tanssintekijöiden kanssa. Käsitettä määrittääkseen Banes poimi joukon piirteitä, jotka hänen mielestään erottivat Judson-ryhmän ja myöhemmin The Grand Union -kollektiivin työskentelytavat ja estetiikan amerikkalaisesta modernista tanssista: minimalismi, arkinen liike, sattumalle ja tehtäville rakentuvat koreografiat sekä erityisesti uudet tekniikat, joita nämä ”postmodernin tanssin” edustajat loivat – tärkeimpinä ehkä release-tekniikka ja kontakti-improvisaatio. Tämä nimeäminenkin oli lähtökohtaisesti erilaista kuin moder-

nissa tanssissa, jossa koreografit (Graham, Limón, jne.) nimesivät tekniikat itsensä mukaan.

Postmoderni oli käsite, jolla Banes erotti tämän uudenlaisen tanssin modernista tanssista, joka taas oli hyvin vahvasti yhdistetty amerikkalaisuuteen ja sitä oli käytetty valtiollisen propagandan välineenä 1950-luvulta alkaen, kuten esimerkiksi Clare Croft (2015) on osoittanut *Dancers as Diplomats* -tutkimuksessaan. Yhdysvaltain valtion virallinen taloudellinen tuki yhdistettynä yksityiseen rahaan ja kommunismin pelkoon johti siihen, että moderni tanssi määriteltiin pelkästään amerikkalaiseksi ilmiöksi. Samaan aikaan propaganda tarkoitti sitä, että myös Neuvostoliiton lähialueeksi laskettuun Suomeen tuli joukko amerikkalaisia tanssiryhmiä 1950-luvulta alkaen. 1960-luvulla täällä kävivät monet suuret nimet Martha Grahamista Alvin Aileyyn. Riikka Korppi-Tommola (2012) *Weimarista Valtoihin* -kirjan artikkelissaan listaa näitä vierailuja, joskaan ei kontekstualisoi niitä Croftin tapaan osaksi laajempaa kulttuurista ilmiötä. Croft esimerkiksi osoittaa, että tanssiryhmillä itsellään oli hyvin vähän vaikutusvaltaa siihen, missä ne kiersivät, ja kiertueita järjestänyt komitea myös sensuroi ryhmien ohjelmistoja ja koulutti tanssijoita olemaan puhumasta politiikkaa (Croft 2015, erit. 20).

Melko lailla kaikissa toisen maailmansodan jälkeen mutta ennen 2000-lukua kirjoitetuissa, 1900-lukua kuvaavissa tanssihistorioissa USA ja amerikkalaiset tekijät ovat keskiössä. Heitä edeltäneet tai samanaikaiset, mutta amerikkalaisesta hegemoniasta poikkeavat tekijät unohdetaan tyypillisesti täysin – balettia lukuun ottamatta. Esimerkiksi Nancy Reynoldsin ja Malcolm McCormickin (2003) *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century* seuraa Deborah Jowittin (1989) ja Susan Aun (1993) teosten viitoittamalla tiellä. Se kirjoittaa historian, joka alkaa amerikkalaisista pioneereista, kulkee Sergei Diaghilevin venäläisen baletin kautta saksalaiseen Ausdrucktanzin.

Tämän jälkeen kuvataan baletin tuloa Amerikkaan, amerikkalaisen modernin tanssin ”sankarillista aikaa” ennen toista maailmansotaa, joka rinnastuu samanaikaiseen länsieurooppalaiseen ja neuvostobalettiin sekä amerikkalaisen baletin ”täysi-ikäistymiseen”. Kahden modernia tanssia kuvaavan luvun jälkeen seuraa postmoderni tanssi, jota seuraava luku ”kansainvälistymisestä” keskittyy sekin amerikkalaisiin tekijöihin. Näihin lukuihin rinnastuvat kaksi vastaavaa lukua (pääasiassa amerikkalaisesta) baletista, luku pluralismista ja lopuksi luvut musikaaliteatterista ja tanssista elokuvissa – amerikkalaisella painotuksella. Kirjan seitsemästätoista luvusta seitsemän käsittelee balettia, niistä enemmistö ainoastaan amerikkalaista balettia; kahdeksan lukua käsittelee muuta amerikkalaista tanssia ja kokonaista kaksi käsittelee muuta maailmaa – luvut *Ausdruckstanzista* ja tanssin ”kansainvälistymisestä”. (Reynolds & McCormick 2003.)

Näin ei suinkaan ole aina ollut. Clare Croft (2015, 16–17) huomauttaa, kuinka USA:n 1950-luvulta alkanut propaganda nimenomaan aktiivisesti pyrki unohtamaan, että Euroopassa varsinkaan oli mitään tanssia tai että eurooppalaiset olisivat mitenkään vaikuttaneet amerikkalaisen tanssin kehitykseen. Moderni tanssi oli ”puhtaasti” amerikkalaista, ja muiden kuin valkoisten tanssijoiden ja tanssiryhmien kohdalla tämä korostui erityisen voimakkaasti aikana, jolloin Yhdysvallat harjoitti avoimesti rotusortoa (mt. erit. 87–92). Tämä propaganda on toiminut tehokkaasti, ja koska USA on suurin oppikirjojen markkina-alue, myös eurooppalaiset kustantajat suosivat julkaisuissaan amerikkalaisia aiheita, kyllästymiseen asti.

Miten kriittinen historianankirjoitus sitten eroaa kaanonista? Kaaanonin mukainen narratiivi kulkee siten, että moderni tanssi syntyy Amerikassa. Isadora Duncan ja häntä edeltänyt Loïe Fuller toivat Yhdysvalloista Eurooppaan uuden tanssimisen tavan, jossa Fulle-

rin kohdalla liehuteltiin pitkiä helmoja tai erityisesti suunniteltuja tanssipukuja varta vasten rakennettujen sähkövalojen värikkäisissä valokeiloissa, kun taas Duncan edusti antiikin Kreikan tanssin uudelleen henkiin herättävää, balettikengät, korsetit ja muut naisruumista rajoittaneet muodit romukoppaan heittävästä radikaalia feminististä tanssia.

Oikeasti Fuller tuli Eurooppaan paikkaamaan englantilaista skirt dance -tähteä, Letty Lindiä. Omana aikanaan Lind oli yksi kuuluisimmista eurooppalaisen varieteeteatteritanssin tähdistä; nykyisin häntä ei juuri tanssin historioissa mainita. Kuten Anthea Kraut (2015, 55–63) on huomauttanut, Fullerin asu ja skirt dancing olivat molemmat saaneet vaikutteita intialaisten Nautch-tanssijoiden esityksistä. Kaanon siis paitsi korostaa länsimaista, taiteeksi määritettyä tanssia irrallaan populaarimmista muodoista ja seurattansseista, myös korostaa tätä eurooppalaistaustaista taidetanssia irrallisena tanssin laajemmasta, hyvinkin kansainvälisestä kontekstista. Kolonialisoitu toinen vaiennetaan ja unohdetaan myös tanssitaiteen historiassa.

Isadora Duncan puolestaan seurasi ranskalaisten taiteilijoiden ja tutkijoiden kiinnostusta antiikkiin: Duncan oli opiskellut François Delsarten retoriikkamenetelmää, joka oli saanut suuren suosion Yhdysvalloissa raittiusliikkeen parissa, ja hänen tiedetään myös tunteneen antiikin Kreikan tansseja tutkineen Maurice Emmanuelin. Toisin kuin Emmanuel, joka todisteli antiikin tanssin asentojen vastaavuutta baletin liikekielen kanssa (Emmanuel 1896, erit. 151–186), Duncania kiinnosti antiikin ideaalien uudelleenluominen tanssissa, jonka tehtävä oli luoda uutta, modernia ruumiinkuvaa. Tässä mielessä Duncan seuraa esimerkiksi olympialiikkeen kiinnostusta antiikkiin 1890-luvulla, jossa nostalginen, terve, mennyt maailma pelastaa yksilön modernin kaupunkilaiselämän niin ruu-

miillisesti kuin henkisesti sairastuttavalta vaikutukselta (tästä lisää kts. Järvinen 2012).

Korsetteja vastustivat ennen kaikkea konservatiiviset lääkärit, jotka väittivät korsettien ja muodinmukaisen pukeutumisen vievän naisia turmiollisiin aikeisiin kuten töihin kodin ulkopuolelle ja osallistumaan poliittisiin liikkeisiin kuten vaatimaan äänioikeutta. Suffragetit sen sijaan olivat nopeasti havainneet, että muodikas imago sai kanssasisaret paljon nopeammin mukaan mielenosoitukseen kuin pelkkä asiasisältö. Duncanin esittäminen radikaalina feministinä on siis harhaanjohtavaa, vaikka hän myöhemmin politisoituikin kannattaen Venäjän vallankumousta ja sosialismia jopa siinä määrin, että hänestä tuli Yhdysvalloissa eräänlainen *persona non grata*. Kaanon siis yksinkertaistaa myös taiteilijoiden usein vuosikymmeniä kestävästä uran tietyksi huippuhetkeksi, ja mitä laajemmin – ja oppikirjamaisemmin – kaanonia esitellään, sitä yksioikoisemmaksi taiteilijoiden taide latistuu.

Englanniksi uudet, varieteemaailmasta salonkeihin siirtyneet taidetanssin muodot saivat useita nimiä: free-form dance, barefoot dance, modern dance. Theresa Buckland (2011) on kirjoittanut tanssin yläluokkaisten naisten keskuudessa saaman suosion juurista poikamieskulttuurin synnyssä: Aiemmin naiset käyttivät valtaa nimenomaan tanssiaisissa vaikuttaen sukujen välisiin liittoihin ja määrittäen, kuka oli seurapiiriä ja kuka ei, mutta kun nuoret miehet alkoivat lykätä naimisiinmenoa, tanssiaisten merkitys romahti. 1880-luvulta alkaen naiset ryhtyivät tanssimaan toisin, eli salongeissa esitettyjen tanssien rooli kasvoi, ja erityisesti hyväntekeväisyystarkoituksiin järjestetyt iltamat olivat nopeasti täynnä esitettä tanssia. Jälleen kerran isompi yhteiskunnallinen muutos heijastui myös tanssiin ja ennen kaikkea vaikutti käsityksiin soveliaisuudesta. Duncan tulee salonkeihin juuri, kun amatöörien kiinnostus antiik-

kiin ja ruumiinkulttuuriin yhdistyy seurapiirineitien tarpeeseen esittää tanssia, ja samaan aikaan hän on itse ulkopuolinen, jonka ei tarvitse käyttäytyä siivosti seurapiirineitien tapaan.

Eurooppalaisesta näkökulmasta modernin tanssin historia on joka tapauksessa aika toisen näköinen kuin se, minkä amerikkalaiset tutkijat ovat ajaneet läpi – ja alusta alkaen. Jos katsoo 1900-luvun alun kirjallisuutta, taidetanssin kenttä on paljon heterogeenisempi kuin mitä nykyisin esitetään: mukana on paitsi balettia ja paljasjal-katanssia myös flamenco, esitettyjä seuratanseja ja tanssikisoja (dance pageants). Sama pätee myös ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, joka on voimakasta professionalisoitumisen, uusien taidekoulujen ja uusien tekniikoiden aikaa; ja uudelleen toisen maailmansodan aikana, jolloin suuri osa saksalaisia tanssintekijöitä emigroitui maasta. Esimerkiksi Hanya Holm lähti New Yorkiin 1931 perustamaan Mary Wigman -studiota, mutta teki pian pesäeron fasistiseen Saksaan. Holm kanonisoitiin sittemmin yhdeksi ”neljästä suuresta” amerikkalaisen modernin tanssin koreografista Martha Grahamin, Charles Weidmanin ja Doris Humphreyn rinnalle. Kurt Jooss lähti ryhmineen pakoon, kun kansallissosialistit uhkasivat seurueen juutalaisia jäseniä. Jooss päätyi lopulta Britanniaan, jossa hän oli perustamassa Dartington Hallia, Britannian modernin tanssin keskeistä oppiahjoa ja keskustaa. Hänen ryhmäläisiään lähti Euroopan ja Yhdysvaltojen (Elsa Kahl) lisäksi esimerkiksi Chileen (Ernst Uthoff).

Suomalainen postmoderni?

Suomalaisesta näkökulmasta taidetanssi kulkee samaa, lähtökoh-taisen kansainvälistä polkua. Maggie Gripenberg haki oppinsa sveitsiläissyntyisen musiikkipedagogi Émile Jaques-Dalcrozen koulusta Saksasta. Dalcroze oli pettynyt pianonsoiton opettajien

koulutukseen ja vaati erityisesti uudenlaista rytmiikan opetusta kaikkeen musiikkikoulutukseen. Tätä varten hän kehitti kehollisen menetelmän, jota hän kutsui eurytmiikaksi eli oikearytmisyydeksi. Dalcroze sai kuitenkin enemmän menestystä tanssiliikunnan opettajana, ja hänellä oli kuuluisa koulu Helleraussa. Johanna Laakkonen on parhaillaan kirjoittamassa historiikkia suomalaisista, jotka paitsi hakivat oppia, myös tekivät tanssijanuraa Saksassa (kts. esim. Laakkonen 2012). Aina 1980-luvulle asti suomalaiset tanssijat hakeutuivatkin oppiin ulkomaille ja kutsuivat jonkin verran myös ulkomaisia opettajia tänne – Aino Kukkonen esimerkiksi korostaa Carolyn Carlsonin vaikutusta suomalaisen tanssin 1980-lukuun.

Myös ”postmodernin tanssin” tekniikat saapuivat suomalaiseen tanssiin sillä perinteisimmällä mahdollisella tavalla, eli tanssijat menivät joko Sally Banesin pitkälti määrittelemän, postmodernin tanssin ydinryhmän (Rainer, Paxton ja kumppanit) tai näiden läheisten yhteistyökumppaneiden ja oppilaiden oppiin. Erityisesti Amsterdamin Teatterikoulun School for New Dance Development muodostui tärkeäksi ”suomalaissiirtokunnaksi”. Vaikka esimerkiksi Steve Paxton opetti Amsterdamissa, koulu ei ollut sitoutunut koulukuntamaisesti amerikkalaiseen ”postmoderniin tanssiin” vaan siellä vaikutti myös moni eurooppalaisen nykytanssin opettaja, joista vain osan traditio nousi Yhdysvalloista (esimerkiksi Pauline de Groot, joka oli opiskellut ja työskennellyt USA:ssa) ja osan esimerkiksi Englannin ns. uuden tanssin perinteestä (Julyen Hamilton). Jälleen kerran amerikkalainen narratiivi näyttäytyy kovin yksipuoleisena: Euroopassa postmoderni merkitsi nopeasti tekniikkojen, estetiikkojen ja koulukuntien risteyskohtaa. Britanniassa taas uusi tanssi-termi nousi *New Dance* -lehden ympärille keskittyneestä keskustelusta, jossa Dartingtonin koulun pitkälti määrittämää modernin tanssin perinnettä haluttiin haastaa ja uudistaa.

Toki se, kuinka nopeasti uudeksi koettu omaksutaan, on suhteellista. Kestää aikansa ennen kuin nimikkeet kuten ”postmoderni tanssi” vakiintuvat käyttöön tutkijoiden tai tanssintekijöiden keskuudessa. Kuten Kukkonen (2014, 40) huomauttaa, käsitettä ”postmoderni tanssi” ei juurikaan käytetty suomalaisessa keskustelussa vielä 1980-luvulla. Puhuttiin mieluummin ”pehmeistä tekniikoista”, jotka eivät myöskään rajoittuneet Judson-ryhmäläisten kehittämiin menetelmiin, vaan mukana oli esimerkiksi joogaa, Alexander-tekniikkaa ja Autenttista Liikettä.

Lisäksi tutkijan määritelmä käsitteelle ei suinkaan tarkoita, että käsitettä käytettäisiin määritelmän mukaisesti. Kukkonen (2014, 40) huomioi tämän puhuessaan Arto Hyvösen *Tanssi*-lehden artikkelista vuodelta 1985. Hyvösen tekstissä postmoderni tanssi määrittyi tavalla, joka ei itse asiassa sovellu Sally Banesin luokitteluun. Hyvösen listaa suomalaisen ”postmodernin tanssin” edustajiksi Jorma Uotisen, Jaana Turusen, Sanna Kekäläisen, Riitta Pasasen ja Soile Lahdenperän, mutta kuten Kukkonen huomauttaa, hän ei mene tarkemmin siihen, miksi valitsee juuri nämä tekijät. Pikemminkin lista on loppuhuomautus, jolla todistetaan postmodernin tanssin vaikuttavan myös Suomessa.

1980-luku oli Suomessa tanssin kentän suurten mullistusten aikaa – tanssikoulutuksen ja rahoitusinstrumenttien, ammattilehden, uusien ryhmien, keskustusten ja koko vapaan kentän synnyn aikaa. Aikalaiskäsitteenä ”postmodernia tanssia” paljon yleisempi luokittelu oli ”uusi tanssi” (Kukkonen 2014, 59–62), joskaan sillä ei tarkoitettu samaa kuin Isossa-Britanniassa käsitteellä ”new dance”, eikä termi myöskään ollut kaikkien mieleen. Ryhmittelyt ja nimet jäsentävät aina todellisuutta ja kuvaavat lisäksi esimerkiksi yleisön ja rahoittajien odotuksia. Juuri siksi ne ovat myös ongelmallisia ja niitä on tarpeen haastaa.

Avantgardeako?

Tanssintekijöiden erilaisten henkilökohtaisten genealogioiden tasolla tyyli- ja ryhmäkäsitteet näyttäytyvät nopeasti turhauttavina ja nimenomaan kanonisoinnin käsikassaroina: tanssintekijöiden ”originaalisuutta” korostava taiteentutkimuksellinen malli korostaa absoluuttisia katkoksia, jossa opettajahahmo edustaa modernia tanssia ja tämän ”oppilas” postmodernia. Historia ei koskaan ole näin yksinkertaista, ja kuten mainittua, historianankirjoitus on jo sekin yksinkertaistus menneen moninaisuudesta. Esimerkiksi Merce Cunningham asetetaan usein modernin tanssin kategoriaan, vaikka hänet erottaa omista opettajistaan (kuten Martha Grahamista) esimerkiksi sattuman käyttö komposition menetelmänä tai kiinnostus arkiseen liikkeeseen, joita pidetään postmoderneina piirteinä, ja vaikka hänen pitkäaikainen puolisonsa John Cage sävelsi musiikkia Judson Churchissa esitettyihin tanssikonsertteihin, joihin Cunningham jopa osallistui.

Liian usein tanssista ja tanssin käsitteistä puhuttaessa pyritään korostamaan avantgardea sanan hierarkkisoivassa merkityksessä ja unohdetaan, että ajassa on aina läsnä kaikenlaisia historiallisia kerrostumia. Vuonna 1980, kun menin ala-asteen ensimmäiselle luokalle, opettajani pisti koko luokan musiikkiliikkumaan varsin perinteisessä 1900-luvun alun eurytmiikan hengessä. Siis samaan aikaan, kun Suomeen tulee ”postmoderni tanssi”, koulussa opetetaan tekniikkaa, jota esimerkiksi Maggie Gripenberg opiskeli 70 vuotta aiemmin ja joka levisi kouluihin voimistelun ja liikunnan opetuksen kautta.

Taiteentutkimuksen uutuusdiskurssi keskittyy myös nimenomaan metropoleihin – paikkoihin, joissa on paljon ihmisiä ja toimintaa ja joihin vallan instituutiot keskittyvät (esimerkiksi koulutuslaitokset, esitystilat, rahoittajat ynnä muut viihtyvät yhdessä).

Kaanonissa periferiaan siirrytään viiveellä, kun on ensin omaksuttu sieltä keskuksesta se olennainen. Tällöin suomalaisen tanssin ”postmoderni” näyttäytyy automaattisesti jälkijättöisenä suhteessa New Yorkiin tai Amsterdamiin.

Ehdotan, että tilannetta voisi katsoa toisesta näkökulmasta. Periferiat voi nähdä, ei keskusta imitoivina ja jälkijättöisinä, vaan hybrideinä ja perinnettä muuttavina paikkoina; vapaampina tiloina, joissa erilaiset tekemisen tavat kohtaavat ja vaikuttavat toisiinsa. Tämä on positiivisempi tapa ajatella taidetta paikkaan soveltuvana (lokaalina) eikä aikaan sidottuna (kronologisena) ilmiönä, jolloin myös liudennetaan kaanonin lineaarisuutta ja hierarkkisuuutta. Taiteen ilmiöt eivät koskaan synny tyhjästä vaan ajallisten, tilallisten tasojen risteymissä, joissa muistumat ja jäljet, alitajuinen, sattumanvarainen, irratiionaalinen, henkilökohtainen ja intuitiivinen muokkaantuvat joksikin tämänhetkiseksi tai tulevaksi merkitykseksi. Lisäksi kanonisointi, jolle tarve ”uutuuden” korostamisesta perustuu, tapahtuu aina jälkijättöisesti, usein kriitikkojen ja tutkijoiden ja vain osin taiteentekijöiden itsensä tekemien määrittelyiden kautta.

Jos tämän sanoo astetta monimutkaisemmin, voisi viitata Michel Foucault’n tiedon arkeologiaan, jossa tutkitaan ajattelumme historiallisen muodostumisen ehtoja (Foucault 1992). Sittenmin Foucault hylkäsi arkeologiametaforan, koska ajatus arkeologiasta johtaa liian helposti väärinymmärrykseen, että menneisyyttä kaivelemalla päästään johonkin ”alkuperäiseen” tai ”oikeaan”. Ajatus historiasta menneisyyttä konstituivana eli nykyhetken tarpeista tulevaisuutta kohden kirjoitettuna poliittisena projektina on kuitenkin ollut keskeinen paradigmaattinen muutos historiankirjoituksessa vähintäänkin 1980-luvun alusta alkaen. Foucault’n avulla voi miettiä myös, miten sellaiset käsitteet kuin ”postmoderni” itse

asiassa toimivat sen sijaan, että katsottaisiin vain, mitä niillä tarkoitetaan. Voitaisiin siis pohtia, *mitä tapahtuu, kun sanotaan, että jokin on postmodernia tanssia.*

Jos siis palataan ajatukseen taiteesta, jossa uusi ja erilainen on toivottavaa – siis siihen, kuinka taidepuhe on aina arvottavaa – niin esimerkiksi sana ”avantgarde” tuo jo mukanaan valtavan historiallisen painolastin niissä tavoissa, joilla sanaa on käytetty. Ajatus taiteen ”eturintamasta” on tietysti militaristinen metafora ja, samalla tavoin kuin ”pioneerit” tai ”tienraivaajat”, asettaa valikoidut yksilöt ei pelkästään irralleen kontekstistaan vaan nimenomaisesti hierarkkiseen suhteeseen: avantgarde, pioneeri on aina parempi kuin muut aikalaisensa. On siis äärimmäisen paradoksaalista puhua postmodernista tanssista avantgardena. En tarkoita tätä historiallisesti, jolloin avantgarde, jota viime aikoina on käytetty lähinnä 1900-luvun alun taiteista, olisi periodisidonnainen käsite. Tarkoitan, että avantgarden käsite on ristiriidassa postmodernin tanssin periaatteiden kanssa.

Rosalind Krauss (1988, 160–168) kirjoittaa kirjassaan *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, että vaikka avantgarde lepää ajatuksella omaperäisestä ja originellista taiteilijasta, käytännössä avantgardetaiteilijoiden taide on täynnä toistoa ja kierrätystä. Kraussin esimerkkinä on ristikko, jonka kautta hän todentaa, että kopio on välttämätön omaperäisyyden käsitteen määrittelylle ja toistumattomuus on illuusio, koska taide ei voi olla taidetta olematta aktiivisessa suhteessa jo tehtyyn. Huolimatta myytistä, jonka mukaan tanssi on hetken taidetta ja katoavaa, nämä samat periaatteet määrittävät myös tanssitaidetta. Taide ei ole taidetta tapahtumatta taiteen kontekstissa.

Tyylikausiluokittelut ovat tapa sekä ilmentää toistuvuutta – tyylin muodostavat toistuvat, samankaltaiset piirteet – että vahvis-

taa illuusiota toistumattomuudesta – miten tyyli ja sitä edustavat originellit taiteilijat eroavat kaikesta aiemmin tehdystä. Tämä on myös tapa, jolla ”postmoderni tanssi” toimii tanssitaiteessa: se eksplisiittisesti erottaa itsensä ”modernista tanssista” ollen samalla täysin riippuvainen ”modernin tanssin” määrittelyistä originaalisuuden väitteessään. Ei ole olemassa *postmodernia* ilman *modernia*. Periodisaatio ja tyylikausiluokittelu luovat illuusion toinen toistaan seuraavista ”kausista”, jolloin unohdetaan, että modernin tanssin koreografit työskentelivät kymmeniä vuosia samaan aikaan ja osin samoissa tiloissa kuin ns. postmodernit koreografit. Merce Cunningham, joka sijoitetaan yleisemmin moderniin kuin postmoderniin tanssiin, teki viimeisen koreografiansa vuonna 2009.

