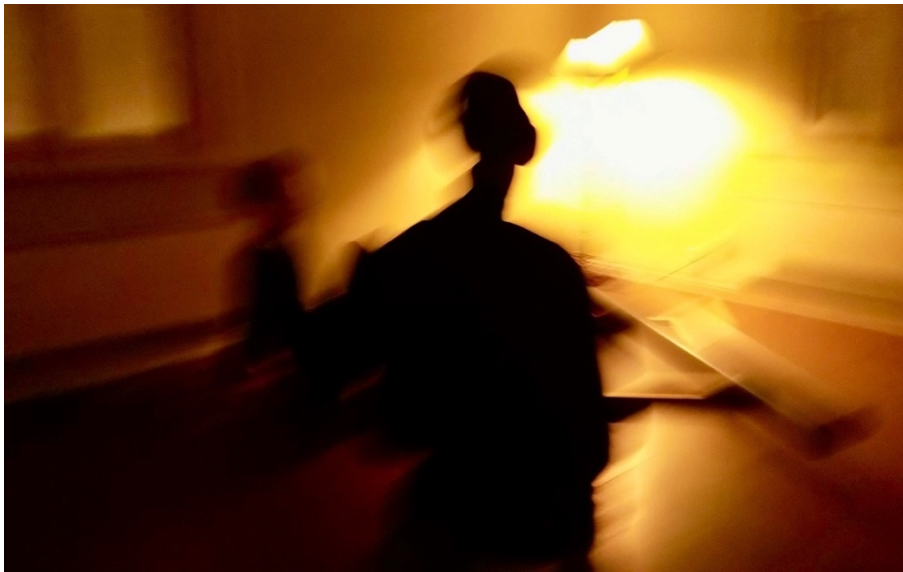


Keho äänessä

tanssipedagogin merkintöjä kehoäänen potentiaalista

MARJA RAUTAKORPI



TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 31.01.2023

TEKIJÄ Marja Rautakorpi	KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssinopettajan maisteriohjelma
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Keho äänessä – tanssipedagogin merkintöjä kehoäänen potentiaalista	KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 88 s.
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoineen (tekijät, ensi-ilta, paikka). Täytä myös erillinen kuvailutietolomake (dvd-kansi). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>	
<p>Taiteellis-pedagoginen opinnäytetyöni on tutkielma kehoäänen potentiaalista. Syvennyn aiheeseen kollektiivisen taiteellisen tutkimisen ja kirjoittamisen keinoin. Keskiössä on kehon äänellinen vapautuminen. Kehoäänen vapautumisen mahdollisuuksia tarkastelen pedagogisesta, ekologisesta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta.</p> <p>Tutkielman nimellä <i>Keho äänessä – tanssipedagogin merkintöjä kehoäänen potentiaalista</i> rajaen huomion laulu- ja puheäänen sijaan kehoäänen. Kehoäänellä tarkoitan kehossa olevaa sekä toiminnassa ja liikkeessä syntyvää perkussiivista ääntä, kuten jalan tömäys tai lattiakontaktista aiheutuva inahdus. Kehoäänen potentiaalilla viitataan tunnustamiini kehoäänen vapautumisen mahdollisuuksiin meistä jokaisen iholla. Kehoääni on aluetta, jota on kulttuurisesti hiljennetty, hävetty ja jopa poissuljettu länsimaisessa yhteiskunnassa.</p> <p>Tekijänä lähestyn kehoääntä flamencotanssin perinteestä ja tanssipedagogiikan käytännöistä käsin. Taiteilijaidentiteetiltäni koen itseni liikkuvaksi perkussionistiksi, joka ponnistaa musiikin ja tanssin välimaastosta kehoäänen rikkauteen. Taiteilija-pedagogina tukeudun holistiseen ihmiskäsitykseen sekä dialogisiin ja kehollisiin oppimisen tapoihin. Tutkimusajenteessani on piirteitä kehon fenomenologiasta, jossa korostetaan kokemuksen todellisuutta.</p> <p>Opinnäytetyöskentelyni koostuu kahdesta tutkimusjaksosta: taiteellisen tutkimisen ja refleктоivan kirjoittamisen jaksosta. Taiteellisen tutkimisen jakso tammi-helmikuussa 2022 tapahtui kollektiivisen taiteellisen toiminnan muodossa Lapinlahden Omenapuutalossa Helsingissä. Tutkimusjaksolla syntyi keskeiset oivallukset kehoääntä vapauttavasta taidepedagogiikasta sekä kehoäänestä ihmisen kontaktipintana itsen ja ympäröivään maailmaan. Refleктоivan kirjoittamisen jaksolla etsin kirjoittamisen tapaa, kehoäänelle oikeutta tekevää käsitteistöä sekä keskustelukumppaneita, erityisesti kriittisen pedagogiikan ja kokeellisen musiikin aloilta.</p> <p>Kuulen kehoäänen paljastavan lähtöjä monimuotoisuuden, dialogisuuden ja kytkeytymisen edistämiseksi taiteessa ja yhteiskunnassa. Raivaan tanssipedagogina tilaa sallivalle kokeellisuudelle ja kuuntelevalle kehollisuudelle taidepedagogiikassa. Ehdotan, voisiko taiteidenvälisen yhteistyön uudet muodot olla kehoäänen vapauttamisen suunnannäyttäjiä tulevaisuudessa.</p> <p>Tutkielmani päätteeksi esitän kolme keskustelunavausta, joiden kautta toivon kehoäänen tutkimisen, vapauttavan potentiaalin ja ekologisen ja yhteisöllisen merkityksen syventyvän ja jatkuvan edelleen. Tutkielmani toimii myös esimerkkinä taiteellis-pedagogisesta ja taiteellisesta tutkimisesta, joissa tutkija etsii keinoja ymmärtää omaa kasvatustaan ja tanssikoulutustaan tavalla, joka ei rajaudu tietyn perinteen tai käsityksen vangiksi, vaan uusiutuu ja löytää uusia ilmenemismuotoja sekä mahdollisia merkityksiä.</p>	
ASIASANAT kehoääni, kokeellisuus, kehollisuus, taiteidenvälisyys, flamenco, kriittinen pedagogiikka, feministinen pedagogiikka, kokeellinen musiikki, äänitaide, akustinen ekologia	

Mitä yhteistä on lumisateella, lämpötilalla ja tanssilla?

Harvemmin olemme pohtineet, miltä ne kuulostavat.

SISÄLLYSLUETTELO

1. VIRITTÄYTYMINEN	5
2. JOHDANTO	7
2.1. <i>Keskeiset käsitteet</i>	11
2.2. <i>Taustaa minusta ja flamencosta</i>	14
2.3. <i>Tutkimusmotivaatio</i>	17

3. TAITEELLISEN TUTKIMUSJAKSON KUVAUS	21
3.1. <i>Aikajana</i>	21
3.2. <i>Omenapuutalo</i>	23
3.3. <i>Ihmiset</i>	26
3.4. <i>Tutkimuskäytännöt</i>	28
3.5. <i>Dokumentointi</i>	34

4. TIHENTYMIÄ TAITEELLISELTA TUTKIMUSJAKSOLTA	37
4.1. <i>Miten keho kuuluu?</i>	37
4.2. <i>Miten rytmi rakentuu?</i>	43
4.3. <i>Miten kuuntelen (tanssia)?</i>	50

5. KOLME KESKUSTELUNAVAUSTA KEHOÄÄNEEN	59
5.1. <i>Kehoäänien vapauttaminen taidepedagogiikassa</i>	59
5.2. <i>Kehoääni kontaktipintana ympäristössä</i>	70
5.3. <i>Kehoäänien rajat tuntuvat meistä jokaisen iholla</i>	74

6. POHDINTA	80
LÄHTEET	85

1. VIRITTÄYTYMINEN

Hyvä lukija,

Ennen kuin syvennymme kehoäänien potentiaaliin tulevissa luvuissa tarkemmin, kutsun sinut pieneen keholliseen virittäytymiseen. Ehdotukseni koostuu viidestä vaiheesta. Oleskele jokaisen niistä äärellä niin kauan kuin sinusta tuntuu sopivalta. Rohkaisen lähestymään ehdotustani omaa kehoasi kuunnellen.

Aloitetaan.

Laskeudu tilaan kuuntelemalla hetken aikaa omaa hengitystäsi.

Havainnoi hengityksestä syntyvää ääntä ja liikettä.

Mitään ei tarvitse muuttaa. Riittää, että kuuntelet.

Vie huomiosi kontaktiin, joka kiinnittää sinut aikaan ja paikkaan, jossa olet.

Kiinnitä huomiota, mitä vasten nojaat, mikä sinua tilassa kannattelee.

Hengitystäsi suuntaamalla kohti kontaktipintaa voit lujittaa yhteyttäsi tilaan.

Lähde hiljalleen siirtämään painopistettäsi kontaktipintaa vasten.

Vie huomiosi ääneen, joka syttyy sinun ja tilan välille.

Lähde seuraamaan sitä. Kuuntele sen kehkeytymistä.

Anna edellisen äänen jatkua sinun ja tilan välillä.

Laajenna huomiosi tilan muihin ääniin.

Kuuntele tilassa olevaa kokonaisäänimaisemaa, jonka osana toimit.

Vie virittäytyminen hiljalleen kohti lopetusta.

Rauhoita huomiosi kontaktiin, joka kiinnittää sinut aikaan ja paikkaan, jossa olet.

Palaa hengitykseesi, siitä syntyvään ääneen ja liikkeeseen.

asetun rytmiin
tuon tilan kutsumana
ikkuna avoin
(Henna-Elise & Marja 1.2.2022)

2. JOHDANTO

Taiteellis-pedagoginen opinnäytetyöni on tutkielma kehoäänien potentiaalista. Syvennyn aiheeseen kollektiivisen taiteellisen tutkimisen ja kirjoittamisen keinoin. Keskiössä on kehon äänellinen vapautuminen. Kehoäänien vapautumisen mahdollisuuksia tarkastelen pedagogisesta, ekologisesta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta.

Tutkielman nimellä *Keho äänessä – tanssipedagogin merkintöjä kehoäänien potentiaalista* rajaan huomion laulu- ja puheäänien sijaan kehoääneen. Kehoäänellä tarkoitan kehossa olevaa sekä toiminnassa ja liikkeessä syntyvää perkussiivista ääntä. Kehoääni on laadultaan kuiskaavaa, iskevää, hankaavaa tai rosoista, kuten jalan tömäys tai lattiakontaktista kuuluva inahdus. Kehoäänien potentiaalilla viittaan tunnistamiini kehoäänien vapautumisen mahdollisuuksiin meistä jokaisen iholla. Kehoääni on aluetta, jota on kulttuurisesti hiljennetty, hävetty ja jopa poissuljettu länsimaisessa yhteiskunnassa.

Tekijänä lähestyn kehoääntä flamencotanssin perinteestä ja tanssipedagogiikan käytännöistä käsin. Taiteilijaidentiteetiltäni koen itseni liikkuvaksi perkussionistiksi, joka ponnistaa musiikin ja tanssin välimaastosta kehoäänien rikkauteen. Taiteilijapedagogina tukeudun holistiseen ihmiskäsitykseen sekä dialogisiin ja kehollisiin oppimisen tapoihin. Tutkimusasenteessani on piirteitä kehon fenomenologiasta, jossa korostetaan kokemuksen todellisuutta.

Tarve tutkimukselle on syntynyt niin taiteilijan kuin opettajan työtä tekemällä. Olen havainnut ristiriitaa kehoäänien suhteessa flamencon traditioon. Toisaalta flamencon traditio avaa tilaa kehoäänelle ja toisaalta lukitsee kehoäänien tiettyyn kaavaan. Työelämän kokemukset ovat johdattaneet minut tutkimaan kehon äänellistä ja rytmistä potentiaalia.

Pyrin haastamaan kehoäänien valmiita malleja ja lokeroivia määritelmiä. En koe tarvetta asettua vasten tai kääntää selkääni kaikelle aiemmin oppimalleni. Ennemminkin kyse on koettelusta, opituista säännöistä riisuutumisesta sekä uskalluksesta tiputtautua

havainnoimaan kehoääntä sellaisenaan vailla painetta jäsentää sitä johonkin tiettyyn muottiin.

Kuulen kehoäänänen paljastavan lähtöjä monimuotoisuuden, dialogisuuden ja kytketymisen edistämiseksi taiteessa ja yhteiskunnassa. Raivaan tanssipedagogina tilaa sallivalle kokeellisuudelle ja kuuntelevalle kehollisuudelle taidepedagogiikassa. Ehdotan, voisiko taiteidenvälisen yhteistyön uudet muodot olla kehoäänänen vapauttamisen suunnannäyttäjiä tulevaisuudessa.

Opinnäytetyöskentelyni koostuu kahdesta tutkimusjaksosta: taiteellisen tutkimisen ja refleктоivan kirjoittamisen jaksosta. Taiteellisen tutkimisen jakso tammi-helmikuussa 2022 tapahtui kollektiivisen taiteellisen toiminnan muodossa Lapinlahden Omenapuutalossa Helsingissä. Tutkimusjaksolla syntyi keskeiset oivallukset kehoäänänen konventioista vapauttavasta taidepedagogiikasta sekä kehoäänestä ihmisen kontaktipintana itseen ja ympäröivään maailmaan. Samalla kehittyi runsaasti ideoita, ehdotuksia ja avauksia, kuinka nostaa kehoäänänen kautta ilmiöitä ja merkityksiä osaksi yhteiskunnallista keskustelua: vapauttavaa, kokonaisvaltaista taidepedagogiikkaa. Refleктоivan kirjoittamisen jaksolla etsin kirjoittamisen tapaa, kehoäänelle oikeutta tekävää käsitteistöä sekä keskustelukumppaneita eri aloilta.

Keskustelukumppanini tulevat eri taiteenalojen traditioista sekä taidepedagogiikan ja kriittisen pedagogiikan maastoista. Käsitteisen kokeellisuudesta nojaa kirjailija-tutkija Antti Salmisen sekä muusikko-tutkija Tanja Tiekson teksteihin. Kuuntelemisen käytännöissä sovellan kokeellisen musiikin edustajien John Cagen ja Pauline Oliverosin ehdotuksia sekä akustisen ekologian näkökulmia R. Murray Schaferin äänimaiseman kuuntelun kautta. Kehollisuuteen vien huomion tanssipedagogiikan professori Eeva Anttilan sekä äänisuunnittelija Heidi Soidinsalon ajatusten myötä. Taiteellisissa työskentelytavoissa otan vaikutteita muiden muassa teatteripedagogiikan lehtori Riku Saastamoiselta sekä äänisuunnittelun lehtori Tuomas Fräntiltä. Yhteiskunnallisesti ehdotukseni kiinnittyvät kriittisen pedagogiikan pioneerin Paulo Freiren sekä vapauttavan kasvatuksen puolestapuhujan bell hooksin eetoksiin kasvatuksen vapauttavasta tehtävästä yhteiskunnassa.

Tutkimusmatkani päätteeksi esitän kolme keskustelunavausta, joiden kautta toivon kehoäänen tutkimisen, vapauttavan potentiaalin ja ekologisen ja yhteisöllisen merkityksen syventyvän ja jatkuvan edelleen. Tutkimusmatkani toimii myös esimerkkinä taiteellis-pedagogisesta ja taiteellisesta tutkimisesta, joissa tutkija etsii keinoja ymmärtää omaa kasvatustaan ja tanssikoulutustaan tavalla, joka ei rajaudu tietyn perinteen tai käsityksen vangiksi, vaan uusiutuu ja löytää uusia ilmenemismuotoja sekä mahdollisia merkityksiä.

Tutkielma rakentuu kuudesta luvusta. Ensimmäisessä luvussa kutsun lukijan kokonaisvaltaisen kuuntelemisen taajuudelle lyhyellä kehollisen virittäytymisen harjoitteella, joka kumpuaa kollektiivisesta prosessistamme taiteellisen tutkimisen jaksolta. Luvussa 2, jossa nyt olemme, kuljen työn esittelystä pian alalukuihin, joissa kuvaan ensin työn keskeisiä käsitteitä ja sen jälkeen valotan flamencoon vahvasti kiinnittyvää praktista taustaani sekä sieltä kumpuavaa tarvetta tutkimukselle.

Luvussa 3 jäsenän taiteellisen tutkimisen jakson keskeisiä tekijöitä ja lähtökohtia. Aloitan Omenapuutalosta rikkaana mutta koettelevana työskentelyn paikkana, josta etenen esittelemään rinnallani koetuksessa kulkeneet kanssatutkijat Henna-Elise Ventovirran, Reettaleena Rauhalan ja Ville Sarimaan sekä turvaverkostoksi Omenapuutalolle muodostuneen Rämeikkö-työyhteisön. Tämän jälkeen jäsenän prosessilähtöisiä, kollektiivisia ja kehollisia työskentelytapojamme sekä äänen ja kokemuksen tallentamiseen keskittyviä dokumentoinnin menetelmiämme.

Luvussa 4 pohdin taiteellisen tutkimisen jakson keskeisiä oivalluksia työskentelylle tyypilliseen havainnoivaan ja rönsyilevään sävyyn lähdemateriaaliin peilaten. Ensimmäisessä alaluvussa kysyn, *miten keho kuuluu*. Avaan eri kuulokulmia kehoääneen käytännössä syntynyttä listamuotoista ehdotusta seurailleen. Toisessa alaluvussa pohdin, *miten rytmi rakentuu* konkreettisoiden ajatuksiani ammattilaisille tarjoamiemme *Tilan rytmi* -työpajojen avulla. Kolmannen alaluvun teemana on, *miten kuuntelen (tanssia)*. Valotan kokemuksiani kuuntelusta *Kahvassa kenkä* - tutkimuksellisten kokeilujen myötä, mitkä toteutuivat osana *Omenapuutalossa Tapahtuu* -tapahtumaviikkoa.

Luvussa 5 siirryn refleктоivan kirjoittamisen jaksolla löytämiini keskustelunavauksiin kehoäänien vapauttamisen puolesta. Peräänkuulutan ensin pedagogisesta näkökulmasta sallivaa kokeellisuutta, kuuntelevaa kehollisuutta sekä taiteidenvälisiä yhteistyön uusia muotoja avatakseni tietä kehoäänelle taideopetuksessa. Sen jälkeen pohdin, miten toimin osana äänimaisemaa, jossa elän erityisesti akustisen ekologian maisemissa. Lopuksi kysyn kriittisen ja feministisen pedagogiikan hengessä yhteiskunnallisessa kehityksessä, miksi kehoäänien rajat koskettavat meistä jokaista.

Viimeisessä luvussa 6 kuran kasaan tutkielmani teemoja ja tarkastelen kriittisesti oppinäytetyöskentelyn vaiheita. Pohdin tutkielman merkitystä minulle ja muille, ja tunnustelen mahdollisia tulevia suuntia tutkimukselle.

Tutkielma sisältää erilaisia tekstityylejä perinteisen leipätekstin värittämiseksi. Olen sijoittanut perinteisen leipätekstin lomaan kokemuksellisen kuvauksen työelämästä sekä työpäivämerkintöjäni taiteellisen tutkimisen jaksolta *mustalla kurssiivilla*. Päälukuihin johdattelevat taiteellisen tutkimisen jaksolta poimimani haiku- ja tankarunot, jotka voi tunnistaa niiden **vihreästä väristä**. Runot on kirjoitettu yhdessä kanssatutkija Henna-Elise Ventovirran sekä Tilan rytmi -työpajaan osallistuneiden kanssa, ja niiden jakamiselle tässä työssä on asianomaisilta lupa. Erilaisia tekstityylejä käyttämällä pyrin tuomaan prosessia ja sen aikana syntyneitä oivalluksia kokemuksellisella tasolla kuuluviin.

Tekstimateriaalin havainnollistamiseksi ja rytmittämiseksi olen käyttänyt asianomaisten luvalla valokuvia taiteellisen tutkimisen jaksolta. Kuviin 1–5 on ikuistettu Omenapuutalon tunnelmaa talon sisä- ja ulkopuolelta. Kuvat 6 ja 7 ovat kanssatutkija Henna-Elise Ventovirran kanssa tekemiämme toiminnan muistiinmerkitöjä piirrosten muodossa. Kuvat 8–12 ovat hetkiä helmikuussa 2022 toteutetuista Kahvassa kenkä - tutkimuksellisista kokeiluista. Niissä esiintyvät minun lisäksi kanssatutkijat Henna-Elise Ventovirta (kuva 8), Reettaleena Rauhala (kuva 10) sekä Ville Sarimaa (kuva 12).

Kirjallisen tutkielman rinnalle olen koostanut Omenapuutalolla taiteellisen tutkimisen jaksolla äänittämistämme materiaalista noin kymmenen minuutin mittaisen ääniteoksen *Keho äänessä*. Ääniteos sisältää toiminnan hetkellä syntyneitä merkintöjä kehoäänien

potentiaalista. Ääniteoksella pyrin argumentoimaan kehoäänen vapautumisen puolesta sanojen rinnalla myös kehoäänen muodossa. Ääniteoksessa kuuluvat minun lisäksi kanssatutkijat Henna-Elise Ventovirta, Reettaleena Rauhala ja Ville Sarimaa sekä Omenapuutalo ja sen pihapiirin linnut. Ääniteos löytyy omana tiedostonaan tämän tekstitiedoston rinnalta. Tekstissäni ehdotan lukujen 4.3. ja 5.3. lopussa hakeutumista Keho äänessä -ääniteoksen äärelle. Kuitenkin sen pariin voi ilman muuta hypätä, milloin siltä tuntuu. Ehdotan Keho äänessä -ääniteoksen kuuntelemista rauhallisessa ympäristössä lineaarisesti alusta loppuun, siten kokonaisuuden muotoutuminen ja yksityiskohdat tulevat oman kokemukseni mukaan parhaiten esiin.

Kokonaisuudessaan ehdotan lukuohjeena tutkielmani lähestymistä kokonaisvaltaisesti kuunnellen. Vetoan runoilija ja kirjailija Kristiina Wallinin Prinsessakirja-runokokoelman lausahdukseen ”vain ruumillaan näkee hyvin” (2005, 19), mikä on napakka kehollisuuden merkitystä korostava väännös Antoine de Saint-Exupéryn pienenromaanin päähenkilön Pikku Prinssin sanoista. Suosittelen havainnoimaan tutkielman tuomaa resonanssia kehossasi tämän kysymyksen myötä: Mitä tästä jäi kehoon?

2.1. Keskeiset käsitteet

Avaan seuraavaksi keskeisiä käsitteitä alla olevassa elävässä käsitetaulukossa kuvaamalla, mitä ne minulle tämän työn kontekstissa tarkoittavat. Olen nimennyt käsitetaulukon eläväksi, sillä haluan korostaa kuvausten kokemuslähtöisyyttä, eletystä kehosta nousevaa käsitystä sekä käsitteiden eloa ja muuntuvaisuutta. On hyvin mahdollista, että toisessa kontekstissa ja toisessa hetkessä käsitteet tuntuvat joltakin aivan muulta. Kuvaan kokemusta, koska en halua kahlita käsitteitä yhden määritelmän muotoon, vaan sallia niiden edellä mainitun liikehdinnän. Kuvaukset ovat refleктоivan kirjoittamisen jaksolla syntyneitä kerrostuneita sanallisia jäljennöksiä taiteellisen tutkimisen jaksolla syntyneistä kokemuksista.