Murtumia

Tanssin genealogioiden lähempi tarkastelu on äärimmäisen kiinnostavaa, koska jokainen yksilö paljastaa, miten suurista yleistyksistä esimerkiksi tekijöiden, tyylien tai ryhmien määrittelyssä on kyse (kts. Järvinen 2017). Banes halusi nimenomaan kirjoittaa Judson-ryhmästä amerikkalaisen demokratian ilmentymänä. Hänellä oli siis poliittinen, ei vain esteettinen agenda. Tämä ei vielä näy nytkään *Terpsichore in Sneakers* -kirjassa vuodelta 1980 (Banes 1987), mutta kolme vuotta myöhemmän *Democracy's Bodyn* (Banes 1995) otsikko kertoo kaiken tarvittavan: Banesille Judson Dance Theater ja sitä seurannut The Grand Union -kollektiivi olivat amerikkalaisten poliittisten ideaalien, erityisesti demokratian, ruumiillistuma. Judsonin tavat tehdä tanssia peilasivat suoraan amerikkalaisia ideaaleja. Postmodernin tanssin käsite on ehkä niin kiehtova juuri sen sisäisen jännitteen tähden, joka syntyy postmoderniin yhdistettyjen piirteiden kuten arkipäiväisen liikkeen ja avantgarden erityisyyden ja omaperäisyyden korostamisen välille.

Kuten Ramsay Burt (2006) on osoittanut kriittisessä *Judson Dance Theater: Performative Traces* -kirjassaan, Banesin määritelmään postmodernista tanssista sopii kuitenkin myös esimerkiksi amerikkalaiskriitikkojen teilaama Pina Bausch, joka toisin kuin judsonlaiset pyrki esimerkiksi aktiivisesti tuomaan esille etnisesti ja fyysisesti erilaisia ruumiita. Vaikka Bauschin monikulttuurisuudessa olikin omat sudenkuoppansa, Tanztheater Wuppertal korostaa Judsonin äärimmäistä valkoisuutta ja keskiluokkaisuutta. (Burt 2006, erit. 22.)

Olennaista on, että jos tutkija käy läpi Judson Dance Theaterin jäämistön entisen kotiyliopistoni New York Universityn kirjastossa, havaitsee nopeasti sen pitävän sisällään paljon sellaista, joka ei mitenkään sovi Banesin määritelmiin. Opiskelukaverini MJ Thompson, joka tällä hetkellä kirjoittaa kirjaa Louise Lecavalierista ja La La La Human Steps -ryhmästä, näytti meille joitain näitä ”kummallisia” materiaaleja – ilmoituksia tanssitunneista vaaleanpunaisella paperilla, mainoksia drag-esityksistä, kopioita studion varauslistoista täynnä niin kaanonista tuttuja kuin sieltä pois jätettyjä nimiä. Katsomalla vaikkapa Wikipedian listaa taitelijoista, jotka esiintyivät Judsonissa vuosina 1962–1966, havaitsee, kuinka yksipuolinen tanssitaiteessa yleisesti annettu kuva Judsonista on.

Janice Rossin (2009) arvostelu Burtin kriittisestä kirjasta *TDR*-lehdessä puolestaan osoittaa, kuinka vaikeaa amerikkalaisille on hyväksyä näitä kriittisiä näkökulmia Judsonista: Ross kiinnittyy yksityiskohtiin ja sivuuttaa täysin esimerkiksi kysymyksen historiantutkijan vallankäytöstä suhteessa siihen, keitä luetaan kuuluviksi Judson-ryhmään. Burt kun kirjoittaa esimerkiksi Fred Herkosta, jonka panos Judsonin syntyyn oli historiallisten lähteiden valossa merkittävä, mutta joka kuoli ennenaikaisesti ja jonka

camp-estetiikka ei sovi Banesin teoriaan ”postmodernista tanssista”. (Burt 2006, erit. 55.)

Koska postmoderni tarkoittaa Banesille modernista seuraavaa suurta tyyliuuntaa amerikkalaisessa tanssitaiteessa, monet hänen postmodernille antamistaan määritelmistä ovat hyvin laajoja ja usein negaatioita aiempien amerikkalaisten teoreetikkojen, esimerkiksi John Martinin ja Louis Horstin, modernismin määrittelyistä. Tanssi esimerkiksi ei enää ole representatiivisessa suhteessa todellisuuteen tai riippuvaista musiikista. Kuitenkin samaan aikaan monet näistä ei-modernistisista elementeistä tai laaduista sopivat mainiosti monta kymmentä vuotta varhaisempaan eurooppalaiseen moderniin tanssiin. Esimerkiksi ajatus tanssista, joka on riippumatonta musiikista, musiikin rakenteista tai sisällöistä, oli keskeinen Rudolf Labanille, joka kutsui tätä nimellä *Freie Tanz* eli vapaa tanssi. Kurt Jooss sen sijaan puhui ”absoluuttisesta tanssista”, tanssitaiteesta, jossa narratiivi oli toissijainen tanssilliselle ilmaisulle. Myös Wigman käytti samaa käsitettä, mutta toisin kuin Jooss, hän vastusti baletin ja *Ausdruckstanzin* liittoa. Kun vielä muistetaan, että Martinin ja Horstin ylistämä Hanya Holm oli Wigmanin luotto-oppilas, määrittelyt alkavat vaikuttaa muna vai kana -tyyppisiltä ongelmilta.

Suomessahan ”vapaalla tanssilla” tarkoitettiin kaikkea ei-baletillistä esittävää tanssitaidetta aina pitkälle 1960-luvulle asti, jossa vaiheessa edellä mainitut amerikkalaiset propagandakiertueet ja ”moderni tanssi” ilmestyvät kuvioihin. Voiko täällä siis puhua ”postmodernista tanssista” myöskään modernin negaationa samalla tapaa kuin Banes amerikkalaisessa kontekstissa sen esittää? Ehkä, ehkä ei: propagandakiertueilla kun oli mukana myös Anna Halprin, jota pidetään varsinkin New Yorkin ulkopuolella amerikkalaisen ”postmodernin tanssin” keskeisenä taustavaikuttajana.

(Janice Ross, jonka negatiivista kritiikkiä Ramsay Burtin kirjasta yllä siteerasin, on kirjoittanut kirjan Halprinista.)

Judson Dance Theateriin monella tapaa vaikuttanut Merce Cunningham taas opetti 1970-luvulla Ulla Koivistoa, joka opiskeli myös musiikkia Cunninghamin elämänkumppanin John Cagen johdolla ja tunti myös Robert Dunningin, joka siis veti Cunninghamin studiolla 1960–1961 Judson Dance Theaterin syntyyn keskeisesti vaikuttaneita kompositiokursseja. (Judsonin syntyhetkeksi lasketaan yleisesti kurssilaiten esiintyminen Judson-kirkolla vuonna 1962.) Dunningin kursseille osallistuivat muun muassa Steve Paxton, David Gordon, Fred Herko, Yvonne Rainer, Elaine Summers, sekä Alex ja Deborah Hay. Suomalaisista tanssintekijöistä Koivisto on siis samassa asemassa 1970-luvulla suhteessa amerikkalaiseen tanssitaiteeseen kuin Judsonin 1960-luvulla muodostaneet kanonisoidut tekijät.

Tanssintekijän näkökulmasta voi myös kysyä, että jos on aloittanut uransa tekemällä yhdenlaista tanssia, onko kivaa olla sidottu siihen lopun ikäänsä? Taiteen diskurssit kuten originaalisuus perustuvat paradoksaalisesti taiteilijan taiteen henkilökohtaiseen tunnistettavuuteen (signature styleen), eli Kraussin mainitsemaan toistoon: Mondrianin ristikot, Jackson Pollockin roiskemaalaukset, Martha Grahamin kontraktiot tai Loie Fullerin liehuvat helmat. Vaikka nämä taiteilijat tekivät myös muuta – esimerkiksi Pollock siirtyi uransa lopulla pois roiskemaalauksista teknisesti hyvin erillaiseen abstraktioon, ja Fuller teki varjonukketeatterista vaikutteita ottanutta elokuvaa – heidän tunnistettavin tyyliinsä on se, mikä myy: kanonisoitu signature style. Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen tohtoriopiskelijat ovat toistuvasti tuoneet esiin, kuinka moni heistä on kokenut, että taiteen tuotantomekanismit ovat pakottaneet heidät umpikujaan – tietyllä tapaa menestyksensä vangiksi, tekemään samaa ja paljon, yleensä tiukkojen aikataulujen puitteissa. Taiteili-

jalle uudistumisen kokemus on yleensä tärkeää jo pelkästään oman jaksamisen kannalta, ja tuntuukin, että tohtoriopintoihin tullaan usein kriisin kautta, hakemaan jotain erilaista tapaa tehdä taidetta. Vaikka myös tutkimuksessa uutuudella ja tuottavuudella on yhä keskeisempi rooli, taiteellinen tutkimus on tuonut taiteilijan äänen esiin myös tanssitaiteessa tavalla, joka haastaa niin tekijäauktori-teettia – joka tanssissa usein on koreografi – kuin taiteentutkimuksen kiinnittymistä originaalisuuden ja tyylin määritelmiin.

Entä nykytanssi?

Tästä voin vetää aasinsillan kysymykseen ”nykytanssista”. Monissa Euroopan maissa ”moderni tanssi” erotettiin ”nykytanssista” pian toisen maailmansodan jälkeen. Osin tämä johtui taidehistoriallisesta diskurssista: 1930-luvulla kuvataiteissa alettiin erottaa 1900-luvun ensi vuosikymmenten ”moderni” taide ”nykytaiteesta” (contemporary art). Tanssissa kuitenkin termi ”moderni tanssi” yhdistyi myös voimakkaasti Ausdruckstanzin ja sitä kautta kansallissosialistisen Saksan ja Stalinin Neuvostoliiton massaspektaakkeleihin, eli sellaiseen poliittisuuteen, josta haluttiin eroon. Yhdysvalloissa tällaisille jaotteluille ei nähty tarvetta, koska toista maailmansotaa edeltäneen modernin tanssin tekijät jatkoivat uraansa, joten modernin ”ensimmäistä sukupolvea” (Graham, Weidman, Humphrey ja Holm) vain seurasi toinen modernin aalto: José Limón, Katherine Dunham, Pearl Primus, Paul Taylor, Merce Cunningham ja niin edelleen. Monet tekijöistä kehittivät omaa nimeään kantavia tekniikoita, joita vartioivat heidän mukaansa nimetyt säätiöt (Kraut 2015, erit. 246–262). Niin modernin kuin postmodernin tanssin tekijät hyötyivät suoraan liittovaltion ja osavaltioiden antamasta julkisesta rahoituksesta, joka aina 1970-luvulle asti oli paljon nykyistä avokätisempää. Julkisen rahan turvin pidettiin yllä studioita ja

kouluja, rahoitettiin opetusta ja esittämistä riippumatta yksityisistä mesenaateista tai pitkälti yksityisestä korkeakoulujärjestelmästä, jonka suojiin tanssitaide on Yhdysvalloissa sittemmin paennut.

Euroopassa viime aikoina kysymys on ollut, miten kauan nykytanssi voi olla nykyhetkistä – contemporary. Sana 'contemporary' kun tarkoittaa nimenomaan aikalaista. Esimerkiksi filosofi Frédéric Pouillaude (2009; suom. 2015) ja taiteentutkija Pascal Gielen (2013) ovat kirjoittaneet kumpikin omista lähtökohdistaan ”nykyhetkisyiden” ongelmasta taidepuheessa. Gielen väittää, että nykyaide on nimenomaan jatkuvan menneen unohtamisen kautta tuottanut ainaisen virtauksen tilan, joka ei pyri historiallisen avantgarden tapaan olemaan edellä aikaansa vaan vain ajassaan, aikalaisena. Koska nykyaiteella ei siis ole utooppista tulevaa, se on menettänyt kykynsä vaikuttaa yhteiskuntaan ja todellisuuteen – se elää vain turvallisessa fiktion tilassaan gallerian valkoisten seinien sisällä. (Gielen 2013, 31.)

Pouillaude kritisoi samaan tapaan ”aikalaisuuden” ajatusta historiattomuudesta – kellumisesta nykyhetkessä – jonka nykyaide hänen mukaansa esittää nykyhetkeä kuvaavana ilmiönä. Hän kuitenkin näkee aikalaisuuden positiivisemmin kuin Gielen. Hänen kiinnostuksensa kohdistuu 1990-luvun puolivälin jälkeiseen ranskalaiseen tanssiin, jota hän kutsuu ”esityksen itsetutkiskeluksi” ja jonka hän väittää olevan jotain niin erityistä, että se on perinteisen terminologian tavoittamattomissa. (Pouillaude 2015.) Neroutta tutkineena nauroin tälle ääneen: nerous on juurikin jotain, joka pakenee määrittelyjä ja Pouillaude itse asiassa siis kuvaa ranskalaista nykytanssia samoin kuin Friedrich Nietzsche (1967) aikanaan Rikhard Wagneria.

Pouillaude (2015, 22) sanoo, ettei ”esityksen itsetutkiskelu” ole moderni eikä postmoderni:

Se ei ole modernismin mukaista taiteen etenemistä kohti ominaislaatuun [- vaan -] toistaa aiemmin tapahtunutta (amerikkalaisen postmodernin tanssin aikaansaamaa) muutosta, jolloin tämä toistaminen särkee modernistiselle ajattelutavalle ominaiset edistyksen ja käytäntöjen jatkuvan uudistamisen hahmot. Muutos ei tästä huolimatta kuitenkaan ole postmoderni. Toistolla on siinä todellinen sisäinen johdonmukaisuutensa, joka estää sitä sortumasta ”paluun” valikoivuuteen ja saa sen välttämään postmodernin oletuksen historiallisuuden täydellisestä katoamisesta.

Kuten Kukkonen, Pouillaudekin siis yhdistää postmodernin tanssin postmodernismiin. Hän väittää, että amerikkalainen postmoderni tanssi onkin lähtökohtaisen modernia, siis rajojaan kokeilevaa ja odotuksista poikkeavaa, ja tämä uusi, amerikkalaisesta postmodernista tanssista noussut ranskalainen tanssi taas pyrkii ottamaan huomioon satunnaisen aikalaisuuden, joka tapahtuu satumalta esityksessä, tekijöiden ja ei-tekijöiden rinnakkaiselossa.

Itse olen molempien kanssa eri mieltä. Pouillauden nykytanssi tekee nykytanssille saman kuin Gielenin kritiikissä tapahtuu nykytaiteelle: nykytanssi jää historiattomuutensa vangiksi, yhteiskunnallisesti irrelevantiksi puuhasteluksi instituution sisällä. Pouillauden luennassa kaikuu 1800-luvun lopun esteettien *l'art pour l'art* -ideaali, ajatus taiteesta taiteen vuoksi, mutta pessimistisempänä: Pouillauden mukaan taide ei enää voi ottaa haltuun tai kuvastaa maailmaamme, aikalaisuuttamme. Samaan aikaan Gielenin toive uudenlaisesta demokraattisesta instituutiosta, joka sallisi utooppisen ulottuvuuden on kovin eskapistinen tapa ymmärtää historian rooli suhteessa taidepuheeseen: hän näkee menneen nostalgisesti parempana ja väittää, että uutuuteen ja tuottavuuteen sitoutunut neoliberalistisen koulutusjärjestelmän tuottama nykytaide unohtaa menneessä jo tehdyn, siis kieltäytyy tekemästä tiliä taiteen historian

kanssa. Gielenille (2013, erit. 31) taidehistoriasta tulee pelastuksen enkeli, jolla nykytaide saadaan ulos instituutioista ihmisten pariin, jolloin häneltä unohtuu taiteen historian luonne dispositiivisena, instituutioihin sitoutuneena (vrt. esim. Foucault 2001). (Pouillade 2015; Gielen 2013)

Pouillaude ja Gielen onnistuvat osoittamaan, kuinka utopia on määritelmällisesti tavoittamaton – se on οὐ-τόπος, ei-paikka. Haluankin päättää tämän pohdinnan kysymällä, onko tanssitaiteella utopiaa? Mikä ”nykytanssin” vaihtoehdoksi, käsitteeksi, joka ei niinkään erottaisi uutta periodia tanssitaiteen jatkumoon vaan tarjoaisi jonkinlaisen mahdollisuuden ajallisuuden ja poliittisuuden ekologiaan? Suomen kieli mahdollistaisi nykytanssin erottamisen Pouillauden aikalaisuus-käsitteestä, koska sanalla ei ole samaa kielellistä kytköstä: nykyisyys ja nykyhetkisyys ovat eri kantaa kuin aika ja aikalaisuus. Tuleva ja tulevaisuus – futuuri – johtaa ajatukset ”futurismiin”, mutta valitettavasti italialaiset fasistit antoivat termille futurismi aika ikävän kaiun jo ensimmäisen maailmansodan aikoihin. Toisaalta, olen jo vuosia lukenut nykyisin afrofuturismiksi kutsuttua kirjallisuutta – viimeisimpänä N.K. Jemisinin romaanin *The Fifth Season* (2015) – ja kuten mainitsin, koloniaalisen toisen kautta jotkut ilmiöt esittämissä taiteissa näyttäytyvät tietyssä mielessä utooppisina, jotain tulevaa tavoittelevina, kieltämättä silti historiaa Gielenin pelkäämällä tavalla.

Keväältä 2016 olkoot tästä utooppisuudesta esimerkkeinä Sonya Lindforsin *Noble Savage* ja Toisissa tiloissa -ryhmän *Maan ulkopuolinen taide*. Molemmissa oli omanlaistaan poliittisuutta, ensin mainitussa eksplisiittisesti, jopa didaktisesti mutta silti hyvin positiivisesti, tulevaisuuteen toiveikkaasti suhtautuen. Jälkimmäisessä poliittisuus oli vähemmän eksplisiittistä, mutta aivan samalla tavoin teos kutsui jokaisen yleisön jäsenen havainnoimaan itseään toisin.

Tapahtui jonkinlainen transformaatio, muutos, suhteessa ympäröivään maailmaan. Taide vaikutti, konkreettisesti, vaikka se tapahtui instituution sisällä: näyttämöllä ja museossa. Näyttämö ja museo instituutioina näyttäytyivät teosten kautta toisenlaisina, toisena ja vieraana. Kyseessä siis oli myös, tietyyssä mielessä, Pouillauden mainitsema esityksen itsetutkiskelu, mutta aktiivisessa suhteessa yhteiskuntaamme.

Valitettavasti käsitteissä on myös aina ennakko-osto-oikeus, ja ”transformatiivinen tanssi” on tanssimeditaation muoto. Tätäkään termiä ei siis voi ottaa käyttöön nykytanssin rinnalle. Ehkä parasta onkin jättää asia hautumaan: oma pohdintani on vielä kovin keskeneräistä ja tutkimusprojektini, johon tämä puheenvuoro liittyy, on vasta alussa.

Lähdeluettelo

Esitykset:

Jeux: uudelleen kuviteltu/re-imagined. Esiintyjät Jouni Järvenpää, Maija Reeta Raumannin ja Anna Torkkel. Koreografia Liisa Pentti ja esiintyjät. Tuotanto: Liisa Pentti +Co ja Ehkä-tuotanto. Kutomo, Turku 19.10.2016 (ensi-ilta).

Maan ulkopuolinen taide: Humanoidihypoteesi 2. Toisissa tiloissa -ryhmä. Kiasma-teatteri, Helsinki 22.4.2016 (ensi-ilta).

Noble Savage. Esiintyjät Ima Iduozee, Amira Khalifa, Deogracias Masomi, Julian Owusu, Esete Sutinen ja Sonya Lindfors (ohjaus ja konsepti). Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Sonya Lindfors. Pannuhalli, Helsinki 25.4.2016 (ensi-ilta 19.4.2016).

Kirjallisuus:

Au, Susan. 1993. *Ballet & Modern Dance*. Lontoo: Thames and Hudson (1988).

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press (1980).

- Banes, Sally. 1995. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Durham and London: Duke University Press (1983).
- Buckland, Theresa Jill. 2011. *Society Dancing: Fashionable Bodies in England, 1870–1920*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. New York: Routledge.
- Croft, Clare. 2015. *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Emmanuel, Maurice. 1896. *La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris: Librairie Hachette.
- Foucault, Michel. 1992. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard (1969).
- Foucault, Michel. 2001. "Qu'est-ce qu'un auteur?" Teoksessa *Dits et écrits I, 1954–1975*, 817–849. France: Quarto Gallimard (ranskaksi 1969).
- Franko, Mark. 1995. "Mimique." Teoksessa *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, toim. Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy, 205–16. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Gielen, Pascal. 2013. "Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the 'Contemporary'." Teoksessa *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, toim. Pascal Gielen, 11–32. Amsterdam: Valiz.
- Jemisin, N.K. 2015. *The Fifth Season*. London: Orbit.
- Jowitz, Deborah. 1989. *Time and the Dancing Image*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (1988).
- Jyrkkä, Hannele, toim. 2005. *Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön*. Helsinki: Like.
- Jyrkkä, Hannele, toim. 2011. *Nykykoreografien jalanjäljissä: 37 tapaa tehdä tanssia*. Helsinki: Like.
- Järvinen Hanna & Rouhiainen, Leena, toim. 2014. *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Nivel 03. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
- Järvinen, Hanna. 2017. "On the Author Function in Dance History." Teoksessa *Tekijyys*, toim. Annette Arlander, Laura Gröndahl, Helka-Maria Kinnunen & Marja Silde, 39–59. Näyttämö & tutkimus 6. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.
- Järvinen, Hanna. 2013. "Stillness and Modernity in Nijinsky's *Jeux*." *Discourses in Dance* 5(1): 13–38.
- Järvinen, Hanna. 2012. "Dancing Back to Arcady': On Representations of Early Twentieth-Century Modern Dance." Teoksessa *Dance Spaces: Practices of Movement*, toim. Susanne Ravn & Leena Rouhiainen, 57–77. Odense: University of Southern Denmark Press.
- Järvinen, Hanna. 2009. "Critical Silence: The Unseemly Games of Love in *Jeux* (1913)." *Dance Research* 27(2): 199–226.

- Kolb, Alexandra. 2009. *Performing Femininity: Dance and Literature in German Modernism*. Cultural History and Literary Imagination series 12. Bern: Peter Lang.
- Korppi-Tommola, Riikka. 2012. "Virtauksia Valloista: Sukelluksia suomalaisen modernin tanssin amerikkalaistamiseen 1960-luvulla." Teoksessa *Weimarista Valtoihin: Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa*, toim. Johanna Laakkonen & Tiina Suhonen. Teatterimuseon verkkojulkaisuja 1, 83–112. Helsinki: Teatterimuseo.
- Krauss, Rosalind E. 1988. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kraut, Anthea. 2015. *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Kukkonen, Aino. 2014. *Postmoderni liikkeessä: Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Laakkonen, Johanna. 2012. "Balettimestari ja modernisti. Sari Jankelow Weimarissa." Teoksessa *Weimarista Valtoihin: Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa*, toim. Johanna Laakkonen & Tiina Suhonen. Teatterimuseon verkkojulkaisuja 1, 35–55. Helsinki: Teatterimuseo.
- Lepecki, André. 1999. "Maniacally Charged Presence." In *body.con.text: The Yearbook of Ballet International/Tanz Aktuell*, 82–87.
- Makkonen, Anne. 2017. *Suomen taidetanssin historia*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. Haettu 11.10.2017. <http://disco.teak.fi/tanssi/>
- Nietzsche, Friedrich. 1969. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. Kääntänyt Walter Kaufmann. New York: Vintage Books (saksaksi 1873, 1888).
- Ojala, Raija & Takala, Kimmo, toim. 2007. *Zodiak: Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like.
- Poullaud, Frédéric. 2009. *Le Désœuvrement chorégraphique: Etude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin.
- Poullaud, Frédéric. 2015. *Näyttämö ja aikalaisuus*. Kääntänyt Julius Telivuo. Helsinki: Liikkeellä marraskuussa -festivaali.
- Reynolds, Nancy & McCormick, Malcolm. 2003. *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Ross, Janice. 2009. "Judson Dance Theatre: Performative Traces." *TDR: The Drama Review* 53:2, 161–164.
- Siegel, Marcia B. 1996. "Humphrey's Legacy: Loss and Recall." *Dance Research Journal* 28(2): 4–9.

ELINA PIRINEN

**berniläinen reflektio jossa murha
tehtynä enkelikellon koreografiaan
jossa erään postmodernin
tanssiruumiin tuottaman ihmiskuvan
kriisi jossa jo kolmannen polven
tottelematon desiree jossa sanat ja
ruumis joina mieli läikähtelee**

**Kirjoitukseni obsessiivisesti vyöryvä koreografinen
muotoehdotus on suhteessa tekstin sisällä liikkuvaan ja
jumittavaan sisällölliseen ajatukseen. Tämä liike ja jumi
haluaa piirtää yhden postmodernistisen ja feministisen
tavan kirjoittaa puheenvuoroa ja paljastaa myös oman
perversionsa suhteessa tekstissä tarkasteltuun perversioon
böö**

olen yrittänyt kirjoittaa postmodernista tanssista sen tunnuspiirteistä ja suhteesta omaan työhöni ja olla siten mukana tässä merkittävässä kirjahankkeessa mutta postmodernin tanssin ajatteleva on ollut kriisiytyneenä itselleni jo pidemmän aikaa avaan tässä reflektiossa kriisiytymisen syitä hyvin tietystä henkilökohtaiseen tanssija-katsoja-havaintoon ja -kokemukseen pohjautuvasta näkökulmasta käsin reflektiossani käänän erityisesti katseeni

postmodernin tanssin ruumiillisuuden yhteen lähtökohtaan ja sen myötävaikutuksesta syntyvään ihmiskuvaan tämän lähtökohdan synnyttämä ihmiskuva ei vastaa itselleni koko todellisuutta ihmissyydestä joten haluan kirjoituksellani herättää lukijan sisällä keskustelua asiasta havainnot joista kirjoitan ovat aiheuttaneet itselleni tanssitaiteilijana hämmennystä ja surua ja huolta ja koen tärkeäksi yrittää haparoidenkin avata niitä tässä kontekstissa senkin uhalla että se miten kirjoitan on ankaramman maailmankuvan mukaisesti liian epätarkkaa miellän postmodernin tanssin olevan omanlaisensa itsetietoisuuden ja siitä syntyvän reflektion ottaman muodon sekä kaiken aiemman tiedon ja taidon purkamisen ja tästä purusta syntyvän estetiikan aikakausi joka on käynnissä eri aikoina eri tekijöillä keskityn tarkastelemaan sitä postmodernia tanssia jonka ruumiillisuus tuntuu monilta osin ankkuroituvan ehkä jopa modernin tanssin jatkeena syntyneeseen release-ajatteluun ja joka avasi baletin esteettisen ehdotuksen jälkeen paljon ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia ajatella ruumista laajemmin kuitenkin eräs ihmisyyden syvempää ja laajempaa kuvaa tukeva merkittävä itsetietoisuuteen ja ruumiin poesikseen liityvä rekisteri tuntuu loistavan poissaolollaan tässä released body -ajattelussa ja -metodologiassa ja siksi nakertaa minulle juuri kyseisen postmodernin tanssin potentiaalia uskottavana todellisuuden rakentajana postmodernismi kuitenkin myös ehdottaa olevansa todellisuusrakenteen esiinpiirtäjä joka näyttää maailman tässä ja nyt se postmodernin tanssin ruumiillisuus johon kohdistan katseeni tässä kirjoituksessa ei tunnu näyttävän ihmisen ruumiin primäärimpää karaktääriä se postmoderni tanssi tuntuu väistävän syvemmän psyykkisen ruumiillisuuden vahvistamalla ja ylläpitämällä somaattis-analyttisen kokonaisuuden ruumiskuvaa omalla tietäntyyppisellä jälkimodernistisella ruumiin ja kielen estetiikallaan ja keinos-

tollaan olen pohtinyt joitain syitä siihen miksi postmoderniin tanssiin kuten moneen edeltäjänsäkin kietoutuu tällainen soma-perversio tai somaattisuuden perversio jossa ruumiin kokemuksen sanoituksessa ja siitä sanoituksesta käsin rakentuvissa praktiikoissa dominoi ihmisen fysiologis-biologis-kineettinen kokemusajatus ja subdominoi ihmisen sisäinen emotionaalinen ja psyykkinen kokemusajatus tästä somaattisesta ajattelusta puhutaan kokonaisvaltaisena empaattisena praktiikkana mutta koen että tässä tapahtuu eräänlainen postmodernin tanssin harha mikäli jokin olemassa olon rekisteri ohittuu tai ohitetaan ei silloin kai voida asettua ihmisruumiin kokonaisvaltaisuuden puolestapuhujaksi tämä harha on mielestäni toisteisesti näkyvä ja tuntuva ja pohdinkin mahdollisia syitä tähän ilmiöön tässä kirjoituksessa en tule niinkään refleктоimaan postmodernin tanssin ajan muita havaitsemiani tunnuspiirteitä kuten vaikkapa fragmentaarisen kokemuskartan rakentamista näyttämöllä ja merkityshorisonttien rakentumisen häivyttämistä ja tyhjyyden pohtimisen vaikutuksia tai vakiintuneiden taiteen tekemisen logiikoiden dekonstruktion ja rekonstruktion tarpeellisuutta poliittisena eleenä ja author vs. kollektiivinen tekeminen ja kontekstitietoisuutta ja tyypillistä visuaalista ilmiasua jne vaan haluan kirjoittaa tämän lyhyen kirjoituksen hetken yhä vain somaattisen tanssin ruumiillisuuden läpi muodostuvasta ihmiskuvasta ja berniläisistä pilvistä ja enkelikellosta ja myyjätär desireen ajattelemisesta ja sähköestä jossa lukee anna anteeksi n.h. pyydä anteeksi p.h. ja berniläisen sumutorven äänen virittämisestä duuriin ja feministisen yllätyspaketin tiputtamisen yhteisöllisestä järjestämisestä levikkeelle jossa tutkitaan alzheimerin ja taidepolitiikan välisiä yhteyksiä ja tuhansiksi lihanpaloiksi räjähtäneen näyn ajattelemisesta ja sen näyn uudelleen ajattelemisesta ja kuinka pilvet löystyvät kielessä mutteivät kuvassa ja kuin-

ka kuva turpoaa lihanpalojen resistanssista ja turpeinen hyytelö rakentaa junayhteyden baselin ja mikkelin välille pohdin release-sanan suomennosta ”vapauttaa” ja kysyn ”mikä halutaan vapauttaa” ja ”mistä halutaan vapautua” kun olen tehnyt released body -ajatteluun pohjautuvia metodeja tai katson niiden läpi piirtyviä ruumiillis-esteettisiä ehdotuksia näyttämöllä olen päätenyt hämmennyksessäni seuraavan kysymyksen äärelle onko releasen tarkoitus vapauttaa ihminen piilotajuisemman olemisen rekistereistä joissa ruumis ja kieli melskaavat sekä psykoanalyttisesti että soma-intuitiivisesti että psykointuitiivisesti että soma-analyttisesti esimerkiksi rauhattomina ja järkyttävinä ja neuroottisina ja likaisina ja poloina ja ylevinä ja alevina ja haavoittuvaisina ja traagisina ja pimeinä omissa syvissä oikullisissa temperamenteissaan ja tutkia millaista ruumiillisuutta ja kielellisyyttä tämän tyyppinen meitä kaikkia koskettava ihmisyyden alue ehdottaa tämä kirjoitus on siis tarkoitettu ihmiskuvallisen asian pohtimiseen ja dominoivia sanoituksia kohtaan syntyvän tottelemattomuuden edistämiseen kirjoituksestani vyöry väite että se postmoderni tanssi josta puhun tukee tiettyä ihmiskuvaa tietyllä ruumiillisuudellaan ja minun on ollut pakko alkaa tottelemattomaksi tälle ihmiskuvalle poliittisena tekona en ole vain kriittinen postmodernin tanssin soma-perversiolle vaan olen myös nauttinut sen avaamista alueista itsessäni ja toisissa olin pitkään kiinnostunut aina uudelleen ja uudelleen altistamaan itseni treenaajana release-metodien äärelle koska jotain myös suurta herkkyyden ja lempeyden eetosta ne ehdottivat ruumiilliseen tekemiseen kuten omien sisäelinten ja hengityksen ja neurologisen rakenteen äärelä olemista ja niiden läpi kinesteettisen olemassa olon kokemista kuitenkin se herkkyys ja lempeys teki ulossulkevia eleitä toisenlaisia psyykkis-aistillisimpia herkkyyksiä kohtaan ja ehdotti aina sa-

moilla tavoilla aistivaa melko hillittyä ja puhdasta ihmisen kieltä vaikkapa hillittömämmän ja traagisemman ja groteskimman ja neuroottisemman ja emotionaalisemman sijaan tämä hillinnän ja puhtauden soma-perversio voi hyvin myös tanssin kielessä ja tunnustan etten pysty ottamaan kantaa koskeeko tämä nyt suoraan vain postmodernia tanssia mutta avaan sitä tähän silti koska se voisi liittyä merkitystyhjyyteen joka näkyy postmodernissa *nämä välit täällä ovat sinua ja eläimiä* varten tanssin näyttämökieli ja sen sisällöt liikkuvat usein ruumiin havainnoissa joissa todellisuus rakentuu omasta ruumiin toiminnoistaan kertomisesta anatomisen tai somaattisen tai filosofisen (usein miesfilosofin) sanoituksen läpi jos ruumis ja kieli kietoutuvat toisiinsa puhumalla yhden suhteessa yhteen eivätkä ammu yhteistä potentiaaliaan uusiin merkityshorisontteihin voi sisäsiittoinen puhdas kehä hyvin ja särkyneempi epäehyt harottava ja likaisempi todellisuus pidetään poissa pitääkö tämä sisäsiittoisuus sisällään ajatuksen jostain puhtaasta tanssitaidekulttuurin vahvistumisesta jota täytyy varjella koska tanssitaide muuten on vaarassa liueta muihin taiteenlajeihin koen sen kietoutuneisuuden vahvistavan ehkä pikemminkin tanssille hieman tyypillistä askeettista mykkyyttä ja se saa minut pohtimaan askeettisen mykkyuden osaa tietynlaisen tyhjältä ja siten epätodelliselta tuntuvan ihmiskuvan rakentumista eli leikkimielisesti summattuna askeettinen mykkyys ruokkii tyhjyyttä jota jo postmoderni itsekkin pyörittelee olen törmännyt pohdintaan jossa tämä psyykkisempi rekisteri josta yritän puhua ihmiskuvan projektiona tietoisesti poistetaan tunnemanipulaation vaaran vuoksi ja sille osoitetaan paikka toisaalla kuten elokuvissa ja draamallisessa teatterissa ikään kuin älyllis-kinesteettiseen ruumiiseen kuulumattomana tai sitä jotenkin latistavana ja banalisoivana kysyn banaalisti pelkäämmekö sisäisyksiämme ja tunteitamme niin että

haluamme ohittaa ne kun puhun tässä yhteydessä psyykkis-anatomisesta ruumiista en siis puhu draamallisesta ja psykologisesta ruumiin tilasta joka tutkii ja näyttää ihmisen välisyyksiä helpoilla populistisilla sanoituksilla ja ilmiäsuilla vaan puhun syvemmästä ja vaikeammin analysoitavasta subjektiviteetin psyykkisestä tajunnasta jonka myötävaikutuksesta ihmisen draama tapahtuu ihmisen itsen sisällä tutkin omassa työssäni sitä millaista ihmiskuvaa tällainen ruumiillinen ja kielellinen ilmiäsu meille esittää se ei ole parempi tapa kuin joku toinen mutta yhtä tärkeä kompleksisesta ihmisyydestä muodostuvan kompleksisen yhteisömmen ymmärtämiselle josta juosta berniläisten pilvien ympäröimän vuoren joen ympäri lievästi rampana ja juosta greippilonkeroon sotkeutuneeseen tirolilaisasuun 10-luvulta ja uudelleen berniläisen vuoren joen ympäri joka halkaisee desireen hitin tahtiin kaiken kahtia ja juosta kaiken kahtia jakautumisen sitcomiin ja berniläisen päivä- ja yömaiseman yleisilmeen epätarkkaan esoteerisuuteen ja sen ja lähipitäjien päivävuorien ja yöjokien väliseen yhteyteen ja juosta heihin ja heidän vanhempinsa joiden etunimi on desiree jotka myyvät syväterveysvaikutteisia tuotteita kuten juomat ja plyysisohvat ja 45 minuutin sessiot juomassa ja sohvalla ja määrät silmämunat ja enkelikellot ja juosta sähkökirjoittamiseen n.h:lle ja hänen tutulleen l.p:lle jossa lukee yritin kaikkeni mutta olin jo antanut kaikkeni ajalla marraskuu 2013 – maaliskuu 2017 ja juosta sorrow ja the new kappaleiden päällekirjoitusten lähettämiseen heidän tutulleen m.k:lle ja hänen tutulleen j.s:lle ja hänen tutulleen v.r:lle ja kerran v.r. näytti baselissa ensin genitaalinsa sitten limbisen järjestelmänsä mikkelissä sitten kuussa menneisyytensä ensin kuun sinisessä valossa sitten venuksen purppurassa valossa sitten niiden kohtuutomassa sekoituksessa jonka takaa mukaan kuvioon karautti pirunmoinen alppigjertrud ja pirunmoisen alppigjertrudin juna jota

pidän kirjoituksen liikkeessä tärkeänä pidän sosiologisesti tärkeänä että tanssin praktiikoihin vakiintuisi ajattelua ja menetelmiä joissa ruumiista ja olemassa oloa sanotetaan myös anatomis-psykkisenä kohtalona aiemmin ehdottamani termit mykkyys-askeesi ja soma-perversio ja postmoderni merkitystyhjiys ovat ilmiöinä saaneet itseni kilvoittelemaan laittamaan ruumiillista ja kielellistä praktiikkaa sellaisen inhimillisyyden puolustamiseen ja siitä nousevan materiaalisuuden näyttämiseen joka houkuttelisi esiin tyhjiydestä syntyvän depressiivisen kehän ja siitä syntyvän loittonemisen ja kilpiintymisen sijaan fantasiallisemmissa rekistereissä liikkuvan sisäisen ruumiin ja kielen läpäisemän herkullisen ihmisen juuri ihmiskuvaprojektina en väitä etteikö postmodernissa tanssissa nimenomaan reflektoida itseä ja todellisuutta haluan vain kohdentaa tässä eräänlaisessa kirjoituksellisessa draamassa itsen sisällä katseeni niihin vallitseviin menetelmiin ja sanoituksiin millä tavoin olen kokenut ja nähnyt ruumista sanoitettavan harjoitteissa ja näyttämöllä ja ajattelussa ajattelen tällä hetkellä että tämä ihmisen sisäinen fantasma kohdistaa katseen itsen ja sieltä ympäröiviin todellisuuksiin syvällisen itsepeilauksen kautta se voi auttaa laittamaan ihmisen kohdakkain toisten elollisten ja elottomien kanssa ajattelen kuten psykoanalyytissä teoriassa esitetään että kun ihminen on syvästi perillä omasta sisäisestä draamastaan eli siitä mitkä voimat aaveet halut sanat ja tunteet hänen subjektiviteetissaan milloinkin ja mistä syistä jylläävät hänellä on mahdollisuus tarkastella ja avartaa niitä ja sen avartumisen myötävaikutuksessa ajatella maailmasta ymmärtäväisemmin ja myötätuntoisemmin koska on saanut omilleen syvää lohdutusta ja itsetuntemuksellista ymmärrystä tämän itsetutkiskelevan peilauksen kautta *böö* tällainen empaattinen toiminta voisi luoda vastarintaa ajan hengen synnyttämälle pinnallisuudelle

ja ihmisvihamielisyydelle haluaisin puhua myös posthumanismin suhteesta ihmisvihamielisyyteen ja paradoksaaliseen luonnosta vieraantumiseen mutta jätän sen posthumanismi-kirjaan jonne en taida päästä kirjoittamaan kyllä mitään kuten en enää taida päästä keskeisen esitystaideteatterin toimistoon kirjoittamaan ajatuksiani flappitaululle olen lakannut olemasta esitystaideteatterin kuukausipalkatun toimiston lempi nuori nykärijulkkis olen itkeskellyt käytävillä sydämenhuolia jotka syntyivät teatteriin menevän ovi-
valon muodostamasta kiila-retoriikasta ja siitä kiila-retoriikastakin syntyvästä ihmiskuvahuolesta ja henkilökunnan psykoanalyysiin kuukausipalkoillaan menemättömyydestä enkä taida päästä kirjoittamaan ketkä kaikenmaailman kaikki eivät koskaan menneet sinne enkä varmaankaan pääse kirjoittamaan sovinnismin ja misogynian suhdetta tanssitaiderahoituspäätöksissä käsitteleviin kirjoihin koska ne ovat ilmeisesti vielä kaikki työn alla meillä enkä pääse kirjoittamaan kollektiivisen taiteentekemisen ideologian aapiseen siitä kuinka se saattaa myös olla miesdesignereiden sooloprojekti verhoiltuna postmoderniin sosiaalidemokraattiseen työkuulttuuriin enkä pääse kirjoittamaan tuli&savu-lehteen mutta saatan päästä kirjoittamaan hevoshullu lehteen ja rantahiekkaan ja sonoriseen todellisuuteen ja pukki täällä lilluu vaan yksin täällä lilluu vaan lauluntekotyöpajaan ja *tanz ist alzheimer* ihmiskuvahuoleni vuoksi olen ollut sisäisesti pakotettu keskittymään omassa työssäni koreografina ja kuraattorina ja kurssien antajana tutkimaan taiteen mahdollisuutta olla eri tavoin myötävaikuttamassa subdominoivan sosiologis-mentaalisen somaattisen poliittisen historian kirjoituksen vahvistumiseen koska uskon että se voi avata jotain sydämellistä radikaalia keskuudessamme onnistun siinä välillä paremmin ja välillä huolimattomammin aikalaiseksi asettumisen sijaan olen alkanut olla enemmän ja enemmän innostunut ajatto-

masta tai moniajallisuuden tuntuista taiteesta ja pyrkimyksistä jotka ehdottavat toisenlaista maailmanjärjestystä kuin ympäröivä todellisuus vaikuttaa olevan millaiseksi vaikka todellisuuden dominanssin kokee ja voiko kokemukselle tehdä jotain olen ollut huvittunut kun työstäni on puhuttu milloin postmodernina tai modernina tai uudenaikaisena tai vanhanaikaisena tai ajan hengen mukaisena minkä tahansa ajan hengen aktiivinen tietoinen jäljittäminen ja sen jäljen nimeen vannominen ei ole itseäni innostanut koska koen ajan hengen jäljittämisen lähtökohtaisesti mahdottomana projektina ajattelen leikkimielisesti että tämä meitä ympäröivä aika kuitenkin hylkää meidät aina ja yhä uudelleen byy haluan sitoutua läpi aikojen kehittyviin kaikkia olentojen oikeuksia koskettaviin suvaitsevaisuuden ja tasaveroisuuden arvoihin yhteiskunnassa ja taiteessa mutta suhteeni tanssin sisäisiin ja ulkoisiin eleiden ja ajattelun trendiytyksiin on vaikea sen ulossulkevuuden ja ohikiitävyuden muodostaman paradoksaalisen liiton vuoksi ajattelen etteivät trendit sitoudu todellisesti ja syvästi meihin niin miksi sitoutuisin tosissani trendeihin koen että ajan hengen mukaisesti taide helposti välineellistyy nykyajassa olevien ilmiöiden äänitorveksi minkä ymmärrän yhdeksi tärkeiden asioiden puolustamisen ja kommunikoinnin keinoksi ajattelen tämän kokemuksen ja ymmärryksen ja tiedon valossa että vaarana on että aikalaisuuden ja siihen sitoutuvan tekemisen trendien ja esimerkiksi muodon ja teeman ilmiöllisyyden ajankohtaisuuden vaateessa saatamme unohtaa ihmisen halki aikojen kulkevan historiallisen muistin ja sen unohtuksen seurauksena maailma- ja olentokuva sekä todellisuuksien rakentuminen voivat valjuuntua yhdenmukaisuutta ja kaventuuta tässä ajassa on myös paljon hienoja ja syvällisiä piirteitä ja asioita ja trendejä joiden äärellä subjektiviteetin ja yhteisömme on hyvä olla ja kasvaa ja oppia enkä tällä kirjoituksellani

peräänkuuluta konservatiivisia arvoja as such vaan pikemminkin puhun koko ajan ihmiskuvan kaventumisen uhasta ja siitä miten tanssi voisi haastaa tämän uhan *tähän väliin mahtuu silmämunien nuolija* olen yrittänyt itse kilvoitella asian kanssa siten että olen ottanut työkumppanikseni valtavan kokoisia klassisia sävelteoksia ja berniläisiä valtavan kokoisia enkelikelloja jotka toimivat kynttilöillä ja paristoilla ja plyysisohvan kuiduilla jotka maastoutuvat o.k.:lle lähettämäni feministisen yllätyspaketin myötävaikutuksesta syntyneiden uusien lihanpalojen kumisevaan kenttään kuin siiamin lahden ahven siiamin lahden ahvenille ajan kuluessa rakentuneeseen korallipiiloon kuin berniläisen sumutorven virittäminen molliin kuin vuorten ja jokien mikkeliä matkivat äänet kuin 10-luvun esoteria kuin piharatamo katsoo ajan hengen olennon sydämenhuolia solusta tomuun kuin alppigjertrudin tummempaakin tummemmat hiukset greippilonkeroisten röntgensäteiden läpäisemänä kuin berniläinen kyynel kuin kyneleen muodostama litsislätsis vasten bernin limakalvoja kuin ajan kiihtyminen klassisten teosten kanssa olen päässyt erilaisiin ajantuntuihin kiinni ja ne ovat samalla johdattaneet minut eri aikakausien sivistyksen ja historiantutkimuksen ja sosiologisen antropologian ja filosofian piiriin sillä sävelteosten ympärille kytkeytyy aina valtava määrä erilaisia informatiivisia ja empiirisiä rihmastoja työskentelen erityisesti venäläisten 1800- ja 1900-lukujen vaihteen säveltäjien teosten ja italialaisen sekä saksalaisen renessanssimusiikin kanssa niiden kohtuuttoman pitkälle viety oma kielioppinsa kiihottaa ja vahvistaa sitä mikä itseäni kiehtoo ruumiillisessa taiteessa klassisuudessaan ne saavat ajattelemaan ja kokemaan epätraditionaalisemmin nykynäyttämöä yhdyn grotowskin ajatteluun mitä tiukempi kehikko sitä villimpi prosessi sävelteos kehikkona sysää minussa liikkeelle näyttämölle ajattelun potentiaalin sekä dramaturgisessa mielessä että eetoksellisesti ja

tähän uusien tuttujen kanssa kuvattu hevosfilmi saksassa kesällä maa-seudulla 2018 hevosen nimi on sisäänpäin vedettynä hhhhhevonen ja filmin nimi brume de mer sisäänpäin vedettynä hhorribble iss tthhhe fforrest sävellykset mahdollistavat kielen ruumiillisuuden ja visuaalisen konseptin tavoilla joiden praktinen alkuperä on nykyesitystaiteessa mutta koska teokset ovat klassisia ja sävelletty mahdollisesti satoja vuosia sitten ja ruumis on omalle sisäisesti leikkivälle ja tutkivalle draamalleen uskollinen ja altis ulospäin avautuvasta yhdistelmästä rakentuu itseäni kiehtova ja ajattoman tuntuinen tila olen kielen kanssa pitkään työskennelleenä alkanut ajattelemaan myös kuten toverini taiteilija niko hallikainen on kau- niisti asian esittänyt että ruumis menee sinne minne kieli ei päästä ja kieli sinne minne ruumis ei päästä ja tästä resistanssista ja antautumisesta syntyy monisuhteisia fantasmaja sisäsiittoisen rinnalle jotka taas vahvistavat minulle kuvaa monipuolisesta ihmisyydestä ja maailmasta siinä tämä kaikki mistä olen kirjoittanut nyt edelliset viisi sivua on saanut minua tutkimaan myös nykypsykoanalyttista diskurssia ihmisyyden teoreettisena esiinpiirtäjänä ja puolustajana nykypsykoanalyttisen luennan tekeminen subjektista ajassamme ja yhteisöistämme on kiehtovaa ja ja on ollut kiehtovaa seurata kuinka sana nykypsykoanalyysi tai nykypsykoanalyttinen luenta on aiheuttanut innostusta ja vastustusta luulen että se johtuu tietämättömyydestä ja omien sisäisyyksien kohtaamisen kauhuista ja ajan hengen quick self-help -kapitalismista ja kaiken älyllistämisen ihannoinnista ja konnotaatioista jotka johtavat freud- in luo kun ei tiedetä että freudin lisäksi oli ja on feministisemmin ja radikaalimmin ajattelevia teoreetikkoja ja praktikkoja itselleni tällainen ihmisyyden teoreettinen puolustus tarjoaa mahdollisuuksia kiinnittyä johonkin syvästi tutkittuun ja kestävämpään ja tarkempaan sanoitukseen ihmisyydestä kuin mitä aikamme välillä

raskaasti ja typerästi esittää ja jota me postmodernistis-tuonpuoleiset-klassis-futuristiset-arkaaistis-modernistiset joskus harmillisesti tuemme omilla pettymyksillämme ihmiseen vaiko ihmisen sisimmässä liikkuvasta hädästä johtuvaan kylmyyteen vaiko kylmyydestä johtuvaan etäisyyteen jossa itseltäänkin salaa tuntee niin paljon että räjähtää tasaisen mikroskooppisesti sisäänpäin ja siitä käsin operoi välisyyksissä ja maailmassa olisiko pettymyksen takana banaali kaipuu lämpöön ja hyväksyntään sellaisena kuin on yksi kasvojen anatomisen mikroskooppisen rakenteen herkistäminen ja siitä psyykkis-anatomisina heijastuksina syntyvä kokonaisvaltainen ruumiillinen ja kielellinen alati transformoiva kuljetus tilassa seuraa millaista estetiikkaa millaisia tilanteita itsen kanssa kasvoista lähtevä tutkimus ehdottaa ja työstä sitä mieleiseksi työkentelyn musiikillisena pääkumppanina on toiminut italialainen ja saksalainen renessanssimusiikki *kaksi* tehdään tilassa eri pituisia puhuttuja tai kirjoitettuja sessioita joissa tutkitaan omaa vapaan kielen liikettä erilaisten rytmin ja melodisuuden ja ajan ja orkestraation rekisterien toimiessa kehikkoina esimerkiksi kirjoita näky jonka räjäytät palasiksi ja kirjoita palasista uusi näky puhu erilaisilla vauhdeilla vapaasti mitä mieleen juolahtaa ja tutki mitä sisältöä mikin vauhti luo voitko luoda tietoisesti uusia sisältöjä vauhtia vaihtamalla havaitse rauhassa myös puhetta rajoitettavia tekijöitä ja juhli niitä antamalla niille kieli *kolme* tehdään 90 minuutin aikana tapahtuva tunneloituminen missä alussa istuen ja suuta auki pitäen pyritään menemään kukin omassa tahdissaan regressiiviseen olemisen tilaan tästä tilasta käsin voi konstaloida ruumiillis-tilallis-kielellisiä tilanteita joihin on itsensä kanssa joutunut ja siitä tilasta käsin voi pelleillä myös toisten kanssa regressiolla tässä kohtaa en tarkoita taantumista varhaiseen tai taantujan representointia vaan harjoitteessa houkutellaan alisesta ja