ELÄVÄ KÄSITETAULUKKO	
Käsite	Kokemustietoon perustuva käsitteen kuvaus
kehoääni	<ul style="list-style-type: none"> • kehossa olevaa ääntä, kuten hengitys tai sydämen syke • toiminnassa, liikkeessä tai kontaktissa syntyvää ääntä, kuten jalan tömäys, lattiakontaktin inahdus tai nojaamisen kohina seinässä • ääntä, joka tuntuu kehossa tai visualisoituu • kehollinen kokemus, äänimaisema tai kuulokuva • kontaktipinta minän ja maailman kietoutuneeseen yhteyteen • matala tuntuu sydämessä, lantionpohjassa ja jalkapohjissa; korkea soi rintakehässä, hartioissa ja korvissa, tai ehkäpä iholla
rytmi	<ul style="list-style-type: none"> • erilaisia syklejä, rakenteita, kerrostumia, toistumia • suhteisuus kahden tai useamman toimijan välillä • toiminnassa ilmenevää ja muotoutuvaa • jotakin jaettavaa ja ymmärrettyä, mahdollistaa liittymisen
kuunteleminen	<ul style="list-style-type: none"> • kokonaisvaltaisesti ja aistisesti hetkessä olemista, jolloin mahdollistuu sisäisen, iholla olevan ja ympäröivän maailman kytkeytyminen • tilan antamista sille, mitä jo on • kehkeytymiselle herkistymistä • tapa osallistua, sillä kuunteleminen on jo itsessään toimintaa, joka sitoutuu läsnäoloon
koettelu	<ul style="list-style-type: none"> • kuulostella, tunnustella, kokeilla, käännellä, väännellä, tutkia • haastaa, horjuttaa, myös tulla haastetuksi tai horjutetuksi • keino purkaa, vapauttaa tai ajatella toisin sisältäen eksymisen vaaran
liike	<ul style="list-style-type: none"> • ajattelemista, tutkimista, oivalluksen tila • virta, värähtely, elon osoittaja • lihastyötä, lihan työtä • ulottumista ajassa ja paikassa
kokemus	<ul style="list-style-type: none"> • ilmiön, hetken tai tapahtuman tuntuminen joltakin kehossa ja sen tallentuminen kehoon, yhteys tunteisiin ja mielikuvitukseen • joka kerta ainutlaatuinen ja arvokas sellaisenaan • eri kuin elämys; voi olla myös koettelemus • tietoa, kehollista tietoa

kehollinen tieto	<ul style="list-style-type: none"> • kokemukset, tunteet, aistihavainnot, kehon tuntemukset, liikeaisti, kehonhallinta, intuitio, refleksit • muistamista, aavistamista, hetkessä tapahtuvaa lukutaitoa • elävä tieto, eletty tieto
keho	<ul style="list-style-type: none"> • kehomieli, missä ruumiin liha, energia, tietoisuus, ajattelu, ymmärrys ja suhteisuus ympäröivään yhdistyvät • kokemusten koti, tiedon tallennuspaikka • maailmassa oleva, elävä
kehollinen improvisaatio	<ul style="list-style-type: none"> • havaintolähtöistä liikeimprovisaation ja musiikillisen improvisaation maastoista ponnistavaa äänellis-liikkeellistä toimintaa sidoksissa aikaan ja paikkaan • tuntemattomaan tutustumista, siellä olemista ja reagoimista kehollinen tieto kompassina • hetkessä rakentuvaa ja ainutkertaista materiaalien ja kehojen järjestäytymistä, jossa aiemmin opittu ja käsillä oleva tieto yhdistyvät
taiteidenvälisyys	<ul style="list-style-type: none"> • tuttuuden ja yhdistymisen tunne toiseen taiteenalaan taiteen tekemisen tai kokemisen hetkellä • taiteellisen toiminnan versoutuminen kahden tai useamman taiteenalan juurakosta • merkityksellistä ei ole taiteenalojen määrä (vrt. monitaiteellisuus) tai läpäisy (vrt. poikkitaiteellisuus) vaan kahden tai useamman taiteenalan yhdistyminen kokemuksessa tai kokemuksellisesti taiteen tekemisen tai kokemisen hetkellä
liikkuva perkussionisti	<ul style="list-style-type: none"> • flamencotanssija-käsitteelle laajempi ja sitä kautta tarkempi subjektiiviseen kokemukseeni perustuva ilmaisu tekijyydelleni • irrottautuu lempeästi alakohtaisesta lokeroinnista ottaen huomioon kaiken tietotaidon, mikä kullakin hetkellä on relevanttia • havaintolähtöisesti äänen ja liikkeen kanssa toimiva, musiikin ja tanssin maastoissa hääriä, kokonaisvaltaiseen kuunteluun ja keholliseen tarkkuuteen pyrkivä toimija

2.2. Taustaa minusta ja flamencosta

Avaan seuraavaksi tarkemmin käsitystäni flamencosta taidemuotona piirtääkseni näkyviin sitä maastoa, mitä ilman en olisi tämän työn äärellä. Keskityn pääasiassa flamencon improvisatorisuuden ja tanssijan muusikkouden avaamiseen, sillä ne liittyvät olennaisesti siihen, miten käsitykseni kehoäänestä on rakentunut. Sen jälkeen valotan omaa ammatillista polkuani taidealalla sekä tämänhetkistä suhteutumistani flamencoon.

Flamenco on musiikkia ja tanssia sisältävä taidemuoto, jonka kehto on Etelä-Espanjan Andalusiassa, mutta joka elää ja kehittyy tällä hetkellä ympäri maailmaa. Perinteisessä muodossaan flamenco on laulajan, tanssijan ja kitaristin tiivistä ja vuorovaikutteista kommunikaatiota, jota ohjailevat flamencon sisäinen muusikoiden ja tanssijoiden välinen koodikieli sekä sen eri tyyllilajien rytmiset, musiikilliset ja esteettiset konventiot. (Ks. esim. *Flamencon sielua etsimässä* 27.12.2022; Djupsjöbacka 2015; Lindroos 1999.)

Vuorovaikutteisuuden vahva aistiminen perinteisessä flamencossa lienee sen improvisatorisen luonteen helmiä. Improvisaatio ei flamencon kontekstissa tarkoita materiaalin luomista hetkessä, vaan oman kokemukseni mukaan valmiiksi rakennetuilla palasilla pelaamista ja niiden taidokasta asettelua osaksi kollektiivisesti rakennettua soivaa kokonaisuutta. Flamencologi Tove Djupsjöbacka (2015) kuvaa flamencoimprovisaatiota osuvasti eräänlaisena valikoimisprosessina, joka perustuu pitkäjänteiselle perinteisen materiaalin opiskelulle, jolloin improvisaation hetkellä on mahdollista valita hallitsemastaan materiaalipankista tilanteeseen ja tunnelmaan sopivia asioita. Jotta improvisaatio pysyy flamencon, on tunnettava toimintaa rajaavat kehykset ja luovia niiden sisällä. (Djupsjöbacka 2015, 263-269.) Musiikkiteeilijä Erkki Huovinen puhuu vastaavasta asiasta improvisaatiota ohjaavina malleina, joiden soveltaminen joissain musiikillisen improvisaation traditioissa, kuten flamenco- tai jazzimprovisaatioissa, nojaa mm. improvisojien tilannetajuun, tekniseen taituruuteen ja musiikilliseen mielikuvitukseen (Huovinen 2015, 31-32).

Flamencokulttuurissa tanssijalla on tärkeä rooli muusikkona laulajan ja kitaristin rinnalla. Kehon perkussiivinen virtuoottisuus on flamencotanssijan tyypillisimpiä

tavamerkkejä. Tällä viitataan erityisesti tanssijan jalkatyöskentelyyn, eli koputuksiin, joilla tanssija luo erilaisia rytmisiä kuvioita osaksi musiikillista kokonaiskuvaa (ks. esim. Djupsjöbacka 2015, 266). Tanssija on eräänlainen liikkuva perkussionisti, joka laulajan ja kitaristin tavoin on vuorotellen muusikkona pääosassa. Rytmisen taituruuden lisäksi tanssijan on ymmärrettävä flamencomusiikkia (kuten kitaristin ja laulajan on ymmärrettävä tanssia) pystyäkseen improvisaatiotilanteen lukemiseen ja ilmaisuun annettujen rakenteiden puitteissa. Flamencotanssijan tietotaito paikantuu kokemukseni mukaan jonnekin musiikin ja tanssin välimaastoon, taiteidenväliselle maaperälle. Se on tanssia ja musiikkia eikä sen tunnuspiirteet mielestäni täytyisi, jos toisen näkökulman jättäisi pois.

Suomessa ei ole flamencotanssin ammattiin johtavaa koulutusta, joten jokaisen alalla toimivan polku ammattilaisuuteen on hyvin persoonallinen. Minun tekijyyteeni vaikuttaa kasvuni Tampereella länsimaisen taiteen ja kasvatuksen piirissä flamencon, klassisen huilun soiton, tanssin ja voimistelun vaikutusten alaisena. Kehon ilmaisullisessa ja perkussiivisessa taituruudessa kehittyminen alkoi kiinnostaa teini-ikäisenä, mikä johti lopulta flamencotanssin ammattiin hakeutumiseen. Opinnot Suomessa ja Espanjassa flamencon ammattilaisten johdolla avasivat väylän flamencon musiikin ja tanssin perinteen tuntemiseen sekä flamencon sisäisen tanssijoiden ja muusikoiden välisen koodikielen ymmärtämiseen ja käyttämiseen flamencon kontekstissa.

Laajensin asiantuntijuuttani taidealalla kouluttautumalla tanssipedagogiikan saralla. Valmistuin tanssinopettajaksi vuonna 2016 Kuopion Savonia-ammattikorkeakoulusta. Kyseisen koulutuksen aikana opin tanssialan pedagogisten käytäntöjen lisäksi erityisesti länsimaisen tanssitaiteen historiasta, kehon toiminnasta, taiteellisen työskentelyn perusteista sekä sain kokemustietoa eri tanssitekniikoista. Sain myös kosketuspintaa flamencopedagogiikkaan Espanjassa Madridissa Conservatorio Superior de Danza ”María de Ávila” -konservatoriossa suorittamieni vaihto-opintojen myötä.

Opintojen jälkeen toimin freelancerina Helsingistä käsin niin flamencotanssijana, tanssinopettajana kuin tuottajanakin sekä perinteisen flamencon kontekstissa että flamenco soveltaen improvisatorisissa ja monialaisissa produktioissa. Opetin

flamenco lapsille, nuorille ja aikuisille alkeista edistyneisiin eri puolilla Suomea taiteen perusopetuksen ja vapaa-ajan harrastustoiminnan parissa. Painotin työssäni flamencotanssijan muusikkoutta, tanssin dialogisuutta sekä monialaisen yhteistyön mahdollisuuksia.

Ympäri Suomea juoksevan freelancerin arjen keskellä sisällöllinen materiaalipankkini alkoi ehtyä. Flamencotanssijan työ alkoi tuntua rytmitehtailulta ja flamencon ytimen pakonomaiselta metsästämiseltä. Aikaa työtehtävien valmistelulle ja suunnittelulle oli aina liian vähän. Aloin yhä useammin kysyä itseltäni, mitä flamenco itse asiassa on, ja mitä flamencon kontekstissa saa ja kuuluisi opettaa. Olin kyllästynyt näiden kysymysten luomiin rajoihin. Kaipasin asioiden yhdistymistä ja oivaltamisen riemua. Tarve muutokselle laitto minut hakemaan tanssinopettajan maisteriopintoihin, jotka pääsin aloittamaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2020.

Aloitin tanssinopettajan maisteriopinnot sillä asenteella, että puran kaiken osaamiseni palasiksi ja rakennan niistä ammattiminäni uudelleen. Huomasin pian, etten kokenutkaan tarpeelliseksi rakentaa palasista mitään uutta ja valmista, vaan kiinnostuin syventymään itse palasiin sellaisinaan. Suuntasin ensin äänen tutkimiseen eri näkökulmista. Löysin tavan havainnoida ääntä kinesteettisesti. Käänsin äänen liikkeellisen työskentelyn keskiöön, jolloin liikkeen visuaalinen estetiikka jäi toissijaiseksi. Kiinnostuin hallitsemattomasta äänestä ja erityisesti liikkeen tai toiminnan aiheuttamasta lattian mörinästä. Aloin huomata harjoittavani kuuntelemista hyvin kokonaisvaltaisesti. Kuunteleminen alkoi taitona kerrostua ja laajentua valikoivasta kuuloaistista sallivuutta ja suhteisuutta tukevaksi keholliseksi työkaluksi. Näin alkoi rakentua maaperä, josta tämän työn kysymykset kumpusivat.

Tässä työssä flamenco asettuu erästä kansantanssikollegaani lainaten liikkeellis-äänelliseksi kodikseni, yhdeksi lähtöpisteeksi, josta lähdän tutkimaan kehoäänien potentiaalia. Flamencon perinteen käytäntöjen, ihanteiden ja asenteiden vaikutusten alaisena olen kasvanut taiteilijaksi ja löytänyt oman ääneni. Perinne on toisaalta ruokkinut ja kannatellut minua taiteilijana, opettanut kielen, jolla kommunikoida. Toisaalta se on rajoittanut ja lukinnut, opettanut arvottavaa opettajajohtoista ja taitokeskeistä katsetta. Se on koti, jota samaan aikaan rakastan ja vihaan, johon

turvaudun ja jota pakenen. Se on kenttä, jossa näen potentiaalia kollektiiviselle jakamiselle, yhteisöllisyydelle, mutta myös valtavasti eriarvoisuutta ja katkeruutta, kilpailua. (Ks. myös Silvennoinen 2016.)

Nyt olen flamencotaiteilijuuteni kasvun kynnyksellä. Alan tunnistaa, mikä tuossa kodissa on minulle arvokasta, mitä haluan kantaa mukani, ja missä kohtaa koen tarvetta toimia toisin. Etenkin tanssinopettajaopintojeni myötä olen saanut etäisyyttä flamencon joiltain osin puristisiin toimintamalleihin törmäämällä toisenlaisiin ajattelemisen ja tekemisen tapoihin ja traditioihin. Ennen kaikkea olen saanut uskoa, että flamencossakin toiminta voi alkaa sallivalta ja uteliaalta pohjalta.

Olen löytänyt uusia näkökulmia työstää ja syventää tekijyyttäni, mikä on minulle ollut käännteentekevää. Vaikka liikkeellis-äänellinen kotini on flamencossa, olen oivaltanut, ettei sen tarvitse olla ainoa toimintaympäristöni tai kotini. Minun ei tarvitse huolehtia siitä, onko toimintani tarpeeksi flamenco, sillä kokemuksellisesti se on kerrostunut minuun ja on aina läsnä tavalla tai toisella. Siksi tässä työssä irrottaudunkin lempeästi flamencokeskeisen taiteilijaidentiteetin brändäämisestä ja arvostan kaikkea sitä tietotaitoa, mitä kannan ja minkä pohjalta toimin.

2.3. Tutkimusmotivaatio

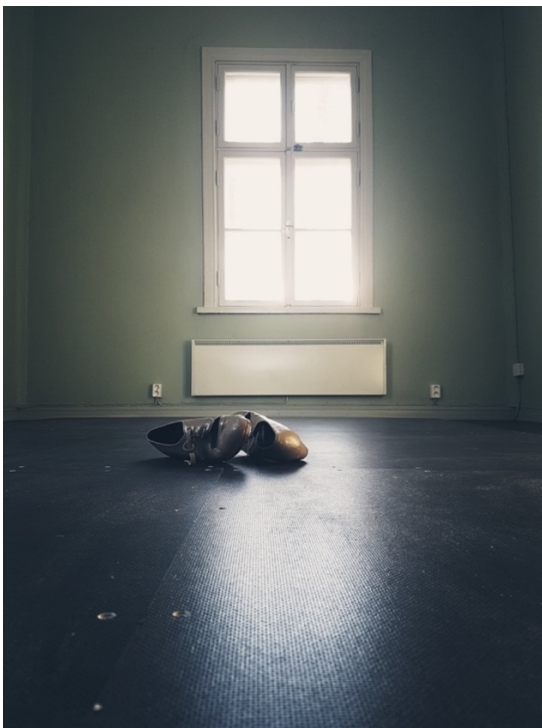
Flamencotanssijana olen rytmin ammattilainen. Rytmillä on minulle suuri inspiraation lähde ja ääni sen tärkeä toteuttamisen muoto. Osaan rakentaa tarkkoja ja meheviä rytmikuvioita. Rytmillä on kehollisen ilmaisuni perusta ja vahvuus. Rytmillä tarjoaa minulle oivaltamisen riemua, ruokkii ja koukuttaa. Kunnes sen koukku alkaa kahlita. Rytmistä tuleekin rajoite: En osaa soveltaa sitä enkä ajatella sitä toisin. Jään jumiin omaksumiini malleihin. Kehossani oleva valtava äänellinen ja rytminen arsenaali muuttuu joustavasta jäykäksi ja lukkiutuu. Miten minä nyt puhun?

(Kokemuksia työelämästä vuosilta 2016–2020.)

Yllä kuvattu kokemuksellinen lukko on työelämästä vuosilta 2016–2020, ajalta ennen tanssinopettajan maisteriopintoja. Kuvailemani lukko on ollut koko tämän opinnäytetyön moottori. Taustoitan sitä hieman.

Jo ennen tuon lukon syntymistä, olin lähtenyt laajentamaan ja soveltamaan tietotaitoani tanssialalla kouluttautumisen kautta, kuten edellisessä luvussa kuvasin. Sen myötä tanssikäsitykseni laajentui ja sain valtavasti näkökulmia rytmisen materiaalin ulottamiseksi koko kehoon. Löysin keinoja purkaa flamencon kehollista muotokieltä. Pääsin jyvälle, mistä flamencon liikkeellinen kieli rakentuu, mikä avasi uusia kehollisia yhteyspintoja.

Jostain syystä musiikkikäsitykseni ei ollut laajentunut tanssikäsitykseni rinnalla. Koin työelämään palatessani vuosina 2016–2020, etten pystynyt vastaavalla laajuudella soveltamaan perkussiivista koputusmateriaalia toisenlaisissa konteksteissa, vaikka tunnistin potentiaalin. Hiljalleen yllä kuvailemani lukko alkoi hiertää, eikä minulla ollut keinoja päästää irti siitä. Sama lukko tuli vastaan niin tanssijantyössä kuin opetustyössä: kuulin vastaavia kokemuksia myös oppilailtani, mutten löytänyt opettajana keinoja auttaa heitä riittävällä tavalla.



Kuva 1: Kengät lukossa Omenapuutalossa. Kuva: Marja Rautakorpi.

Tutkimusmotivaatio kumpusi siis vahvasti taiteellis-pedagogisesta käytännöstä: tarpeesta vapauttaa kehoäänien potentiaalia erityisesti tuntemattomalle auki olevan improvisaation kontekstissa. Ja oppiakseni kuuntelemaan kehoa äänessä oli minun ensin

opittava ylipäättään *ajattelemaan* kehon ääntä ja kehosta lähtevää ääntä toisin. Tätä ajattelutyötä lähdin tekemään ensin taiteellisen tutkimisen jaksolla liikkuen, minkä jälkeen pysähdyin kuulostelemaan kokemuksiani ja kääntämään niitä jaettavaan kirjalliseen muotoon. Siirryn seuraavaksi avaamaan liikkumalla ajattelua sekä muita taiteellisen tutkimisen jakson lähtökohtia ja tekijöitä.

rytmi ilmaantuu
kenkäsi kohti mitä
kaksi tuolia
(Henna-Elise & Marja 2.2.2022)

tuolilta lähdin
äänen ja rytmin kanssa
painaudun seinään
(Henna-Elise & Marja 8.2.2022)

epätasaisuus
sinä nojaat ikkunaan
vinossa sade
(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

rasahdus tuolla
kulkija. Paljastuuko?
Edessä piuha
(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

3. TAITEELLISEN TUTKIMUSJAKSON KUVAUS

Kerron tässä luvussa tammi-helmikuussa 2022 Lapinlahden Omenapuutalossa toteutuneen taiteellisen tutkimusjakson lähtökohdista ja tekijöistä. Avaan ensin tutkimusjakson ajallista kulkua selkeyttääkseni tutkimusjakson muurahaispesän kuhinan kaltaista tapahtumien kerroksellisuutta. Sen jälkeen kuvailen Omenapuutaloa tutkimisen paikkana sekä sen vaikutuksia tutkimisen luonteeseen ja minuun tekijänä.

Omenapuutalosta siirryn esittelemään kanssatutkijani Henna-Elise Ventovirran, Reettaleena Rauhalan ja Ville Sarimaan sekä Omenapuutalolle muodostuneen Rämeikkö-työyhteisön. Jatkan prosessilähtöisten ja kehollisten tutkimusmenetelmien kuvaamiseen ja nostan esiin prosessissa paljastuneet tutkimuskäytännöt. Lopuksi valotan vielä kokemuksen muistiin merkitseviä dokumentoinnin menetelmiäni sekä perusteluja valinnoilleni.

3.1. Aikajana

Omenapuutalossa tammi-helmikuussa 2022 toteutunut taiteellinen tutkimusjakso koostui kahdesta aallokosta. Ensimmäinen kulki käynnistysvaiheesta residenssijaksoon, toinen yleisölle avoimen tapahtumaviikon työstämisestä sen toteuttamiseen. Käynnistys oli vaiheista rytmisesti väljin ja ajallisesti pisin venyen lähes koko tammikuun mittaiseksi ajalle 3.-29.1.2022. Suurin osa siitä kului itsenäisesti tilaa rakennellen ja erilaisia lähtöjä tunnustellen. Annoin myös aikaa keskustelulle, jakamiselle ja muutamille yhteisille improvisaatiohetkille sekä Rämeikkö-työyhteisön että heidän prosesseissaan vierailemassa olleiden taiteilijoiden kanssa.

Tiivis ja intensiivinen residenssijakso toteutui 30.1.-8.2.2022 tutkijapariksi kutsumani Henna-Elise Ventovirran kanssa. Työskentelymme keskittyi kehoäänien tutkimiseen flamencotanssijan kokemusmaailmasta käsin. Onnistuimme koronapandemian aiheuttamista kokoontumisrajoituksista huolimatta jakamaan prosessiamme muutamille kollegoillemme kutsumalla heidät Omenapuutaloon 5.2.2022 kahteen *Tilan rytmi* -työpajaan. Suunnittelimme, toteutimme ja fasilitoimme työpajat Ventovirran kanssa yhdessä. (Työpajojen sisältöjä avaam tarkemmin luvussa 4.2.) Residenssijakso

työpajoihin oli myös osa tanssinopettajan maisteriopintojeni toista opetusharjoittelua tarjoten mahdollisuuden taiteellisen tutkimuksen fasilitoinnin harjoitteluun.

Residenssin jälkeen 9.-18.2.2022 suunnittelimme ja järjestelimme Rämekö-työyhteisön kesken tapahtumaviikkoa Omenapuutaloon avataksemme opinnäytetyöskentelyämme yleisölle. Etsimme Reettaleena Rauhalan ja Ville Sarimaan kanssa yhdessä tapaa jakaa prosessiamme tapahtumaviikolla. Tutkimme kehoääntä toiminnassa toteutuvana mutta myös äänitekniikan keinoin muuntuneena ja siten kerrostuneena ilmiönä. Teimme muutamia erilaisia kokeiluja koeyhteisön kanssa ennen kuin löysimme raamit konseptille, jonka puitteissa koimme pystyvämme jatkamaan tutkimista yleisön läsnä ollessa. Päätimme kutsua konseptia tutkimukselliseksi kokeiluksi korostaaksemme, että kyseessä oli tosiaan kokeilu. (Tutkimuksellisia kokeiluja käsittelem tarkemmin luvussa 4.3.)

Tapahtumaviikko toteutui Omenapuutalossa 19.-25.2.2022. Jaoimme Rämekö-työyhteisön kesken osuutemme kahteen erilliseen kokonaisuuteen, jottei kokonaiskesto olisi yleisölle ähkyä aiheuttava. Minä, Mari Kortelainen ja Ville Sarimaa avasimme opinnäytetyöskentelyämme *Omenapuutalossa tapahtuu* -yhteisillassa, joka toteutettiin yhteensä seitsemän kertaa. Ann-Mari Ohtamaan opinnäytetyöskentelyn kummuttama esitys *Viimeinen luopumislaulu* oli koettavissa omana kokonaisuutenaan neljänä päivänä tapahtumaviikon aikana.

Yhteisilloissamme yleisöä oli paikalla kaiken kaikkiaan 34 henkilöä. Koronapandemian kokoontumisrajoitusten sekä Omenapuutalon pienten tilojen vuoksi olimme rajanneet jokaisen yhteisillan osallistujamääräksi enintään viisi henkilöä. Illan kesto oli noin kaksi tuntia. Ilta alkoi Omenapuutalon ruskeakattoisen työskentelyhuoneen takan ääreltä Ville Sarimaan suunnittelemalla ja toteuttamalla esityksellisellä ääniteoksella *Esimerkiksi: Tutkimus eksyi harhapoluille*. Tämän jälkeen vuorossa oli minun ja kanssatutkijoiden yhdessä valmistelema tutkimuksellinen kokeilu *Kahvassa kenkä*, joka levittäytyi Omenapuutalon ruskeakattoiseen ja valkeakattoiseen työskentelyhuoneeseen. Konseptin toteutuksesta vastasimme vaihtuvissa kokoonpanoissa Rauhalan, Sarimaan ja Ventovirran kanssa. Ilta päättyi ullakolle Mari Kortelaisen opinnäytetyön käytännön

osaan *Taipui peilin läpi*, jonka hän koreografioi ja tanssi itse ja jonka äänisuunnittelusta vastasi muusikko ja äänisuunnittelija Tero Kaunisvuo.