ylisen tajunnasta nousemaan esiin ruumiillisia ja kielellisiä tilanteita joita voi konstalloida ja installoida aikuisen ihmisen vapaaksi kokemisen leikiksi havaitse rajoitteet ja juhli niitä antamalla niille ruumis ja kieli harjoituksen musiikillisina pääkumppaneina ovat toimineet sergei rachmaninovin pianokonsertto II ja III sekä italialaisten oopperoiden aariat *neljä* 90 minuutin ajan voit mielikuvitella että koko ruumiisi ja mielesi yksityiskohtaisesti lampeutuu vettyy nesteytyy vaella itsesi kanssa tässä vettyneessä olosuhteessa nämä harjoitteet ovat olleet myötävaikuttamassa teosten tulevan anatomia 2014 meadow meadow meadow 2015 angel 2016 concerto under waterlilies 2016 oksensitte jupiteria 2016 sekä kosto I-IX 2017 ja tämän kirjoituksen syntyyn harjoitusten seuraajana en koskaan ohjaa merkityksiä vaan harjoitteet pyrkivät aktivoimaan ruumista läikäyttelemään ulos- ja sisäänpäin omia sisäisiä merkityksiä kussakin harjoitteen tekijässä halusin avata tähän kirjoitukseeni viimeisimpien töitteni harjoitteita koska kaksi edellistä vuottani ovat olleet äärimmäisen tiheät ja tämä tiheys on tukenut tietynlaisen psyykkisemmän ruumiin ja kielen tutkimustani on mielenkiintoista havaita mihin tutkimukseni sotkeutuu ja menee tulevien vähän löyhempien vuosien myötä vettyen pirunmoisen alppigjertrudin junan aamunkoittomaisissa valoissa joissa parin ja noidan parin berniläis-feministiseen psykoanalyysiin sotkeutuneen desireen tutun ja koralliahventen kanssa uudelleen suunnitteleme enkelikellon koreografian teemalla tanssii ottajien kanssa tai ottaa tanssijoiden kanssa tai ottaa tähtien ja uusien lihanpalojen kanssa tai kuun ja venuksen tai hyvästien jonka tahdisa saatellaan berniläiselle levikkeelle böö ja byy ja pari ajan henkeläistä alzheimerkivistä ja ennen kuin kirjoituksen liike lakkaa tunnustellaan n.h:lle ja l.p:lle lähetetyn sähke kakkosen mietelmää mieluummin ajaton kuin seksiä kuolleiden kanssa ja uusille tutuil-

le metsään lähetetyn sähke kolmosen jossa lukee tanssitaiteilija katriina tavin *sanat ja ruumis joina mieli läikähtelee yli äyräiden kunnes hiljentyen saavuttaa sydämen.*

lähdeviite: katriina tavin kielellinen ajatus teoksessa kosto I-IX, lause esiintyy polyfonisesti laulettuna yhdeksän nuoren naistanssijan toimesta kohdassa, kun alusta on mennyt n. 21 minuuttia ja kun ensimmäiset poppersit on vedetty sisäänpäin.

ANNA TORKKEL

Tanssin tapahtuminen?

Tiheä rytmi esittää kiirettä

Minusta on mielekästä ajatella perspektiivejä ja vaihtoehtoisia tapoja hahmottaa aikaa ja tilaa. Oman mieleni vapaudessa voin rikkoa yhteiset sopimukset lineaarisuudesta ja historiallisuudesta. Minua viehättää pohtia ja etsiä samankaltaisuuksia eri aikakausien välillä ja ajan ylittäviä asioita ja ilmiöitä. Määrittelyyn ja kategorisointiin huomaan motivoituvani parhaiten subjektiivisessa kokemuksessa, josta minulla voi olla tarkkaa tietoa. Oman olemassaoloni kehollisiin ja aistimellisiin yksityiskohtiin fokusoiva havainnointi avaa pääsyn maailmaan, toisen kohtaamiseen ja mahdolliseen yhteiseen kokemukseen.

Vaikutamme niin sitoutuneilta ajan etenemisen ja sen laskemisen konsepteihin, että esimerkiksi olemisen syklistä luonteesta tai ajasta kenttänä puhuminen jää vähälle huomiolle ja sivuutetuksi hankalana. Tarvitsemme lineaarisesti kulkevan historiankirjoituksen luomaa turvaa ja logiikkaa asioiden etenemisestä ja kehitymisestä. Minusta on luontevaa nähdä oleminen dynamiikkoina tai prosesseina, joissa asiat pulppuilevat ja aaltoilevat, vähenevät ja voimistuvat. Havainnot niin omasta kuin jaetusta historiastamme ilmaisevat pyöreitä, poukkoilevia ja epäselviä ratoja sekä toistuvia tapahtumia, uudelleen löytämistä ja unohtamista. Jos suuntaa katseensa ituihin, niin oivaltaa, että maailma on pirteä ja syntyy koko ajan uudelleen! Kukaan ei *elä* menneisyydessä tai tulevaisuudessa.

On lohdullista miettiä, että olemassaoloani ennen ja sen jälkeen on sukupolvien ja olentojen jatkumo, jota on lähes mahdoton käsitellä ”aikana”. Tuon jatkumon mietiskely asettaa minut aavaan paikkaan, josta on helpompi tähyillä todellisuuteen. Tuntuu kuin hetki hidastuisi. Nautin tuosta hitaudesta ja tilan tunnusta. Hetkellisesti pystyn tavoittamaan ympäröivän maailman ulottuvuuden ja kaikkeus ympäröi kehoani joka suunnasta.

Kulttuurissamme vaikuttaa vallitsevan yleinen kiireen ihailu ja tavoittelu ja vauhdin kautta saavutettavan kuvitteellisen hyvän hamuaminen. Erityisesti digitodellisuudessa asiat, ilmiöt ja tapahtumat seuraavat toisiaan ikään kuin reaali maailmaa nopeammin ja kiihtyvässä tempossa. Loputtomien somekeskustelujen seuraamisen vaivattomuus luo illuusion vauhdista, jossa on mahdotonta pysyä mukana. Vaihtuvien ismien/trendien huomaaminen ja opiskelu on hektinen työ, joka vahvistaa kiireen tuntua ja nopeuskuplaa.

Havaitsen usein kysyväni, mistä merkitys muodostuu. Taiteen sisäisessä keskustelussa pienet liikahtukset ovat suuria. Lähellä itseä tai hetki sitten tapahtuneet asiat tuntuvat piirtyvän esiin merkittävänä, kirkkaina ja täsmällisinä. Laajemmassa perspektiivissä taas vaikuttaa ongelmattomalta niputtaa vaikka 500 vuotta yhden asiasisällön alle. Muuttuvatko asiat? Ja missä tuo muutos tapahtuu?

Mikä postmoderni?

Puhuttaessa postmodernista tanssista käsitteen mieltää lähinnä reaktioksi modernin tanssin traditioon Yhdysvalloissa 1960- ja 70-luvuilla. Kyseistä periodia pohtiessa tuntuu, että tanssin postmoderni ilmiö New Yorkissa oli luonteva ja tarpeellinen, koska oli olemassa määriteltä, selkeä moderni, johon reagoida ja joka reagoi. Moderni tanssi konventioineen toimi alustana kyseenalaistamiselle ja uusille keskusteluille, joiden kaiuissa elämme edelleen. Postmoderniksi

määritellyt tanssin tekijät, kokeellisen Judson Dance Theaterin vuonna 1962 perustaneet newyorkilaistaiteilijat olivat kirjaimellisesti kyseisen modernin jälkeinen sukupolvi tanssin tekijöitä.

Nykyhetkessä en ole varma, mistä puhumme, kun puhumme postmodernista tanssista. Onko termin käyttö mielekästä muutoin kuin edellä mainitusta ajasta puhuttaessa? Vai voidaanko vain luetella kimppu postmodernille tyypillisiä piirteitä, joita voi havaita eri tekijöiden töissä eri aikoina? Tuntuu myös postmodernismin idean vastaiselta ja epätydyttävältä ajatella, että määritelmä koskisi muotoa tai jotain tiettyä keskusta. Etenkin jos havisevaa, vaikeasti rajautuvaa käsitettä haluaa käyttää esimerkiksi keskusteltaessa tanssista tänään ja vaikka Suomessa.²⁹ Myös amerikkalaisen tanssitaiteen jälkimodernin ilmiön tekijöiden ajatukset ja päämäärät olivat keskenään vaihtelevia.³⁰

Voisiko postmodernismi olla asenne ja taiteen tekemisessä eri aikoina toistuva ilmiö, joka pyrkii pitämään uteliaisuuden elossa ja luopumisen mahdollisuuden läsnä? Tässä mielessä postmoderni tanssi voisi olla jotain, joka konvention, ehdotetun totuuden tai jalustalle nostetun keskuksen havaitessaan aina pyrkisi muokkaamaan sitä ja tekemään siitä omanlaisensa. Ehkä postmoderni olisi siis jotain hankalasti tunnistettavaa, aina hetkellinen reunailmiö, joka on ehdottoman tarpeellinen, mutta mahdoton vangita johonkin muotoon. Tanssintutkija Aino Kukkonen kirjoittaa vuonna 2014

29 "That postmodernism is indefinable as a truism. However, it can be described as a set of critical, strategic and rhetorical practices employing concepts such as difference, repetition, the trace, the simulacrum, and hyperreality to destabilize other concepts such as presence, identity, historical progress, epistemic certainty, and the univocity of meaning." (Aylesworth 2015.)

30 "Although these choreographers are often grouped under the rubric of 'post-modern' dancers, their ideas and goals were actually quite diverse" (Au 1993,165).

tarkastetussa väitöskirjassaan *Postmoderni liikkeessä* semiootikko, kirjallisuudentutkija ja kirjailija Umberto Eco toteavan postmodernismin luonteesta, ettei se ole vain kronologisesti määriteltävä trendi, vaan ennemminkin toiminnan tapa: ”Actually, I believe that postmodernism is not a trend to be chronologically defined, but, rather, an ideal category – or better still, a *Kunstwollen*, a way of operating. We could say that every period has its own postmodernism...” (Eco Kukkosen 2014, 24 mukaan).

Kaiken voi ajatella koreografiana

Oma kokemukseni niin kutsutun modernin jälkeisestä ja sen vaikutuksista ajoittuu 2000-luvun alkupuolelle, jolloin opiskelin Amsterdamin Teatterikoulun uuden tanssin linjalla. Koulun opettajat ja opiskelijat olivat inspiroiva sekoitus eri taustoista ja kulttuureista tulevia ihmisiä, ja sidos tanssin lähihistoriaan oli aistittavissa elävänä ja orgaanisena monessa suunnassa. Rakennuksen sisällä eli rinnakkain lukemattomia eri käsityksiä esityksestä, tanssista, taiteesta, estetiikasta ja todellisuudesta.

Mietittiin konsepteja ja kiinnostavia viitteitä. Esityksen käsitteen (ja ihan kaiken!) kyseenalaistaminen (*questioning*) oli tärkeätä. Koreografiopiskelijoita kannustettiin kysymään omia ratkaisujaan, epäilemään totunnaisia metodeja ja ideologioita. Käsitteellisyys, intertekstuaalisuus, usein kyyninen ironia ja arkikeho olivat yleisiä keinoja halutun estetiikan ja lopputuloksen saavuttamisessa. Jérôme Belin ja non-dancen hengessä puhe, laulu ja video sekä esineet tai materiaalit näyttämöllä loivat koreografian, jossa keho oli näiden kanssa tasa-arvoinen tai tehtävöitetty. Perinteisen taidon esittäminen suoraan ilman ironiaa tai muuta selitettä oli melkein kiellettyä. Kysyminen ja kysymisen kysyminen muodostivat tuossa hetkessä säännöt tietylle muodolle.

Tässä kontekstissa perusteellinen baletti- ja muu teknispainotteen tanssitaustani tuntui esteeltä, josta tuli vapautua. Ennen kokemuksiani Amsterdamissa olin opiskellut myös muualla Hollannissa nykytanssia, harkinnut butolle omistautumista Japanissa sekä jättänyt tanssin kokonaan opiskellakseni teatteritiedettä Helsingin yliopistossa. Uuden tanssin ilmapiirissä tunsin voimakasta painetta olla ”autenttinen” ja vähemmän kaiken siihenastisen koulutukseni summa, tai miten sen itse koin, vanki. Lopulta kuitenkin juuri tuo Amsterdamissa vahvistunut kysyminen, kyseenalaistaminen ja kieltäminen autoivat minua arvostamaan uudelleen myös omaa historiaani.

Uuden tanssin koulun ehdottama vapaus ja avoimuus siinä, ettei ollut yhtä oikeaa tapaa tehdä esitystä, oli merkittävää. Tuntui käänteentekevältä, että minkä tahansa teon, median tai asian saattoi ajatella koreografiana. Ei ollut oikeaoppista tai hyvää tapaa (liikkua), vaan minkä tahansa (liikkeen) saattoi ajatella materiaalina teokselle.

Tanssiteos kurottaa kohti performanssin älyllisyyttä
Amsterdamissa tutustuin esitystaiteilija Tashi Iwaokaan, josta muodostui läheinen kollegani ja ystäväni ja jonka kanssa perustin myös Ehkä-tuotannon vuonna 2004.³¹ Ensimmäinen teoksemme *Carlo for*

31 Ehkä-tuotanto on tanssitaiteilija Anna Torkkelin ja esitystaiteilija Tashi Iwaokan vuonna 2004 perustama ryhmittymä, jota tekijäpari alunperin hahmotteli omien projektiansa labeliksi. Myöhemmin muodostettu Tanssi- ja esitystaideyhdistys Ehkä ry hallinnoi Ehkä-tuotannon toimintaa sekä vuonna 2009 perustettua nykytaideteila Kutomoa Turussa. Ehkä mahdollistaa ja yhteistuottaa tanssi- ja esitystaiteen tekijöiden ja ryhmien teoksia, ja poikkialaisella Kutomolla järjestetään ympäri vuoden esityksiä, tapahtumia, residenssejä, työpajoja sekä opetustoimintaa. Kutomon kautta Ehkä tukee vuosittain n. 200 taiteilijan työtä eri tavoilla.

ever nähtiin toukokuussa 2005 Muiderpoortteaterissa Amsterdammassa. Teos oli yhdessä ohjaamamme soolo, jonka esitin. Jälkeenpäin voin nähdä esityksen sopivan täydellisesti tanssikeskusteluun, jossa tuolloin olimme mukana.

Teoksen lähtökohta oli henkilökohtaisissa pohdinnoissamme yksilön vapaudesta, vapauden kaipuusta ja rajoista. ”Carlo” oli sillä hetkellä markkinoiden halvimman suklaalevitteen nimi hollantilaisessa halparuokaketju Dirkissä. Kommuunissa, jossa asuimme, kyseiseen Carloon tiivistyi useita yksilön vapautteen ja sen rajoihin liittyviä asioita, kuten nautinto ja halun tyydyttäminen tai vastustaminen, salaisuus ja piilottaminen sekä yhteisön kontrolli. Soolossa Carlo symboloi saavuttamatonta täyttymystä ja kaipauksen kohdetta. Prosessissa etsimme fyysisten tehtävien ja esityksellisten tekojen kautta keinoja, jotka toimisivat myös käsitteellisesti tyydyttävinä. Tavoittelimme ilmaisua ja kehollisuutta, joka olisi tosi ilman ”esittämistä”. Ratkaisuissemme korostui tietty yksinkertaisuus, suoruus ja leikkisyys. Oleellista oli henkilökohtaisen ja yleisen kohtaaminen, voimakkaan fyysisyyden legitimoiminen älyllisellä kontekstilla sekä koskettavuuden hakeminen koomisuuden kautta.

Soolossa yhdistyivät taustamme taiteilijoina sekä jaetut kiinnostuksen kohteemme. Tanssiteoksessa saattoi havaita viitteitä kuvataiteeseen, pop-kulttuuriin, kitchiin, live artiin ja performanssiin, filosofiaan, butoon ja viihdeteollisuuteen. Esityksessä nähtiin esimerkiksi esiintyjä typerä peruukki päässään laulamassa lujaa soivan 80-luvun reggaemusiikin päälle etunäyttämöllä niin, ettei hänen ääntään kuulu. Tanssijan räikeässä asussa yhdistyi harkitun huono maku tyttömäisyyteen ja trendikkyyteen. Yksi kohtaus koostui pöydän ääressä suoritettavasta pitkäkestoisesta *six elements*-tehtävästä, jossa esiintyjä samanaikaisesti kirjoittaa ja liikuttaa toista kättään hitaasti ilmassa, on katsekontaktissa yleisöön, lau-

laa sekä lyö toisella jalalla rytmiä lattiaan toisen jalan liikkuaessa sattumanvaraisesti. Soolon ydin eli nk. *Carlo-diagonaali* oli tarkka ja paikoin äärimmäinen kehollinen tehtävä, jossa esiintyjä kulkee lattian poikki ikään kuin ulkoisen liikuttajan kuljettamana kohti diagonaalin toisessa päässä odottavaa suklaalevitepurkkia. Tehtävä venytti ilmeetöntä esiintyjää ääriasetoihin ja paikoin heitteli väkivaltaisesti pitkin lattiaa.

Kollektiiviyöskentelyn kautta eroon tekijyydestä

Hollannissa ja uuden tanssin vaikutuspiirissä oleskelu inspiroi kysymään oman taiteellisen työskentelyni lähtökohtia. Vuosina 2005–2011 organisoisin sarjan kollektiiviprojekteja, joista ensimmäinen toteutui vuoden 2005 syyskesällä Kemiön saaren Mjösundissa ja Barker-teatterilla Turussa.³² Initioimaani Kemiö-projektiin osallistuivat kanssani tanssi- ja esitystaiteilijat Tashi Iwaoka, Jouni Järvenpää, Eeva Muilu ja Maija Reeta Raumanni. Ryhmän taiteilijoita yhdisti opiskelu Amsterdamissa sekä kiinnostus kokeelliseen työskentelyyn.

Keskeistä ehdottamassani kollektiiviyöskentelyssä oli auteur-käsitteen kumoaminen, jaettu tekijyys ja prosessin priorisointi. Halusin mahdollistaa prosesseja, joiden päämääränä ei olisi yhden tekijän valmiiksi visioima teos. Tavoitteena oli keskittyä kol-

32 Organisoimani kollektiiviprojektit ja niihin osallistuneet taiteilijat vuosina 2005–2011: *Me oltiin Mjösundissa* (2005), Tashi Iwaoka, Jouni Järvenpää, Eeva Muilu, Maija Reeta Raumanni, Anna Torkkel. *My favourite part....* (2006), Ria Higler, Joa Hug, Stine Eva Jorgensen, Eeva Muilu, Violetta Perra, Sonja Pregrad, Anna Torkkel. *Untitled (we wait for you)* (2008), Tashi Iwaoka, Jouni Järvenpää, Violetta Perra, Maija Reeta Raumanni, Anna Torkkel. *Don't worry be happy – matkoja todellisuuteen* (2010), Tashi Iwaoka, Heli Meklin, Violetta Perra, Maija Reeta Raumanni, Anna Torkkel. *Moulin Beige* (2011), Tashi Iwaoka, Antti-Juhani Manninen, Timo O. Nenonen, Anna Torkkel, Heidi Wikar.

lektiivin jäseniä kiinnostavien menetelmien ja asioiden tutkimiseen sekä uusien ilmaisukeinojen löytämiseen, kokeiluun ja kehittämiseen yhdessä, demokraattisessa hengessä.

Ensimmäisen kollektiiviprojektin prosessi oli muodoltaan ikään kuin pitkäkestoinen työpaja, jossa kukin osallistuja loi sisältöä ehdottamalla harjoitteita, tehtäviä, aiheita sekä muuta tekemistä. Prosessin luonteeseen sopi irrottautuminen häiriöttömään ympäristöön, luontoon, missä työskentely oli mahdollista vaikka vuorokauden ympäri. Osa ennakkosuunnitelmaa oli herkistyä prosessin itsensä synnyttämälle ainekselle ja antaa sen viedä. Tärkeää oli pitäytyä avoimuudessa ja olla keskittymättä lopputulokseen. Näyttämölliset ja dramaturgiset ratkaisut ulostulon suhteen jätettiin tarkoituksellisesti viime hetkeen.

Kemiössä ja myöhemmin teatterissa viettämiemme kahden kuukauden aikana teimme mm. eri parametreihin perustuvia improvisaatio-, kehotila- ja kompositioharjoitteita, kestollisia aistien rajoittamiskokeiluja sekä erilaisiin sääntöihin pohjaavia tehtäviä ulkoilmassa ja studiossa. Kehitimme esimerkiksi *stone composition*-harjoitteen, joka sai alkunsa meren rannalla päiviä kestäneestä leikistä kivillä. Leikin tai pelin säännöt olivat yksinkertaiset: jokainen asetti vuorollaan yhden kiven rajatulle hiekka-alueelle, johon se jäi osaksi muovautuvaa asetelmaa. Työstimme *stone compositionista* kehollisen version studiossa, ja lopulta harjoite päättyi merkittävään osaan esittämässämme teoksessa. Kemiö-projektin tuotos, *Me oltiin Mjösundissa* esitettiin Barker-teatterilla syyskuussa 2005. (Torkkel *Liitos-lehti* 4/2005.)

Tanssi sydämestäni

Löydän useita esimerkkejä oman historiani pulppuilevasta ja poukkoilevasta olemisen prosessista, jossa jokin itseäni pitkään kiin-

nostanut kysymys vähenee toisen voimistuessa. Dynamiikkojen välisissä vaihteluissa jotain löytyy ja jotain unohtuu löytyäkseen taas uudelleen.

Kuluvan vuosikymmenen alussa turhauhin esityks-käsitteen itseisarvoiseen kysymiseen ja toistuvaan ironian todistamiseen näyttämöillä. Kyynisyys ja näppärä apriorinen älyllisyys kyllästyttivät ja tuntuivat pakenemiselta ja väistämiseltä. Käsitin kaipaavani esityksiä, joiden vahvuus perustuisi muuhun kuin kiinnostavan kontekstin tuntemiseen tai teokseen upotettujen viittausten tietämiseen ja bongailuun. Tunsin voimakasta tarvetta kyseenalaistaa kyseenalaistamistani ja harjoittamaani kysymistä ja hylätä kyseenalaistamisen ja kysymisen kokonaan. Halusin löytää jotain ”todellista” ja antaa sen eteenpäin sellaisenaan. Halusin tehdä teoksen, jossa vain tanssitaan eikä muuta.

Nykytaiteen ironiaan väsyneenä ymmärsin, että olin pitkään arvottanut tanssin sinänsä toisarvoiseksi tai jopa noloksi. Muut esitystaiteelliset keinot olivat vaikuttaneet oleellisemmilta ja syvälisemmiltä. Herkistyin asialle ympärilläni, ja yhtäkkiä näytti siltä kuin tuntemani tanssitaide olisi menettänyt yhteytensä kehoon ja tanssiin etsiessään uskottavuutta itsensä ulkopuolelta.

Sooloteos *Heart piece* sai ensi-iltansa nykytaidetila Kutomolla Turussa vuoden 2012 lokakuussa yhteisohjauksena Tashi Iwaokan kanssa. Tekijöinä koimme tanssimani soolon avauksena yksinkertaisuudelle ja kokemuksellisemmalle esiintyjä-katsojasuhteelle. Tietyn väittämän esittämisen tai kysymyksen asettamisen sijaan esityksen pääosassa oli tanssi musiikkiin. *Heart piecen* tekoprosessissa keskityimme harjoitteluun, joka tähtää esiintyjän läsnäolon vahvistamiseen ja kykyyn olla liikkeessä tavalla, joka on ikään kuin jatkuvaa päivittämistä ja hereillä oloa. Tavoitteena oli tanssi, jonka lähtökohta on kehollisessa kokemuksessa tanssimisesta ja joka

esitystilanteessa synnytetään aina uudelleen. Lopullisen teoksen muoto oli olemassa, jotta tanssija saattoi elää työstetyn asian siinä hetkessä uutena ja jotta ”tanssin ihme voisi tapahtua”.