3.2. Omenapuutalo

Miten päädyimme juuri Omenapuutaloon? Koska tanssinopettajan ja teatteriopettajan koulutusohjelmissa ei ollut mahdollista tehdä opinnäytteiden käytännön osia Teatterikorkeakoulun studiotiloissa, lähdimme etsimään Rämeikkö-työyhteisönä käsiimme edullista ja rauhallista työtilaa koulun ulkopuolelta. Tarvitsimme tilan, jossa jokainen meistä pääsi syventymään omaan työhönsä yhdessä muodostamamme tukiverkon ympäröimänä. Löysimme Omenapuutalon – pienen puisen omakotitalon lymyilemässä Lapinlahden sairaalan pihapiirissä omenapuiden kehystämänä.



Kuva 2: Omenapuutalo ja pihapiiri. Kuva: Tero Kaunisvuo.

Omenapuutalo ei ole esitystaidetta varten rakennettu tavallinen black box, joka muuntuu esiintyjän tarpeiden mukaan. Sillä on täysin oma luonteensa ja ikänsä puolesta paljon kerrottavaa. Talon alakerrassa on neljä huonetta. Kaksi rinnakkaista, lähes identtistä huonetta toimivat työskentelytiloina, kolmas eteisenä ja neljäs keittiönä ja

säilytystilana. Yläkerrassa on ullakko, jonne johtavat puiset narisevat portaat. Lähin vessa ja vesipiste löytyvät Lapinlahden sairaalasta.



Kuvat 3 ja 4. Valkeakattoinen (vas.) ja ruskeakattoinen työskentelyhuone. Kuvat: Marja Rautakorpi.



Kuva 5. Työskentelyhuoneiden välinen oviaukko. Kuva: Marja Rautakorpi.

Omenapuutalossa työskentelin pääasiassa valkeakattoisessa ja ruskeakattoisessa työskentelyhuoneessa. Ne olivat kaksi erillistä huonetta, mutta kuitenkin omalla

tavallaan yksi, välissään vain seinä sekä oviaukko, josta pystyi tarkkailemaan molempia huoneita yhtä aikaa.

Itse en tilan etsimisen hetkellä kaiken kiireen keskellä juurikaan hahmottanut omia tarpeitani työskentelytilaan liittyen. Kun tilaisuus Omenapuutalossa työskentelylle avautui, lähdin mukaan sillä asenteella, että kai sitä voi taiteilija työskennellä missä vain. Työskentelyn alettua paljastui hyvin pian, että Omenapuutalo oli kaikkea muuta kuin ideaali tila flamencotanssille.

Vähänkään isommat äänet kimpoilivat kalustamattomissa neliömäisissä huoneissa tärykaikuna seinästä toiseen, puuroutuivat ja hipoivat kuuloaistille vahingollista melutasoa. Lattia oli pehmeää korkkia, johon ei saanut jäädä naarmuja flamencokengistä – ei siis koputtamisenkestävää eikä soivaa materiaalia. Alkuihastuksen jälkeen tila tuntui rajoittavan toimintaa turhan paljon. Museoviraston suojelema vanha puutalo ja flamencotanssijan koputustyöskentely naulakengissä on kieltämättä haastava yhtälö. Pystyäkseen työskentelemään talossa rakensin sinne avopuolisoni kanssa filmivanerista kasattavan flamencolattian. Se ratkaisi osin lattiaongelman, mutta ei poistanut tärykaikua. Seinille ei kuitenkaan saanut museoviraston antamien ohjeiden mukaan ripustaa painavia asioita, kuten mattoja tai muuta vastaavaa, akustiikkaa pehmentämään.

En onnistunut muuntamaan Omenapuutaloa flamencotanssille sopivaksi, joten jatkaakseni työskentelyä tilassa, oli minun muunnuttava. Ja tässä on yksi Omenapuutalon tärkeimmistä teoista prosessini aikana: Se pakotti minut irrottautumaan flamencotanssin tilallisista konventioista ja kuuntelemaan tilaa uudella tavalla. Pala palalta purin opittuja konventioita sijoitellen lattiapaloja yhtenäisen koputusalueen muodostamisen sijaan tilassa eri tavoin suhteessa taloon ja siellä lojuviin muihin materiaaleihin. Yhtenäisen alueen rakentaminen Omenapuutaloon tuntui väärältä. Olisin vain rakentanut ihannetilan – esiintymislavan – todellisen tilan sisälle. Omenapuutalo rohkaisi minua etsimään omalakisuuutta talon seinien sisäpuolella tapahtuvalle toiminnalle, kuitenkin säilyttäen yhteyden ulkomaailmaan sen ikkunoiden kautta.

3.3. Ihmiset

Kutsuin taiteellisen tutkimisen jaksolle mukaan kolme kanssatutkijaa tutkimusprosessin eri vaiheissa. Kutsumisen tarve syntyi varsin kokemuksellisesta lähtökohdasta, opintojeni aikana tekemästäni havainnosta, että ihmisten ympäröimänä työskentelen aistisesti kirkkaammin. Edellä kuvattuun tuntuun havahduin ensimmäisen kerran keväällä 2021 tanssitaiteilija Maya M. Carrollin ääntä ja rytmiä käsittelevässä työpajassa Carrollin pohtiessa ääneen, että jollekin toisen keho ja läsnäolo voi selkeyttää omaa liikettä, kun taas toisille yksin liikkuminen on helpompaa (Carroll 2021). Kokemus kanssatutkijoiden tärkeydestä sai tukea eräästä kahden opiskelutoverini kanssa toteuttamastamme taiteidenvälisyyttä käsittelevästä haastattelusta. Siinä haastateltavamme yliopistonlehtori Taneli Tuovinen sanallisti osuvasti, että taiteidenvälisessä yhteistyössä ihmiset kutsuvat toisistaan esiin puolia, jotka eivät muuten välttämättä ole keskiössä. Hän kuvasi tätä tapahtumaa mieleenpalauttamiseksi, jonkin tavoittelemiseksi omasta maailmasuhteestaan toisten avulla. (Tuovinen 03.06.2021.)

Kutsumani ihmiset ovat eri taiteenaloilta tulevia taiteilijakollegoitani, joilla on työkokemusta sekä taiteen tekemisestä että sen opettamisesta. Heistä jokaisen kanssa olimme jo ennen tutkimusjaksoa pulahtaneet ääneen liikkeellisestä ja toiminnallisesta näkökulmasta, joten kehoäänestä ja äänellis-liikkeellisistä työskentelytavoista heillä oli jo ennestään kokemusta. Aiemman yhteistyön tuoma vahva luottamuksen ja vapautumisen ilmapiiri toimi pohjana jaetun vastuunkannon käytännöille, mikä oli mielestäni edellytys sille, että pystyimme työskentelemään kanssatutkijoiden kanssa tasavertaisina tekijöinä. Oma roolini oli toimia tilan fasilitoijana tarjoilemalla lähtöjä tutkimiselle sekä pitämällä huolta ajasta ja dokumentoinnista, mutta varsinaisen toiminnan aikana kannattelimme tilaa yhdessä.

Esittelen seuraavaksi kanssatutkijani siinä järjestyksessä, missä he ilmaantuivat osaksi tutkimusprosessia. Flamencotanssikollegani **Henna-Elise Ventovirran** (aikaisemmin Selkälä) kutsuin mukaan, sillä kaipasin rinnalleni tekijää, joka tuntee sekä nykytaiteen että flamencon kenttää. Yhdessä Ventovirran kanssa etsimme vapautumista flamencon rytmisistä ja musiikillisista malleista, mitä olemme unelmoineet tekevämme yhdessä jo pitkään. Ventovirta kuvaa toimijuuttaan näin:

Toimin politiikantutkimuksen, tanssitaiteen ja (ilmasto)aktiivismin risteyskohdassa. Oikeudenmukaisen ekososiaalisen muutoksen edistäminen on työni keskiössä ja sen läpileikkaavana teemana tutkimuksesta taiteeseen. Tanssintekijänä minua kiinnostavat erityisesti haavoittuvaisuuden tematiikka, erilaisten kohtaamisten avaamat odottamattomat mahdollisuudet sekä toisenlaisten maailmojen kehollinen kuvittelu. Liikekieleni kumpuaa nykyflamencon ja nykytanssin kielistä, ja työskentelen erityisesti improvisaation ja hetkessä syntyvän komposition keinoin. (Henna-Elise Ventovirta 2023.)

Opiskelutoverini **Reettaleena Rauhalan** (tanssinopettajan maisteriohjelma) kanssa olimme jo opintojemme aikana aistineet ainutlaatuista liikkeellistä yhdessä ajattelua. Olimme syventyneet kuuntelun teemoihin sekä sivunneet kehoäänien näkökulmia jo aiemmin. Kutsuin Rauhalan mukaan, sillä tuntui tarpeelliselta ja hedelmälliseltä jatkaa yhdessä ajattelua juuri tämän työn kontekstissa. Rauhala kuvaa toimijuuttaan näin:

Olen Helsingissä asuva liiketaiteilija ja -fasilitaattori. Tanssi- ja joogapraktiikkani ja tutkimukseni kietoutuvat runouteen ja liikkuvaan kuvaan. Olen viime aikoina saanut inspiraationi autenttisuuden, kodin, unelmien ja luonnon kysymyksistä. Samat kysymykset johdattelevat pedagogista ja somaattista tutkimustani itsen ja kehon, itsen ja muiden, sekä itsen ja ympäröivän maailman välisistä yhteyksistä. (Reettaleena Rauhala 2023.)

Opiskelutoverini **Ville Sarimaa** (teatteriopettajan maisteriohjelma) työsti omaa opinnäytetyötään Omenapuutalolla kanssani samaan aikaan. Huomasimme prosessiemme alkaneen limittyä ja molempien häärvään äänen parissa, vain hieman eri näkökulmista. Halusimme kokeilla kerrosta töitämme konkreettisemmin, joten Sarimaa liukui taiteellisen tutkimisen jaksolle mukaan äänitoimijaksi. Sarimaa kuvaa toimijuuttaan näin:

Olen teatteri- ja esitystaiteen tekijä sekä pedagogi. Praktiikassani korostuvat nurinkuriset ja prosessuaaliset dramaturgiat sekä vuorovaikutteisen äänisuunnittelun käyttäminen. Työskentelyni perustuu dynaamiseen esitykselliseen tilaan, joka kutsuu – ei kontrolloi. (Ville Sarimaa 2023.)

Luottamuksellinen yhteys rakentuu kokemukseni mukaan hiljalleen, joten tutkimusjakson tiukassa aikaraamissa oli hyvä, että yhteinen historia oli kanssatutkijoilla ja minulla jo olemassa. Kanssatutkijat toivat työskentelyyn eri tulokulmia ja kehollisia käytäntöjä, mutta ennen kaikkea turvaa. Tuntemattomalle auki oleminen vei toiminnan ajoittain varsin kokeelliselle maaperälle, mikä nosti esiin vastavuoroisen tuen tarjoamisen ja kokemusten jakamisen tarpeen turvallisen toimintakulttuurin mahdollistamiseksi. Oli tärkeää, että jokaisella tutkimiseen osallistuneella oli työkaluja sietää tuntematonta, kutkutusta oleskella tuntemattomassa sekä reflektoida ja jakaa kokemuksiaan sallivaan ja toisia kunnioittavaan sävyyn.

Opinnäytetyöskentelyäni tuki Omenapuutalolla kanssatutkijoiden lisäksi eräänlainen työyhteisö, jonka muodostimme opiskelutovereideni **Mari Kortelaisen** (tanssinopettajan maisteriohjelma), **Ann-Mari Ohtamaan** (teatteriopettajan maisteriohjelma) sekä jo edellä mainitun Ville Sarimaan kanssa. Olimme tehneet opintojemme aikana yhteistyötä Rämeikkö-kollektiivina jo aiemmin. Emme tällä kertaa tehneet kollektiivina taiteellista työtä yhdessä. Sen sijaan loimme työyhteisön, joka oli yksi kokeilu jonkinlaisesta tukiringistä, johon nojata ja jossa jakaa ajatuksia työskentelyn aikana. Pyrimme kokeilulla etsimään tapoja työskennellä vapaan kentän toimijoina oman työn parissa työyhteisön sisällä, mikä on kokemuksemme mukaan kaivattu lisä ammattikentälle. Työyhteisön konkretisoimiseksi vuokrasimme Omenapuutalon jaetuksi työskentelytilaksi, jossa päivittäiset reittimme saivat ristettä luontevasti ja prosessiemme oli mahdollista kytkeytyä toisiinsa tavalla tai toisella. Lisäksi pystyimme jakamaan työskentelystä aiheutuvat tuotantoon ja tilan ylläpitoon liittyvät tehtävät, mikä vähensi yksilökohtaista kuormitusta.

3.4. Tutkimuskäytännöt

Käsittelen seuraavaksi Omenapuutalossa tapahtunutta kollektiivista taiteellista toimintaa taiteellisen tutkimusjakson pääasiallisena tutkimusmenetelmänä. Avaan toimintaa ohjanneita peruspilareita sekä prosessissa muotoutuneita tutkimisen käytäntöjä. Korostan, että taiteellisen toiminnan ymmärtäminen johdonmukaisena menetelmänä on tapahtunut vasta jälkepäin refleктоivan kirjoittamisen jaksolla.

Minulla ei ollut taiteellisen tutkimusjakson alussa suunnitelmaa tutkimisen etenemisestä eikä mielikuvaa lopputulemasta, vaikka tutkimusmotivaatio olikin hyvin kirkas. Minulla oli tiedossa tila sekä vahva tarve tutkia kollektiivisesti liikkuen. Prosessin edetessä prosessilähtöisyys, kehollisuus, kokemuksellisuus ja jaettu tekijyys alkoivat paljastua taiteellista toimintaa suuntaavina piirteinä. Avaan seuraavaksi, mitä näillä tarkoitan tämän työn kontekstissa.

Prosessilähtöisyys kuvaa toiminnan etenemisen logiikkaa. En ollut kiinnostunut lopputulokseen tähtäämisestä vaan kollektiivisesti prosessissa olemisesta, sen kuuntelemisesta ja prosessista nousevista oivalluksista (esim. Törmi 2016; Koskenniemi & Kärki 2007). Tämä näkyi siten, etten fasilitoijan roolissa suunnitellut tutkimisen etenemisen askeleita etukäteen. Sen sijaan kokosin erilaisia lähtöjä, kuten harjoitteita, tekstejä ja materiaaleja, joihin tukeutua tarvittaessa. Päätökset toiminnan seuraavista siirroista tapahtuivat prosessin keskellä kehollisen tuntuman mukaan, mitä prosessi kulloinkin tuntui tarvitsevan. Olen kuvannut työpäiväkirjassani työskentelyn tunnun kuuntelua näin:

Olen etsiytynyt jonnekin.

Havainto toissapäivältä.

*En säädäkään kaikkea kerralla ja sääntäile eri suuntiin,
tekemisissäni on tapahtunut jotain rajautumista.*

*Ääni, äänen kanssa työskentely, rytmiikan tuottamisesta vapautuminen
ovat aiheita, joita olen työstänyt.*

On varmaan muitakin.

(Työpäiväkirja 26.1.2022)

Kehollisuus ja kokemuksellisuus luonnehtivat tapaamme kerätä tietoa aistisesti auki olemalla, liikkumalla ja toiminnassa syntyneitä kokemuksia koettelemalla taiteelliselle tutkimukselle tyypilliseen tapaan (esim. Tuovinen & Mäkikoskela 2018). Nojasimme tietoon, joka on meissä ja tuntuu: tietoon, joka osuu iholle, painaa jäsenissä, muljahtelee sisuksissa ja tallentuu soluihin. Kehollinen toiminta oli ajattelua, konkreettista lihallista virtaa, joka ulottui sekä kehon sisäiseen että ulkoiseen maailmaan. Kehollinen toiminta alkoi piirtää odottamattomia yhteyksiä näkyviksi ja muodostaa omalakista

kokemuksellista kartastoa. Jonkin tärkeän tuntumista kehossa olen sanoittanut työpäiväkirjassani seuraavalla tavalla:

Etsin solmuja.

Pureskeltavaa solmukohdassa.

En yritä selvittää solmua,

vaan oppia näkemään, mitä solmusta milloinkin avautuu minulle.

-----()-----()—()-----()-----()-----()-----()—()-----

Etsin solmuja,

jotka tuntuvat kehossa tiivistyminä

mahdollisuuksia kipinöiden.

Tieto on käsillä.

Kuin hyttysparven keskellä

voin valita:

yksi huitaisu,

kuten tottumus kertoo, että olisi paras

tai

yksi pysähdys,

kuuntelu ja kuhina,

ja uusi koettelemus,

uusi oivalluksen mahdollisuus.

(Työpäiväkirja 17.1.2022)

Jaettu tekijyys avaa kollektiivista tutkimisen tapaamme sekä suhtautumistamme omistajuuteen taiteen tekemisessä (esim. Salminen 2015; Arlander 2010). Vaikka toimin tutkimisen fasilitoijana, kanssatutkijoilla, tilalla ja tilan materiaaleilla oli merkittävä vaikutus taiteellisen toiminnan sisältöihin ja luonteeseen prosessin eri vaiheissa. Minun tehtäväni oli huolehtia ajasta ja tarjota lähtöjä, joihin jokainen sai syventyä omasta kokemusmaailmastaan ja kiinnostuksen kohteistaan käsin. Mitä lähdistä kehkeytyi, syntyi kollektiivisesti hetkessä oleilemalla ja toimimalla.

Omistajuutta suhteessa jaettuun tekijyyteen pohdin jonkin verran tutkimusjakson aikana. Tässä yksi ote työpäiväkirjasta:

Melkein rikollinen olo.

Kaikki ideat lähteneet versoutumaan jostakin yhdessä tehdystä, toisen heittämissä kommentista tai ajatuksesta, jostakin jaetusta.

Kytkeytyminen tuntuu olevan keskeistä.

Kiinnityn ympärillä oleviin ihmisiin.

Ilman heitä ei olisi minun taidetta.

Niin, voinko edes sanoa, että 'minun taidetta'?

Tekemääni taidetta?

Minua tekemässä taidetta.

Minua olemassa taiteessa.

(Työpäiväkirja 18.1.2022)

Yllä esittelemäni piirteet muodostavat taiteellisen tutkimisen menetelmälliset peruspilarit, joiden ohjaamina taiteellisen toiminnan käytännöt alkoivat rakentua. Näin jälkikäteen tarkasteltuna taiteellisen toiminnan käytännöt Omenapuutalolla näyttäytyvät minulle eräänlaisena toiminnan nelikkona, jossa nelikon jokaisella osalla on oma tärkeä funktionsa. Alla olevan taulukon laadin refleктоivan kirjoittamisen jaksolla visualisoidakseni toiminnan nelikkoa eräänlaisena apuikkunana taiteellisen tutkimisen käytäntöjen tarkasteluun.

Tilan rakentaminen	Kuuntelu- harjoitteet
Kehollinen improvisaatio	Reflektointi- menetelmät

Toiminnan nelikon muodostavat virittäytymiseen tähtäävä tilan rakentaminen, kehoäänelle tilaa antavat kuunteluharjoitteet, kehoääni edellä toimimisen tunnustelu kehollisen improvisaation keinoin sekä syntyneiden kokemusten purkuun tarkoitetut reflektointimenetelmät. Kuvaan seuraavaksi nelikon osia yksitellen tarkemmin ja yritän jäljitellä näkyviin, mistä ne ovat työskentelyymme kummuneet.

Tilan rakentamiseksi luen kaiken sellaisen luonteeltaan arkisen toiminnan, jossa kehoääneen tuli taiteellisella tutkimusjaksolla vahingossa virittäytyttyä. Esimerkiksi huonekalujen ja materiaalien roudaaminen (toisin sanoin raahaaminen, kantaminen tai siirtely paikasta toiseen), flamencolattian rakentaminen, tilan siivous, kahvin keittäminen sekä äänentoiston asennus ja käyttöönotto olivat prosessissamme tällaista toimintaa. Prosessin alussa mielsin tilan rakentamisen varsinaista tutkimista valmisteleväksi toiminnaksi. Kiepsautin näkökulman pian japanilaisesta teatteriperinteestä tulevan näyttelijän Yoshi Oidan (2004) käytäntöjen innoittamana ja aloin sisällyttää tilan rakentamisen osaksi taiteellista toimintaa antaen sille siten enemmän arvoa. Nimittäin raja valmistelevan ja varsinaisen toiminnan välillä oli prosessissa Oidan käytäntöjen tapaan ajoittain häilyvä. (Oida & Marshall 2004.) Uppouduin huomaamattani arkiseen toimintoon ja sen synnyttämään ääneen, kuten hiekkapaperilla flamencolattian hiomisesta syntyvään kontaktin ääneen, samalla keskittymisen asteella kuin johonkin taiteellisen toiminnan osaksi mieltämäni kuuntelutehtävään.

Kuunteluharjoitteet avasivat tilaa kehoäänelle, sen ilmaantumisen ja olemassaolon havainnoinnille. Harjoitteet pohjautuivat opintojemme aikana opettajiemme esittelemiini havainnoinnin eri menetelmiin, joissa keskeistä oli arvon antaminen sille, mitä jo on. Ne olivat kokemusmaailmassani helposti ulottuvilla olevia harjoitteita, jotka olivat tarjonneet minulle oivalluksia aiemmin. Tällaisia olivat mm. muusikko ja äänisuunnittelija Tero Kaunisvuon esittelemät R.Murray Schaferin äänten metsästykseseen kutsuvat harjoitteet (Schafer 2015/1992), vierailevan tutkijan Jeremiah Dayn vetämä tanssija ja koreografi Steve Paxtonin Small dance -harjoite (Day 2020) sekä teatteripedagogiikan lehtori Riku Saastamoisen esityskeskeisen pedagogiikan menetelmät (Saastamoinen 2021). Äänten metsästyksessä tähdätään äänimaiseman tarkkailuun, erilaisten tiläänten etsimiseen ja äänittämiseen (Schafer 2015/1992), mikä

avasi prosessissamme väylän ympäröivän äänimaiseman kuuntelulle sekä kehoäänien tunnustelulle suhteessa siihen. Dayn tulkinnessa Paxtonin Small dance -harjoitteesta kuuntelu suunnataan kehossa jo olevaan liikkeeseen ja sen kasvattamiseen (Day 2020), mitä laajensimme kehoäänien kuunteluun ja työstämiseen liikkeellisesti. Esityskeskäinen pedagogiikka vie huomion jo käynnissä olevan esityksen havaitsemiseen tilaa ja toimintaa tarkkailemalla ja siihen osallistumalla eri ohjeistuksien ja aikaraamein fasilitoituna (Saastamoinen 2021). Tämä antoi työkaluja kehoäänien kanssa toimimiselle ja sen muotoutumisen huomaamiselle.

Kehollinen improvisaatio oli taiteidenvälistä musiikillisen improvisaation (ks. esim. Huovinen 2015) ja liikeimprovisaation (ks. esim. De Spain 2014; Buckwalter 2010) monisyisistä maastoista ponnistavaa ja koreografisena menetelmänä tunnetun hetken komposition (mm. Carroll 2021) innoittamaa liikkeellis-äänellistä toimintaa sidoksissa aikaan ja paikkaan. Se oli hetkessä rakentuvaa ja ainutkertaista materiaalien ja kehojen järjestäytymistä, jossa aiemmin opittu ja käsillä oleva tieto pääsivät dialogiin. Kehollisessa improvisaatiossa tavoitteenamme oli tutustua kehoääneen ilmiönä, oleskella sen kanssa ja toimia sen kautta kehollinen tieto kompassina. Lähtö keholliselle improvisaatiolle oli vaihdellen tehtävä-, score- ja havaintopohjainen, ja toimintaa rajaavina tekijöinä olivat usein tila ja aika. Esimerkiksi yksi lähtömme oli tutkia painonsiirtoa liikkeellisenä tehtävänä 30 minuutin ajan ja tehdä havaintoja, millaista ääntä toiminnassa syntyy. Lähtöjä sai vapaasti soveltaa ja havaintojen perässä poukkoilla, jotta uudenlaiset kytkökset saivat paljastua.