Heart piece kokeili, onko esitys mahdollista riisua nokkelista viittauksista ja muista vastaanottamista helpottavista tekijöistä. Voisiko totutusta problematisoinnista luopua? Voisiko vain tanssia sydämestään? Teos ei pyrkinyt miellyttämään kriittistä taideyleisöä eikä vastaamaan meneillään olevaan keskusteluun vaan antamaan kokemuksen merkityksestä. Teokseni *Vanitas*, joka kantaesitettiin vuoden 2015 Baltic Circle -festivaalilla, jatkoi tätä läsnäolon, yksinkertaisuuden ja sydämen parissa työskentelyä. *Heart piecen* tavoin *Vanitas* pyrki tavoittamaan pehmeiden nyt-hetkessä ja ehdottamaan, että olennaisin on näkyvillä eikä metatasolla.

Taiteilijalla on ratkaisu

Kysymys postmodernista tanssista Suomessa ei tunnu ajankohtaiselta. Onko käsitteen ilmeneminen ja sen määrittely osaksi kenttää olennaista muun kuin historiankirjoituksen näkökulmasta? Aiempien sukupolvien teot ja esimerkiksi amerikkalaisen postmodernin tanssin heijastukset vaikuttavat keskellämme ja ovat läsnä eri polkujen ja ihmisten kautta. Jos postmodernismin ajatellaan olevan hankalasti määriteltävä ilmiö taiteessa ja yhteiskunnassa, niin tuntuu, että on vaikeaa osoittaa sitä tarkasti mutta helppoa löytää siitä yleisiä esimerkkejä.

Suomalaisella tanssin kentällä, kuten tanssin kentällä kansainvälisestikin, elää rinnakkain tanssin tekemisen tapoja ja tanssikäsityksiä, jotka poikkeavat toisistaan radikaalisti. Yksilöiden taustoista riippuen eri ismit ja metodit näyttäytyvät mullistavina tai ennen kokemattomina. Perinteistä tanssiteatteria ja konventionaalista modernia tanssia edustavia ryhmiä ja tekijöitä on paljon, ja monille

autoritäärisen koreografian liikesanastoon perustuva nykytanssi edustaa taidemuodon huipentumaa. Hämmäntävästi keskustelu ”oikeasta tanssista” näyttäytyy edelleen tuoreena joukolle tanssitaiteilijoita.

Tässä hetkessä vaikuttaa myös siltä, että tanssitaiteelta (ja taiteelta yleisestikin) odotetaan *ratkaisuja*. Taiteilijan roolina on olla karismaattinen julkinen hahmo, joka kertoo vastauksia ja ehdotuksia vallitseviin yhteiskunnallisiin epäkohtiin ja globaaleihin ongelmiin. Taide ja myös sen kustannukset on kevyempi hyväksyä ja ymmärtää hyvinvoinnin tai politiikan välikappaleena.

Suomen taiderahoitus ei helposti taipu muutoksiin, ja jäykkä järjestelmä odottaa kohteeltaan jatkuvaa kasvua ja vaikuttavia tilastoja sisällöstä tai työympäristön rakenteesta riippumatta. Maksimaalisen tuloksen jano aiheuttaa kentällä hätää ja painetta ”uuden” keksimisestä vuoden välein. Speaktaakkelin trendi ja vaihtuvien taide-elämysten tuottamiseen kannustava, kuluttajan näkökulmaa painottava kulttuuri muokkaavat tanssitaidetta. Kilpailu vähistä resursseista ajaa taiteilijoita omaksumaan tuottajan päämäärät osaksi oman työn sisältöä. Kyseinen dynamiikka tukee perspektiivin kaventumista ympäröivään pieneen kenttään ja lyhyeen aikajänteeseen. Taidekoneiston ja taiteilijoiden yhteiseksi tavoitteeksi tiivistyy ”menestys”. Tässä kilpailussa kokeelliset ja uskaliaat teot tapahtuvat usein marginaalissa minimaalisella budjetilla ja ilman varsinaista tuotannollista raamia. Tuloksellisuuden ja kuluttamisen ollessa pääosassa esimerkiksi epäonnistumiselle ei ole paikkaa taiteessa.

Välillä tuntuu, että kulttuurimme ihailema nopeus, tehokkuus ja kiire estävät asioiden *tapahtumisen*. Nähdään tarkoituksenmuokaisena olla kiireisiä viisi vuotta etukäteen kaikilla aloilla. Vaikuttaa siltä kuin kulttuuristamme puuttuisi luottamusta ja uskoa olemassa

olevaan ja sen kautta tekemiseen. Mitä tapahtuisi, jos pyrkisimme-kin kasvamaan syvyysuunnassa?

Lähteet

Esiitykset:

Carlo for ever. Esiintyjä Anna Torkkel. Konsepti ja koreografia Tashi Iwaoka ja Anna Torkkel. Tuotanto: Ehkä-tuotanto. Muiderpoorttheater, Amsterdam 26.5. 2005 (ensi-ilta).

Me oltiin Mjösundissa. Esiintyjät ja koreografia Tashi Iwaoka, Jouni Järvenpää, Eeva Muilu, Maija Reeta Raumanni, Anna Torkkel. Tuotanto: Ehkä-tuotanto, Läntinen tanssin aluekeskus, Pikinini Meri ry, Anna Torkkel. Barker-teatteri, Turku 9.9.2005 (ensi-ilta).

Heart piece. Konsepti, koreografia ja esitys Anna Torkkel. Ohjaus Tashi Iwaoka ja Anna Torkkel. Video Elina Minn. Tuotanto Ehkä-tuotanto, Anna Torkkel. Nykytaidetila Kutomo, Turku 19.10.2012 (ensi-ilta).

Vanitas. Esiintyjät Tashi Iwaoka, Elina Minn, Johanna Porola, Anna Torkkel. Konsepti ja koreografia Anna Torkkel. Ohjaus Tashi Iwaoka ja Anna Torkkel. Tuotanto Ehkä-tuotanto, Baltic Circle, Läntinen tanssin aluekeskus, Anna Torkkel ja työryhmä. WHS Teatteri Union, Helsinki 12.11.2015 (ensi-ilta)

Kirjallisuus:

Aylesworth, Gary. 2015. "Postmodernism". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Viitattu 18.1.2017. <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>

Au, Susan. 1993. *Ballet & Modern Dance*. Lontoo: Thames and Hudson (1988).

Kukkonen, Aino. 2014. *Postmoderni liikkeessä: Tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, Helsinki.

Torkkel, Anna. 2005. "Me oltiin Mjösundissa." *Liitos-lehti* 4/2005, 11–12.

MASI TIITTA

Vastatiloja

Pohdin tässä kirjoituksessa toimintaani tanssin kentällä ja työni mahdollisia suhteita postmoderniin tanssiin. Käsitökseni tanssitaiteesta on muotoutunut 2010-luvulla, kun olen alkanut toimia koreografina ja esiintyjänä tanssin näyttämöillä. Teokset ja työtavat, joita olen kohdannut tanssin katsojana ja tekijänä ovat useammin olleet suhteessa postmoderniksi tanssiksi tai uudeksi tanssiksi kutsuttuun perinteeseen kuin esimerkiksi baletin tai modernin tanssin tekniikoihin.

Postmoderni tanssi on käsitteenä epäselvä ja siksi hankala. Sillä tarkoitetaan toisaalta 1960–70-lukujen amerikkalaista postmodernia tanssia, jonka voidaan nähdä joiltain osin olevan vastine sille, mitä muissa taiteissa on tapana kutsua modernismiksi³³. Toisaalta postmodernista tanssista voidaan puhua tarkoittaen teosten tyylillisiä piirteitä, jolloin postmodernismi näkyy esimerkiksi viittauksiina toisiin taideteoksiin. Postmodernismiin on liitetty myös taiteen lajien välisten rajojen liukeneminen ja sen myötä lajikohtaisen erityisosaamisen kyseenalaistuminen. Laajasti ajatellen postmoderni

33 “Often it has been precisely in the arena of post-modern dance that issues of modernism in the other arts have arisen: the acknowledgment of the medium’s materials, the revealing of dance’s essential qualities as an art form, the separation of formal elements, the abstraction of forms, and the elimination of external references as subjects. Thus in many respects it is post-modern dance that functions as *modernist art*.” (Banes 1987, xiv-xv.)

hahmottuu postmodernin ja modernin suhteena ja erona. Koska postmoderni viittaa modernin jälkeiseen aikaan, tulee postmodernista puhuttaessa samalla kysytyä, onko moderni aikakautena päättynyt, vai onko modernin hanke edelleen käynnissä. Siksi tämä kirjoitus sivuaa myös kysymystä siitä, missä määrin tanssin kentällä edelleen vaikuttavat moderni maailmankuva ja sen käsitykset taiteesta, tekijästä ja teoksesta.

Tapaan, jolla ajattelen historian periodeja, vaikuttaa länsimaisen musiikin historian kuvaus taidemusiikin tyylikausista. Musiikin harrastamisen kautta päädyin opiskelemaan säveltämistä, mikä ainakin vielä 2000-luvun alun Sibelius-Akatemiassa tarkoitti perehtymistä länsimaisen musiikin historian sävellystekniikoihin ja säveltämistä traditiosta ponnistavilla lähihistorian tekniikoilla. Nykymusiikki tarkoitti siinä yhteydessä 1900-luvun sävellystekniikoiden, atonaalisuudesta alkaneiden ja jälkisarjallisuuteen johtaneiden säveltämisen metodien soveltamista ja jatkamista sävellystyössä. Näiden tekniikoiden muodostamaa tyyliä kutsuttiin modernismiksi. Postmoderniksi kutsuttiin niinkin erilaisia tyylejä ja tekniikoita kuin nostalgisesti väritynyttä uusromanttista orkesterimusiikkia, amerikkalaista minimalismia tai musiikkityyliä välistä crossoveria. Näitä ilmiöitä yhdisti kaupallinen menestys. Postmoderneihin ilmiöihin laskettiin kuuluvaksi myös se kokeellinen musiikki, joka ei perustunut modernistisiin sävellystekniikoihin, kuten esimerkiksi John Cagen perintö, jota saatettiin kutsua epätarkasti myös performanssiksi.

Taideohjelmien välillä toimiminen, jota 2000-luvun alussa kutsuttiin poikkitaiteellisuudeksi, oli myös tapana nimetä postmoderniksi ilmiöksi. Näissä yhteyksissä sanojen postmoderni ja performanssi käyttöön liittyi usein väheksyvä sävy. Oli tavallista todeta, että

aikamme musiikin kenttä on monimuotoinen, mutta sävellyso-pis-kelijan on tärkeää sisäistää juuri modernismin tekniikat ja asenne. Halusin itsekin kuulua modernismin jatkumoon, koska pitkälle hio-tut sävellystekniikat näyttäytyivät syvällisimpänä tapana musiikin olemuksen pohdinnalle.

Taidemusiikin arvostuksen ja turvatun aseman vuoksi sävelly-s-tekniikat ovat saaneet kehittyä rauhassa, mutta asema on aiheut-tanut myös tilanteen, jossa musiikin tekijöiden ei ole ollut tarvetta pohtia kriittisesti musiikin kenttään vaikuttavia historiallisia, po-liittisia, taloudellisia ja sosiaalisia rakenteita. Länsimaisen taidemu-siikin historiankirjoitus on ollut kovin mies- ja säveltäjakeskeistä. Säveltäjäydestä puhuttaessa vaikuttaa edelleen myytti nerosta, joka luomistyössään ja itseilmaisunsa kautta ilmentää milloin kansallisia, milloin taas yleisinhimillisiä piirteitä. Moderniin kuuluvat käsityk-set jatkuvasta kehittymisestä ja kehityksen universaaliudesta ovat sulkeneet ulkopuolelleen ne musiikin ilmiöt, jotka eivät asetu tämän historian kirjoituksen suureen linjaan.

Postmoderni tanssi Suomessa? -tapahtumassa toukokuussa 2016 puhuneiden tanssitaiteilijoiden puheissa toistui vapautumisen tarina, jossa pitkäjänteistä baletin harrastamista seuraa modernin tanssin tekniikoiden, tai minun sukupolveni kuuluvien tanssin-tekijöiden tapauksessa laajemmin nykytanssin, ammattiopintoja ja tämän jälkeen kiinnostus somaattisiin tai niin sanottuihin peh-meämpiin menetelmiin ja muihin uuden tanssin piiriin luettaviin ilmiöihin. En ole itse kulkeutunut tätä reittiä uuden tanssin alalle mutta tunnistan samankaltaista vapautumisen prosessia siirtymäs-sä taidemusiikin teknistä osaamista ja käsityötaitoa korostavasta ilmapiiristä esitysten pariin.

Thank You For Your Love (2011)

Pian sävellysoopinnot aloitettuani ajauduin mukaan Teatterikorkeakoulussa opiskelevien ystävieni kouluproduktioihin. 2000-luvun alussa Sibelius-Akatemia ja Teatterikorkeakoulu eivät vielä toimineet Taideyliopiston nimen alla. Eri akatemioiden välillä liikkuminen oli monimutkaista. Oma opinto-ohjelmani ei halunnut tunnistaa toimintaani Teatterikorkeakoulun produktioissa osaksi opintojani. Säveltämisen yhdistäminen esityksen valmistamiseen tuntui muutenkin hankalalta. Ajauduin tilanteeseen, jossa opiskelemani sävellystekniikat tuntuivat käyttökelttomilta ja merkityksettömiltä suhteessa siihen ympäristöön, jossa toimin. Esityksiä varten päädyin tekemään musiikkia, joka kuulosti erilaiselta kuin musiikki, jota tein sävellystunneille.

Esityksen kokonaisuuden rakentaminen alkoi tuntua kiinnostavammalta kuin pelkkä musiikin tuottaminen osaksi esitystä. Vaikka toimin työryhmissä musiikin tekijänä, työ tuntui painottuvan musiikin säveltämisen sijaan keskustelemiseen ja teosten kokonaisuuden ajatteluun yhdessä työryhmien kanssa. Erityisen tärkeältä tuntui pohtia työskentelyn tapoja, mistä seurasi halu työnkuvien ja niiden hierarkkisuuden purkamiseen. Seurauksena koulutukseen perustuvien työnkuvien kyseenalaistamisesta päädyin itsekin esiintymään näyttämölle ja pohtimaan oman ruumiini esille asettamista.

Olin mukana *Und er libet* -nimisessä ryhmässä, jota kutsuimme nuorista teatterin-, tanssin- ja musiikintekijöistä koostuvaksi työryhmäksi. Toimin *Und er libetin Bakkantit*-esityksissä (2007–09) äänisuunnittelijana yhdessä Heidi Lindin (nyk. Soidinsalo) kanssa ja esitysdramaturgina yhdessä Anna-Mari Karvososen kanssa sekä myöhemmin esiintyjänä teoksessa *Gisellen keveys ja kuolema* (2010). Työskentelin esitysten parissa myös *Und er libetin* ulkopuolella erilaisissa rooleissa ja työryhmissä.

Musiikkitaustaa voimakkaammin työskentelyyni ja ajatteluuni on vaikuttanut yhteistyö muiden taiteilijoiden kanssa; esimerkiksi työskentely Satu Herralan, Eeva Muilun ja Anna Mustosen kanssa teoksessa *Nature Dances* (2014), jota esitettiin Zodiakin ja Helsingin juhlaviikkojen ohjelmistossa; tai pitkäkestoinen projekti *Vibes*, jonka lähtökohtana oli seitsemän taiteilijan kollektiivinen ja pitkäkestoinen työskentely ja joka vuosina 2013–15 otti erilaisia esityksellisiä ja tapahtumallisia muotoja.

Koreografi Anna Mustosen kanssa olen työskennellyt erilaisissa työryhmissä 2000-luvun alkupuolelta lähtien. Teoksessa *Thank You For Your Love* (2011) työskentelimme ensimmäistä kertaa kahdestaan. Koska työskentelimme työparina ilman esiintyjä ja suunnittelijoita, rakensimme teosta pohtien samanaikaisesti esiintymistä ja esityksen muita osa-alueita. Teoksessa merkityksiä ja muotoa luovia elementtejä olivat toisto, rakkausaiheiset popmusiikkikapaleet ja niiden sanoitukset sekä teoksen loppupuolella katsojien ja esiintyjien välinen katseiden vaihto. Teoksen ensi-ilta oli nykytaideteila Kutomolla keväällä 2011. Esitimme teosta myös Zodiakin näyttämöllä talvella 2012.

Työskentelyprosessin aikana aloin ajatella koreografiaa laajana käsitteenä, esityksen kaikkien osa-alueiden huomioimisena ja niiden muodostamien suhteiden kokonaisuutena. Työskentelyn myötä oma ruumiini tuli osaksi teosta ja esiintyminen tanssinäyttämöllä näyttäytyi mahdollisena myös minun ei-koulutetulle keholleni.

Voi ajatella, että postmodernin tanssin ja uuden tanssin myötä tapahtuneet muutokset tanssikäsityksessä, esimerkiksi arkiliikkeiden käyttö koreografisena materiaalina, ovat mahdollistaneet myös minun kehoni tanssin näyttämöillä. Vastaavasti myös koreografian käsite on laajentunut koskemaan liikkeiden sommittelua laajempaa aluetta niin sanotun käsitteellisen tanssin myötä.

Sotilas (2013)

Thank You For Your Love -dueton jälkeen ajattelin soolon tekemistä hyvänä keinona kehittää ja haastaa omaa ajatteluani. Koska koin, että oma ruumiini eroaa niistä, joita yleensä näin tanssin näyttämöillä, olennaiselta tuntui kysymys siitä, minkälaisia kehonkuvia näyttämöllä toisinnetaan. Halusin pohtia erityisesti tapoja, joilla mies esitetään näyttämöllä. Sotilaan hahmon ajattelin kärjistyksiksi niistä maskuliiniseksi nimetyistä ominaisuuksista, jotka näyttämöillä toistuvat mieskehojen esittäminä voiman ja kyvykkyiden kuvina. Halusin synnyttää tälle kuvalle vastakuvia, näyttää miehen herkkänä ja aistillisena.

Sotilas-teoksen ensi-ilta oli Zodiakin näyttämöllä keväällä 2013. Työryhmään kuuluivat äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo ja valosuunnittelija Ville Seppänen. Hieman ensi-illan jälkeen koreografi Tiina Lindfors kirjoitti Turun Sanomissa julkaistussa kolumnissaan: ”Tanssitaiteeksi minun on vaikea mieltää myöskään Zodiakissa (helsinkiläinen tanssikeskus) nähtyä esitystä, jossa mies vain riisuu tuu alasti, asettuu vatsalleen lattialle ja aloittaa nk. naimaliikkeet. Valoneliö on keskitetty hänen pumpaavaan pyllyynsä ja muuhun siellä.” Kolumnissaan Lindfors myös ehdottaa ”sellaisen tanssitaitteen, jossa ei tanssita” kutsumista performanssiksi tai fyysiseksi teatteriksi koska ”selkeä informointi vähentää yleisön pettymyksiä ja lisää tyytyväisyyttä.” (Lindfors *Turun sanomat* 28.5. 2013.)

Vaikka teosta ei kirjoituksessa mainita nimeltä, voi ajankohdasta ja kuvailusta päätellä, että kyse on *Sotilas*-teoksesta. Tekstin perusteella syntyy kuitenkin vaikutelma, ettei kirjoittaja ole nähnyt esitystä, johon sisältyi muitakin kuin kirjoittajan kuvailemia liikkeitä: mm. käsien eleitä ja kävelemistä. Kirjoittajan kuvailemien liikkeiden taustalla soi Claude Debussyn orkesteriteos *Prélude à*

l'après-midi d'un faune (1894). Musiikin kautta kohtausta viittasi Vaslav Nijinskyn *Faunin iltapäivään* (1912).

Kun 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivälissä aloin seurata tanssia katsojana, teoksissa, joita silloin näin, oli läsnä monia postmoderniin liitettyjä piirteitä: eri taidemuotojen välisten rajojen ylittämistä, populaarikulttuurista lainaamista, jaettua kollektiivista tekijyyttä tai tekijyyden kyseenalaistamista, monitulkintaisuuden ja toisaalta henkilökohtaisuuden strategioita sekä kysymyksiä sukupuolen ja identiteetin esityksellisyydestä. Monet teokset saattoi ymmärtää yhtä hyvin tanssiksi, esitystaiteeksi kuin draaman jälkeiseksi teatteriksi, jota silloin kutsuttiin nykyteatteriksi. Koska näitä teoksia esitettiin osittain samoilla näyttämöillä (Zodiakissa, Kiasma-teatterissa ja Liikkeellä marraskuussa -festivaalilla) ja tekijöiden tausta saattoi yhtä hyvin olla tanssin kuin teatterin puolelta, muodostui kokonaiskuva avoimesta ja moninaisesta kentästä.

Kun 2010-luvulla olen alkanut toimia tanssin näyttämöillä, olen kuitenkin joutunut päivittämään käsitystäni tanssin kentästä taiteen lajien välisistä rajoista vapaana tai rajoja kyseenalaistavana taidemuotona. Rajanveto erityisesti tanssitaiteen ja esitystaiteen välillä tuntuu yhä uudelleen nousevan esiin tanssia koskevissa kirjoituksissa, kritiikeissä ja haastatteluissa. Arvelen, että halussa määritellä ulossulkemalla on kyse halusta vaikuttaa arvostuksen, vallan ja rahan jakautumiseen.

Silloin kun tanssi määritellään erilliseksi esitystaiteesta, tulee tanssi useimmiten kuvatuksi toimintana, jossa toteutuu ”tanssilinen” liikkumisen laatu. Tanssillisuus tuntuu tässä yhteydessä tarkoittavan jotakin tiettyä mutta kuitenkin tarkemmin määrittelemätöntä määrää näkyvillä olevaa liikettä, jolla on jokin tarkemmin määrittelemätön mutta kuitenkin tietty nopeus. Tämänkaltainen

tanssin määritelmä lukee sisälleen monia liikkumisen tapoja ja erilaisia tanssityylejä baletista länsimaisen taidetanssin ulkopuolisiin ilmiöihin. Näille liikkumisen tavoille on yhteistä liikkeen keskeytymättömän eteneminen ja tanssijan taiturillinen kehon hallinta.

Soolotyöskentelyni aikana aloin pohtia oman kehoni ja sen esille asettamisen suhdetta oletukseen virtuoosisesta ja kyvykkäästä tanssijan kehosta. *Sotilaassa* kysymys nousi esille erityisesti Nijnskyn, tai Nijjinskyn liitetyn, erityislahjakkuuden kummittelun kautta. Virtuoosisuus tarkoittaa tanssissa perinteisesti kehojen nopeutta ja liikkeiden artikulaation tarkkuutta. Taito näkyy näyttämöllä myös taidokkaan liikkumisen potentiaalisuutena – pitkällisen treenaamisen kautta kehoon tuotetuissa linjauksissa, lihaksissa ja olemuksen jänteveytenä. Näiden ominaisuuksien toistuminen näyttämöllä synnyttää oletuksen siitä, että tanssi tarkoittaa juuri tällaisen kehollisuuden esillä oloa. Se myös vahvistaa ajatusta näiden kehojen luonnollisuudesta suhteessa toisenlaisiin kehoihin.

Esille asetettu ruumis asettaa jonkinlaisen ruumiillisuuden paitsi näkyväksi myös samastumisen ja sitä kautta mahdollisen ihailun kohteeksi. Jokaisen esityksen ehdottama ihmiskuva näkyy siinä, minkälaisia kehoja ja kehollisuuksia näyttämöllä on.

Flute (2015)

Teoksessa *Flute* (2015) halusin ajatella tanssin ja musiikin suhdetta ja verrata musiikin kuuntelemista tanssin kokemiseen. Pohdin musiikin kuuntelemisen suhdetta tanssin kokemiseen erityisesti taidemusiikkikonsertin näkökulmasta, en siis esimerkiksi lainaamalla popmusiikin puolelta esiintymisen tai yleisön käyttäytymisen tapoja. Toivoin, että esityksessä olisi mahdollista kokea samankaltaista yhteen kokoontunutta intensiivistä hiljentymistä, kuuntelemista ja sen synnyttämää omaan tilaan vajoamista, mitä konserttitilanne

parhaimmillaan tuottaa. Tässä ajattelin omia kokemuksiani nyky-musiikkikonserteista, joissa ”vain kuunnellaan”³⁴.

Minua kiinnosti myös taidon ja teknisen osaamisen merkitys sille, mitä pidämme arvokkaana tanssissa ja musiikissa. Vaikuttaa siltä, että mitä vähemmän taideteos käsittelee välineensä ulkopuolista aihetta, sitä enemmän teoksen arvo perustuu tekijän taitoon. Ajattelin, että viittaamalla taidemusiikin näennäisen epäpoliittiseen maailmaan myös kysymyksiä tanssitaiteesta vallitsevista ääneen lausumattomista arvoista saattaisi nousta esiin. Samanaikaisesti koin tärkeäksi irtautua sellaisesta ”kanta-aottavasta” nykytanssista, jossa tanssin poliittisuuden ajatellaan sijaitsevan teokselle nimetyn aiheen poliittisuudessa eikä esimerkiksi esillä olevissa ruumiissa, työskentelytavoissa tai vaikkapa teoksen katsojalle tuottamassa kokemuksessa.