Työskentelyn aikana syntyneet kokemukset purettiin käyttäen pääasiassa kolmea **reflektointimenetelmää**: kirjoittamista, keskustelua sekä kehollista muistelua. Kaikkia reflektointimenetelmiä yhdisti lähtökysymys, *mitä (toiminnasta) jäi kehoon*. Kirjoittaminen tapahtui ennakkoon sovitun aikarajan puitteissa, usein varsin lyhyenä n. 5-10min pituisena itsenäisenä tehtävänä. Syntyneen tekstin sai halutessaan jakaa muille kirjoittamisen jälkeen. Keskustelut sisälsivät vapaata kokemuksen kuvailua sekä tehtyjen havaintojen näkyväksi tuontia. Kehollinen muistelu tarkoitti edellisen päivän kuulostelua toiminnan kautta, millä pyrittiin antamaan tilaa myös muunlaiselle kuin sanalliselle reflektoinnille. Taustalla vaikuttivat erilaiset tekemällä oppimisen menetelmät, kuten kokemuksellinen ja kehollinen oppiminen (ks. esim. Anttila 2013).

Esitin selkeyden vuoksi toiminnan nelikon yksi kerrallaan peräkkäisinä toimintoina, eräänlaisena lineaarisena jatkumona. On kuitenkin syytä muistaa, että käytännössä ne eivät läheskään aina toteutuneet lineaarisesti, vaan toiminnan eri osa-alueet limittyivät ja kerrostuivat. Tunnistan kyllä, että aloitimme usein tilan rakentamisesta, mutten osaa yhtä tarkasti sanoa, milloin tilan rakentaminen loppui. Oliko kehollinen improvisaatio yksi tilan rakentamisen muoto? Vastaavasti reflektointia, jonka esitän jälkikäteen tapahtuneeksi ja toimintaa kasaavaksi toimintatavaksi, tapahtui käytännössä koko ajan toiminnan keskellä niin yhteisinä sovittuina välipureskeluina kuin jokaisen yksilöllisessä kokemuksessa havaintojen tulkitsemisen tasolla.

3.5. Dokumentointi

Avaan tämän luvun lopuksi dokumentoinnin tapoja, jotka olin jo aiemmin opinnoissani todennut päteviksi ja siten päättänyt hyödyntää niitä myös tässä työssä. Pääasiassa äänitin toimintaa ja keskusteluja Zoom-nauhurilla, pidin oppimispäiväkirjaa sekä tiivistin kokemuksia erilaisin runoin, erityisesti haiku- ja tankarunojen muotoon. Näin koin pystyväni tallentamaan toimintaa läheltä kokemusta.

Suosin steriilin äänitystilanteen luomisen sijaan äänityksiä, joissa varsinaisen äänilähteen lisäksi myös ympäröivät äänet saivat kuulua. Näin sain myös kontekstia ja kutkuttavia suhteisuuksia tallennettua. Lisäksi äänitys menetelmällisenä valintana kutsui ensisijaisesti kuuntelemaan ja antoi kehollisen toiminnan kuulumiselle painoarvoa.

Runomuodoista haiku ja tanka valikoituivat etenkin niiden rytmisyytensä vuoksi. Ne mahdollistivat isojen kokonaisuuksien, sisäisen ja ulkoisen maailman yhteyksien kiteyttämisen tiiviiseen muotoon. Niille ominainen Henna-Elise Ventovirran osuvasti kuvaama samanaikainen romantiikka ja rosoisuus oli myös laatuna sopivan elämänmakuinen kokemusten tallentamiseksi. Lisäksi rajatun rytmin puitteissa haikuja ja tankoja oli suhteellisen nopea tehdä, miksi ne sopivat hyvin osaksi päivärutiinia.

Äänitteisiin ja teksteihin tarttui ajatusten karkeutta, materiaalin tuntua sekä jälkiä prosessin intuitiivisesta ja improvisatorisesta luonteesta. Dokumentaatiota läpi käydessä nämä piirteet auttoivat palauttamaan minut aistisuuteen ja kokemuksen hetkeen hyvin

kokonaisvaltaisesti. Tallensin tutkimista myös videoimalla muutaman kerran. En kuitenkaan kokenut videokuvan tallentavan hetken kokemuksellisuutta yhtä hyvin kuin tekstit ja äänitteet tekivät. Enemminkin video muotona antoi tietoa siitä, miltä toiminta näytti ulospäin. Tämä johti siihen, että aloin arvottaa toimintaa ulkoapäin esteettisin kriteerein, mikä ei tuntunut olennaiselta tässä kontekstissa, joten rajasin ne dokumenttimateriaalistani pois.

Taiteellisella tutkimusjaksolla lähestyimme kehoääntä tilassa tapahtuvana kokemuksellisenä ilmiönä, joka paljastaa itsensä toiminnassa. Lähdimme kollektiivisesti seuraamaan kehoääniä, eli liikkeessä ja toiminnassa syntyviä perkussiivisiä ääniä löytääksemme keinot valjastaa kehoääni käyttöön improvisaation kontekstissa. Keskityimme erityisesti ääniin, jotka usein rajautuvat syystä tai toisesta epä-ääninä tai varsinaisten äänten sivuääninä kuulokuvasta pois. Etsimme käytäntöjä kehonäänen kuulemiselle ja tallentamiselle. Avaan seuraavassa luvussa taiteellisella tutkimusjaksolla syntyneitä tihentymiä kehoäänestä, jonka potentiaali alkoi paljastua toiminnassa.

raahaus kiinnostaa
asetun tähän hiljaa
taas viserrystä

lattiakin rapisee
ikkunat rematoivat
(Henna-Elise & Marja 2.2.2022)

aistitulvassa

sitten muistan kirkkauden

kahvassa kenkä
(Henna-Elise & Marja 3.2.2022)

4. TIHENTYMIÄ TAITEELLISELTA TUTKIMUSJAKSOLTA

Tässä luvussa avaan kolmea Omenapuutalossa taiteellisella tutkimusjaksolla syntynyttä tihentymää. Ne eivät ole minulle kirkastuneita lopputuloksia, vaan ennemminkin kehossa energisesti tiheältä tuntuvia ”tässä on nyt jotain” -kokemuksia, joissa aavistelen Pallasmaan (2017, 87) ruumiillisen viisauden ajatusta lainaten osuvani johonkin olennaiseen. Avaan tihentymiä fenomenologisella virityksellä oman kokemukseni kautta pyrkien tuomaan työskentelyjakson tunnelmaa ja runsautta tekstissäni esiin. Muistutan, että tutkimustehtäväni oli taiteellisella tutkimusjaksolla tutkia äänen ja rytmin olemusta ja mahdollisuuksia improvisaatiossa flamencotanssijan kokemuksesta käsin. Kehoäänen potentiaalista osasin puhua vasta reilusti myöhemmin.

Aloitan ihmettelemällä, miten keho kuuluu, ja tallustelen kehoääneen liittyvien teemojen jäljillä. Sen jälkeen kuljen rytmin löytymisen ja rakentumisen luokse ja esittelen konkreettisena esimerkkinä *Tilan rytmi* -työpajat. Luvun päätteeksi keskityn kuuntelemiseen. Nostan esimerkkinä *Kahvassa kenkä* -tutkimukselliset kokeilut, missä kuuntelu ulottui kehoon väkevällä tavalla.

4.1. Miten keho kuuluu?

Tässä luvussa syvennyn yhteen taiteellisen tutkimusjakson keskeisimmistä kysymyksistä, *miten keho kuuluu*. Yritän jäljitellä, mistä tämä kysymys on mahdollisesti ilmaantunut tutkimisen keskiöön tai mikä on kenties vaikuttanut sen muotoutumiseen. Kerron, miten olen kehon kuulumista jäsentänyt, ja mitä jatkokysymyksiä kysymys herättää minussa nyt. Käytän tässä luvussa poikkeuksellisesti termiä ’ääni’ termin ’kehoääni’ sijaan, sillä taiteellisella tutkimusjaksolla ääni ei ollut vielä käsitetasolla tarkentunut kehoon, vaikka esittämässämme kysymyksissä ja tulokulmissa rajaus oli jo aistittavissa. Lukua voikin lähestyä muistelmana kehoääni-käsitteen synnystä, eräänlaisena äänen kasvutarinana kohti kehoääntä.

Lähdin taiteellisella tutkimusjaksolla liikkeelle kuuntelemalla ja kuljeskelemalla Omenapuutalossa. Tunnustelin talon pintoja ja yksityiskohtia vaikuttuneena R.Murray Schaferin ajatuksesta äänimaiseman havainnoinnista (Schafer 2015/1992) sekä John

Cagen ajatuksesta äänen kuulemisesta juuri sellaisenaan vailla ennakko-oletuksia tai suurempaa merkityshakuisuutta (Cage 1991; Kostelanetz 2003). Hyödynsin myös performanssitaiteilija Jeremiah Dayn tulkintaa tanssitaiteilija Steve Paxtonin Small dance -harjoitteesta, jossa tanssi syntyy minimalistisesti painonsiirtoa kuuntelemalla (Day 2020). Paxtonin harjoitteen parissa aistin rinnakkaisuutta John Cagen (1991) ajatuksiin äänen olemuksesta.

Omenapuutalon ääniä seuraten totuttelin tilaan, tein siitä ääni kerrallaan itselleni yhä tutumman, ”asuttavan”, kuten Marcel Proust kuvailee vieraaseen huoneeseen asettumista 1900-luvun alun romaanissaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* (Proust 2017). Kirjoitin työskentelyäni Omenapuutalossa auki työpäiväkirjassani näin:

Itsekseni aloitin joogalla. Sit kuljeskelin tilassa, löyty kiinnostava lattianarina. Aloin käydä läpi tilan ääniä ja pintoja. Jäi mieleen uuniluukun sopraanonarina, kipinäpellin rahina, sivuikkunassa kuin peltikaton pisarat ja sen kumeampi alaosa, merisoundi seinää silittämällä, sahaus uunin takaosassa. Kylmiä ja lämpimiä pintoja, tasaisia ja epätasaisia. Sit tuli keskeytys. Ja sit ruokatauko.

(Työpäiväkirja 11.1.2022)

Vanhana talona Omenapuutalo oli puhuttelevien äänten aarrearkku, hyvin keskustelevaa tyyppiä. Palasin narahdusten ja inahdusten luokse tutkimisen aikana yhä uudelleen, jotenkin ne saivat minut kuuntelemaan erityisellä tavalla. Nauhoitin niitä talteen muistamista ja mahdollista äänimateriaalin jatkotyöstöä varten. Äänitteiden kuuntelu paljasti minulle toisen, varsin orgaanisen kulman äänen kanssa työskentelyyn: Aloin kuunnella kehoa äänessä, tai kuten Tiina Humaloja kuvataidekasvatuksen kontekstissa kirjoittaa, hamuamaan ”kehollisen ilmituloa” (Humaloja 2014) äänessä.

Keho alkoi kuulua Omenapuutalon äänitteitä kuunnellessani monin eri tavoin. Kuuntelin painonsiirtoa lattian narinassa, luukun avauksen hienovaraisuutta pönttöuunin ininä, kosketusta seinän kohinassa, ihon karheutta naulojen soinnissa. Eräänä tammikuuisena maanantaina 2022 jälleen äänitteitä kuunnellessani koin yllättäen tarvetta jäsentää, miten minä kuulen kehoa äänessä. Laadin listauksen erilaisista havaitsemistani kuulokulmista, jotten unohtaisi niitä. Suosittelen suhtautumaan listaukseen sellaisena

yhdessä hetkessä syntyneenä kokemusperäisenä ehdotuksena kehoäänen havainnointiin eri kulmista. Listauksen kohdista jotkut tuntuvat nyt jälkeensä hieman limittäisiltä, mutta olen säilyttänyt ne alkuperäisen muistiinpanon kaltaisena, sillä ajoittain saan kiinni kohtien hienovaraisista erityislaaduista. Listausta kuuluu näin:

Havaitsin äänitteissä

- 1) ääntä, jossa keho kuuluu
 - 2) ääntä, jossa liike kuuluu
 - 3) ääntä, joka aiheuttaa kehollisia tuntemuksia
 - 4) ääntä, jossa keho työstää ääntä
 - 5) ääntä, jossa kontakti kuuluu kehon ja toisen tekijän välillä
 - 6) ääntä, joka visualisoituu
- (Työpäiväkirja 24.1.2021)*

Avaan seuraavaksi esimerkein yllä olevaa listausta. (1) Äänellä, jossa keho kuuluu, viittaa erityisesti kehossa jo oleviin ääniin tai ruumiin kuulumiseen, kuten vatsan murina, hengityksen virta, ihon karheus tai luun kolahdus. (2) Liikkeen kuulumisella tarkoitan niin kehon liikkeestä, kuten painonsiirrosta, aiheutuvaa äänen tekstuuria kuin liikkujan etäisyyden muuttumisen havaitsemista tilassa suhteessa äänen vastaanottimeen (minuun tai nauhuriin), kuten kävely tilan poikki. Myös esimerkiksi törmäyksestä aiheutuvan pysähdyksen kuulumisen paljastaa sitä edeltäneen liikkeen ja sen sammumisen. (3) Kolmantena listassa on kehollisia tuntemuksia aiheuttava ääni, eli sellainen, joka ensisijaisesti tuntuu kehossa. Monelle tuttu arkipäivän esimerkki tästä on liitutaulun raapaisu kynnellä. Omenapuutalolla vastaavan reaktion aiheutti esimerkiksi Zoom-nauhurin riipivä kirkuna vasten pintaa, jota en enää muista enkä ääninauhalta tunnista. (4) Äänellä, jossa keho työstää ääntä, vien huomion toisteisessa hankauksessa aiheutuvan kitkan kuulumiseen, kuten lattian vingunta kantapään liukuessa hankalasti eteenpäin. (5) Viidentenä mainitsemani kontakti puolestaan kuuluu kitkaa pehmeämpänä, painautuvampana ja pinta-alaltaan laajempaan, kitkan ollessa äänensävyiltään tiivistä, terävää ja kontaktipinnaltaan varsin keskittyntä. Kontakti kuuluu esimerkiksi kohinana seinää vasten liukuessa. Kontaktin kuulumisessa kosketuksen eri laadut korostuvat. (6) Visualisoitua ääni puolestaan liittyy äänen piirtymiseen näkökenttään esimerkiksi jonkinlaisena värinä tai äänilähteen kuvitteluna.

Tekemääni listausta avatessani huomaan nyt kysyväni, mitä tietoa itse asiassa tarvitsen, että voin kuulla kehon läsnäoloa, osuutta tai jälkeä äänessä. Onko kehon kuuleminen yhteydessä siihen, että minulla on äänitystilanteista kokemus? Olenhan äänityksissä fyysisesti paikalla. Kuuntelenko jälkeä kokemuksestani sen sijaan, että oikeasti voisin tunnistaa kehoa äänessä? Mitä kuulisin, jos en tietäisi, miten äänet ovat syntyneet? Pohdintakiemuran kautta löydän uudelleen Omenapuutalossa syntyneeseen oivallukseen äänen kokemuksellisuudesta. Ääni ei tuntunut silloin abstraktilta, ulottumattomissa olevalta. Se oli siinä, koeteltavissa (Salminen 2015).

Ääntä voi koetella monin eri tavoin. Henna-Elise Ventovirran kanssa paikansimme työskentelyn aikana viisi fokuksen eli huomion keskittämisen tasoa tilassa suhteessa kehoon. Piirsimme ne alla olevaan kuvaajaan näillä sanoilla: sisällä, ulottuvilla, välissä, reunamilla ja läpi.



Kuva 6: Fokuksen tasot. Piirros: Henna-Elise Ventovirta. Kuva: Marja Rautakorpi.

Kuvaaja tarjoaa mahdollisuuksia äänen tunnisteluun esimerkiksi seuraavanlaisten kysymysten kautta: Millaista ääntä aistin sisällä kehossa? Entä kehon ulottuvilla? Onko ääntä, joka lymyilee kehon ja toisen toimijan (kuten ihminen, tuoli tai seinä) välissä? Mitä kuuluu tilan reunamilta? Voiko ääni lävistää minut tai kulkea tasolta toiselle,

ulottuvilta reunamille? Muiden muassa näiden kysymysten kautta ääntä voi lähestyä kokemuksellisena, koettavissa olevana ilmiönä, varsin kehollisesti.

Äänen tuntumisesta kehossa, sen kinesteettisyydestä äänisuunnittelija Heidi Soidinsalo (2014) tuo kiinnostavan esimerkin teatterin kontekstista. Hän kertoo eräästä esityksestä, jossa äänisuunnittelun yhtenä lähtökohtana oli äänen fyysinen kokeminen. Tähän Soidinsalo työryhmineen pyrki tuottamalla esityksessä koko kuulemamme äänen taajuuskaistan kattavaa ääntä, korostamalla matalia taajuuksia sekä sijoittamalla esityksen ääniä katsojien ympärille. Soidinsalon mukaan näin oli mahdollista luoda upottava äänellinen tila, jossa äänitekstuuri vaikutti massiivisemmalta kuin mitä se desibeleissä mitattuna olikaan. Kuuloaistin rinnalla ääni jytisi kehossa Soidinsalon osuvasti kuvaillen esimerkiksi penkin tutinana tai resonanssina rintakehässä. (Soidinsalo 2014, 40–41.)

Soidinsalon esimerkki osuu hyvin aiemmin esittelemäni listauksen kohtaan 3, eli ääneen, joka aiheuttaa kehollisia tuntemuksia. Omassa prosessissani ovat puolestaan korostuneet kohdat 2, 4 ja 5, eli liikkeen kuuluminen, keho työstämässä ääntä ja kontaktin kuuluminen. Nyt jälkeenpäin huomaan, että näitä kolmea kohtaa yhdistää *toiminta – äänen syntyminen kehollisessa toiminnassa*. Äänen fyysisen kokemisen lisäksi kyse on tässä työssä myös äänen fyysisestä tekemisestä ja nimenomaan tekijäkokijan näkökulmasta käsin tarkasteltuna. Juuri toiminnan käsite osuu tähän kohtaan hyvin, sillä se ottaa mielestäni huomioon monenlaisia taidekäsitteitä. Se ei profiloidu johonkin tiettyyn alaan, vaan antaa risteilyn mahdollisuuden niin flamencon, tanssin, teatterin, musiikin kuin esitystaiteen maastoissa, joissa olemme kanssatutkijoiden kanssa temmeltäneet. Toiminta on minulle energialtaan aktiivinen termi, joka jo itsessään sisältää ääntä ja liikettä kiteyttäen tekemistämme hyvin.

Mitä äänen syntyminen kehollisessa toiminnassa käytännössä tarkoitti? Taiteellisen tutkimisen jaksolla se oli raahausta, kaapimista, raapimista, näpyttelyä, naputtelua, kolkutusta, iskemistä, paiskomista, tamppaamista, pyrskähelyä, pysähtymistä ja hengähdystä. Se oli toimintaa, josta kuului natinaa, nitinää, ritinää, rohinaa, rahinaa, narinaa, kohinaa, nitkutusta, nakutusta, kuminaa, pauketta ja rysäyksiä. Toiminnassa syntyvä ääni oli laadultaan siis varsin perkussiivista. Toimimalla, tai oikeastaan jo vain

olemalla, loimme jatkuvasti käynnissä olevaa perkussiivista äänimattoa, joka avautui mahdollisuuksien kenttänä eteemme kaikessa runsaudessaan. Kun aloimme toiminnan hetkellä kiinnittää huomiota, miten kuulumme toimiessamme, mitkä äänet ovat jo meissä ja ulottuvillamme ja mihin suuntaan ne kehkeytyvät, avautui väylä kehoäänien kanssa työskentelylle.

Kuten jo aiemmin totesin, toiminnassamme keskeistä oli äänen seuraaminen, eli äänen syttyminen ja sen kuuleminen jälkeensä. Kuten John Cage on todennut, on kiinnostavampaa kuulla ääntä toiminnan hetkellä tai ääntä toimimassa sen sijaan, että kuvittelisi, miltä ääni mahdollisesti voisi tai pitäisi kuulostaa (Cage 1991; Kostelanetz 2003). Tämä oli itselleni yksi ajattelun käänne taiteellisen tutkimusjakson aikana. Nimittäin flamencotanssin kontekstissa on olemassa hyvin vahvoja mielikuvia flamencotanssin ihanneäänestä, myös minulla. Vuonna 2019 eräs muusikkokollegani kysyi koputusmateriaalia äänittäessämme, millaista soundia lähtisimme etsimään. Silloin hätkähdin ensimmäisen kerran siihen tosiasiaan, että minulla oli heti kuulokuva mielessä: aika kuiva ja terävä, mutta kuitenkin juureva ja syvä, hieman tilan tuntua. Kannoin tätä ihanneäänien mielikuvaa myös Omenapuutalossa ja tuskastuin, kun en saanut sitä tilan akustiikan ja materiaalien vuoksi aikaiseksi. Omenapuutalo pakotti minut sopeutumaan ja soveltamaan. Hyvä niin. Se opetti minut rauhoittumaan, kääntämään tulokulmaa, kuuntelemaan ääntä sallivasti ja uteliaasti arvottomamatta, ja sitten ryhtymään toimeen. Se avasi väylän kehoäänelle tulla huomatuksi osana sitä ympäristöä, jossa toimin.

Hetki, jolloin tulee pysähdys. Avaan ikkunat, koska haluan kuulla linnunlaulun paremmin. Nyt kuuluu myös ihmisten puhetta, ihmisen tuottamaa kolinaa ja suhinaa auton putsauksesta lumesta. Miten ulkoinen maailma on osa sisäistä maailmaa? Ulkopuolinen ja sisäpuolinen ääni kiehtoo. Avatut ikkunat.

(Työpäiväkirja 31.1.2022)

4.2. Miten rytmi rakentuu?

Kehoäänien vapautuminen liittyy olennaisesti rytmien ymmärtämiseen musiikillista rakennetta laajempaan ilmiönä. Avaan seuraavaksi, miten käsitykseni rytmistä on lähtenyt avautumaan taiteellisella tutkimusjaksolla rytmien rakentamisesta kohti sen olemista ja rakentumista minusta huolimatta. Otan käytännön esimerkiksi Omenapuutalossa järjestämämme Tilan rytmi -työpajat, joissa tutkimme rytmien ilmentymistä tilassa ja toiminnassa.

Rytmi on edustanut minulle pääasiassa perkussiivista taituruutta ja täsmällisyyttä vuorovaikutustilanteissa. Käsitys on peräisin flamencon kontekstista, jossa rytmi on flamencotanssijan tavaramerkki, eräänlainen virtuoottisuuden tiivistymä. Rytmi ilmenee flamencossa kokemukseni mukaan niin ääni- ja liikemateriaalina, toimintaa määrittävänä musiikillisena rakenteena kuin suhteutumisena musiikilliseen kokonaiskuvaan ajoitus ja intensiteetti edellä. Rytmi materiaalina tarkoittaa minulle pohjaa ja luonnetta flamencotanssijan keholliselle ilmaisulle, joka koostuu niin askelikoista kuin liikelauseista, joista tanssija koostaa erilaisia soivia rytmikuvioita ja kommunikoi niiden välityksellä muusikoiden kanssa. Musiikillisena rakenteena ymmärrän rytmien flamencon eri tyyllilajien toiminnalle tarjoamina kehyksinä tahtilajeineen, tempoineen ja tunnelmineen, joita sekä tanssijat että muusikot noudattavat. Puhuessani rytmistä suhteutumisena viitataan toiminnan ajoittamiseen ja rytmittämiseen, tilan ottamiseen ja antamiseen suhteessa tanssijan ja muusikoiden yhdessä luomaan soivaan kokonaisuuteen, mistä koko esiintyjien välinen kommunikaatio syntyy.

Ranskalainen marxilainen sosiologi Henri Lefebvre haastaa teoksessaan *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (2004) käsityksemme rytmistä. Hän kertoo huomanneensa, että on olemassa jokin yleinen käsitys rytmistä, jonka kaikki tuntuvat omistavan, mutta sen merkitykset jäävät kuitenkin hämäräksi. Hänen mukaansa esimerkiksi muusikot, jotka toimivat ammatissaan suorassa yhteydessä rytmien kanssa luoden niitä, usein ahtaavat rytmit tahtilajeihin. Lefebvre on tarkastellut rytmiä musiikin kontekstia laajempaan ilmiönä esittäen, että kaikkialla, missä on vuorovaikutusta paikan, ajan ja energian välillä, on rytmiä. (Lefebvre 2004, 5-6.) Lefebvre toki kärjistää,

mutta hänen tekemänsä havainnot tuntuvat kuvaavan omaa tilannettani. Tehtailin tanssijana ja opettajana rytmejä sen minkä ehdin, kunnes materiaalipankkini tyhjeni. Aloin toistaa itseäni, joka johti lopulta omaan materiaaliini kyllästymiseen. Omaksumani rytmin kaavat ja rakenteet alkoivat tuntua ahtailta ja ajattelumallini kapealta. Päästäkseni irti jumista minun oli opittava ajattelemaan rytmiä laajempänä ilmiönä.

Taiteellisella tutkimusjaksolla astuin rytmin päältä määrittäjän roolista sen alle, rytmin tarkkailijaksi. Annoin äänten syttyä sellaisinaan. Rytmin näkökulmasta tämä tarkoitti sitä, että annoin äänten toimia omalakisesti, en yrittänyt asettaa tai suhteuttaa niitä mihinkään tiettyyn kaavaan. Ne saivat poukkoilla, kiihtyä tai hidastua miten halusivat rytmistä (suhteellisen) vapaina. Myös toimintamme äänten kanssa oli pääasiassa vapaarytmistä, ei mihinkään tiettyyn tahtilajiin tai mittaani kiinnittyvää, mikä tuntui antavan tilaa toiminnan luonnollisen rytmin seuraamiselle ja jonkin kehkeytymiselle.

Tarve toiminnan luonnollisen rytmin etsimiselle oli suuri, mikä tekeekin ristiriitaiseksi valintani tallentaa toiminnassa syntyneitä kokemuksia haiku- ja tankarunomuotoihin, joissa tavujen määrä on tarkkaan määritelty eli rytmisen kehys on hyvinkin tiukka. Vaikka äänen ja liikkeen tasolla suorastaan välttelin johonkin rytmiseen muottiin ajautumista, tekstin tasolla jopa kaipasin rytmin tuomaa turvaa ja rajanvetoa muuten niin runsaan kokemusmateriaalin jäsentämisessä. Kanssatutkija Henna-Elise Ventovirta osui tämän ristiriidan ytimeen kysymällä työskentelyn keskellä: ”Minkä vastapainon tämä rytmi tarvitsee ollakseen kantava?” Cage vaikuttaa puhuvan vastaavasta havainnosta rakenteena, jota tarvitsemme ei-mihinkään ilmentymiselle, jolloin siitä voi yllättäen syntyä jotakin (Cage 1971, 109-127). Tätä kirjoittaessani tulen tietoiseksi, että olihan toiminnassamme paljonkin rakennetta ja rytmitystä, erityisesti tila- ja aikaraamein. Rytmitys oli tapahtunut vain sellaisesta tulokulmasta, joka ei aktivoinut rytmiin liittyviä maneerisia käytäntöjäni, vaan salli tuntemattomalle auki olemisen.

Rytmisiä kokonaisuuksia voi muodostaa monella tavalla. Yhden inspiroivan tulokulman minulle avasi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun äänisuunnittelun lehtori Tuomas Fränti, joka toimi myös maisteriopintojeni toisen opetusharjoittelun ohjaavana opettajana. Säveltämisen ja äänisuunnittelun traditioista keskustellessamme

tammikuussa 2022 kysyin, miten hän työskentelee äänen ja rytmin kanssa. Fränti kuvaili jäsentävänsä ääntä melodioiden ja harmonioiden sijaan tekstuurina ja eleinä hyödyntäen tilan tuomaa estetiikkaa. Tekstuurilla Fränti tulkintani mukaan tarkoittaa jotakin kestollista äänimassaa, jossa on jonkinlaista eloa ja modulaatiota, eräänlaista äänen liikettä. Äänellinen ele puolestaan on sellainen, joka korostaa jotakin tai vie huomion jonnekin. Ele hänen mukaansa usein käynnistää tai lopettaa jotakin. Eleitä voi tapahtua joko yksi tai useampi peräkkäin. Eleistä ja tekstuuereista alkaa syntyä kompositiota tilassa, eräänlaista vuorovaikutteista äänimaisemaa, yhden ehyen musiikillisen kokonaisuuden sijaan. (Fränti 20.01.2022.)

Minulle Fräntin tapa ajatella tarjosi tien ulos rytmitehtailusta ja sävelkuvioiden jäljittelystä. Sain häneltä keinoja haastaa käsitystäni äänestä ja rytmin muodostumisesta. Vapauduin rytmin kehittelyn paineesta löytämällä keinot kuunnella rytmin rakentumista. Erityisesti kuulemisen kautta läsnäolon painottaminen toiminnassa, mistä keskustelimme Fräntin kanssa paljon (20.1.2022), paljasti kehossa ja tilassa rytmiä, joka oli jo käynnissä, minun päätöksenteoistani huolimatta. Tekstuurien ja eleiden kautta pystyin toimimaan ääni edellä tilan kanssa vuorovaikutuksessa vailla tarvetta hallita, millaista rytmiä toiminnassa syntyisi. Aloin kiinnittää huomiota rytmin isompaan kaareen, pienistä tapahtumista syntyvään kompositioon.

Rytmin tutkimiseen otimme vaikutteita myös teatteripedagogiikan lehtori Riku Saastamoisen esityskeskisestä pedagogiikasta (2021), jonka käytäntöihin tutustuin opintojeni ensimmäisenä lukuvuotena. Minulle Saastamoisen opetusseisioissa keskeistä oli uteliaan ja aktiivisen havainnoinnin synnyttämien impulssien kautta toimintaan mukaan tempautuminen. Käytännöstä minulle on jäänyt erityisesti mieleen rivi, jossa istuimme ja josta käsin tarkkailimme esitystilaksi nimeämäämme aluetta ennalta sovittujen aikaraamien puitteissa. Havainnoimme tilaa ja tilassa jo käynnissä olevaa, mikä nosti erityisesti tilan ja siellä oleskelevat materiaalit omaäänisiksi toimijoiksi. Työskentelyn edetessä rivistä sai myös osallistua esitystilan tapahtumiin erilaisin toimintaa rajaavin ohjeistuksin, ja palata takaisin riviin, kun siltä tuntui. Tiukat aikaraamit ja yksinkertaiset toiminnan rajaukset tukivat oman kokemukseni mukaan tietoisuuden samanaikaisessa avautumisessa ja tarkentumisessa, mikä aktivoi toimimaan tilaa ja tilannetta kuunnellen. Toisin sanoen tunsin tulevani toiminnan hetkellä

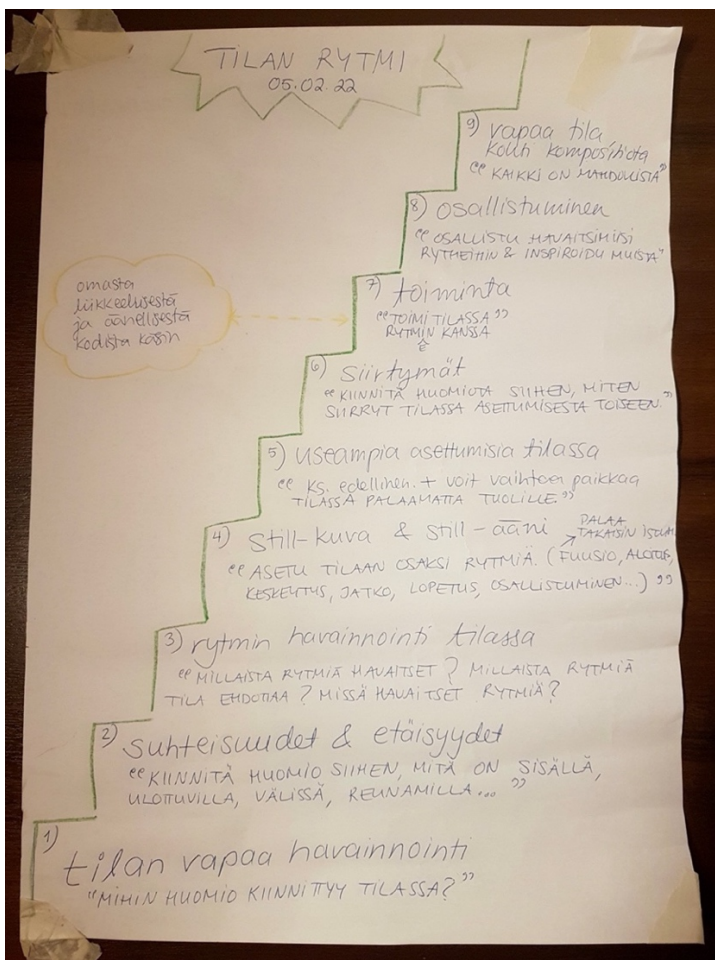
tietoiseksi minusta osana kokonaisuutta. Olin yksi vaikuttaja-vaikuttaja vuorovaikutussuhteiden verkostossa. (Saastamoinen 2021.)

Taiteellisella tutkimusjaksolla Saastamoisen esittelemästä työskentelytavasta inspiroituen ja sitä ronskisti soveltaen päädyimme flamencotanssikollegani Henna-Elise Ventovirran kanssa tarkkailemaan Omenapuutalossa tilan ja toiminnan rytmiä. Työskentely herätti paljon oivalluksia flamencon tradition suhteesta rytmiin ja sen muodostumiseen sekä kokemuksia siitä, miten rytmin kanssa työskentelyä voisi flamencossa entisestään rikastaa. Kysyimme, miten flamencotanssijuuteen liittyvää erityistä rytmin asiantuntijuutta voisi käsitteellistää toisin ja laajentaa asettumatta traditiota vasten, kuten modernin ajan kokeellinen musiikki tuntui vastustavan klassista musiikkia (ks. esim. Tiekso 2013). Aavistelimme tutkimisemme suuntaa nostamalla esiin mm. seuraavat kysymykset: Etsimmekö toiminnallamme vapautumista yhden mallin ajattelusta siihen, että voimme nähdä vaihtoehtoja rytmin työstämiselle? Voisiko havaintolähtöisesti työskentelemällä muuttaa toimintatapoja kestävämpään ja sallivampaan suuntaan luopumatta jostakin itselle rakkaasta? Voisivatko havaintolähtöiset toimintatavat valaista siltoja flamencon ja maailman välillä?

Jakaaksemme löytämiämme kysymyksiä hieman laajemmalle järjestimme Ventovirran kanssa kaksi *Tilan rytmi* -työpajaa Omenapuutalossa la 5.2.2022 klo 11 ja klo 13.30. Kohderyhmäksi valikoituivat lähikollegat turvan ja tuen vuoksi. Sen lisäksi, että vallitsevan koronapandemian kokoontumisrajoitukset pitivät meidät varovaisina, kaipasimme työpajojen kokeellisen luonteen vuoksi osallistujiksi ihmisiä, joille improvisatoriset ja tutkivat äänelliset ja/tai liikkeelliset työskentelytavat olivat jo ennestään tuttua. Lisäksi meillekin vielä tuntemattoman edessä oli olennaista, että osallistujat pystyivät suhtautumaan kokeelliseen työskentelyyn rakentavan kriittisesti. Osallistujia työpajoissa oli yhteensä kuusi ja he tulivat teatterin, flamencomusiikin ja -tanssin, kansanmusiikin ja -tanssin sekä äänisuunnittelun aloilta.

Fasilitoimme työpajat Ventovirran kanssa yhdessä. Työpajojen kulku oli seuraavanlainen. Aloitimme osallistujien kanssa tilan järjestämisellä ja tilaan laskeutumisella. Jokainen sai eteisestä viedä työskentelytilaan haluamansa materiaalin ja sitten kuljeskella tilassa, tehdä siitä itselleen tutun. Sen jälkeen rauhoituimme

hetkeksi keholliseen kuunteluun. Kutsuimme osallistujat suuntaamaan huomionsa lähelle ja kauas edellisessä luvussa (4.1.) mainitsemiani fokuksen tasoja hyödyntäen (sisällä, ulottuvilla, välissä, reunamilla, läpi). Avasimme hiljalleen mahdollisuuden pieneen herättelevään ääneen ja liikkeeseen jo olemassa olevaa tunnustellen. Tämän jälkeen siirryimme havainnoimaan tilan rytmiä työskentelytilan yhdelle seinustalle. Askel askeleelta tarkensimme tehtävänantoja kohti toimintaa, ja tässä kohtaa sovelsimme kokemuksiini Saastamoisen kehittelemän esityskeskeisen pedagogiikan käytännöistä (2021). Tilan rytmin tarkkailun portaat kulkivat alla olevan portaikon mukaisesti alhaalta ylöspäin.



Kuva 7: Tilan rytmin tarkkailun portaat. Piirros: Henna-Elise Ventovirta. Kuva: Marja Rautakorpi.

Portaikun askelmat olivat seuraavat: (1) tilan suhteellisen vapaa havainnointi, (2) suhteisuuksien ja etäisyyksien tarkkailu, (3) rytmin havainnointi tilassa, (4) tilaan asettuminen osaksi rytmiä, (5) useampia asettumisia tilassa osana rytmiä, (6) siirtymiä

rytmistä toiseen sekä (7) toimintaa rytmin kanssa. Portaikon kahta viimeistä tasoa ((6) osallistuminen havaitsemiisi rytmeihin sekä (9) kohti kompositiota) emme lopulta toteuttaneetkaan, sillä seitsemänten askelmaan ne tuntuivat jo luonnostaan sisältyvän. Lopuksi purimme ensituntuja haikurunoja kirjoittaen isolle jaetulle paperille, jonka jälkeen jatkoimme reflektointia laajemmin yhdessä keskustellen. Keskustelun tukena olivat kysymykset: Miten (tämä mitä teimme) kytkeytyy omaan työskentelyyn tai omaan elämään? Entä yhteiskuntaan? Mitä se antaa ihmisenä olemiseen? Miten kuuntelemme tanssia, taidetta?

Työpajat kummuttivat tulkintani mukaan paljon keskustelua erityisesti tekijyydestä, ihmisyydestä sekä aistisuuden korostuneesta merkityksestä koronapandemian jälkeen. Nämä teemat olivat läsnä rytmin näkökulmasta tekemissämme havainnoissa, jotka jäivät minussa resonoimaan työpajojen jälkeen. Teemoja oli monia muitakin, mutta tämän työn konteksti on liian kapea niiden kaikkien käsittelemiseksi.

Pohdimme työpajaan osallistuneiden kanssa rytmiä jaettavana ilmiönä. Rytmä näyttäytyi työpajassa erään osallistujan kokemuksessa ilmiönä, joka tuottaa yhteyttä. Tämä herätti toisessa kysymyksen, onko rytmä keino tulla kosketetuksi, vaikkei fyysistä kosketusta olisi. Kolmas myötäili, että samassa rytmisä oleminen voi tuntua yllättävänkin intiimiltä. Toisaalta rytmin jaettavuus herätti myös pohdintaa siitä, miten rytmä muodostuu tekijöiden välille, kun jaettua rytmä ei ole. Jollain tapaa koen tunnustaneemme, että vaikka käsityksemme rytmistä erosivatkin, silti rytmä oli samaan aikaan jotakin yhteisesti havaittavaa, jonka kukin koki tavallaan. Kuten yksi osallistujista kysyi, mikä on tämä rytmä, mihin liittyn?

Yksi osallistuja kuvasi työpajassa toimintaan liittymisen tuntuneen pakottomalta ja orgaaniselta, kun keskiössä oli oman ja tilanteen kokonaisrytmän havainnointi eikä osallistumiseen erikseen kehoitettu. Sain keskustelusta sellaisen sävyn, että jo pelkkä yhdessä kuuntelu ja samassa tilassa oleilu alkoi tuottaa jotakin liittymiseen kutsuvaa energiaa, johon jokainen sai kurkottaa tavallaan. Tämä kokemus osuu jollain tapaa lähelle Lefebvren (2004) esitystä rytmistä. Oliko tuo liittymiseen kutsuva energia uudenlainen muoto vapaarytmisestä toiminnasta, kun se ei hakeutunut mihinkään

tiettyyn muotoon, mutta seurasi silti jotakin rakennetta tai rakentui jollakin juuri sille tapahtumisen hetkelle ominaisella tavalla?

Rytmin jaettavuuden pohdinta nostaa esiin rytmin moninaisen luonteen. Ei ole olemassa yhtä rytmää, joka kaikkien tulisi tunnistaa samalla tavalla, vaan käsityksiä rytmistä on niin monia kuin on toimijoitakin. Huomasin työpajoissa innostuvani erityisesti rytmin kerrostuneisuudesta ja kokemuksellisuudesta, erilaisten rytmien samanaikaisesta oleilusta kehossa ja tilassa. Havaitsin rytmää minussa, tilassa ja muissa toimijoissa sekä toimijoiden välillä. Kuulin itseni osana jaettua äänimaisemaa. Oliko se toiminnan polyrytmiikkaa?

Uumoilen erilaisten rytmien läsnäolon tulleen näkyviksi erityisesti toimintamme taiteidenvälisyyden myötä. Osallistujat tulivat erilaisista taustoista, joten yhtä vaalittua käsitystä rytmistä ei ollut eikä sellaiseen pyritty. Koimme Ventovirran kanssa alusta asti tärkeäksi, että kukin sai toimia työpajoissa omasta äänellisestä ja liikkeellisestä kodistaan käsin. Sanallistimme ääneen, että mikäli jonkinlainen estetiikka alkoi muodostua, sitä sai tietoisesti myös rikkoa. Monen eri genren kappaleet saivat soida samaan aikaan ja sekoittua.

Tilan rytmi -työpajat vahvistivat aiempia oivalluksiani rytmin rakentumisen seuraamisesta. Yhdessä havainnointi ja kokemusten jakaminen tuntui mahdollisuuksille auki olemiselta. Minulle tärkeä kokemus oli rauhoittua kuulostelevaan, mitä tilassa oli jo meneillään. Mitään ei ollut pakko tehdä tai keksiä, joskus jo havaintojen kanssa oleminen tuntui ylitsepersuavalta, sillä tila oli täynnä rytmää. Oli helpottavaa huomata, että ihmettelemällä ja oleilemalla aloin aistia rytmää. Vailla ratkomisen painetta siitä, miten yhdistellä rytmin osia yhteen, rytmit olivat jo olemassa yhteydessä, joka paljastuisi kuulijan kokemuksessa. Aloin saada kiinni taidosta, jota Pauline Oliveros (2005) kutsuu syväkuunteluksi, mitä käsittelen seuraavassa luvussa erityisesti.

Ennen syväkuunteluun siirtymistä kokoan vielä tämän luvun kasaan. Taiteellisella tutkimusjaksolla käsitykseni rytmistä laajentui ja vapautui. Tarkkailimme rytmää tilassa ja toiminnassa muotoutuvana ilmiönä sen ennalta säveltämisen sijaan. Rytmä ilmentyi erilaisina sykleinä, rakenteina, kerrostumina ja toistumina. Rytmä tuntui suhteisuudelta kahden tai useamman toimijan välillä. Rytmä vaikutti oleskelleen pitkään vain

kuuloaistin etäisyydellä, kunnes se yllättäen näyttäytyi aistisesti monitasoisena ja toiminnassa muotoutuvana. Siitä tuli jotakin jaettua ja ymmärrettyä, mikä mahdollisti liittymisen monella eri tavalla.

4.3. Miten kuuntelen (tanssia)?

Minulle kuuntelu on kokonaisvaltaista kehollista läsnäoloa. Se on tilan antamista sille, mitä jo on. Se on aistisesti auki olemista tuntemattoman edessä. Se on aktiivista toimintaa, joka vaatii harjaantuneisuutta. Kerron tässä luvussa, miten käsitykseni kuuntelun kokonaisvaltaisuudesta on muotoutunut. Kuvaan kokemuksieni ja eri lähteiden kautta, millaisia ajatuksia kuuntelu herätti taiteellisella tutkimusjaksolla.

Havahduin kuuntelun kokonaisvaltaisuuteen maisteriopintojeni aikana temmeltäessäni äänen parissa eri konteksteissa. Kuunteleminen alkoi taitona kerrostua ja laajentua valikoivasta kuuloaistista sallivuutta ja suhteisuutta tukevaksi kehollisen läsnäolon tasoksi. Opintojeni aikana tunnistin kokonaisvaltaisen kuuntelun rakentuvan kuuloaistia laajemmasta aistisuudesta, oman kehon kuuntelusta, kehollisesta muistamisesta, läsnäolosta ja ulottumisesta, toisen kuuntelusta joko suoraan tai epäsuorasti sekä jaetun tilan kuuntelusta. Ennen kaikkea kuuntelu kytkeytyi vahvasti kehoon, keholliseen tietoon ja kokemuksellisuuteen. Edelleen tämä kuvaus tuntuu vastaavan kokemustani kuuntelun kokonaisvaltaisuudesta.

Taiteellisen tutkimusjakson aikana törmäsin amerikkalaisen nykymusiikin merkittävän pioneerin Pauline Oliverosin kehittämään *Deep Listening* (2005) eli syväkuuntelun menetelmään, joka tuntui artikuloivan osuvasti musiikin näkökulmasta sitä, mitä itse kutsuin kokonaisvaltaiseksi kuunteluksi. Syväkuunteleminen tähtää ymmärrykseni mukaan kuuntelemisen taidon syventämiseen ja tarkentamiseen avartamalla tietoisuutta kehomielen ulottuvuuksista kuuntelutapahtumassa. Oliveros itse kuvaa menetelmää näin: ”Deep Listening is a practice that is intended to heighten and expand consciousness of sound in as many dimensions of awareness and attentional dynamics as humanly possible” (Oliveros 2005, xxiii). Syväkuuntelua voi Oliverosin mukaan ajatella yhdenlaisena meditaation muotona. Oliverosin mukaan syväkuuntelussa huomio

suunnataan äänten ja hiljaisuuksien vuorovaikutteiseen jatkumoon, jossa kaikki aistittavissa oleva ääni on huomionarvoista ja yhtä merkityksellistä. (Oliveros 2005.)

Annan esimerkin yhdestä Oliverosin (2005, 34) syväkuuntelua herättelevästä harjoitteesta, joka on kulkenut mukana opinnäyteprosessissa leikkisänä kysymyspatteristona tarjoten yhä uudelleen uusia tasoja kuuntelemiselle. Oliverosin harjoitteesta saa eniten irti, kun sille varaa aikaa ja makustelee sitä läpi rauhassa kysymys kerrallaan.

Ear Piece (1998)

- 1) Are you listening now?
- 2) Are you listening to what you are now hearing?
- 3) Are you hearing while you listen?
- 4) Are you listening while you are hearing?
- 5) Do you remember the last sound you heard before this question?
- 6) What will you hear in the near future?
- 7) Can you hear now and also listen to your memory of an old sound?
- 8) What causes you to listen?
- 9) Do you hear yourself in your daily life?
- 10) Do you have healthy ears?
- 11) If you could hear any sound you want, what would it be?
- 12) Are you listening to sounds now or just hearing them?
- 13) What sound is most meaningful to you?

(Oliveros 2005, 34.)