Ehdotin tanssitaiteilija Hanna Ahdille työskentelyä näiden lähtökohtien pohjalta. Teoksen koreografisena lähtökohtana käytimme Claude Debussyn soolohuilukappaletta *Syrinx (La Flûte de Pan)* (1913). Teoksen aloittava seisoma-asennosta alaspäin vajoaminen ja takaisin pystyasentoon nouseminen on tulkinta *Syrinxin* yksinäisen melodian kaareutumisesta kappaleen alkutahdeissa. Koreografia on rakennettu tämän eleen muunnelmista. Teoksen aikana Hanna kulkee läpi eleen muunnelmia aluksi melko järjestelmällisesti: sei-

34 Musiikintutkija Pirkko Moisala kuvailee musiikin kokemista seuraavasti: ”Musiikin moniulotteisuuden haltioitunut kokeminen on intiimi tapahtuma, jota yleinen syleilee. Musiikin herättämä viettelevä, sykkivä, virtaava halu motioivoi myös musiikintutkijaa. Musiikintutkimukselle ei ole aivan vierasta tarkastella musiikin antaman mielihyvän seksuaalisuutta ja tulkita musiikkikokemus seksuaalisena aktina tai nautintona. Deleuzen & Guattarin käsitteet epäinhimillinen seksuaalisuus ja halu, jotka eivät objektivoi vaan virtaavat asioiden ja ihmisten lävitse, tuntuvatkin erinomaisen hyvin soveltuvan musiikkikokemuksen tarkasteluun.” (Moisala 2006, 316.)

saallaan, polvillaan ja istuallaan, jonka jälkeen muuntunutta elettä muunnellaan edelleen. Hannan reitti tilassa muodostuu samaisen melodialinjan asettamisesta tilaan niin että ylhäältä päin katsotuna reitti piirtää lattialle linjan muodon. Minun tanssimani reitti, vasemmalta takanäyttämöltä oikealle eteen, on samankaltainen alaspäin kaareutuva linja. Reitit ja sen kautta teoksen aika etenevät kuten tekstissä tai nuottikuvassa vasemmalta oikealle. Teoksen lopulla reitit kohtaavat.

Tarkasti sovitun kehollisen ja tilallisen reitin tarkoituksena oli mahdollistaa esiintyvien kehojen keskittyminen jokaiseen käsillä olevaan hetkeen ja kehon kuunteluun reitin varrella. Tanssipuheessa yleisesti käytetty metafora kehon kuuntelusta konkretisoitui meille tarkoittamaan huomion viemistä kehon liikkeen yksityiskohtiin. Tämä periaatteessa loputtomiin jatkuva, yhä pienempien yksityiskohtien huomioiminen hidasti ulospäin näkyvän liikkeen tempo. Liikkeen huomioiminen sisäisen havainnoinnin kautta, yrityksenä aistia pienet muutokset, tarvittaessa myös kuvittelemalla yhä pienempiä yksityiskohtia, synnytti olemisen tavan, jossa huomio on sisäänpäin kääntynyt. Hidastumisesta johtuen ruumis tuntui muuttuvan painavaksi ja sen liikkuminen oli mahdollista lähinnä liu'uttamalla painoa kehonosalta toiselle. Olotila muistutti väsymystä mutta tuotti myös nautintoa.

Heidi Soidinsalon esitystä varten säveltämässä musiikissa toistuu alaspäin suuntautuva liike. Se alkaa äänellä, joka kuulostaa liukuvan loputtomasti alaspäin³⁵. Tämän äänen päälle kasaantuu yksittäisiä taajuuksia, aluksi siniääniä, jotka synnyttävät resonointia

35 Musiikin aloittava ele on elektronisesti tuotettu laskeva Shepardin asteikko – auditiivinen illuusio, kuuloharha, jossa äänen taajuuden havaitaan laskevan loputtomasti.

laskevaa taajuutta vasten, sitten putkien äänistä ja lopulta huilun äänestä muokattuja pitkiä ääniä. Musiikin tilaan asettamisella synnyttiin mielikuva tilan soimisesta tai tilasta soittimena, mitä Zodiakin näyttämön katonrajassa kulkevat putket korostivat. Heidin ja Ville Seppäsen tilasuunnittelun avoimilla ikkunoilla teoksen ulkopuolinen maailma tuli osaksi teosta. Muuten luonnonvalossa tapahtuneen esityksen lopulla näyttämön sivulta nousi hetkeksi kirkas ja häikäisevä valotilanne, joka kulki ikkunoiden läpi myös ulos esitystilasta.

Viola (2016)

Tätä kirjoittaessani olen työskennellyt yhdessä Hanna Ahdin ja Anna Torkkelin kanssa teoksen *Viola* (2016) parissa. *Viola* on joiltain osin jatkoa *Flutessa* aloittamallemme kehon sisäisiin tuntemuksiin keskittymiselle. *Fluten* koreografoidun tilallisen reitin ja liikkeen muodon sijaan olemme tällä kertaa työskennelleet ilman ennalta sovittuja reittejä ja liikkeen muotoja. Tilaan muodostuu reitin sijasta alue tai lätäkkö, jossa kehojen muodot syntyvät prosessimaisten kehollisten tehtävien pohjalta.

Olemme työskennelleet muun muassa tehtävän parissa, jossa ensin selin makuulla annetaan ruumiin painon vajota lattialle ja tästä olotilasta käsin pyritään seisoma-asentoon tietämättä reittiä ennalta. Ruumiin raskaus ja tietämättömyys, tai opitun unohtaminen, hankaloittavat pystyasentoon nousemisen tekoa, joka eri tavoin toistuu arkipäivässä ja jonka sulavuutta tanssikoulutuksessaakin työestetään. Tehtävän kautta eteenpäin virtaavan liikkeen luonnollisuus tulee problematisoinnin kohteeksi. Liikkeen etenemisen hankaloittaminen aiheuttaa myös muutoksia suhteessa aikaan. Se muuntaa kokemusta ajan kulusta ja kyseenalaistaa näyttämöillä toistuvien tempojen luonnollisuuden. Kyse ei kuitenkaan ole jonkin

jo olemassa olevan liikkeen hidastamisesta vaan hitaudesta, joka syntyy tehtävänannon pohjalta. Tehtävälle antautunut ruumis näyttyy samanaikaisesti keskittyneenä ja väsyneenä, oliomaisena ja inhimillisenä tai kamppailevana ja antautuneena.

Teoksen yhtenä lähtökohtana on ollut Claude Debussyn sonaatti huilulle, alttoviululle ja harpulle (1915). Debussyn musiikissa minua on kiehtonut sointivärin korostunut asema. Vaikka sointiväri on jokaiseen ääneen kuuluva ominaisuus, musiikinhistorian kertomuksessa juuri ranskalaiset impressionistit, kuten Debussy, antavat sille itsenäisen aseman musiikin muiden parametrien joukossa. Sointiväri on säveltasojen suhteita, rytmiä tai musiikillisia muotoja hankalammin analysoitavissa oleva musiikin ilmiö. Yhdistän sointivärin aisteihin ja aistimiseen, koska sointi on se, miltä, minkälaiselta jokin kuulostaa.

Debussyn sonaatin kanssa tanssiminen tai sen tahtiin liikkuminen tuntui hankalalta, mutta halusin kuitenkin säilyttää jotakin sonaatin soinnista. Päädyin ratkaisuun, jossa teoksessa kuultava ääniraita on tehty hidastamalla Debussyn sonaatin ensimmäiset viisi tahtia. Se on ikään kuin lähikuva Debussyn sonaatin sointien sisään. Hetkittäin ääniraidalta on tunnistettavissa huilun, harpun ja alttoviulun sointeja, mutta hidastamisen myötä syntyvässä, noin puolen tunnin kestoisessa, musiikkikappaleessa sonaatin melodiat ja rytmit ovat hidastuneet kuulumattomiin. Debussyn alkuperäinen sävellys ei ole enää kuultavissa, mutta on silti läsnä. Näyttämöteoksessa uusi musiikkikappale toistetaan kaksi kertaa – toisella kerralla kaiutettuna, jolloin kuulokuva pehmenee ja kuulijalle voi syntyä vaikutelma siirtymisestä suurempaan tilaan.

1900-luvun alusta lähtien sointivärin asema on korostunut monissa musiikin tekemisen tavoissa. Se on ollut seurausta sävellystekniikoiden muuttumisesta ja samalla laajentanut käsitystä siitä

mitä musiikki on. Esimerkiksi ranskalaiset säveltäjät Gérard Grisey ja Tristan Murail ottivat 1970-luvulla musiikin rakentumisen lähtökohdaksi yksittäisen äänen jo itsessään sisältämät eri taajuudet. Griseyn ja Murailin niin sanotussa spektrimusiikissa tarkennetaan äänen, tai oikeastaan äänen soinnin, sisäisiin ominaisuuksiin. Samalla musiikin rakentumisen periaatteet muuttuvat, sävelen ja häilyn rajan häilyvyys paljastuu eikä sointua voi erottaa sen soinnista. Näen samankaltaista musiikin olemuksen uudelleen ajattelua, jota tekisi mieli kutsua kuuntelemisen korostumiseksi, myös monissa äänitaiteen ja elektronisen musiikin ilmiöissä sekä esimerkiksi John Cagen ehdotuksessa herkistyä kuuntelemaan kaikkia ääniä musiikkina.

Vaikka osa uudesta kokeellisesta musiikista tai äänitaiteesta ei ole syntynytkään pitkälle hiottujen nykymusiikin sävellystekniikoiden pohjalta, olisi esimerkiksi äänitaiteen teokset mielestäni järkevää ymmärtää musiikiksi. Myös ne käsittelevät kysymystä musiikin olemuksesta esimerkiksi äänen ominaisuuksien ja kuuntelemisen näkökulmista. Ajattelen, että samalla lailla myös tanssin puolella on järkevää ymmärtää tanssi laajemmin kuin erilaisten liikkeiden yhdistelminä tai erilaisiin tekniikoihin perustuvina liikkumisen tapoina. Ajattelen, että tanssin ydintä on mahdollista lähestyä liikkeen tutkimisen sijaan myös esimerkiksi tarkentamalla huomio ruumiiseen, sen painoon ja materiaalisuuteen.

En viime vuosina ole ollut kovinkaan kiinnostunut postmodernismista tyyllilainoihin perustuvana tyylinä. Popkulttuurin synnyttämien ilmiöiden tuominen taidetanssin näyttämöille on mahdollista, mutta se ei tällä hetkellä näyttäydy minulle korkeakulttuurin rakenteiden kritiikkinä. Korkean ja matalan kulttuurin välinen raja tuntuu jo ylitetyltä, kun molemmat toimivat saman kaupallisen ilmaston keskellä. Erilaiset liikkumisen tavat ja tanssitekniikat

näyttävät mahtuvan saman katon alle, mutta jostain syystä tanssin kentällä halutaan pitää kiinni tanssikoulumaisesta tavasta jaotella tanssia erilaisiksi tanssilajeiksi. Eri taiteenlajien välillä ja väleissä toimiminen tuntuu minusta itsestäänselvältä, vaikka taiteen rahoitus edelleen perustuukin taiteenlajien lokerointiin.

Kun ajattelen töideni suhdetta postmoderniin, en ajattele niinkään postmodernismia tyylinä, vaan postmodernia yrityksenä ymmärtää tapoja, joilla moderniin liittyvät kysymykset jatkuvasta liikkeestä ja taidokkaasta kehosta voisivat kyseenalaistua. Koska moderni ihmis- ja maailmankuva edelleen vaikuttaa ympäristössä jossa toimin, postmoderni näyttäytyy ei-vielä toteutuneena ja pakenee kysymykseksi. Näin ollen postmoderni toimii mahdollisina keskeytyksinä tai toisin olemisen paikkoina modernin keskellä.

Viime aikoina olen halunnut pohtia väsymystä ruumiillisena ja maailmassa ilmenevänä olotilana. Sitä, miten väsyneisyys on samanaikaisesti meitä ympäröivän ajan tuottamaa ja piilotettua. Tällä hetkellä tuntuu tärkeältä tanssia jostain muualta kuin kyvykkyiden kuvista käsin. Toivon, että samalla modernin eteenpäin kiirehtivä tempo, joka toteutuakseen tarvitsee väsymättömiä ja taidokkaita kehoja, voi tulla ainakin hetkellisesti haastetuksi.

Lähteet

Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Lindfors, Tiina. 2013. "Taide ei kuole vaikka tapetaan." *Turun Sanomat* 28.5.2013.

Moisala, Pirkko. 2006. "Musiikki säveltäjänarouden kontekstissa: Kaija Saariahon musiikin kokemisen herättämiä pohdintoja." Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta: Myytit, kultit, persoonat*, toim. Taava Koskinen, 312-334. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Esitykset:

Bakkantit. Und er libet -ryhmä. Ohjaus: Anna-Mari Karvonen. Esiintyjät: Ville Ahonen, Outi Condit, Anna Mustonen, Anna Paavilainen, Miikka Tuominen ja Laura Vesterinen. Äänisuunnittelu: Heidi Lind ja Masi Tiitta. Valo- ja videosuunnittelu: Hanna Käyhkö. Point Éphémère, Pariisi. Ensi-ilta 21.7.2007

Bakkantit 2. Und er libet -ryhmä. Ohjaus: Anna-Mari Karvonen. Esiintyjät: Ville Ahonen, Anna Mustonen, Miikka Tuominen, Laura Vesterinen. Dramaturgia: Anna-Mari Karvonen, Masi Tiitta. Äänisuunnittelu: Heidi Lind, Masi Tiitta. Lavastus, valo- ja pukusuunnittelu: Hanna Käyhkö. Maskeeraus: Laura Käyhkö. TeatteriTelta, Helsinki. Ensi-ilta 16.5.2008.

Bakkantit 3. Und er libet -ryhmä. Ohjaus: Anna-Mari Karvonen. Esiintyjät: Ville Ahonen, Marianna Henriksson, Saku Koistinen, Anna Mustonen, Miikka Tuominen, Saara Töyrylä, Laura Vesterinen. Esityksen suunnittelu: Anna-Mari Karvonen, Heidi Lind, Masi Tiitta. Äänisuunnittelu: Heidi Lind, Masi Tiitta. Lavastus ja valosuunnittelu: Hanna Käyhkö. Pukusuunnittelu: Laura Käyhkö. Kiasma-teatteri, Helsinki. Ensi-ilta 22.4.2009.

Flute. Koreografia: Masi Tiitta yhdessä Hanna Ahdin kanssa. Tanssi: Hanna Ahti, Masi Tiitta. Tilasuunnittelu: Ville Seppänen, Heidi Soidinsalo. Valosuunnittelu: Ville Seppänen. Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo. Zodiak – Uuden tanssin keskus, Helsinki. Ensi-ilta 29.4.2015.

Gisellen keveys ja kuolema. Und er libet -ryhmä. Koreografia ja ohjaus: Anna-Mari Karvonen, Anna Mustonen. Esiintyjät: Ville Ahonen, Robert Brotherus, Outi Condit, Vida Hulkko, Saku Koistinen, Masi Tiitta, Miikka Tuominen, Saara Töyrylä. Äänisuunnittelu: Heidi Lind. Lavastus: Milja Aho, Hanna Käyhkö. Valosuunnittelu: Hanna Käyhkö, Aino Palmu. Pukusuunnittelu: Laura Käyhkö. Zodiak – Uuden tanssin keskus, Liikkeellä marraskuussa, Helsinki. Ensi-ilta 30.10.2010.

Nature Dances. Koreografia ja tanssi: Satu Herrala, Eeva Muilu, Anna Mustonen, Masi Tiitta. Valosuunnittelu: Heikki Paasonen, Jani-Matti Salo. Pukusuunnittelu: Laura Haapakangas. Zodiak – Uuden tanssin keskus, Helsingin juhlaviikot, Helsinki. Ensi-ilta 20.8.2014.

Sotilas. Koreografia ja tanssi: Masi Tiitta. Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo. Valo- ja videosuunnittelu: Ville Seppänen. Zodiak – Uuden tanssin keskus, Helsinki. Ensi-ilta 18.4.2013.

Thank You For Your Love. Koreografia ja tanssi: Anna Mustonen, Masi Tiitta. Kutomo, Turku. Ensi-ilta 5.5.2011.

Vibes. Työryhmä: Ville Ahonen, Laura Birn, Anna-Mari Karvonen, Anni Puolakka, Ville Seppänen, Heidi Soidinsalo, Masi Tiitta. Useita esityksiä, tapahtumia ja yhteenkokoontumisia 2013–2015.

Viola. Koreografia: Masi Tiitta yhdessä Hanna Ahdin ja Anna Torkkelin kanssa. Tanssi: Hanna Ahti, Anna Torkkel. Kutomo, Turku. Ensi-ilta 23.9.2016.

Nuottijulkaisut:

Debussy, Claude. 1913. *Syrinx (La Flûte de Pan)*. Wien: Wiener Urtext Edition, 1996.

Debussy, Claude. 1915. *Sonata pour flûte, alto et harpe*. Pariisi: Durand, 1916.

SONYA LINDFORS

Postmoderni ja koreografi?

Hyvä lukija,

Tämä teksti on yritys lähestyä postmodernin suhdetta koreografiin sekä henkilökohtaisella että rakenteellisella tasolla. Teksti piirtää esiin kysymyksiä, joiden parissa tällä hetkellä työskentelen, ja tekee konkreettisesti näkyväksi myös kohtaamiani hiertymiä ja ongelmakohtia. Muodoltaan teksti koostuu kahdesta osasta, joista tämä ensimmäinen on alustus ja toinen koreografin omahaastattelu. Dialogi valikoitui kirjoituksen tyyliksi kolmesta syystä: Muoto tekee konkreettisesti näkyväksi tapani kysyä kysymyksiä itseltäni osana työskentelyä, leikkisyys helpottaa monimutkaisten aiheiden lähestymistä ja dialogisuus tekee näkyväksi koreografin, joka on itsessään myös konstruktio.

Syksyllä 2016 Niko Hallikainen pyysi minua kirjoittajaksi Liisa Pentin kokoamaan *Postmoderni Tanssi Suomessa?* -antologiaan. Sain vapaat kädet kirjoittaa omasta praktiikastani, työstäni ja työskentelytavoistani suhteessa postmodernin kysymykseen. Vastasin olevani kiinnostunut, mutta samalla ymmärsin antologian rajauksen olevan monella tapaa minulle ongelmallinen.

Viimeisten vuosien aikana olen yrittänyt herättää keskustelua taideinstituutiodemme ja ylipäättänsä nykytaiteen eksklusiivisuudesta ja taidekenttämme homogeenisuudesta. Eksklusiivisuudella tarkoitan tässä kohtaa sekä konkreettista poissulkemista, että taustalla vaikuttavia ideologioita. Miksi muutamia poikkeuksia

lukuun ottamatta vain tietyn taustan tai ominaisuudet omaavat ihmiset pääsevät tai päätyvät taideinstituutioihin? Mistä johtuu, että vuonna 2017 suomalaisilla näyttämöillä nähdään enimmäkseen valkoisia, normaalipainoisia, toimintakykyisiä, cis-sukupuolisia kehoja? Tällaisen konkreettisen eksklusiivisuuden syyt ovat syvällä taidekäsitksessämme ja sitä kautta taiteen kentän rakenteissa.

”Taide on lähtökohtaisesti länsimainen konstruktio”, sanoi Taideyliopiston vararehtori Paula Tuovinen Radio Helsingin Abdulkarim & Saarikoski -ohjelman haastattelussa 29.10.2015 (Abdulkarim & Saarikoski 2015). Vaikka Tuovisen kommentti oli viaton heitto sivulauseessa, sen taustalla vaikuttava ajatusmalli on yksi suurimmista hiertymistäni suhteessa taiteen kenttään. Kun puhumme taiteesta, rajaamme sen useimmiten tarkoittamaan ainoastaan valkoista Eurooppa- tai Pohjois-Amerikka-keskeistä taidekäsitystä. Muu kuin valkoinen länsimainen taide mielletään kulttuuriksi, ei taiteeksi – tai ainakaan se ei voi olla taidetta ilman selventäviä etuliitteitä. Kahden kulttuurin välissä kasvaneelle tämä rajanveto taiteen ja kulttuurin välille on monella tapaa ongelmallinen ja epälooginen. Meidän ”suuret eurooppalaiset taiteilijamme” Picassosta kotimaiseen Gallen-Kallelaan ovat käyneet vuosikymmenet inspiroitumassa ja ottamassa vaikutteita Aasian, Afrikan tai Amerikan ”kulttuureista” ja tehneet niistä taidetta. Picasson käsissä ”primitiivinen veistos” on kuitenkin taidetta, mutta afrikkalaisen veistäjän käsissä kulttuuria.

Sama epäloogisuus pätee mielestäni postmoderniin tanssiin. Postmodernin tanssin sanotaan syntyneen 1960-luvulla New Yorkin suurkaupungin sykkeessä, jonka kulttuurisessa sulatusuunissa politisoituminen, kansalaisyhteiskuntaistelu, feminismi, happeningit, performanssitaide, poptaide, hippilike, rock, jazz, funk ja orastava hiphop-kulttuuri elivät kaikki rinta rinnan. Tanssin postmodernin

käänteeseen taustalla onkin valtava määrä taustatekijöitä poliittisista, ideologisista, historiallisista, kulttuurisista ja esteettisistä vaikuttimista erilaisiin tekniikoihin ja praktiikoihin. Konkreettisesti havaittavissa olevia vaikutteita on tullut muun muassa aasialaisista keho-mielitekniikoista ja taistelulajeista ja afrikkalaisen diasporan ritualistisuudesta, painonkäytöstä ja improvisaatiotekniikoista. Silti postmoderni tanssi mielletään useimmiten valkoiseksi ja länsimaiseksi taidemuodoksi.

Alkuperistä puhumisen taiteen kontekstissa on usein haastavaa, sillä vaikuttaminen, vaikutteiden ottaminen ja omiminen, mestareilta oppiminen ja kopioiminen ovat olleet keskeinen osa länsimaisen taiteen historiaa. Silti koen välttämättömäksi puhua kaanoneista ja jatkumoista, joihin asetumme. Muistan opintojeni aikana mietti-neeni, ketkä ja missä ovat mustat postmodernistit. Missä ja miten he tulevat näkyväksi ja kuulluksi? Nyt kuitenkin ymmärrän, että monimuotoisuuden puute postmodernin tanssin kaanonissa ei ole sattumaa vaan rakenteellista eksklusiivisuutta.

Tehdessäni taustatutkimusta tätä kirjoitusta varten törmäsin yhdysvaltalaisen filosofi bell hooksin esseeseen, jossa hän onnistuu artikuloimaan omasta perspektiivistään hiertymää mustan taiteilijan ja postmodernin välillä:

The failure to recognize a critical black presence in the culture and in most scholarship and writing on postmodernism compels a black reader, particularly a black female reader, to interrogate her interest in a subject where those who discuss and write about it seem not to know black women exist or to even consider the possibility that we might be somewhere writing or saying something that should be listened to, or producing art that should be seen, heard,

approached with intellectual seriousness... Radical post-modernist practice, most powerfully conceptualized as a "politics of difference," should incorporate the voices of displaced, marginalized, exploited, and oppressed black people.
(Hooks 1996, 113)

Tätä taustaa vasten yritin analysoida, mitä antologiaan osallistuminen tarkoittaisi minun osaltani. Me jatkuvasti kirjoitamme historiaa ja luomme kaanoneita. Koska olen töissäni kritisoinut näiden molempien eksklusiivisuutta, olisinko antologiassa edustamassa "instituutiokriittistä mustaa feministiääntä", joka antaa monimuotoisuuden legitimitetin? Ja tarkoittaisiko antologiaan osallistuminen sitä, että kirjaimellisesti kirjoittaisin itseni osaksi suomalaisen postmodernin tanssin kaanonia?

Toisaalta juuri nämä kysymykset legitimitetistä ja oikeutuksesta, osallistumisesta ja vahvistamisesta eli toisin sanoen vallasta ja rakenteista ovat läsnä kaikissa konteksteissa, joissa työskentelen. Eli jos en kirjoittaisi tätä tekstiä, ehkä nämä seuraavat kysymykset jäisivät artikuloimatta:

Kuka saa olla postmoderni?

Kuka kirjoitetaan osaksi kaanonia?

Ketkä ovat kirjoittamassa tätä antologiaa ja millä kriteereillä?

Ovatko he ammatti-identiteetiltään koreografeja, tutkijoita,
tanssijoita vaiko jotain muuta?

Keitä ei ole kirjoittamassa?

Onko minun "mustan naisen kriittinen ääneni"
legitimoimassa poissulkevaa kanonisointia?

Ketkä ylipäätänsä luovat suomalaisen taidetanssin
diskurssia?

Keitä ovat portinvartijat ja näkymättömät vallankäyttäjät?

Keiden ääni tehdään näkyväksi, keille annetaan näkyvä
agentuuri?

Vahvistetaanko poissulkevia ja syrjiviä rakenteita?

Tai taiteilijaneromyyttiä?

Mikä tekee postmodernista tanssista postmodernia?

S: Päädyit kuitenkin kirjoittamaan antologiaan. Miksi?

S: Joo, pohdittuani muutaman päivän päätin kuitenkin ottaa kirjoitustehtävän vastaan. Sekä Liisa Pentti että Niko Hallikainen ovat olleet vahvasti mukana luomassa alustaa taiteelliselle diskurssille Suomessa, joten kyse on myös henkilökohtaisesta luottamuksesta ja arvostuksesta antologian tekijöitä kohtaan. Perustelin päätöstäni itselleni sillä, että tekstin avulla voisin ainakin yrittää tehdä näkyväksi ja artikuloida monisyistä suhdettani postmoderniin, siihen, miten kaanoneita luodaan ja taiteilijoita validoidaan.