Jaan seuraavaksi erään konseptin taiteellisen tutkimusjakson loppuvaiheilta, jossa kuuntelu tuntui erityisen kokonaisvaltaiselta ja kompleksiselta tapahtumalta. Omenapuutalon yleisölle avoimelle tapahtumaviikolle valmistelimme aiempaan työskentelyymme nojaten Reettaleena Rauhalan, Ville Sarimaan ja Henna-Elise Ventovirran kanssa vaihtuvissa kokoonpanoissa tutkimuksellisen kokeilun *Kahvassa kenkä*. Havittelimme konseptia, joka ei asettuisi johonkin tiettyyn muottiin, mutta etsiytyisi kuitenkin jonkinlaiseen jaettavaan muotoon. Tarvitsimme puitteet, jotka mahdollistivat työskentelylle ominaisen tutkivan otteen, mikä meille tarkoitti kokeellisuuden ja kehkeytymisen sallimista, myös yleisön läsnä ollessa. Paikalla olevalle yleisölle ehdotimme kiinnittämään huomiota tilan rytmiin tai tilassa

tapahtuvaan rytmiin. Kutsuimme heidät seuraamaan tutkimusta esimerkiksi kuuntelemalla, oleilemalla tai vaihtamalla paikkaa tilassa. Kestoksi ilmoitimme 30 minuuttia.

Kahvassa kenkää voisi luonnehtia eräänlaisena tutkimiseen tähtäävänä scorepohjaisena improvisaatiopläjäyksenä, jonka kehyksinä olivat aika, tila ja ääni edellä toiminen. Ensimmäiset 20 minuuttia tutkimme kehoääntä vuorovaikutuksessa toisiimme, tilaan ja tilassa lojuviin materiaaleihin koko ajan toiminnassa syntyvää äänimateriaalia tallentaen. Viimeisten 10 minuutin aikana aloimme hiljalleen toistaa äänitettyä toimintaamme kaiuttimista kerrostaen kehoäänen ulottuvuuksia ääniteknologian avulla.

Miten kuuntelu oli läsnä tutkimuksellisissa kokeiluissa? Se oli erityinen kytkös, sidosaine, toimijoiden välillä. Toiminta oikeastaan sitoutui kuunteluun, suorastaan vaati sitä. Siitä en kuitenkaan ole varma, ketkä kaikki laskin toimijoiksi. Kuuntelinko yleisöä ja heidän tarpeitaan? Kuunteliko yleisö meitä? Nyt muistellessani koin ennemminkin minut ja kanssatutkijat koettelijoiksi, joiden toimintaa ihmisiä oli kutsuttu tarkkailemaan. Vaikka olimme samassa tilassa yleisön kanssa, koin olevani tutkija tekemässä tutkimustaan kuulusteluhuoneessa, josta en näe yleisöä mutta yleisö näkee minut, mikäli haluaa niin tehdä. Olo kokeilujen jälkeen oli aina hyvin omituinen ja kehoon jäi kaikumaan kysymys, mitä äsken juuri tapahtui.

Yhteys tai sen puuttuminen yleisöön jäi jälkikäteen mietityttämään minua. En ehkä ollut valmis kurottamaan heitä kohti, toisaalta tilanne ei välttämättä myöskään tarvinnut sitä. Mutta jätinkö yleisön oman onnensa nojaan? Olisiko minun pitänyt kannatella tilannetta enemmän, johdatella yleisöä kokonaisvaltaiseen kuunteluun esimerkiksi yhteisen kehollisen virittäytymisen vetämisellä session alkuun? Nyt tarjoilin ennemminkin mahdollisuuden tulla seuraamaan, miten kanssatutkijoiden kanssa tutkailemme kuvainnollisesti ilmaistuna hiekkalaatikolla kasaa hiekkaa. Sillä ei ollut minulle väliä, tuliko hiekkakakusta hyvä vai paha, tai kakku ylipäätään, tärkeämpää oli hiekkakasan äärellä oleilu ja miten se kullekin kokijalle, niin tutkijoille kuin yleisöllekin, näyttäytyi. Suurin teko itselleni oli uskaltaa kutsua hiekkalaatikolle prosessin ulkopuolisia ihmisiä, vaikken tiennyt itsekään, mitä tulisi tapahtumaan.

Tuon tähän hiekkakasan rinnalle otteen John Cagen säveltämästä luennoista *Lecture on Nothing* (1949):

	slowly	,	we have the feeling
	we are getting	nowhere.	That is a pleasure
	which will continue	.	If we are irritated
,	it is not a pleasure	.	Nothing is not a
pleasure	if one is irritated	,	but suddenly
,	it is a pleasure	,	and then more and more
	it is not irritating		(and then more and more
	and slowly)		

(Cage 1971, 109-127.)

Palaan takaisin kuunteluun kokeiluissa. Kuten totesin aiemmin, minun ja kanssatutkijoiden välillä kuuntelua oli paljon. Keho kuuntelun kehtona korostui. Se tuntui yhdenlaiselta syväkuuntelun ulottuvuudelta (Oliveros 2005). Kanssatutkija Reettaleena Rauhala sanallisti osuvasti, että kehon ymmärtäminen kotina kannatteli tuntemattoman edessä. Jaoin vahvasti tämän kokemuksen. Jos improvisaatiotilanteessa tunsu eksyvänsä, kannatti palata kotiin – hengitykseen, maakontaktiin tai johonkin muuhun toimintaan, joka vahvasti lihallistui, kuten seinää vasten painautuminen tai kaikin voimin sen työntäminen pois päin itsestä.



Kuva 8: Painautuminen seinään. Kuva: Mari Kortelainen.

Vastaavaa kehon väkevää osuutta kuuntelussa peräänkuuluttaa tanssija ja kirjailija Celeste Snowber teoksessaan *Embodied Inquiry* (2016). Hän kehottaa tunnustelemaan kuuntelua kehollisesti ja etsimään keinoja ymmärtää keho tietoisien läsnäolomme perustana (Snowber 2016, 55-62). Omenapuutalossa kehollisen virittäytymisen merkitys ennen kokeiluihin lähtemistä oli konkreettinen osoitus kehosta elimellisenä kuuntelun mahdollistajana. Herättelemällä itseni aistiselle toiminnan taajuudelle olin herkempi huomaamaan hetken virtoja ja tietoisempi suhteisuudestani minua ympäröivään. Niinä kertoina, kun emme syystä tai toisesta kehollista virittäytymistä tehneet, huomasimme kanssatutkijoiden kanssa, että kaikkeen tilassa olevaan materiaaliin oli helppo kadota ja tarttumapintaa toiminnalle vaikea löytää.

Tutkimuksellisissa kokeiluissa erityisyys oli mielestäni toiminnan havaintolähtöisyydessä. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että teimme ensin havaintoja, sitten ryhdyimme toimintaan, mikäli tilanne kutsui toimimaan. Tartuimme impulsseihin havaintoja kehoäänestä seuraamalla. Toiminnassa ei siis välttämättä ollut ”järkeä” rationaalisella tasolla, mutta aistista polkua seuraamalla muistan sen tuntuneen hyvin orgaaniselta. Kokeiluja edeltäneen prosessin aikana erään improvisaatioprosessin jälkeen olin sanoittanut aistista polkua näin:

Uuni tuntui kylmältä.

Kaksi pistorasian töpselipaikkaa tuijotteli tilan reunamilta.

Syöttivät impulssin käsien rytmille uunia vasten, kun niitä raahailin.

Hennun impulssista irtaannuin uunista.

(Työpäiväkirja 3.2.2022)

Toiminta siis kiinnittyi konkreettiseen ja havaittavaan, mitään ei tarvinnut keksiä tai kuvitella. Toisaalta havaintolähtöisyys aiheutti improvisaation hetkellä ajoittain moniaistista meteliä: Kun havainnon oven aukaisi, herkullisia impulsseja toiminnalle oli loputon määrä. Pohdin paljon sitä, miten rauhoittua kaiken keskellä ja kuulla olennainen. Tukeuduin taiteellisen työskentelyjakson alkuvaiheilla löytämäni mantraan ”odota, kuuntele – ja huomaat kyllä”. Sen avulla aloin tunnistaa tihentymiä ja niiden kehkeytymisten kestollisuutta, mitä sanallistin prosessissamme näin:

Ja on myös oltava auki herkun kestolle. Onko se nopea hattara vai hidas turkinpippurikarkki, jota pitää työstää?
(Työpäiväkirja 19.1.2022)

Ääni edellä toimiminen johti tarpeeseen pehmentää näkökenttää, mikä oli yksi luonnollisesti syntynyt raja runsauden keskellä. Rauhoittamalla usein hallitsevaa näköaistia löytyi tilaa kuuntelevalle katseelle. Kuten Pauline Oliveros eräässä syväkuuntelun harjoitteessaan tuo ilmi: ”Eyes are in soft focus, seeing everything” (Oliveros 2005, 5). Prosessissamme myös tilan rakenteet vaikuttivat katsomisen tapaan. Kahden huoneen välissä oleva seinä poisti mahdollisuuden nähdä koko tilan kerralla, mikä tuntui aktivoivan kuunteluun tukeutumista. Myös osa yleisöstä kertoi hyödyntäneensä tätä tilan ominaisuutta siirtymällä toiseen huoneeseen, missä toiminta tapahtui, keskittyäkseen toiminnan kuuntelemiseen. Eri aistien läsnäoloa kuuntelussa pohdimme etenkin Ventovirran kanssa prosessin aikana. Kysyimme, onko kokonaisvaltainen kuuntelu itse asiassa kaikin aistein kuuntelemista. Sitä kokeiltuamme se tuntui mahdottomalta informaatiotulvalta. Voisiko kyse olla ennemminkin painopisteen vaihtelusta, liikkeestä eri aistien välillä tilanteen kulloinkin vaatimalla tavalla?

Muistan tutkimuksellisista kokeiluista vahvimpana kovan tarpeeni toimia, jopa metelöidä tai pamautella menemään. Tällä en tarkoita paiskomista tai riehumista, vaan erilaisten äänensävyjen, laatujen ja voimakkuuksien sallimista ja niiden kanssa toimimista. Sellaista sinfoniallista kaaosta. Toiminta vaihteli äänen äärelle käpertymisestä vauhdikkaaseen temmeltämiseen. Suuria ääniä ei tarvinnut hiljentää tai hiljaisia korostaa, ne saivat syttyä sellaisinaan. Yhdenvertaisina kuuluivat liidun liike kämmenellä tai kaatuneen tuolin kolahdus. Tilaa oli flamencokenkien nahkan nälkäiselle natinalle ja tamppauksesta aiheutuvalle kirpakalle kolinalle. Kokeiluissa kiinnostavaa oli, että suurimmissakin äänten hyökyaallokoissa vauhdikkaasti surffaillessa en kokenut täyden tohinan olevan mitenkään ristiriidassa kuuntelemisen kanssa, en hukannut tietoisuutta toiminnasta. Vastaavalla tavalla kuin eräällä Tai Chi tunnilla, tunsin olevani tietoisimmillani nimenomaan liikkeessä ollessani.

Taiteellisen tutkimusjakson jälkeen satuin saamaan tilaisuuden osallistua muutamaaan Ava Imogen Graysonin vetämään *Sonic Meditations* -työpajoihin (2022) Taideyliopiston Teatterikorkeakoululla. Työpajat koostuivat erilaisista Oliverosin syväkuuntelun harjoitteista. Kokemani mukaan harjoitteet kutsuivat kehollisesti pysähtymään ja siten äänellisesti laajentumaan ja kehittämään kuuntelemisen taitoa. (Grayson 2022.) Kokemukset työpajoista kaivoivat esiin kehollisuuden merkityksen omassa tavassani kuunnella. Oivalsin kehoäänien kiinnittyvän minulle kuuntelussa voimakkaaseen lihallistumiseen, liikkeen tuntuun. Tutkimuksellisissa kokeiluissa olimme löytäneet tavan harjoittaa kuuntelua toiminnasta käsin metelinkin keskellä. Kansatutkija Ventovirta rinnasti nerokkaasti toimintaamme hillan poimintaan havainnollistaen, että juuri sieltä kaiken mössön seasta alkoikin yllättäen löytyä rikkauksia. Olimmeko löytäneet tavan kuunnella tanssia?



Kuva 9: Miten kuuntelen tanssia? Kuva: Mari Kortelainen.

Kehoäänien tutkiminen lähti omasta tarpeestani ratkoa perkussiivisen koputusmateriaalin solmuuntumista improvisaatiotilanteissa ja oppia säveltämään sitä hetkessä. Aistin äänellistä potentiaalia lähettyvillä mutten kuitenkaan ulottuvillani.

Kuten olen tässä luvussa avannut, ajauduimme kanssatutkijoiden kanssa taiteellisella tutkimusjaksolla tunnustelemaan kehon kuulumista, rytmin ilmaantumista ja kuuntelua kokonaisvaltaisena yhteydessä olemisena ajassa ja paikassa. En suoranaisesti löytänyt vastausta ”ongelmaani”, sillä en edelleenkään osaa säveltää ennalta valmistellun materiaalin kaltaista rytmiiikkaa hetkessä, mutta se ei taida olla enää tavoitteenikaan. Sen sijaan käytännön kokeiluissa käsitykseni minusta toimijana kiepsahti ympäri. Käänteentekevää minulle oli kokonaissuhteisuuksien ohjailijan ja materiaalin tuottajan, eräänlaisen toiminnan säveltäjän, position tavoittelusta luopuminen ja asettuminen osaksi monimuotoista vuorovaikutussuhteiden verkostoa kuulijaksi, joka tarkastelee tilassa syntyviä tapahtumia altapäin. Taiteellisella tutkimusjaksolla ymmärsin, että olin yrittänyt etsiä lukkiutumiseeni ratkaisua liian kaukaa aina erilaisista menetelmistä toisten taiteilijoiden ajattelu- ja toimintamalleihin. En ollut osannut kuunnella lähelle.

Ennen kuin siirryt seuraavaan lukuun, ehdotan tässä vaiheessa pientä tekstin muhittelua ja etsiytymistä Keho äänessä -ääniteoksen pariin. Kutsun sinut kuuntelemaan ääniteosta tämän luvun kysymysten kanssa:

Miten keho kuuluu?

Miten rytmi rakentuu?

Miten kuuntelen (tanssia)?

uusi ymmärrys

kakofonia kutsuu

äänten roiskeita

(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

kysyvä kuulas

kuulevan kysymyksiä

k

kaiku keskeinen

(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

ajatus kiiri

ruumis kömpii perässä

toisin päin tahto

(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

5. KOLME KESKUSTELUNAVAUSTA KEHOÄÄNEEN

Siirryn tässä luvussa käsittelemään refleктоivan kirjoittamisen jaksolla löytämiäni kolmea keskustelunavausta kehoäänen vapauttamiseksi. Keskustelunavaukset perustuvat taiteellisella tutkimusjaksolla kollektiivisessa taiteellisessa toiminnassa oivaltamiini kehoäänen mahdollisuuksiin, joiden toivoisin olevan mahdollisimman monen ulottuvilla. Aloitan avaamalla tanssipedagogina keskustelun kehoäänen mahdollisuuksista taidepedagogiikan kontekstissa. Peräänkuulutan kehoäänen vapautumisen ehtoina sallivaa kokeellisuutta, kuuntelevaa kehollisuutta sekä taiteidenvälisiä yhteistyön muotoja, joita kutsun leikkisästi kehomyrskyiksi. Toisella keskustelunavauksella kurkotan akustisen ekologian ympäristöön korostaen kehoäänen merkitystä ihmisen kontaktipintana maailmassa. Kolmanneksi avaan keskustelun kehoäänestä yhteiskunnallisella tasolla nostoen esiin sitä rajoittavia tekijöitä ja vapauttamisen merkittävyyttä kriittisen ja feministisen pedagogiikan valossa.

5.1. Kehoäänen vapauttaminen taidepedagogiikassa

Tässä luvussa avaan tanssipedagogina keskustelun kehoäänen vapauttamiseksi taidepedagogiikan kontekstissa. Esittämäni näkemykset perustuvat taiteellisen tutkimusjakson keholliseen työskentelyyn ja jakson aikana syntyneeseen laajempaan ymmärrykseen kehoäänestä ja sen myötä kehoäänen vapautumiseen omassa työskentelyssäni. Korostan, että ymmärrykseni on laajentunut kollektiivisessa työskentelyssä, joten ilman kanssatutkijoita ja Omenapuutaloa en varmasti olisi löytänyt pian esittämäni avausten äärelle.

Aloitan esittämällä sallivan kokeellisuuden ajatusta kehoäänen vapauttamiseksi taidepedagogiikassa. Suhteutan ajatukseni erityisesti muusikko ja tutkija Tanja Tiekson musiikillisen kokeellisuuden sekä kirjailija ja tutkija Antti Salmisen taiteellisen kokeellisuuden eetoksiin. Toiseksi peräänkuulutan kuuntelevaa kehollisuutta, missä nivon yhteen tanssipedagogiikan ja kokeellisen musiikin kuuntelun käsitteitä. Kehoäänen vapauttamisen käytännön alustaksi ehdotan taiteidenvälisiä yhteistyön uusia muotoja, jotka pohjautuvat sallivalle kokeellisuudelle ja kuuntelevalle kehollisuudelle.

Näen nimittäin kehoäänien suurimman potentiaalin juuri taiteidenvälisissä kohtaamisissa, eräänlaisissa taiteidenvälisissä kehomyrskyissä (vrt. brainstorming).

Sallivasta kokeellisuudesta

Ensimmäiseksi tarvitsemme kehoäänien vapauttamiseksi sallivaa kokeellisuutta. Kokeellisuudella tarkoitan uteliasta uskallusta kuulla toisin ja rohkeutta haastaa valmiita malleja ja lokeroivia määritelmiä, jotka estävät kehoäänien vapautumista. Sallivuudella korostan, että haastaa voi myös dialogisesti. Valmis malli voi olla vaikkapa opittu käytäntö, toimintatapa tai taito, johon liikaa kiinnittyessään toimija saattaa huomaamattaan rajoittaa toimintansa mahdollisuuksia. En koe mielekkääksi kääntää valmiille malleille ja määritelmille selkää rakentamalla uutta mallia niiden tilalle – sehän olisi vain uusien rajojen vetämistä ja samassa säännöstöjen loukussa kamppailua. Dialogisuudella tuon esiin, että on eri asia nähdä vaihtoehdot ja valita niistä yksi kuin pyrkiä näkemään erilaisia vaihtoehtoja ja uskaltaa kuunnella, mitä muita muotoja voisi paljastua, jotka eivät vielä ole oman kokemusmaailman ulottuvilla.

Rehellisyyden nimissä minun on todettava ääneen, etten ollut ajatellut kokeellisuuden olevan minun juttuni, kunnes huomasin ajautuneeni kokeellisten toimintatapojen keskelle. Kokeellisuus yhdistetään usein radikaalisuuteen, johon itse yhdistän vastustamisen, hajottamisen ja piittaamattomuuden sävyjä. Oman kokemukseni mukaan kokeellinen toiminta ei kuitenkaan tunnu millään tavalla radikaalilta tai rikkovalta, melkein päinvastoin. Minulle kokeellisuus mahdollistaa erilaisten näkökulmien jatkuvaa paljastumista ja dialogia niiden välillä. Kokeellisena toimijana pyrkimykseni ei ole shokeerata, vaan edistää kokonaisvaltaista olemistamme maailmassa sekä etsiä sallivampia ja moninaisempia toiminnan muotoja taiteen tekemisessä niin taiteilijana kuin pedagogina. Herääkin huolestuttava kysymys aikamme hyvinvoinnista: Onko sallivuuteen ja kuuntelemiseen tähtääminen tämän päivän radikaalia ajattelua?

Musiikillista kokeellisuutta tutkinut muusikko ja tutkija Tanja Tiekso (2013) lähestyy kokeellisuutta kanssani samassa hengessä. Hän tiivistää kokeellisuuden kokonaisvaltaisuutta ja kumouksellisuutta osuvasti:

Rakentamani teorian mukaan musiikillinen kokeellisuus ei ole niinkään musiikkityyli tai musiikin tekemisen tekniikka vaan *maailmassaolemisen tapa*: maailman herkistynyttä ja keskittynyttä kuuntelemista tavalla, jossa kuuntelija tarkastelee avoimesti omaa suhdettaan paitsi ääniin myös maailmassaolemiseen. (Tiekso 2013, 3.)

Juuri tästä kehoäänien vapauttamisessa on kyse. Tavoitteenani on viedä huomio tapoihimme olla läsnä maailmassa ja tulla tietoisiksi kuuluvuudestamme osana vallitsevaa äänimaisemaa. Kirjailija ja tutkija Antti Salminen (2015) sitoo kokeellisuuden nerokkaasti yhteen kokemuksen ja koettelun käsitteiden kanssa. Hänelle taiteellinen kokeellisuus puolustaa kokemuksen todellisuutta. Koettelulla hän viittaa niin keholliseen toimintaan, kuten koettamiseen tai tunnustelemiseen, kuin koetukseen joutumiseenkin. (Salminen 2015, 57-64.) Tätä kokeellisuuden kaksisuuntaisuutta hän peräänkuuluttaa toteamalla, että: ”-- kokeilija voi koetella kunnollisesti vain joutuessaan koettelemansa koettelemaksi” (Salminen 2015, 57). Salmisen sanavalinnoissa pidän tärkeänä kehollisuuden merkityksen korostumista kokeellisuudessa, mikä tukee vahvasti omaa käsitystäni kokeellisuudesta suhteessa kehoääneen. Kehoääni syttyy koettelussa kokemuksellisesti meitä koetellen. Kehoäänien tutkiminen on käsillä olevan tiedon tunnustelua, tarttumista, ulottumista.

Sallivaan kokeellisuuteen liittyä keskeisenä tarkastelukulmana *alisuus* – käsite, jonka löysimme kanssatutkija Ville Sarimaan kanssa kuvaamaan tutkimuksellisissa kokeiluissa kollektiivisesti muotoutunutta omalakista tapaamme olla tilassa. Alisuuden käsite liittyy arkitodellisuuden ympärille hahmottelemaamme rakenteeseen, johon perinteinen esitys ja kokeellinen toimijuus suhteutuvat eri suunnista. Käsitteemme mukaan perinteinen esitys näyttäytyy yhdenlaisena arkitodellisuuden huipentumana, kun taas kokeellinen toimijuus valuu arkitodellisuuden alapuolelle, ei niinkään hierarkkisessa mielessä, vaan laadultaan tiputtautuneempaa tai pudotetumpaa olemisena.

Arkitodellisuuden normistosta tiputtautuminen on kokemuksellisesti hyvin vahva irrottautumisen tapa, jossa painovoima koettelee tiputtautujaa ja vetää vaativasti kohti maan keskipistettä. Samalla se on hyvin vahva tapa olla kehoäänessä. Kun alisessa olemisessa fyysinen kontaktipinta suhteessa tilaan laajenee, keho kolisee enemmän.

Antautumisen myötä myös hallinta seuraavista tapahtumista ei ole enää itsellä, vaikka vahva tietoisuus ja kuunteleminen onkin läsnä. Silloin saattaa milloin tahansa kierähtää tuntemattomaan ja tila kehoäänelle löytyä yllättävistäkin hetkistä.



Kuva 10: Alisuus. Kuva: Mari Kortelainen.

Rinnastan Tanja Tiekson (2013) ajatuksen musiikillisesta pohjattomuudesta Sarimaan kanssa laatimaamme ajatukseen alisuudesta. Tiekso avaa pohjattomuutta esimerkiksi vapaassa kollektiivisessa improvisaatioissa musiikkina, joka ei pohjaudu valmiille laeille tai periaatteille tai pyri ennalta määrättyihin ratkaisuihin. Sen sijaan Tiekson mukaan pyrkimyksenä on kestää ja käsittää improvisaation tapahtumat sellaisinaan. Tieksole pohjattomuudessa tavoitteena on ennemminkin etsiä ääniä kuin tuottaa tai säveltää niitä. Pohjattomuuden vaaraksi Tiekso nostaa tuntemattoman kohtaamisen: Missä tahansa vaiheessa mikä tahansa voi liikauttaa ei-tietämisen alueelle. (Tiekso 2013, 262-277.) Salmisen kutsuu vastaavaa vaaraa koetuksen hetkeksi (Salminen 2015). Toisaalta Tieksole juuri ei-tietämisen hetkissä piilee kokeellisuuden kokemuksellinen kumous. Hänen mukaansa maailmassaolemisen tapaa koeteltaessa todellisuus voi yllättäen olla mahdollista kohdata uudella tavalla. (Tiekso 2013, 262-277). Salminen kiteyttää: ”Kun aistinen kokemus jäsentyy toisin, myös maailmanjäsenitys muuttuu” (Salminen 2015, 84). Aistisuudessaan kehoääni voi siis parhaimmillaan olla tapa jäsentää maailmaa uudelleen.