S: Yleviä ajatuksia. Mutta vahvistaako kirjoittaminen kuitenkin sonyalindfors-brändiä?

S: Ehdottomasti. Mutta sitä on toisaalta vaikea välttää. Ihan mitä tahansa sanon tai teen, muuttuu aina ja välittömästi osaksi brändiäni, halusin tai en.

Kaikki työni liittyy tavalla tai toisella rakenteisiin. Erityisesti viimeiset pari vuotta olen yrittänyt aktiivisesti luoda diskurssia rakenteista ja myös kritisoinut taidekenttää hierarkkisuudesta ja eksklusiivisuudesta. Samalla kuitenkin minun ”kriittisestä äänestäni” on tullut osa brändiäni. Minulta pyydetään puheenvuoroja, kirjoituksia ja luentoja, joissa minulta toivotaan ”haastavaa analyysia” ja ”rohkeaa edgeä”. Eli tavallaan postmoderni approprioi

minun kritiikkini. Ehkä se on myös perimmäinen pelkoni suhteessa tähän antologiaan.

Toisaalta, yrittäessäni irtisanoutua postmodernin poissulkevuu-desta törmään jälleen paradoksiin. Rakenteellinen kritiikki samoin kuin instituutiokritiikki ovat postmodernin ytimessä. Toisin sanoen juuri minun kriittisyyteni tekee minusta postmodernin. Mikään ei ole niin postmodernia kuin postmodernin kritiikki.

Syntyy kiinnostava metataso: taiteilija kritisoi postmodernia taidekäsitystä, joka on eksklusiivinen ja valkoinen. Taiteilija kokee, ettei mahdu postmoderniin, koska postmoderni hylkii mustuutta. Postmodernin kritiikki kuitenkin juuri tekee taiteilijasta postmodernin. Kriittisyydestä muodostuu taiteilijalle hänen haluamattaan niché. Taiteilijaa pyydetään puhumaan festivaaleilla, kirjoittamaan julkaisuihin, tuomaan esiin ”omaa kriittistä ääntään”. Taiteilija on umpikujassa. Hän tarvitsee töitä ja hän haluaa työskennellä, mutta rakenteet määrittävät sisältöä. Samalla hänen kriittisyytensä harvoin muuttaa todellisia toimintatapoja tai rakenteita, päinvastoin.

Marginaalia edustavan taiteilijan läsnäolo voi jopa legitimoida valkoista eksklusiivista kontekstia, jolloin taiteilijan kriittisyydestä tulee ”rohkea avaus” tai osa brändiä. Ja tämä kaikki hyvistä aikeista ja tahdosta riippumatta, halusimme tai emme. Postmoderni on yhtä aikaa sekä eksklusiivinen että kaikennielevä. Se tavallaan ottaa sisäänsä ja nielee sekä taiteilijan että taiteilijan kritiikin, mutta samalla edelleen hylkii mustuutta.

S: Taiteilijalla ei tunnu olevan kovin montaa vaihtoehtoa.

S: Käytännössä, jos haluaa työskennellä taiteilijana, vaihtoehtoja ei juuri ole. Riippumatta taiteilijan ideologiasta, estetiikasta, koulutuksesta tai tarpeista, me kaikki työskentelemme samalla postmodernilla uusliberalistisella taiteen kentällä. Itse olen tästä

hyvä esimerkki. Vaikka olen kriittinen suhteessa kapitalistiseen systeemiin, joudun silti työskentelemään kentällä, joka toimii täysin uusliberalistisella logiikalla. Minun pitää tuottaa uusia ideoita ja konsepteja, tuotteistaa ja myydä itseäni, uudistua jatkuvasti, kunnes uuvun. Ja silloin tulee joku nuorempi, energisempi ja tuotteliaampi, joka puolestaan alkaa tuottaa uutta sisältöä kentälle. Pyörä jatkaa pyörimistään.

Kentällä käydään jatkuvaa taistelua erilaisista resursseista: koulutuksesta, näkyvyydestä, apurahoista, tuotantopaikoista, kontakteista, asemista, viroista ja yhteistyökumppaneista. Rahasta ja vallasta. Joillakin on enemmän etuisuuksia kuin toisilla, jolloin kentällä on helpompi edetä tai hierarkiassa on helpompi nousta. Instituutiot edesauttavat hierarkioiden muodostumista, valtapositiioissa istuvat portinvartijat tekevät jatkuvasti valintoja siitä, kuka saa tehdä taidetta, millaista taidetta ja miten.

Kapitalismi tuntuu olevan yksi postmodernin taiteilijan suurista hiertymistä. Moni taiteilija ja teos yrittää analysoida, purkaa tai väsyttää kapitalismia, mutta lopputulos on aina sama. Kapitalismi väsyttääkin taiteilijan. Samalla kapitalismin kritiikistä tulee uusi myytävä ja kulutettava asia, joka legitimoii teosten myymistä. Vaikka taide tai taiteilija on usein eetokseltaan antikapitalistinen, itse taiteen tekeminen vahvistaa kapitalistista systeemiä.

S: Onko kapitalismi väsyttänyt sinutkin?

S: Ehdottomasti. Jatkovaa tuotantopainetta on vaikea välttää. Nykyinen rahoitusmalli ja taiteen kentän rakenne ylipäättensä perustuvat suurilta osin uusien kantaesitysten tuottamiseen. Koska teosten esitys- ja elinkaaret ovat niin lyhyitä, moni tekijä joutuu tuottamaan vähintään yhden kantaesityksen vuodessa. Kentällä on vaikea toimia, ellei ole rumasti sanottuna myytävää tuotetta, eli

teosta, ryhmää, kollektiivia tai konseptia. Eikä siinä vielä mitään, mutta oravanpyörästä ei ole ulospääsyä. Freelancer-elämä jatkuu samanlaisena vuodesta ja vuosikymmenestä toiseen. Olen valmistunut vasta neljä vuotta sitten ja jo nyt tuntuu, että arki on yhtä apuraha- ja tuotantohakemusta sekä teosprosessia toisen jälkeen. Moni uupuu, moni lopettaa.

Taiteenkentällä toimii *survival of the fittest*, joka todellisuudessa on *survival of the most privileged*. Mitä enemmän etuisuuksia ja auktoriteettien ja kaanonin tunnustamia ”hyödyllisiä” ominaisuuksia, sitä suuremmat mahdollisuudet on selviytyä. Tietenkin omalla lahjakkuudella, työllä, onnella ja monella, monella muulla asialla on myös merkitystä, mutta väite siitä, että lahjakkaimmat pärjäävät on täysin väärä.

Kun rakenteellisista seikoista ei puhuta, pärjäämättömyys aletaan mieltää henkilökohtaisena heikkoutena. Tämä taas johtaa riittämättömyyden kokemukseen, epävarmuuteen, uupumiseen tai jopa masennukseen. Taitelija alkaa uskoa, että jos hän olisi parempi tai lahjakkaampi tai osaavampi tai tekisi enemmän, niin hän pärjäisi ja menestyisi paremmin. Todellisuus on kuitenkin paljon monimutkaisempi.

Minä en ole tässä pelkästään omasta ansiostani.

Pystyn tekemään taidetta suurelta osin siksi, että minulla on etuisuuksia, joita ei välttämättä edes mielletäisi liittyvän taiteen tekemiseen. Tulen keskiluokkaisesta, akateemisesta perheestä, minulla on ollut varaa harrastaa pienenä pitäen ja olen asunut Helsingissä, jossa on myös ollut harrastusmahdollisuuksia. Olen cis-sukupuolinen hetero, toimintakykyinen ja vartaloni vastaa vallalla olevia kauneushanteita. Olen sosiaalinen ja opin nopeasti. Minulla on edullinen asunto, joten pärjään tarvittaessa pienillä tuloilla. Täs-

tä syystä taas minulla on varaa sanoa joillekin töille ei. Lista jatkuu ja jatkuu. Eli vaikka mustuus on toiseutettua ja marginalisoitua, niin minulla on muita etuisuuksia, jotka ovat mahdollistaneet tai ainakin helpottaneet työskentelyäni koreografina.

S: Mitä postmoderni koreografi tekee?

S: Historiallisesti koreografin työn ytimessä on ollut (tanssi)teosten valmistaminen, mutta nykyään koreografin työ on monimuotoista. Ehkä määrittäisin sen näin:

Vuonna 2017 koreografin työtä on juuri se, miksi koreografi sen haluaa määritellä. Usein koreografi työskentelee erilaisten suhteiden (*relations*) ja suhteellisuuksien, kontekstoinnin ja merkitysten kanssa. Koreografia voi olla liikettä (ihmisten, ajatusten, konseptien, asioiden, ajan, merkitysten, rakenteiden liikettä) tai liikkeen puuttumista. Vuonna 2017 koreografin työn ei tarvitse olla teos- tai taideobjektikeskeistä. Tämä teksti, se miten sanat ja niiden kantamat historialliset merkitykset asettuvat rinnakkain paperille, voi yhtä hyvin olla koreografiaa.

Itse ajattelen, että kaikki, mitä teen, on koreografin työtä, sillä koreografi työskentelee usean praktiikan risteylässä. Tällä hetkellä ohjaan, fasilitoin, luennoin, puhun, kirjoitan ja ajattelen. Ja tanssin. Kysyn paljon kysymyksiä sekä muilta että itseltäni. Ja organisoin liikettä (ihmisten, ajatusten, konseptien, asioiden, ajan, merkitysten, rakenteiden liikettä) tai sen puuttumista. Kaikki tämä kuuluu koreografin työhön. Kaikkea tekemistäni yhdistää rakenteellinen ajattelu. Asettelen asioita, tapahtumia, ajatuksia ja merkityksiä suhteessa toisiinsa ja kontekstiin.

Aika ajoin kaikki nämä edellä mainitut asiat tapahtuvat teosprosessissa.

S: Entä mistä sinä olet kiinnostunut koreografina? Tai millaisia työkaluja tai praktiikoita sinulla on käytössäsi?

S: Kaikki työni käsittelee tavalla tai toisella rakenteita ja tämä taas liittyy eetokseeni. Koen, että minulle taiteilijan työtä on unelmoida paremmasta maailmasta ja löytää konkreettisia strategioita mennä sitä kohti. Temaattisella tasolla työskentelen syklisesti. Olen useamman vuoden samojen kysymysten parissa kiertäen ja kaarrellen teemaa tai kysymystä, kunnes yhtäkkiä huomaa, että fokus onkin vähän siirtynyt.

Tällä hetkellä työskentelen viiden keskeisen praktiikan parissa. Samalla ne ovat strategioita hierarkkisten valtarakenteiden ravistelemiseksi:

1. REKONTEKSTUALISOINTI on asioiden uudelleen tarkastelua ja eri kontekstien näkyväksi tekemistä. Tässä kirjoituksessa pyrin rekontekstualisoimaan itseäni postmodernina koreografina, eli tekemään näkyväksi niitä moninaisia rakenteita, valtasuhteita, historioita ja kaanoneita, joiden kanssa me jatkuvasti neuvottelemme. Rekontekstualisointi paljastaa ja epäluonnollistaa asioita. Kaikki on konstruktiota, mikään ei ole luonnollista tai absoluuttista.
2. RAVISTELU on sekä konkreettinen että rakenteellinen praktiikka. Lämmittelen usein ravistelemalla itseäni, mutta samalla yritän ravistella identiteettiäni, ajatuksiani, rakenteita ja kaanonia, jonka kanssa neuvottelen. Ravisteltaessa esineen, ihmisen tai rakenteen rajapinnat konkreettisesti värähtelevät. Ravistelu ei välttämättä riko rajoja, mutta se voi aiheuttaa rajojen uudelleen neuvottelun. Toivon, että työni voisi aiheuttaa mikroravistuksia ja niiden kautta edes pieniä rakenteellisia muutoksia.

3. JAKAMINEN on mielestäni paras strategia huojuuttaa kapitalistista systeemiä. Yritän mahdollisuuksien mukaan jakaa kaikkia niitä resursseja, joita minulla on käytössäni: aikaa, tiloja, osaamista, kontakteja, apurahoja ja energiaa. Perustamamme UrbanApa-taideyhteisö toimii myös tällä periaatteella.
4. UUDELLEEN KESKITTÄMINEN on minulle tällä hetkellä mustuuden tai ruskeuden asettamista keskiöön, pois marginaalista. Kollegani, kongolainen koreografi Faustin Linyekula, sanoi minulle pari vuotta sitten, että minun täytyttyä asettaa itse itseni keskiöön ja lopettaa valkoisuuden keskittäminen omassa elämässäni ja taiteessa. Elän maassa ja työskentelen konteksteissa, jotka jatkuvasti marginalisoivat minua. Tämä taas on muuttanut minun kokemustani omasta itsestäni ja sitä, miten teen taidetta. Jos olen jatkuvasti ”oikeassa elämässä” marginalisoitu, miten voisin keskittää itseni edes tehdessäni taidetta? Miten ruskeus tai mustuus voisi töissäni olla keskiössä?
5. UNELMOINTI tuntuu juuri nyt kaikista näistä praktiikoista tärkeimmältä ja ehkä unelmointiin oikeastaan yhdistyvät kaikki edelliset kohdat. Koen, että taiteilijan tehtävänä on unelmoida, ja kysyessäni kysymyksiä, joihin minulla ei ole vielä vastausta, yritän avata uusia reittejä ajatuksille, uusia mahdollisia maailmoja. Näyttämö, teokset ja konseptit voivat olla utooppisia tai dystooppisia, ne voivat vahvistaa olemassa olevia rakenteita tai luoda uutta todellisuutta. *NOBLE SAVAGE* -teoksessa asetimme mustuuden keskiöön. Vaikka ehdotus oli utooppinen, siitä tuli osa meidän tekijöiden elettyä elämää ja todellisuutta. Ehkä kaikki nämä viisi strategiaa ovat työkaluja unelmoida maailmasta, joka ei olisi rajoilla rajattu, hierarkkinen ja sortava ja joka ei ehdottaisi assimilaatioita vaan moninaisuutta. Yritän unelmoida siitä, miten voisimme elää rinnakkain ilman koherenssin vaatimusta.

S: Puhut teosprosesseista, mutta olet myös aikaisemmin sanonut pyrkiväsi pois teoskeskeisestä ajattelusta. Kuulostaa vähän ristiriitaiselta. Koetko teosten tekemisen edelleen relevantiksi?

S: Hmm, tässä kysytään tavallaan useampaa asiaa. Teoskeskeisyys on rakenteellinen ja historiallinen osa koreografista praktiikkaa, sen sijaan teoksen tekemisen ja teoksen katsomisen tai kokemisen relevanssi ovat eri asioita.

Mielestäni perinteinen teosmuoto, jossa katsoja istuu ja esiintyjä esiintyy, voi olla erittäin toimiva joissain tilanteissa. Samoin kuin muodon dekonstruoiminen. Mikään muoto ei kuitenkaan toimi aina ja automaattisesti, ei myöskään dekonstruktio. Dekonstruktio mielletään postmoderniksi praktiikaksi, mutta välillä mietin, miten pitkälle tässä voi mennä. Että jos haluan tehdä teoksen, joka dekonstruoi teoksen teoksellisuutta, kannattaako minun tehdä teosta ollenkaan vaan kenties jotain muuta? Ja onko tuo jokin muu silloin kuitenkin teos? Joka tapauksessa muodosta pitäisi keskustella paljon enemmän, sillä sekä muoto että konteksti ovat aina myös sisältöä.

Mutta miksi sitten teen edelleen teoksia? Siihen on useita syitä. Ensinnäkin, kuten aikaisemmin sanoin, kentällä on vaikea toimia, ellei tee teoksia. Taiteen kentän rakenteet perustuvat sille oletukselle, että koreografi tekee teoksia, konsepteja, projekteja, work-in-progressseja tms. eri konteksteihin (tuotantotaloihin, festivaaleille, museoihin jne.). Eli käytännön syitä ovat ainakin toimeentulo ja se, että teosten tekeminen on se, mitä olen opiskellut.

Toiseksi, koen että suhteeni teosten tekemiseen on myös muuttumassa. Suhtaudun siihen nyt eri tavalla kuin vaikka vielä viisi vuotta sitten. Tällä hetkellä koen, että työskentelen syklistesti useassa pidemmässä taiteellisessa prosessissa, joissa yritän käsitellä tai lähestyä jotain tiettyä aihetta tai olla spesifien kysymysten äärellä

aina uudestaan eri tulokulmasta. Teos voi olla prosessi prosessin sisällä, joka tarjoaa alustan olla kysymysten äärellä kollektiivisesti, intensiivisesti ja pitkäkestoisesti. Tein ensimmäisen mustuutta käsittelevän teoksen *NOIR?* vuonna 2013, ja tajusin jo ensimmäisissä suunnittelukokouksissa, että minulla oli oikeastaan suurempi tarve olla aiheen äärellä kuin tehdä teosta tai jotain taideobjektia. Mutta teoksen tekeminen mahdollisti sen, että ensimmäistä kertaa koko elämässäni sain viettää lähes kaksi kuukautta työskennellen työryhmässä, jossa en edustanut vähemmistöä. Tämä muutti minua. Eli teosprosessin avulla onnistuin fasilitoimaan itselleni alustan olla mustuuden ja toiseuden kysymysten äärellä ja aloittaa julkisen diskurssin luomisen. Lisäksi toinen konkreettinen syy on, että pidän ihmisistä. Nautin yhteisöllisyydestä ja yhdessä tekemisen riemusta, jossa jaetaan kysymykset, ihmetykset, onnistumiset ja epäonnistumiset. Freelancerin arki harjoitusten ulkopuolella on usein yksinäistä. Sen takia teosprosessissa säännöllisyys ja toiset ihmiset, eli se, että voin mennä joka päivä töihin ja kohdata siellä muita ihmisiä, on ilahduttavaa. Yksin on ankeaa.

S: Olet puhunut teosprosesseista, kaanoneista, rakenteista ja kapitalistisesta systeemistä. Missä on taiteilijan vapaus?

S: Me emme ole millään tavalla vapaita ympäröivistä rakenteista ja ideologioista. Sen takia kysymykset vapaudesta ovat aina vähän vaikeita. Yhteiskunta, koulutus, kaanon, koko tämä ideologinen matriisi, jossa elämme, määrittää minulle sen, miten olen tottunut toimimaan, mistä unelmoin ja mitä pidän hyvänä, kauniina tai kiinnostavana. Voin tietoisesti yrittää toimia näitä opittuja malleja vastaan, kyseenalaistaa ja ravistella niitä tai oppia niistä pois, mutta en ole niistä missään nimessä vapaa.

Puhuttaessa taiteilijan vapaudesta haluaisin kysyä tarkentavia kysymyksiä: mistä taiteilija on vapaa ja millä tavalla? Onko taiteilija vapaa kapitalismista, kolonialismista, patriarkaatista, hierarkiasta, seksismistä ja muusta oppressiosta? Onko taiteilija vapaa työskentelemään ilman tukevia työskentelyrakenteita, ilman taloudellisen toimeentulon turvaa? Onko hän vapaa työskentelemään ilmaiseksi jatkuvassa uudistumis- ja tuotantopaineessa? Eri kysymykset antavat erilaisia vastauksia. Usein myös puhuttaessa työskentelyn vapaudesta taiteilijan työn prekaarius glorifioituu vapaudeksi.

Toki taiteilijalla voi olla suhteellista vapautta, työajan, työskentelytavan, -paikan, -metodien jne. suhteen. Mutta ehkä sitten pitäisi puhua tarkemmin jostain näistä.

S: No tarkennetaan. Koetko, että taiteilija voi toimia instituutioiden ulkopuolella?

S: Voi toimia, mutta se on haastavaa. Tässä pitää jälleen muistaa eksklusiivisuus eli se, että instituutiot myös hylkivät joitakin. Vaikka olen instituutiokriittinen, toimin jatkuvasti toinen jalka jossain instituutiossa ja toinen ulkopuolella. Ja työskentelemällä instituutiossa olen osa sitä. Jopa UrbanApa on sen verran etabloitunut, että se on mielestäni instituutio. Myös yksittäiset taiteilijat voivat olla instituutioita, varsinkin kun heidän ympärilleen on muodostunut pysyvämpi infrastruktuuri.

Tanssikentästä minulla on kokemus, että taiteilijoina saamme sekä instituution että ”vapauden” huonot puolet. Teatterikentällä laitosteattereissa on ainakin kiinteä kuukausipalkka ja turva toimeentulosta. Teattereissa on myös töissä erikseen tuotannollista henkilökuntaa, joka tuottaa, myy ja markkinoi. Tanssikentällä sen sijaan mikään instituutio Kansallisbalettia ja Helsingin Kaupunginteatteria lukuun ottamatta ei työllistä tanssijoita tai koreografeja

täysipäiväisesti. Eli vaikka tekisin teosta johonkin tuotantotaloon, joudun silti tuottamaan ja organisoimaan, hakemaan apurahoja, myymään ja markkinoimaan teosta ja itseäni enkä silti saa siitä toimeentuloa.

Vapaalla kentällä toimiva koreografi on yhden hengen tuotantotalo, joka tekee kaikki työt: suunnittelun, sisällön, tiedotuksen, tuotannon ja myynnin. Tehdessäni *NOBLE SAVAGEa*, jonka parissa työskentelin yli vuoden kaikissa näissä eri rooleissa, sain institutioltani, joka osatuotti teoksen, eli Zodiakilta kuukauden palkan n. 2300 €. Samankokoisen kantaesityksen ohjaamisesta, koreografias-ta, käsikirjoittamisesta ja esiintymisestä maksettaisiin laitosteaterissa kymmenkertainen määrä. Rahojen vähyyks tanssinentällä ei tietenkään ole yksittäisen instituution vika vaan laajempi rakenteellinen ongelma. Kaikki kärsivät resurssien vähyydestä.

S: Nyt kun mainitsit NOBLE SAVAGE:n jälleen, niin puhutaan hetken aikaa aiheesta postmoderni ja mustuus.

S: Puhutaan vaan. Tämä onkin kinkkinen aihe, sillä kuten alustuksessa jo sanoin, postmodernia kuten koko länsimaista taidekäsitystä määrittää valkoisuuden suuri narratiivi. Eli vaikka postmodernissa ideologiana on kyse suurten narratiivien dekonstruktiosta, se ei ole onnistunut dekonstruoimaan omaa valkoisuuttaan.

Valkoisuusnormissa ei ole kyse pelkästään ihonväristä vaan se on laaja ja kompleksinen ideologinen kenttä. Se on tiettyjen arvojen kuten tasa-arvon tai demokratian, tiettyjen ominaisuuksien kuten sivistyneisyyden, koulutuksen, älykkyyden ja kauneuden mieltämistä ja omimista ”länsimaisiksi” ja ”eurooppalaisiksi” ja valkoisiksi. Valkoisuus on neutraalia ja näkymätöntä, mutta samalla toivottua. Muu kuin ”valkoinen taide” mielletään ennemmin kulttuuriksi kuin

taiteeksi: symboliseksi, vanhanaikaiseksi ja infantiliksi, primitiiviseksi mutta samalla historiattomaksi.

Hyvänä esimerkkinä tästä toimi Kiasmassa vuonna 2011 järjestetty *Ars Africa* -näyttely, joka teki kivuliaan näkyväksi valkoisen (postmodernin) instituution ja mustuuden hiertymän. Valkoinen instituutio toi afrikkalaisten nykytaiteilijoiden töitä nähtäville, mutta niitä tarkasteltiin valkoisen länsimaisen taidekäsityksen perspektiivin läpi. Näyttelykierroksella muistan oppaan ihastelleen maskien taidokasta käsityötaitoa ja hänen kertoneen, kuinka ”heidän kulttuurissaan” maskeilla on vankka symbolinen merkitys. Eli vaikka teokset olivat konkreettisesti Kiasman sisällä, kaikesta huokui *me-he*-erottelu, näkymätön rajapinta taiteen ja muun välillä.

Sama ilmiö on siirtynyt myös tanssinäyttämöille. Viimeisen parin vuoden aikana ympäri Eurooppaa festivaaleilla on esitetty teoksia, jossa ruskeat ja mustat kehot käsittelevät eksplisiittisesti omaa toiseuttaan. Toiseudesta tai mustuudesta on tullut trendikäs aihe. Sillä myydään lippuja, saadaan mediahuomiota ja tehdään politiikkaa ja juurikin niitä mainitsemiani ”rohkeita avauksia”. Usein koen, että tämän tyyppiset teokset on tehty valkoiselle katseelle, valkoiselle yleisölle: outoa, jännittävää, erilaista, eksoottista, primitiivistä ja energistä, mutta ei postmodernia. Niin sanottua ”black work for a white gaze”.

S: Olet työskennellyt mustuuden parissa jo useamman vuoden. Miten syklistyys on edennyt? Tai millaisten kysymysten parissa liikut juuri nyt?