Kuuntelevasta kehollisuudesta

Toiseksi taidepedagogiikassa on raivattava tilaa kuuntelevan kehollisuuden harjoittamiselle, jotta kehoääni avautuu kaikessa potentiaalissaan kuuluvaksi.

Kuunteleva kehollisuus merkitsee minulle tanssipedagogina erityistä äänelle auki olevaa kehollista läsnäoloa, joka mahdollistaa suhteutumisen ympäröivään. Kuuntelevassa kehollisuudessa nivoutuvat yhteen tanssipedagogiikan käytäntöjen näkyväksi tekemä liikkeen ja kehontietoisuuden merkitys tiedon jäsentämisessä sekä kokeellisen musiikin pioneerien aktiivisen kuuntelemisen vaade. Tarkastelen seuraavaksi kehoääntä kehollisena tietona tanssipedagogiikan kontekstissa, jonka jälkeen siirryn avaamaan kokeellisen musiikin aktiivisen kuuntelemisen käytäntöjä suhteessa kehoääneen.

Kehoääni on aistisesti havaittavana ja meissä olevana tietämisen tapana kehollista tietoa. Ymmärrän kehollisen tiedon olevan aistisuutta, tuntemista, tuntemuksia ja kokemuksia. Se on myös muistamista, aavistamista ja hetkessä tapahtuvaa lukutaitoa. Se on kaikkea sitä, mitä meissä jo on: ääntä, liikettä, rytmiä, tunteita, taitoja ja käyttäytymismalleja. Se on merkittävä tietämismme tapa. Tanssipedagogiikan professori Eeva Anttila (2009) avaa artikkelissaan Lakoffin ja Johnsonin esitystä siitä, että ihmisen tietoisuus on ytimeltään kehollinen. Anttila jatkaa Lakoffin ja Johnsonin teoksen pohjalta kehollisen tiedon sanoittamista näin:

Ajattelumme rakentuu sille, miten kehomme vastaanottaa, kuljettaa ja tuottaa informaatiota, miten aivot ja hermosto osallistuvat tiedon kuljettamiseen ja tulkintaan, sekä siihen, miten konkreettisesti toimimme fyysisessä, sosiaalisessa ja ideaalisessa maailmassa.

(Anttila 2009.)

Kuten Anttila Lakoffiin ja Johnsoniin viitaten tähdentää, ajattelumme rakentuu kehomme tuottaman tiedon varaan. Tuon tiedon tietoinen tulkitseminen ja ymmärtäminen vaatii kehontietoisuutta. (Anttila 2009.) Anttila kirjoittaa kehontietoisuudesta myös ihmisen kykynä tuoda keholliset tuntemukset ja aistimukset tietoisin tarkastelun piiriin, jolloin niistä tulee tajunnan sisältöä eli tietoa (Anttila 2017).

Aistisesti havaittavana ja kehossa olevana kehoääni on siis kehollista tietoa, jota ei voi huomata ilman kehontietoisuutta. Siksi kehontietoisuuden harjoittaminen kehoäänien

näkökulmasta on tärkeää. Toisaalta kehoäänien harjoittaminen myös lisää kehontietoisuutta ja siten kehollisesti kasvattaa ihmisen ymmärrystä itsestään, maailmasta sekä suhteestaan maailmaan (Anttila 2017), mikä tekee kehoäänien harjoittamisesta merkityksellistä. Kehoääni kehotietoisuuden harjoittamisen tapana Anttilaa mukailien ”avaa ihmiselle mahdollisuuksia tulkita ja ymmärtää sellaisia kokemuksia, jotka arkielämässä helposti sivuutetaan merkityksettöminä tai joiden merkitys jää meille hämäräksi” (Anttila 2009, 88).

Anttilalle kehontietoisuus on kehollista läsnäoloa eli eräänlaista kehon kuuntelua (Anttila 2017). Tanssipedagogiikassa kehon kuuntelua painotetaan opetuksen sisällöissä tänä päivänä paljon, tai vähintäänkin enenevässä määrin, mikä kasvattaa tanssinopiskelijoista kehon aistimusten ja kokemusten tulkitsijoina poikkeuksellisen hienovaraisia ja tarkkoja. Siksi onkin kiinnostavaa tarkastella kehoääntä juuri tanssipedagogiikan kontekstista käsin, sillä kehoäänelle ei kokemukseni mukaan tanssipedagogiikassa juurikaan avata tilaa. Kokemukseni on kertautunut useissa eri konteksteissa aina instituutioista vapaan kentän workshoppeihin: Jostain syystä tanssitunneilla rajaan tiedostamattani kehostani lähtevää ääntä, en ota koko kehoni potentiaalia käyttöön. Harvoin ole kokenut kehoäänien käyttöä opettajan tai ryhmän toimesta rajoitettavan, muttei siihen myöskään ole mielestäni rohkaistu. Tanssilajilla ei vaikuta olleen merkitystä eikä sillä, onko tunnilla työskennelty opettajan ennalta valmistaman liikemateriaalin parissa vai improvisatorisin menetelmin. Syystä tai toisesta kehon auditivisuus on jäänyt usein kinesteettisen tai visuaalisen tiedon varjoon.

Kehollinen toiminta ajattelun yhtenä muotona on tanssipedagogiikassa varsin laajasti jaettu käsitys, jonka itsekin todennan päivästä toiseen kokemuksellisesti todeksi. Anttila (2009, 87) nimeää merkittäväksi lähtökohdakseen kehollista tietoa tutkiessaan Maurice Merleau-Pontyn ajatuksen liikkumisesta kehollisen olemassaolon kokemusta vahvistavana tekijänä. Anttila jatkaa kehollisen toiminnan yhteyden pohtimista ajatteluun näin:

Tässä kohden voisi puhua myös ajattelun sallimisesta, tai ajattelun vapauttamisesta: rohkeudesta ajatella. Yhteys esireflektiiviseen kokemusmaailmaan avaa ajattelun tason tai laadun, joka ei ole ennalta määrätty,

vaan kiinni ruumiillisessa todellisuudessa: aisteissa, kokemuksissa, havainnoissa. (Anttila 2009, 90.)

Jaan vahvasti Anttilan näkemyksen liikkeestä rohkeutena ajatella. Liikkumalla ajattelen vapaammin ja kirkkaammin. Liikkumalla ja toimimalla koin myös taiteellisella tutkimusjaksolla löytäneeni yhteyden kehoääneen. Muistan erityisesti Kahvassa kenkä - tutkimuksellisista kokeiluistamme, miten juuri liikkeen hetkellä, yhteydessä sisäiseen ja ulkoiseen tilaan, aistin kehoäänen kehkeytymistä. Löysin liikkeestä tavan seurata kehoääntä, jonka kautta kytkeydyin muihin toimijoihin niin toisiin ihmisiin, tilaan kuin materiaaleihinkin. Toiminnan logiikka perustui aistisuuden ensisijaisuuteen ja havaintojen kutsumana toimintaan ajautumiseen. Kehoääni tuntui paljastuvan ja laajentuvan liikkuesssa, eli ajattellessa. Anttilaa lainaten: ”Voisiko tällaisen ajattelun kautta syntyä jotain uutta, inhimillisesti merkityksellistä” (Anttila 2009, 90)?

Siirryn avaamaan kuuntelevaa kehollisuutta kokeellisen musiikin aktiivisen kuuntelemisen käsityksen kautta. Minulle kuunteleminen on aktiivista toimintaa, läsnä olemista, kehollista ajattelua ja avautumista. Ymmärrykseni kuuntelun aktiivisuudesta perustuu kokeellisen musiikin pioneerien, erityisesti John Cagen ja Pauline Oliverosin ajatuksiin, joihin tulen viittaamaan seuraavaksi Tanja Tiekson (2013) kokeellisen musiikin tutkimuksen pohjalta, sillä hän kokoaa kokeellisen musiikin tekijöiden ajatuksia havainnollistavasti yhteen. Tiekso tunnistaa tutkimuksessaan kokeellisen musiikin tekijöille tyypillisen pyrkimyksen kohti uutta kuuntelemista. (Tiekso 2013, 151-215.) Esimerkiksi säveltäjä John Cage peräänkuuluttaa uudessa kuuntelemisen aatteessaan Tiekson mukaan taiteen kokijan ja tekijän samanarvoisuutta korostamalla kokijan vastuuta musiikin kuuntelemisessa. Tällä Tiekso tulkitsee Cagen tarkoittavan, ettei kuuntelu ole vain passiivista vastaanottamista, vaan ihmisten täytyy kuunnellessaan aktivoitua ja altistaa itsensä kokemukselle. (Tiekso 2013, 174-177.)

Mieleeni tulee Cagen moninkertaisesti versioitu teos 4'33, jonka Tieksokin (2013) tekstissään nostaa esiin. Teoksessa sävellettyjä ääniä ei ole lainkaan, vaan huomio kääntyy tilasta ja yleisöstä kuuluviin ääniin. Teos konkretisoi Cagen havainnon hiljaisuudesta, ettei sitä ole olemassa, sillä vähintäänkin soivat kuulijan oman kehon äänet. (Tiekso 2013, 174-177.) Tiekso tuo esiin, että myös Pauline Oliverosin näkemyksessä kuuntelukokemukselle altistuminen on tärkeää. Oliveros pyrkii Tiekson

tulkinnan mukaan avaamaan väylän kuulijan ja ympäristön välille, aktivoimaan ja laajentamaan kuulijan kuuntelemisen tapaa, jopa sulauttamaan kuulijan osaksi ympäristöä. (Tiekso 2013, 185-187.)

Jos tanssipedagogiikan kontekstissa vähemmälle jää äänelle auki oleminen, kokeellisen musiikin tekijät Tiekson (2013) tutkimuksen perusteella pyrkivät juuri siihen. Tiekson tutkimuksen pohjalta aktiivinen kuuntelu avautuu minulle keinona purkaa äänten arvottamista ja raivata tilaa äänille, jotka muuten saattaisivat jäädä korkeammaksi arvottamiemme (kuten musiikiksi laskemamme) äänten varjoon (esim. Parviainen 2014). Cagea seurailen näennäisessä hiljaisuudessa aktiivinen kuuntelu mahdollistaa kaikkien äänten tasavertaisen läsnäolon (ks. esim. Cage 1971), mikä on tarpeellinen kuulokulma erityisesti kehoäänien huomaamiselle. Pauline Oliverosin (2005) lähestymistavassa korostuu mielestäni aktiivisen kuuntelun yhteys kehontietoisuuteen. Oliverosin harjoituksissa painottuu tulkintani mukaan hengityksen tutkailu ja sen mahdollisuudet äänenä. Syväkuuntelun keskiössä havaitsen kehon sisäisten äänten ja tilassa kuuluvien äänten kuulemisen vivahteikkaana kokonaiskompositiona. Oliverosilla on myös harjoituksia, joissa kuuntelua harjoitetaan liikkeessä, esimerkiksi hidastetusta kävelystä käsin. (Oliveros 2005.)

Yhteyttä kehoon on kokeellisen musiikin käytännöissä siis avattu, mutta kokemukseni mukaan kehoäänien vapautumiselle keskeinen kehollinen möyhentäminen, mikä tanssipedagogisissa käytännöissä puolestaan on keskeistä, jää tulkintani mukaan vähemmälle. Huomasin aiemmin mainitsemisani Graysonin (2022) vetämissä Oliverosin syväkuuntelun harjoituksiin pohjautuvissa työpajoissa tietoisuuteni valuvan kinesteettisestä auditiiviseen, mikä vei huomioni pois kehoäänien kehollisesta kehittelystä.

Kuuntelevan kehollisuuden avauksessani pyrin siis yhdistämään sekä aktiivisen kuuntelemisen että kehontietoisuuden ja liikkeellisen tutkimisen käytäntöjä, sillä niin olen havainnut kehoäänien potentiaalin avautuvan tutkijan iholle. Kuuntelevassa kehollisuudessa tanssipedagogiikan ja kokeellisen musiikin kuuntelun käsitykset kietoutuvat yhteen. Kehoäänien harjoittamisessa on keskeistä tunnistaa niin tilan humina, hengityksen virta, painon siirtyminen kehon osalta toiselle vasten tilaa, liikkeen

hetkellä äänen syttyminen ja tuon äänen kehollinen möyhentäminen, tuntemalla kuuleminen.

Taiteidenväliset kehomyrskyt

Tanssipedagogina näen kuuntelevan kehollisuuden ja sallivan kokeellisuuden avaavan mahdollisuuksia kehoäänien vapautumiselle erityisesti taiteidenvälisen yhteistyön uusien muotojen koettelussa taidepedagogiikassa. Kutsun näitä yhteistyön muotoja leikkisästi taiteidenvälisiksi kehomyrkyiksi, millä viitataan taiteidenvälisen yhteistyön uusien muotojen kollektiiviseen kehittelyyn. Ehdotan kehoäänien harjoittamista juuri taiteidenvälisesti, sillä koen kehoäänien olevan ilmiö, jonka tarkastelu on tärkeää alasta riippumatta. Tämän perustelen sillä, että kaikki taide on mielestäni kehollista toimintaa, jossa kehoääni on läsnä eri tavoin enemmän tai vähemmän tietoisesti. Lisäksi taiteidenvälinen konteksti mahdollistaa Tiekson (2013) mainitseman pohjattomuuden eli toiminnan, joka ei kiinnity mihinkään tiettyyn traditioon, vaan luo tapahtumisen hetkellä omat lait ja periaatteet toiminnalle. Näin taiteidenvälisyys mahdollistaa otollisen ympäristön kehoäänien vapautumiselle taidepedagogiikassa.

Palaan kehomyrskyn käsitteeseen ja taustoitan sitä hieman. Kyseessä on sanaleikki englannin kielen sanan 'brainstorming' ympärillä, mikä tarkoittaa oman käänökseni mukaan ideoiden spontaania heittelyä yhdessä, eräänlaista ajatusten kehittelyä ja kokeilua. 'Brainstorming' käsitteen sijaan koen kehoäänien potentiaalinen koettelu kohdalla kuvaavammaksi väänöksen 'bodystorming' eli eräänlaisen kehollisuutta korostavan yhdessä myrskyisesti ideoiden heittelyn. Tartun suoraan käänökseen myrskystä korostaakseni ajattelun kimpoilua ja hallitsemattomuutta.

Sanaleikin taustalla vaikuttaa halu osallistua varsin vanhanaikaisen käsityksen purkamiseen, jonka mukaan ajattelu paikantuisi vain aivoihin (esim. Anttila 2009). Innoituksen sanaleikille ovat antaneet tanssitaiteilija ja kirjailija Celeste Snowberin sekä filosofi Evan Thomposin kirjoitukset. Celeste Snowber (2016) pohtii muodikkaaksi nousutta mindfulness-menetelmää sanoihin ja kieleen kiinnittyvän filosofian kautta. Hän kysyy, olisiko "bodyfulness" täsmällisempi termi tuolle kehontietoisuuden avartumiseen tähtäävälle menetelmälle. (Snowber 2016, 56.) Eeva Anttilan (2017) esittelemä Evan Thompson puolestaan purkaa kartesiolaisen näkemyksen kehon ja

mielen olemassaolon erilaisuudesta. Thompson ehdottaa Anttilan mukaan, että keho-mieli-ongelman sijaan tarkastelisin keho-keho-ongelmaa. Tällä Anttila kuvaa Thompsonin tarkoittavan elävän kehon ja eletyn kehon yhteyden tarkastelua. Elävällä keholla Thompson viittaa Anttilan tulkintaan tukeutuen elävään eli biologiseen organismiin ja eletyllä keholla elettyihin kokemuksiin, eli kaikkeen, mitä elävän organismin on mahdollista tajuta ja kokea. (Anttila 2017.)

Mielestäni kehomyrsky käsitteenä kuvaa hyvin kehoäänien harjoittamisen luonnetta taiteidenvälisessä taidepedagogiikassa. Taiteidenvälisessä yhteistyössä erilaiset kehollisen ilmaisun tavat, toimintakulttuurit ja käsitykset tulevat yhteen. Tällöin toiminnalle on yhdessä rakennettava tilanne- ja työryhmäkohtaiset periaatteet, jotka sallivat erilaisten käsitysten samanaikaisuuden ja avaavat dialogisen tilan yhteiselle etsimiselle. Myrskyn mahdollisuus on tällaisessa kohtaamisessa olemassa. Mikäli toimijat kiinnittyvät liikaa omaan käsitykseensä äänestä ja tuttuihin toimintatapoihin, vaarana on yhteentörmäys, mikä voi aiheuttaa eripuraa ja hierarkkisuutta erilaisten toimintatapojen välille.

Toisaalta taiteidenvälisessä yhteistyössä juuri myrskyn koettelevuudessa piilee mahdollisuus kehoäänien vapauttamiseksi. Myrskyllä voi olla voimakas rajoja purkava ja moninaisuutta lisäävä voima, kun erilaisista tulokulmista tulevien välille kehkeytyy jotakin, mitä kukaan ei yksin pystyisi löytämään. Kun tila koettelulle on tehty turvalliseksi, tilaa toisin ajattelulle voi raivautua yllättäen. Kuten Salminen kuvaa:

Yhteisöiden ja yhteistuotantojen tulevat muodostelmat voivat olla sisäisesti ja keskinäisesti moninaisia, ja se on yksinomaan toivottavaa, samalla kun ideologinen puhtauspyrkimys, joka luonnehti monia historiallisen avantgarden liikkeitä, on pyrittävä kiertämään. Kokeellisissa yhteisömuodoissa perustava ja arkipäiväinen tasa-arvo ja kumouksen moneus tarjoutuu pragmaattiseksi lähtökohdaksi, ei tavoiteltavaksi päämääräksi. (Salminen 2015, 58.)

Taiteidenväliset kehomyrskyt voivat olla mitä tahansa toimintaa, mitä hetkestä nousee, mikä kutsuu tai mille ylipäättään on tarve. Taiteellisella tutkimusjaksolla taiteidenvälinen kehomyrsky muotoutui kehollisen improvisaation käytännöksi (lyhyt kuvaus myös luvussa 3.3.), josta kehittyi niin työpajakokonaisuus (ks. luku 4.2.) kuin

Jos Salmisen lainauksella hieman leikittelee ja vaihtaa sanan kokemus tilalle kehoääni, syntyy varsin tarkka kuvaus kehoäänestä. Salmista mukaillen, vasta jos *kehoäänen* kokemus ajatellaan asubjektiiivisesti, se voi paljastaa uhanalaisen voimansa. (Salminen 2015, 83.) Kehoääntä ihmisen kontaktipintana ympäristöön tarkastelen seuraavassa luvussa akustisen ekologian maisemissa.

5.2. Kehoääni kontaktipintana ympäristössä

Avaan seuraavaksi keskustelua kehoäänestä yhtenä ihmisen kontaktipintana ympäristöön. Heijastelen ajatuksiani akustisen ekologian näkökulmiin kantaen sävyjä posthumanistisista ja uusmaterialistisista keskusteluista inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteydestä. Päädyn kysymään, onko kehoääni tulevaisuuden kuuntelukasvatusta.

Aloitin Omenapuutalosta ja minusta. Kuten luvussa 3.1. kuvaan, en pystynyt taiteellisella tutkimusjaksolla vääntämään Omenapuutaloa omiin äänellisiin ihanteisiini, vaan talo pakotti minut muuttumaan. Kaikessa näennäisessä hiljaisuudessaan Omenapuutalo oli kovin äänekäs. Vai olinko minä äänekäs hiljaisessa talossa? Mikä oli Omenapuutalon merkitys kehoäänen kuulumisessa?

Äänisuunnittelija Antti Nykyri nostaa esiin tilan keskeisen vaikutuksen taiteellisen ilmaisun rakentumisessa (Nykyri 2014, 110-111). Taiteellisella tutkimusjaksolla Omenapuutalo ehdotti tietynlaista verkkaista olemisen tapaa ja samalla asetti toiminnalle lait, minkä seurauksena me ihmiset aloimme työskennellä tilan ehdoilla. Omenapuutalo oli nimittäin totutusta arkinormistosta varsin poikkeava tila. Siellä ei ollut juoksevaa vettä eikä vessaa. Vanhana talona sen pönttöuunien saranat narisivat ja lattia mörisi, kun siellä liikkui. Se paljasti kulkijan ullakolla. Ikkunoista vuoti sisään pihan lintujen viserrys, autojen suhaukset ja ihmisten kaukainen puhe. Ilman tämän päivän mukavuuksia talon sisällä vallitsi keskittymisen tila, outo hiljaisuus ja rauha, mutta silti se oli avointen ikkunoiden kautta yhteydessä ulkomaailmaan. Paljastiko Omenapuutalo kehoäänen mahdollisuudet?



Kuva 11: Kehoääni ja ympäristö. Kuva: Ann-Mari Ohtamaa.

Ihminen on ääniympäristön näkökulmasta tarkasteltuna kovin ristiriitainen ja varsin valikoiva otus. Kuulen ihmisen kovin meluhakuisena erilaisia koneita ja kulkuneuvoja ympärilleen kehitellessään. Toisaalta tilat pyritään rakentamaan äänellisesti hallituiksi kiinnittämällä huomiota akustiikkaan, ettei melua syntyisi liikaa. Ihminen ympäröi itsensä äänillä, joita hän haluaa kuulla. Tästä hyvä esimerkki on tämän päivän tuote: vastamelukuulokkeet. Niillä on mahdollista rajata ympäristön äänet pois ja keskittyä rauhassa musiikkiin, jota haluaa kuunnella. Kaupungin melua paetaan luontoon, siellä on hyvä rauhoittua ja kuunnella ympäristön ääniä. Kuitenkin kaiken sen kaupungin melun olemme itse aiheuttaneet, rakentaneet ääniympäristöstämme itsellemme sietämättömän asua. Miksi? Entä, missä keho kuuluu?

Ihmisen suhdetta ääniympäristöön on pohdittu Tiekson (2013) mukaan kokeellisen musiikin kontekstissa jo 1900-luvun jälkipuoliskolla, jolloin akustinen ekologia alkoi kehittyä. Akustinen ekologia on eräänlaista äänimaisematietoutta, joka kehittyi huolesta ääniympäristön hyvinvoinnista melusaasteen kasvaessa. Akustisen ekologian ensimmäisiin edustajiin kuului kanadalainen säveltäjä R. Murray Schafer. Hän puhui maailmasta suurena sävellyksenä, joka ansaitsee tulla kuulluksi samalla pieteetillä kuin ihmiskunnan säveltäjänerojen luomat klassikot. (Tiekso 2013, 179-184.) Schaferin

tapaan koen ääniympäristötietoisuuden kasvamisen tärkeäksi, mutta näkökulmani on audittiivisen maiseman painottamisen sijaan keholliseen toimintaan sitoutunut. Kehoääni kuuluu osana tilan maisemaa, syttyy kontaktissa. Mikä on kehoäänen osuus Schaferin mainitsemissa maailman sinfoniassa? Mitä kehoääni paljastaa ympäristöstämme? Entä suhteestamme siihen?

Kuuntelin kokeellisen musiikin edustajan Alvin Lucierin teoksen *I am sitting in a room* (1981). Teoksessa Lucier äänittää omaa puhettaan tilassa, soittaa sen jälkeen äänityksensä tilassa ja samalla äänittää tilassa soivaa äänitystä. Näin hän jatkaa pidemmän aikaa, jolloin sanoista alkaa olla vaikea saada selvää. Puhe ikään kuin katoaa tilaan ja tilan ääni alkaa nousta keskiöön. Lucierin teos näyttäytyy tässä ajassa tarkasteltuna vastaiskulta vastamelukuulokkeille. Sen sijaan, että tila häivytetään, häivytetäänkin ihminen. Mutta onko se todellisuudessa mahdollista? Vaikka ääni muuntuu ja puhe hajoaa, onko kehoääni ja tilääni eroteltavissa?