S: Tällä hetkellä yritän vielä tarkentaa itselleni postmodernin, kapitalismin ja kolonialismin suhdetta. Ainakin kaikkia niitä tuntuu yhdistävän jonkinlainen *vampyyrilogiikka*. Kaikki kolme tarvitsevat jatkuvasti uutta verta, uusia ideoita, uutta sisältöä, uutta energiaa, uutta kulutettavaa. Vampyyri imee verta, saa energiaa, uusia

ideoita ja vaikutteita, mutta ei muutu toiseksi. Vampyyrin lailla postmoderni nielee ja sulauttaa itseensä jatkuvasti erilaisuutta. Tämän logiikan ymmärtäminen on keskeinen osa keskustelua appropriatiosta ja siitä, kuka saa tehdä ja mitä. Samaan aikaan, kun mustat ja ruskeat taiteilijat pääsevät nykytanssinäyttämöille vain tehdessään eksplisiittisesti ”mustia teoksia” eli tarkemmin sanottuna sellaisia teoksia, jotka vastaavat valkoisen instituution stereotyyppistä käsitystä mustuudesta, postmoderni approprioi ja imee itseensä vaikutteita mustasta kulttuurista, musiikista, muodista, tanssista, energiasta, rytmistä ja estetiikasta. Nämä vaikutteet eivät taas pääse ”korkeakulttuurin” piiriin portinvartijoiden ohi ilman valkoista käyttöliittymää. Konkreettisesti tanssin kentällä tämä tarkoittaa vaikkapa sitä, että afrikkalainen tanssitaiteilija ei yksinään voi päästä työskentelemään taideinstituutioon, koska hänen taiteensa ei ole postmodernia, mutta länsimaisen ”postmodernin” koreografin avulla hän pääsee.

Tällainen esimerkki on kanadalaisen taiteilijan Ula Sicklen teos *Solid Gold* vuodelta 2010. Teoksessa oli lavalla kongolainen afrohiphop-tanssija Dinozord, ja teos kiersi ympäri Eurooppaa nykytanssifestivaaleilla. Teosprosessin myötä Ula Sickle ei muuttunut primitiivisemmäksi tai vähemmän postmoderniksi, mutta hänen teoksensa sai silti osan toiseuden tai mustuuden houkuttelevuudesta, edgestä, energiasta ja rytmistä. Teos herätti paljon huomiota ja oli ”rohkea”. Sen sijaan esiintyjä Dinozord ei muuttunut teoksen myötä enemmän postmoderniksi. Eli Sicklen ”neutraalius” ja ”etäisyys”, jotka mielletään valkoisiksi ominaisuuksiksi, olivat jollain tavalla avain postmoderniuteen. Ikään kuin Sicklen käsissä kongolaisesta alakulttuurista tulisi vain neutraalia materiaalia postmodernin kulutettavaksi. Tämä ei tietenkään pidä paikkaansa, koska ei ole olemassa mitään neutraalia etäisyyttä.

Sicklen esimerkissä mustuus tulee postmoderniin kontekstiin, mutta välissä on jälleen valkoinen käyttöliittymä, länsimainen taiteilija, jonka käden kautta primitiivinen kulttuuri muuttuu taiteeksi. Historia toistaa itseään.

Eli jos taiteen kenttä on jo lähtökohtaisesti taiteilijalle uuvuttavaa, niin jonkun marginaaliryhmän edustaminen tekee siitä vielä uuvuttavamman. Musta taiteilija kohtaa taiteenkentällä kapitalismin lisäksi myös kolonialismin. Rakenteellinen ajattelu on antanut minulle työkaluja ymmärtää, mitä tapahtuu ja miksi, ja tuonut ainakin lisää mielenterveyttä.

S: Eli pitäisikö taiteilijoiden tai kuraattoreiden mielestäsi lopettaa "mustien töiden" kuratointi ja toiseuden käsittely?

S: Ei missään nimessä! Päinvastoin. Toiseuden käsittely on tärkeää ja voimaannuttavaa ja tällaisten teosten kuratoiminen johtuu usein todellisista tarpeista käsitellä globaaleja kriisejä ja epäinhimillistävää politiikkaa sekä nationalismin, protektionismin, äärioikeiston, vihapuheen ja rasismien noususta. Lisäksi me tarvitsemme lisää monimuotoisuutta näyttämöille: lisää erinäköisiä, eritaustaisia, erikokoisia kehoja, lisää erilaisia estetiikkoja, lisää representaatioita ja narratiiveja myös siten, että eritaustaiset tekijät saisivat käsitellä muitakin aiheita kuin omaa erilaisuuttaan.

Toiseuden käsittely on sekä tärkeää että haastavaa, sillä kaikki nämä tasot ovat olemassa yhtä aikaa. Olen omissa töissäni yrittänyt tehdä tätä kompleksisuutta näkyväksi mutta minäkään en onnistu pakenemaan sitä. Teokseni saattaa ulkopuolelta katsottuna vahvistaa jotain stereotyyppistä mielikuvaa mustuudesta tai olla tuo "rohkea avaus", mutta minulle mustuuden käsitteleminen töissäni on selviytymistä, voimaantumista ja unelmointia. Se on yritys tulla pois marginaalista ja ravistella valkoisuuden hegemoniaa.

Mustuus ei ole niché vaan osa minua ja kehoani, historiaani ja identiteettiäni. Mutta koska taiteenkenttä on vielä toistaiseksi valkoisuuden informoima, mustuuden ja toiseuden käsittely lähtökohtaisesti valkoisissa konteksteissa aiheuttaa kitkaa. Tämä kannattaa tiedostaa. Mutta kun on tarpeeksi muutosvoimaa, kitkasta huolimatta voimme muuttaa rakenteita.

Eli mielestäni kuraattorin tai taiteilijan, joka työskentelee tavalla tai toisella mustuuden kanssa, olisi hyvä tiedostaa tämä kompleksisuus, mutta ei vältellä sitä. Eikä virheitäkään tarvitse pelätä, kunhan niistä yrittää oppia. Tällä hetkellä oma strategiani on yrittää väsyttää toiseutta näyttämökontekstissa. Tai väsyttää mustuus-valkoisuus dikotomiaa. Todellisuudessa mustuus ja valkoisuus eivät ole toistensa vastakohtat, vaan tämä asetelma johtuu historiallisesta hierarkiasta.

S: Voitko olla sekä musta että postmoderni?

S: Kyllä ja en. Taiteilijana olen ehdottomasti postmoderni, mutta samalla länsimaisen taidekäsitteiden näkökulmasta mustuus ei pääse osaksi postmodernia ja sen ”edistyksellisyyttä”. Tämä taas liittyy essentialismiin, jossa mustuus on stereotyyppinen valkoisuuden vastakohta, pysähtynyt toiseus.

NOBLE SAVAGE -teoksessani on kohta, joka käsittelee muun muassa tätä vastakkainasettelua. Kohtauksessa ollaan galleriassa valkoisissa vaatteissa ja maskeissa. Moni koki kohtauksen parodiaa valkoisuudesta, mutta juuri tämä tulkinta olettaa valkoisuuden mustuuden vastakohtaksi. Sillä minä ihonväristäni huolimatta olen myös tuo ”creaava eurotaiteilija MacBook Airin kanssa”.

Todellisuudessa mustuudella kuten valkoisuudellakaan ei ole mitään muuttumatonta ydintä. Sen takia koen tärkeäksi puhua nimenomaan kaanoneista. Historiallisesti mustuus on määrittynyt

tiettyjen ominaisuuksien kautta, joiden kautta sitä on myös representoitu. Tästä syntyy itseään toistava luoppi, sillä representaatio sekä luo että vahvistaa todellisuutta. Kun puhun mustuudesta, ajattelen sitä muuttuvana, rajattomana maisemana, jossa kuitenkin resonoivat historialliset tosiasiat, kuten oppressio, rasismi ja vastarinta.

Eli ainakin nyt vastaan, että voin olla ja olenkin postmoderni, mutta koen, ettei mustuus mahdu postmoderniin. Vielä. Ehkä juuri tästä syystä minua kiinnostaa, onko postmoderni jokin päätöspiste vai onko aikaa postmodernin jälkeen?

Lähdeluettelo:

Abdulkarim & Saarikoski. 29.10.2015. Miten rasismi ilmenee viihteessä? Radio Helsinki.

Hooks, Bell. 1996 "Postmodern Blackness." Teoksessa *The Fontana Postmodernism Reader*, toim. Walter Truett Anderson, 113–120. Lontoo: Fontana Press.

Esitykset

Noble Savage. Työryhmä: Sonya Lindfors, Esete Sutinen, Deogracias Masomi, Ima Iduozee, Julian Owusu, Amira Khalifa, Erno Aaltonen, Jussi Matikainen, Aino Koski, Sanna Levo, Laura Jantunen, Timo Wright. Zodiak – uuden tanssin keskus, Helsinki. Ensi-ilta 19.4.2016.

NOIR? Työryhmä Sonya Lindfors, Ima Iduozee, Deogracias Masomi, Esete Sutinen, Hannu Hauta-aho, Erno Aaltonen. Zodiak – Uuden tanssin keskus, Helsinki. Ensi-ilta 29.11.2013.

Solid Gold. Ula Sickle, Dinozord, Yann Leguay. Esitys 13.2.2011 Sivuaskel – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta 4.3.2010, Tangente Laboratoire de la danse Contemporain, Montreal (CA).

Tekijäesittelyt

Liisa Pentti on työskennellyt tanssijana, koreografina, opettajana ja kuraattorina Suomessa ja ulkomailla. Hän on valmistunut (BA) Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin linjalta (SNDO) vuonna 1986 ja tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2010. Hänellä on valtiotieteen kandidaatin tutkinto (BS) vuodelta 1981, pääaineena kansantaloustiede. Liisa Pentti toimi Zodiak – Uuden tanssin keskuksen taiteellisen toimikunnan ja hallituksen jäsenenä vuosina 1987–2012. Pentti kuuluu Sivuaskel-festivaalin perustajiin ja toimi sen taiteellisessa työryhmässä 1996–2009. Hän on työskennellyt Täydenkuun Tanssien taiteellisena johtajana vuonna 2013 sekä vuodesta 1990 alkaen säännöllisesti opettajana Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisessä näyttelijäntytön koulutusohjelmassa. Vuonna 2000 Liisa Pentti perusti oman tanssiryhmän Liisa Pentti + Co, joka tuottaa esitysten lisäksi tanssitaiteen sisältöihin, sen pohdintaan ja artikulaatioon liittyviä seminaareja ja tapahtumia. Pentti on uransa aikana valmistanut lukuisia teoksia, joita on esitetty kotimaan lisäksi myös kansainvälisillä näyttämöillä. Hän oli Zodiakin house-koreografi vuosina 2007–10.

Jaana Irmeli Turunen (ent. Klevering) on suomalaisen uuden tanssin ja kontakti-improvisaation pioneeri. Turunen suuntautui tanssiin jo lapsena, ja teini-iässä lapsuuden balettiopinnot vaihtuivat moderniin ja jazztanssiin. 1970-luvun ja -80-luvun vaihteessa hän löysi Eeva Kaarion Hawkins-tekniikkavaikutteiset modernin tanssin tunnukset, joiden innoittamana Turunen hakeutui opiskelemaan

Amsterdamiin nykyiselle Taideyliopiston School for New Dance Development -linjalle. Suomeen palattuaan Turunen suuntautui erityisesti paikkasidonnaiseen ja improvisatoriseen esittämiseen ja uuden tanssin menetelmien soveltamiseen erilaisille ryhmille. 1980-luvun lopussa hän perusti kokeilevaan tanssiin suuntautuneen residenssi- ja koulutuskeskuksen Pohjois-Karjalaan yhdessä Jaap Kleveringin kanssa. Vuosina 1998–2003 hän toimi Pohjois-Karjalan ammattiopisto Outokummun tanssialan perustutkinnon johtajana ja tuntiopettajana, jona aikana koulutukseen juurtuivat somaattiset, tutkimukselliset ja yhteisölliset käytännöt. Vuonna 2004 Turunen valmistui tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta, jonka jälkeen hän työskenteli koskaan valmistumattoman väitöstyönsä parissa. Prosessi sai hänet kuitenkin pohtimaan tanssiin liittyvän toimijuuden ja subjektiuden rakentumista sekä artikuloimaan pohdinnat kirjoituksiksi. 2010-luvulla Turunen on keskittynyt oman joogaopettajuutensa syventämiseen sekä somaattisuuden ja kehötietoisuusmenetelmien soveltamiseen eri konteksteissa, kuten mielenterveystyössä.

Professori **Kirsi Monni** on tehnyt pitkän uran koreografina, tanssijana, opettajana ja tanssin tutkijana 1980-luvun alusta lähtien. Hänen teosluettelossaan on yli 30 nykytanssiteosta, joista hänet on palkittu mm. valtion tanssitaide-toimikunnan Suomi-palkinnolla. Hän on ollut perustamassa, rakentamassa ja johtamassa Zodiak – Uuden tanssin keskusta kaksi vuosikymmentä sekä toiminut eri festivaalien taiteellisissa johtoryhmissä. Monni on väitellyt Teatterikorkeakoulusta tanssitaiteen tohtoriksi vuonna 2004, ja hänen väitöksensä kirjallinen osa oli ensimmäinen suomen kielellä julkaistu laajamittainen tanssijantyön teoria. Taiteellisessa väitöstyössään hän tutki tanssitaiteen paradigman muutoksia 1900-luvulla ja

luonnosteli eksistenssifilosofiaan nojaavaa tanssitaiteen ontologiaa. Monni on toiminut Teatterikorkeakoulussa koreografian professorina vuoden 2009 alusta. Hän johtaa koreografian koulutusohjelmaa ja toimii Kinesis-julkaisusarjan toimittajana sekä yliopistoyhteisössä eri tehtävissä.

Annika Tudeer on esiintyjä, ohjaaja ja taiteellinen johtaja. Hän on valmistunut maisteriksi Helsingin yliopistosta pääaineenaan kirjallisuus. 1990-luvulla hän toimi tanssijana ja koreografina suomalaisella uuden tanssin kentällä mm. Zodiakissa ja kriitikkona kirjoittaen uusista tuulista tanssitaiteesta kotimaassa ja ulkomailla. Vuonna 2000 hän perusti esitystaideryhmä Oblivian, joka työskentelee kollektiivisesti luoden minimalistisia, fyysisiä, älykkäitä ja humoristisia esityksiä, jotka kiertävät kansainvälisiä näyttämöitä. Hän on ollut myös perustamassa Esitystaiteen keskusta sekä Mad House Helsinkiä, jotka ovat keskeisiä toiminta-alustoja esitystaiteen kentällä. Tällä hetkellä hän työskentelee viisivuotisella taiteilija-apurahalla mm. soolo- ja ryhmäesitysten parissa sekä Oblivian Together-projektissa, joka käsittelee kollektiivisen tekemisen tapoja tutkimuksen, esitysten ja dokumentoinnin kautta. Tudeer on myös palkittu Stella Parland - sekä Stina Krook -palkinnoilla vuonna 2014.

Riitta Pasanen-Willberg on ollut mukana kehittämässä suomalaista uutta ja postmodernia tanssia, tanssin kenttää ja käytäntöjä monien kollegoidensa kanssa 1980-luvun puolivälistä alkaen. Hän aloitti tanssin neljävuotiaana ja suoritti ensimmäisen tutkintonsa Amsterdamin modernin tanssin koulussa vuonna 1983 (BA). Pasanen-Willberg on toiminut tanssijana, koreografina, pedagogina ja tanssin tutkijana ja luonut lukuisia koreografioita, joita on esitetty laajasti kotimaassa sekä Hollannissa, Belgiassa, Venäjällä ja Eng-

lannissa. Hänen taiteellinen väitöstyönsä, joka liittyi vanhenevan tanssijan problematiikkaan, valmistui 2001 Teatterikorkeakoulussa.

Tanssitaiteen tohtori **Soile Lahdenperä** on toiminut tanssijana, koreografina ja Alexander-tekniikan opettajana. Hän on opiskellut tanssia Helsingissä, New Yorkissa ja Amsterdamissa (SNDO) 1970- ja 1980-luvuilla. Alexander-tekniikan opettajan opinnot hän suoritti Englannissa 1992–95. Lahdenperä valmistui tanssitaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2003 ja tanssitaiteen tohtoriksi 2014 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta. Hän on toiminut Zodiak Presentsin ja Zodiak – Uuden tanssin keskuksen hallituksessa ja taiteellisessa toimikunnassa vuosina 1987–2009 sekä Sivuaskel-festivaalin taiteellisessa työryhmässä sen alusta 1996 vuoteen 2009. Vuodesta 2013 Lahdenperä on työskennellyt Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun yliopistonlehtorina. Hän on aikaisemmin opettanut Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1986–90 päätoimisena tuntiopettajana ja vt. lehtorina sekä siitä lähtien tuntiopettajana.

Paula Tuovinen, Taideyliopiston vararehtori 2013–2018 ja Teatterikorkeakoulun rehtori 2005–2013 on työskennellyt laajasti suomalaisella tanssitaidekentällä tanssijana, koreografina ja opettajana 1980-luvun alusta alkaen.

Sanna Kekäläinen on koreografi-tanssija sekä Kekäläinen & Companyn taiteellinen johtaja ja perustaja (1996, Helsinki). Kekäläinen & Companyn missio on edistää tanssitaidetta älyllisenä taidemuotona, jolla on valtava poeettinen ja poliittinen potentiaali. Sanna Kekäläisen teokset laajentavat käsitystä tanssiteoksesta yhdistäen filosofiaa, sukupuolen problematiikkaa, psykoanalyysia, queer-teo-

riaa, feminismiä, tekstejä sekä konseptuaalista ajattelua vahvasti fyysiseen ja ainutlaatuiseen liikekieleen. Kekäläisen teoksia on esitetty laajasti myös ulkomailla ja niitä on luonnehdittu rohkeiksi, ajatuksia herättäviksi ja tinkimättömän korkealaatuisiksi niin kotimaassa kuin ulkomailla.

Hilde Rustad is currently employed as post-doctoral research fellow at The Norwegian School of Sport Sciences and as associate professor at The Norwegian University College of Dance. Her PhD thesis is on improvisation, dance improvisation and contact improvisation. Rustad has a Nordic master of arts in dance studies from the Norwegian University of Science and Technology. She is educated as dancer and choreographer at the Amsterdam School of the Arts, School for New Dance Development. Rustad works as researcher, educator, and freelance dance artist, and performs and teaches in Norway and abroad. She is a board-member of the Nordic Forum for Dance Research, NOFOD, and part of the Nordic-Russian group “After contemporary”.

FT, dos. **Hanna Järvinen** on Teatterikorkeakoulun Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen yliopistonlehtori sekä vanhempi tutkija Suomen Akatemian tutkimusprojektissa *Kuinka tehdä asioita esityksellä?* 2016–2020. Hän on Turun yliopiston tanssihistorian dosentti ja vieraileva tutkija De Montfort Universityssä, Leicesterissä. Hän on kirjoittanut tanssihistorian ja taiteellisen tutkimuksen menetelmistä mm. Leena Rouhaisen kanssa toimittamassaan kirjassa *Tanssiva tutkimus* (2014) ja tutkinut varsinkin Vaslav Nijinskyn 1900-luvun alun koreografioita sekä tämän julkisuuskuvaa tanssivana nerona (kts. *Dancing Genius*, Palgrave Macmillan 2014). Järvisen artikkeleita on ilmestynyt mm. *Dance Research* -, *Dance*

Research Journal -, Avant-, The Senses and Society - ja Idäntutkimus-lehdissä.

Elina Pirinen on koreografi-tanssija, rockmuusikko, pedagogi ja taiteellisen ohjelmiston suunnittelija. Työssään hän näyttämötutkii psykoaktiivista ja -dynaamista, intiimiä subjektiivista ruumista sekä kieltä ajatteluna, kokemuksena ja politiikkana. Häntä innostaa ymmärtää, läpielää ja puhua julki, kuinka nämä rakentavat yhteisesti jaettuja todellisuuksia ja ajattomuutta ajassamme. Taiteellisen työn rinnalla hän toimii eläinaktiivina.

Tanssitaiteilija **Anna Torkkel** on työskennellyt koreografina, tanssijana, esiintyjänä, tanssinopettajana ja kuraattorina taiteen vapaalla kentällä 2000-luvun alusta lähtien. Hänen teoksiaan on esitetty erilaisissa tiloissa teattereista museoihin ja niitä on nähty osana useita festivaaleja, tapahtumia ja näyttelyitä. Hän on uuden tanssin ja esitystaiteen ryhmittymä Ehkä-tuotannon perustajajäsen. Vuodesta 2009 Ehkä on vastannut oman nykytaidetilansa Kutomon toiminnasta Turussa. Torkkel on opiskellut muun muassa Turun konservatoriossa, Tukholman Kuninkaallisen Oopperan balettikoulussa, School for New Dance Developmentissa Amsterdamissa sekä Helsingin yliopistossa.

Masi Tiitta työskentelee koreografina, esiintyjänä ja dramaturgina uuden tanssin ja esitystaiteen aloilla. Hän toimii työryhmien koollekutsujana ja osana työryhmiä. Hän on ollut mukana useissa työryhmälähtöisissä projekteissa, joiden tavoitteena on ollut esitysten valmistamiseen liittyvien rakenteiden ja työtapojen uudelleen ajattelu. Hänen taustansa on musiikkiopinnoissa, minkä vuoksi

hän on aiemmin toiminut myös säveltäjänä, äänisuunnittelijana ja muusikkona.

Sonya Lindfors on helsinkiläinen koreografi ja UrbanApa-yhteisön taiteellinen johtaja. Hän opiskeli Teatterikorkeakoulussa, josta valmistui koreografiksi (MA) vuonna 2013. Hänen monipuolinen työnkuvansa koostuu omien teoksien toteuttamisesta, esiintymisestä, tapahtumien ja julkaisujen fasilitoimisesta sekä erilaisista yhteistöistä sekä nykytaiteen että teatterin konteksteissa. Kaikessa työssään Lindfors pyrkii yhteisöllistämään, voimaannuttamaan ja ravistelemaan vallitsevia valtarakennelmia. Hänen viimeisimpiä töitään ovat useilla festivaaleilla kiertäneet teokset *NOBLE SAVAGE*, *SWAG LESSONS* ja palkittu teos *NOIR?* Lindforsille myönnettiin keväällä 2017 Helsingin kaupungin Vuoden taiteilija -palkinto sekä TINFO-palkinto merkittävästä työstä toiseuden ja rodullistamisen kysymysten parissa. Kauden 2017–2018 Lindfors toimii Zodiakin house-koreografina.

Niko Hallikainen (FM) on kirjoittaja, joka aloitti uransa tanssin kentällä vuonna 2011 freelance-kriitikkona ja on sittemmin toiminut lähemmin yhteistyössä taiteilijoiden ja instituutioiden kanssa, muun muassa tanssiteoksissa mentorin roolissa sekä yhtenä Siivuskel-festivaalin kuraattorina. Hän työskentelee parhaillaan oman ääni- ja tekstilähtöisen taiteellisen praktiikkansa kanssa

Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

Jaõa da Silva (2017).

"Reflections on Improvisation, Choreography and Risk-Taking in Advanced Capitalism".

Ismo-Pekka Heikinheimo (2017).

Taidesidonnaista koreografiaa museokontekstissa.

Kirsi Monni & Ric Allsopp (2015).

Practicing Composition:

Making Practice Texts, Dialogues and Documents 2011-2013.

Jeroen Peeters (2014).

Through the Back: Situating Vision between Moving Bodies.

Kai Lehikoinen (2014).

Tanssi sanoiksi. Tanssianalyysin perusteita.

André Lepecki (2012).

Tanssitaide ja liikkeen politiikka.

Susan Rethorst (2012).

A Choreographic Mind: Autobodygraphical Writings.

Kirsi Monni (2012).

Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike-työskentely:

Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia.

Postmodernin tanssin käsite ei koskaan saavuttanut jalansijaa Suomessa, vaikka siihen liitettävät käsitykset kehosta, tanssista ja tanssijuudesta ovat vaikuttaneet voimakkaasti monen suomalaisen tanssintekijän ajatteluun. Postmoderni tanssi löysi tiensä suomalaisten tanssitaiteilijoiden tietoisuuteen etenkin 1980-luvulla, joka on ollut merkittävä vuosikymmen suomalaisen tanssitaiteen kannalta.

Postmoderni tanssi Suomessa -antologiassa 14 tanssitaiteilijaa ja tanssin asiantuntijaa - Sanna Kekäläinen, Soile Lahdenperä, Kirsi Monni, Riitta Pasanen-Willberg, Liisa Pentti, Paula Tuovinen, Jaana Turunen ja Annika Tudeer - kertoo suhteestaan postmoderniin tanssiin ja valottaa omia polkujaan tanssitaiteen saralla kolmen vuosikymmenen ajalta. Kirjassa kuuluu myös uuden sukupolven tekijöiden ääni: Sonya Lindforsin, Elina Pirisen, Masi Tiitan ja Anna Torkkelin pohdinta tuo ymmärrystä siitä, mihin kaikkeen taidetanssi Suomessa on kehittynyt. Tanssintutkija Hanna Järvinen ja tanssitaiteilija ja tutkija Hilde Rustad avaavat vaihtoehtoisia näkökulmia postmodernin käsitteeseen.

Antologia antaa lukijalle käsityksen tanssitaiteilijan työn monipuolisuudesta sekä tietoa tanssitaiteen sisältämästä ajattelusta. Tekstit ovat ikkuna tärkeään ajanjaksoon suomalaisen taidetanssin nuorena historiassa.



9 789527 218266 >

**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

X TAIDEYLIOPISTO