Kehoäänen häivyttämisen sijaan olen itse kiinnostunut nimenomaan kehoäänen ja tiläänen kietoutuneisuudesta, ihmisen ja ympäristön yhdessä muodostamasta äänimaisemasta. Taiteellisella tutkimusjaksolla koin tilan paljastaneen minussa asioita ja toisaalta taas minun nostaneeni tilassa asioita esiin. Yhden Kahvassa kenkä - tutkimuksellisen kokeilun jälkeen sain paikalla olleelta kokijalta Carola Envallilta tekstin, jossa hän oli kirjoittanut kokemuksiaan kokeilusta runomuotoon. Jaan hänen luvullaan muutamia otteita hänen tekstistään:

seinän ääni

kuin tuulen humina, aallot

vai sittenkin ihon, lihasten, luiden

liitu ja oikea käsi

kuiva ja pölyinen valkoinen paperinen

lämmin ja taipuisa, vahvana liikkuu määrää leikkii kokeilee

vasemman käden lämmöstä jää äänetön tumma jälki

huoneet heräävät eloon, ääniinsä

seinät lattiat ikkunat koputusalusat pultit JA LÄMPÖPATTERI

koko talo hymyilee, suoristaa selkensä, avaa silmät

pitkästä aikaa, onpa kiva tavata
(Carola Envall 2022)

Envallin kirjoituksessa kehon ja tilan yhteys tulee hyvin kokemuksellisella tasolla esiin. Tekstistä tulee vaikutelma, että toisaalta tila oli solistinen, toisaalta keho teki sen näkyväksi. Teksti tuo mieleen tutkimusjaksolla syntyneet kysymykset: Kenen ääni kuuluu? Soiko patteri vai siihen kolahtanut kyynärpää? Möriseekö lattia vai sen päällä huokuva ihminen? Patterin ja kyynärpään suhde tuo kehoäänien pohtimiseen posthumanistisia ja uusmaterialistisia sävyjä inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteydestä (ks. esim. Lummaa & Rojola 2020). Soiko kehoäänissä inhimillinen ja ei-inhimillinen? Onko kehoääni osoitus inhimillisen ja ei-inhimillisen kietoutuneesta kokonaisuudesta? Onko kehoääni ihmisen ääntä? Onko rajanveto edes tarpeen?

Lopettelen tämän luvun pienen sinisen kirjan herättämiin ajatuksiin. Löysin akustiseen ekologiaan perehtyessäni R. Murray Schaferin kirjan otsikolla *Kuuntelukasvatus: 100 kuuntelu- ja ääniharjoitusta* (2015/1992). Se on oivallinen opus äänimaiseman aktiiviseen tarkkailuun, joskin harjoituksissa kuuluu mielestäni 1990-luvun keskustelun sävyt. Joissain harjoituksissa esitetyt esimerkit ovat hieman stereotyyppisiä luonteeltaan, eivätkä menisi tämän päivän sukupuolisensitiivisessä kasvatusajattelussa läpi. Juuri tämä piirre paljastaa kuitenkin keskeisen kysymyksen kuuntelukasvatuksesta: kuunteleminen on aikaan ja paikkaan sidonnaista. Herääkin kysymys: Miten meidän tulisi kuunnella tässä ajassa?

Schafer (2015/1992) tähtäsi ympäröivien äänten tietoiseen kuuntelemiseen ja siten korvien puhdistamiseen. Mikä on kehoäänien merkitys aikamme kakofonian keskellä? Voisiko kehoäänien harjoittaminen olla maadoittamisen tapa, välttämätön pudotus maan keskipistettä kohti, ettemme kadottaisi itseämme maailmaan Alvin Lucierin teoksen tapaan? Palauttaisiko kehoääni yhteyden itseemme ja sitä kautta ympäröivään? Onko kehoäänien harjoittaminen tulevaisuuden kuuntelukasvatusta?

5.3. Kehoäänien rajat tuntuvat meistä jokaisen iholla

Tässä luvussa vien keskustelun kehoäänestä yhteiskunnalliselle tasolle. Pohdin kehoääntä rajoittavia normeja yhteiskunnassa. Kysyn, miksi itse asiassa jokainen meistä rajoittaa kehoääntä jatkuvasti, ja miten meidän olisi mahdollista oppia vapautumaan noista rajoista. Päälähteinäni käytän kriittisen pedagogiikan merkittävän uranuurtajan Paulo Freiren ajatuksia dialogisuudesta ja kriittisyydestä kasvatuksessa hänen *Sorrettujen pedagogiikka* -teoksensa (2005) pohjalta. Freiren rinnalla tuon osallistavan pedagogiikan puolestapuhujan ja yhteiskunnallisen vaikuttajan Gloria Jean Watkinsin, kirjoittajanimeltään bell hooks, ideoita vapauttavasta kasvatuksesta (Vuorikoski 2011). En saanut hooksin vapauttavan kasvatuksen opusta käsiini, joten käytän lähteenäni hooksin pedagogiikkaan syvällisesti perehtyneen Marjo Vuorikosken artikkeleita (2011; 2012) hooksin ajatuksista ja työstä.

Länsimaisessa yhteiskunnassa sivistyskäsityksen ja omaksumiemme käyttäytymisen mallien ohjailemana hallinnoimme päivittäin tapaamme olla äänessä. Puhuvat päät jauhavat taukoamatta, mutta olemisestamme ja toiminnastamme syntyvää kehoääntä rajoitamme jatkuvasti. Monet tunnistavat pääministerimme Sanna Marinin puheäänien, mutta kuinka moni tunnistaa hänen askelten äänen tai lattialle rojahduksesta kuuluvan kolahduksen? Kolistelua ja paukuttelua vältellään, sillä melu ei edusta yhteiskuntamme vaativaa kuuluaista käytöstä, vaan se liitetään usein tottelemattomuuteen ja sekasortoon. Huohotusta äänenä vieroksutaan, sillä se yhdistyy usein jonkinlaiseen yksityiseen tai intiimiin, jopa sopimattomaan käytökseen. Jotta olisimme sopivia yhteiskuntamme jäseniä, tukeudumme näihin ajattelumalleihin. Vaikka olemme korostuneen tietoisia kehoäänestä tietyissä hetkissä, silti huomaamattamme sosiaalisen kontrollin vaikutuksesta arvotamme ja syrjimme, jopa poissuljemme sitä jatkuvasti.

Tällainen kehon äänten kliinisyys ja siistiminen koskettaa meistä jokaista. Se lymyilee meistä jokaisen iholla, sillä olemme oppineet itse rajoittamaan itseämme. Freiren (2005, 64-68) vedoten voisi kärjistää, että harjoitamme itse kehoääntä sortavaa toimintaa. Se häiritsee minua, sillä pelkään kehoäänien poissulkemisen sysäävän meidät kauemmaksi itsestämme sekä lisäävän ongelmallista kahtiajakoista ajattelutapaa

mielestä ja kehosta, enkä ole näkemykseni kanssa yksin. bell hooks suhtautuu Vuorikosken (2012) sanoin hyvin kriittisesti perinteisen opetuskulttuurin tapaan häivyttää ruumiillisuus koulutuksesta. Tämä voi hooksin näkemyksen mukaan jopa estää oppimista ja kasvua ihmiseksi. hooksin ajattelutavassa korostuu, että ihminen tulisi myös opetustilanteessa kohdata kokonaisvaltaisena oliona tunteineen, intohimoineen ja eroottisinekin puolineen ilman, että ne heti koetaan seksuaalisina. (Vuorikoski 2012, 319.)

Holistisuudesta puhutaan kasvatusalalla paljon, mutta rohkenen kehoäänien näkökulmasta kysyä, kuuluuko holistisuus opetuksessa käytännön tasolla. Onko koulumaailmassa tilaa kehoäänelle? Holistisessa ihmiskäsityksessä korostetaan psykologi Lauri Rauhalan näkemyksen pohjalta ihmistä kehollisena, tajunnallisena ja situationaalisen oliona, ja nämä olemispuolet vaativat toisensa ollakseen olemassa (Rauhala 2015). Silti kehollinen näkökulma, mihin kehoääni kehollisena tietona kietoutuu, tuntuu edelleen jäävän arkielämän käytännöissä rationaalisuuden ja tehokkuusajattelun varjoon. Kuitenkin kasvatuksessa on bell hooksia myötäillen ennen kaikkea kyse kokonaisvaltaisesta henkisestä kasvusta (Vuorikoski 2011, 225), mitä kehoääni voisi tukea hyvin.

Valitettavasti koronapandemia ei ole tuonut helpotusta tähän, pikemminkin päinvastoin. Se on tehnyt etätyöskentelystä pysyvän käytännön aiheuttaen sen, että kehollisilla kohtaamisilla on vaarana harventua. Kuulemme toisiamme kokonaisvaltaisesti yhä harvemmin. Jos kadotamme kehoäänien yhtenä maailmaan kiinnittymisen ja kommunikaation muotona, miten meille käy ihmisinä? Kysymys ei ole vähäpätöinen, kun palautamme mieleen kehoäänien yhtenä merkittävänä vastavuoroisena kontaktipintana maailmaan.

Taidepedagogiikka pyrkii vaikuttamaan kasvatukseen, opetuksen ja taiteellisen toiminnan kaanoneista irtaantumiseen ja rohkaisemaan maailman toisin katsomiseen (Anttila 2010, 5-11). Paljon on tehty juuri kehollisen olemassaolomme merkittävyyden ymmärtämisen eteen, mutta paljon on vielä tehtävää. Kokemukseni mukaan kehoäänien mahdollisuuksiin ei taideopetuksessa ole vielä kiinnitetty kovin paljon huomiota. Yhteiskunnan normiston rajat ulottuvat kehoäänien osalta myös taidepedagogiikan

kontekstiin. Esimerkiksi musiikissa ja flamencossa sillä on vaarana törmätä hierekkiseen ja ääniä arvottavaan käsitykseen musiikista (ks. esim. Parviainen 2014, 64-73), mihin kehoääntä ei läheskään laina lueta mukaan. Tanssissa kehoääntä saatetaan jopa hiljentää tai poissulkea, jolloin kehoääni jää kinesteettisyyden ja visuaalisuuden jalkoihin. Jos kehoäänen rajat tuntuvat näin vahvasti taidepedagogiikassa, joka kuitenkin allekirjoittaa kehollisuuden ja kokemuksellisuuden merkityksellisyyttä sekä suuntaa tuntemattoman kohtaamiseen, ei ole ihme, että kehoääni on edelleen kulttuurisesti ja sosiaalisesti hyvin rajoitettua.

Mitä kehoääni vaatii vapautuakseen yhteiskunnassa? bell hooksia (Vuorikoski 2011) mukaillen vapautuminen käy toteen vain tiedostamalla ja purkamalla valtahierarkioita sekä totuttuja ajattelutapoja ja löytämällä niille uusia toimintatapoja. Tähän hooks pyrkii Vuorikosken mukaan osallistavalla pedagogiikallaan, jossa opetus on opettajan ja opiskelijoiden tasavertaista yhteistyötä opettajan ylhäältä alaspäin jakaman tiedon sijaan. (Vuorikoski 2011, 226.)



Kuva 12: Kehoääntä ja välisyyksiä. Kuva: Ann-Mari Ohtamaa.

Vastaavaan tasa-arvoiseen totuttujen toimintatapojen ja hierarkioiden purkamiseen taidepedagogiikka pyrkii vastamaan (esim. Anttila 2010), mikä tekee taidepedagogiikasta tärkeän tekijän kehoäänen vapauttamisessa. Nimittäin, nykyisessä yksilökeskeisessä maailmantilassa polarisoituneet käsitykset ovat ajaneet ihmisiä erilleen. Puhuvat päät ovat löytäneet kanavakseen sosiaalisen median, missä törmäyksiä

tapahtuu paljon. Tarve jollekin ihmisistä yhteen kokoavalle tekijälle on suuri. Jos kehoääni ajatellaan jo lähtökohtaisesti jonakin sekä yksilön kokemana että jonakin jaettuna, voisiko sen tutkiminen luoda käytäntöjä uudelleenlaiselle jakamisen alustalle? Toimisiko taiteidenvälinen pedagogiikka kontekstina tuolle kehoäänen potentiaalille tutkimiselle? Se olisi lähtökohtaisesti eri aloja ylittävää ja kokoavaa ja tähtää nimensä mukaisesti välisyyteen, yhteyden syntymiseen ihmisten ja maailman välille.

Freireä soveltaen taiteidenvälinen pedagogiikka kutsuu ihmisiä dialogiin eri taustoista ja mahdollistaa maailman muuttamisen yhdessä nimeämällä sitä yhä uudelleen. Käännän Freiren ajatuksen ”inhimillinen olemassaolo ei voi olla vaitonaista” (Freire 2005, 96) kehoäänen vapauttamisen perusteluksi. Vaitonaisuuden Freire liittyy nimeämisen tarpeeseen. (Freire 2005, 95-97.) Kun vaitonaisuuden rinnastaa John Cagen ajatukseen siitä, että ääniä tulee olemaan niin kauan kuin ihminen elää (Tiekso 2013, 175-176), perustelee se vahvasti juuri kehoäänen merkitystä ihmiselle. Freirelle keskeistä nimeämisen toteutumisessa on kielen, työn sekä toiminnan ja reflektion vuorovaikutus (Freire 2005, 95-97). Nämä kaikki ovat läsnä taiteidenvälisessä pedagogiikassa. Mutta miten tuo nimeäminen tapahtuu käytännössä? Voisiko kehoääni olla tapamme nimetä maailmaa? Miten se muuttaisi yhteiskunnallista ja kulttuurista keskustelua? Voisiko se olla rajalliselle kielelliselle ilmaisulle moninaisempi ja siten tarkempi vaihtoehto maailman nimeämiselle?

Olen esittänyt kehoäänen yhteisöön, aikaan ja paikkaan kiinnittyvänä olemassaolon ehtona ja osoittanut, miten se koskettaa meistä jokaista. Nyt peräänkuulutan Freiren ja hooksin tapaan kollektiivisen ajattelun muutosvoimaa nostamalla esiin, että kehoäänen huomion kiinnittäminen ja sen vapauttaminen on meistä jokaisen vastuulla. Minä pystyn ainoastaan herättelemään keskustelua sen merkityksestä, mutta sen vapauttaminen vaatii kollektiivista muutosta sosiaalisissa ja kulttuurisissa käyttäytymisen malleissa.

Ennen viimeiseen lukuun siirtymistä, ehdotan tässä vaiheessa palaamista Keho äänessä -ääniteoksen äärelle. Ota kuuntelukokemukseen matkaasi tällä kertaa jokin näistä kysymyksistä:

Mitä kehoääni paljastaa ihmisestä ja ympäristöstä ja niiden välisestä suhteesta?

Soiko patteri vai siihen kolahtanut kyynärpää?

Voisiko kehoääni olla tapamme nimetä maailmaa?

sitten yllätät

sähköjohdon vitonen

linjalla leikkaan

kynttiläkin kyljellään

lopetuksen kielikö

(Henna-Elise & Marja 1.2.2022)

nahka natisee

Omenapuussa

(Työpajan osallistujat 5.2.2022)

odotatko vieläkin

6. POHDINTA

Olen syventynyt tutkielmassani kehoäänien potentiaaliin ja raivannut reittiä sen vapautumiselle niin taidepedagogiikassa kuin yhteiskunnallisellakin tasolla. Olen ymmärtänyt paljon taiteellisen toiminnan tutkivasta luonteesta ja sen mahdollisuuksista synnyttää yhteiskunnallisesti merkittävää tietoa, joka juurtuu kehollisuuteen ja kokemuksellisuuteen, syvimpiin tietämisen tapoihin. Olen tutkinut kehoääntä kirjoittamalla ja löytänyt siten kehoääntä mahdollistavia avauksia ja lähtökohtia taiteidenväliselle pedagogiikalle. Olen ymmärtänyt kehoäänien ihmisen kontaktipintana itseen ja maailmaan sekä havahtunut huomaamaan, miten sosiaalisesti ja kulttuurisesti sen potentiaalista länsimaisessa yhteiskunnassa vaietaan.

Olen haastanut tutkielmassani valmiita malleja ja lokeroivia määritelmiä ja ollut kasvokkain omien rajojeni kanssa. Kivuliainta erityisesti reflektoivan kirjoittamisen jaksolla on ollut flamencotaustan avaaminen. Luulen sen johtuvan siitä, että olen joutunut vastakkain niiden flamencon mukana tulleiden minua rajoittavien ajatusten kanssa, joista olin jo päässyt tai päästänyt irti opintojeni aikaisessa turvallisessa lintukodossa. Olen tutkielmassa flamencosta puhuessani meinannut ajautua nyökyttelemään puristeille, jotka kuiskivat korvaani, ettet noin kyllä voi flamencotanssijana kirjoittaa. Olen antanut itselleni tehtävän olla törmäämättä puristien rakentamiin raja-aitoihin ja tietoisesti poukkoillut, minne virta vie. Tuntuu, että vain siten olen pystynyt näkemään vaihtoehtoja ja uskaltanut kuvitella, mihin kaikkialle flamenco meissä voi ulottua.

Olen pohtinut tutkielmassani suhdettani traditioon. Tarkoitukseni ei missään vaiheessa ole ollut kääntää selkää olemassa olevalle tiedolle, tässä tapauksessa traditiolle, tai vähätellä sitä. Päinvastoin koen tradition opiskelun ja ymmärtämisen äärimmäisen tärkeäksi. Ennemminkin tutkielmani myötä peräänkuulutan meidän taidepedagogien vastuuta reflektoida, miten tradition parissa työskentelemme ja työtämme jaamme. Rakennammeko raja-aitoja vai uskallammeko kokeilla, miten traditio kiinnittyy tähän aikaan ja tähän paikkaan? Mitä tradition pauloista lempeästi irrottautuminen voi paljastaa? Eikö tärkein tehtävämme pedagogeina ole kuitenkin edistää taiteen moninaisuutta ja saavutettavuutta? Sen tehtävän täyttämiseksi meidän täytyy jatkuvasti

asettaa itsemme koetukseen ja pyrkiä Freireä (2005) lainaten nimeämään taidepedagogiikkaa uudelleen. Jos emme alana arvioi itseämme, on vaarana, että jämähdämme huomaamattamme valmiisiin arvottaviin malleihin.

Kirjoittaminen itsessään on ollut prosessin aikana niin inspiroivaa kuin haastavaakin. Taiteellisen tutkimisen jaksolla kirjoittaminen tuntui virtaavan. Tunnistin kirjoittamisessa ja liikkumisessa paljon yhtäläisyyksiä. Molemmissa kuljin varsin improvisatorisesti kokemusta kuunnellen eteenpäin. Molemmat olivat keino ajatella ja uppoutua. Tilanteissa, joissa sanat alkoivat pakoilla, hengitys, maakontakti tai seinään nojautuminen auttoivat palauttamaan ilmiöiden merkityksiä mieleen.

Reflektoivan kirjoittamisen jaksolla en pitkään aikaan löytänyt samaa virtaa. Sanat katosivat ja kirjoittaminen tuntui mudassa tarpomiselta, ajattelu tahmealta ja upottavalta. Näin jälkeempäin huomioni kiinnittyi liikkeen ja kirjoittamisen rinnakkaisuuteen. Herää kysymys, mahdollistivatko liike ja kirjoittaminen toinen toisensa virtauksen. Nimittäin lakkasin liikkumasta, kun aloin reflektoivan kirjoittamisen jaksolla ”oikeasti” kirjoittaa. En enää oleskellut kirjoittamissani teemoissa liikkuen, mikä tuntuu kokemuksellisuuden ja kehollisuuden puolestapuhujana näin jälkeempäin ajateltuna ristiriitaiselta. Miksi näin kävi? Iskivätkö yhteiskunnan normit tekstin tasolla takaisin?

Koen tarpeelliseksi pohtia koulutukseni ja tämän työn merkitystä itselleni. Tanssinopettajan maisteriopintoni ovat tarjonneet minulle turvallisen ja välittävän yhteisön, jonka tukemana olen saanut rauhassa jäsentää omaa taiteilijuuttani ja uskaltanut heittäytyä koettelemaan kehoääntä. Opintoni ovat kokonaisuudessaan laajentaneet tietoisuuttani omista arvovalinnoistani, luoneet uskoa taidepedagogisen työn merkitykseen yhteiskunnassa sekä antaneet mahdollisuuden syventää omaa taiteellis-pedagogista praktiikkaani myös taiteellisen tutkimuksen suuntaan.

Tutkielman merkitys on matkan varrella mietityttänyt paljon. Olen pohtinut paljon, miksi ja ketä varten tätä tutkimusta teen. Vaikka tutkiminen on ajoittain ollut kokemuksellisesti hyvinkin jähmeää, tunnistan väännön tarpeellisuuden tekijänä ja ihmisenä kasvamisessa. Carlos Ruiz Zafónin kirjassa *Tuulen Varjo* mystinen

kirjailijahahmo Julián Carax pohtii tarinan merkitystä kirjailijalle itselleen toteamalla, että: ”Tarina on kirje, jonka kirjailija kirjoittaa kertoakseen itselleen asioita, joita ei saisi muulla tavalla selville” (Ruiz Zafón 2009, 592). Yhdistän nämä sanat vahvasti omaan kirjoittamisen prosessiini. Vapautumisesta kirjoittamisen myötä tutkielma on ennen kaikkea vahvistanut kokemustani sallivuuden ja kuuntelemisen välttämättömyydestä taidealalla ja yhteiskunnassa, ja sen pyrin myös tutkielmallani artikuloimaan. Kirsi Törmiä lainaten kysyn: ”Jatkanko tai jatkammeko entiseen malliin vai kokeilemmeko uteliaalla asenteella jotain uutta tapaa toimia ja olla siten, että sopeutuvuus ja sitkeys tukisi meitä terveellä tavalla, ei viimeisiä voimia ulos mitaten” (Törmi 2022)?

Tämä työ on varsin suppea kehoäänien kaltaisen ilmiön kokonaisvaltaiselle tarkastelulle. Olen availut ikkunoita sen suuntaan, mitä kehoäänien vapautuminen vaatii ja mahdollistaa. Pyrin työlläni tekemään kehoääntä kuuluvaksi ja toivon herättäväni kiinnostusta tutkia lisää ja avata ovia sen vapautumisen mahdollisuuksille eri taideoilla ja alojen väleissä. Tärkeää olisi myös tutkia tarkemmin, millaista tietoa kehoääni antaa yhteiskunnallisella tasolla ihmisyydestä, maailmasta ja ihmisen suhteesta maailmaan sekä mitä sen rajojen purkaminen yhteiskunnassa voisi mahdollistaa.

Lopuksi kiteytän tutkielman keskeiset ajatukset spontaanisti syntyneiden haikujen muodossa. Muoto muistui mieleen tekemästäni ”freudilaisesta kirjoitusvirheestä”, kuten Sarimaa vastaavaa tilannetta opinnäytetyössään kuvasi (Sarimaa 2022, 43). Kirjoitin tuskissani lopputuloshakuisuudesta, mutta näytölle ilmaantuikin lopputulohaikuisuus. Naurahdin. Tässä tuossa hetkessä syntyneet tankarunot:

koettelua

kehon kuunteleminen

yhdessä paras

elinympäristössä

kestävämpi huominen

roiskin menemään

ääniä siellä täällä

ihoa vasten

*osumat merkitsevät
ovat elinehtoni*

*irti määreistä
vapautumista kohti
kehollisesti
lopputulemasta viis
tämä olikin kutsu*

(Työpäiväkirja 15.1.2023.)

Tutkielmani on ennen kaikkea kutsu kehoääneen, joten tämän työn kontekstissa teen viimeisen ehdotukseni:

Seuraavan kerran, kun liikahtat, keskity kuuntelemaan, mitä mahdollisuuksia kontaktipinnasta sinun ja maailman välille avautuu.

kokeilemassa

välitilan eteinen

uudet ihmiset

(Henna-Elise & Marja 20.2.2022)

LÄHTEET

- Anttila, Eeva. 2017. Kehontietoisuus ja sosiaalinen tietoisuus. *Ihmis- ja oppimiskäsitykset taideopetuksessa* -oppimateriaali, käsikirjoitus Eeva Anttila. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 58. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2020122110186>
- Anttila, Eeva. 2013. *Koko koulu tanssii! Kehollisen oppimisen mahdollisuuksia koulu yhteisössä*. Acta Scenica 37. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-26-3>
- Anttila, Eeva, toim. 2010. Johdanto. Teoksessa *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*, toim. Eeva Anttila, 5-11. Tekstin kirjoittajat: Eeva Anttila, Riku Saastamoinen, Juha Varto, Heidi Westerlund, Lauri Väkevä, Marja-Leena Juntunen, Leena Rouhiainen, Teija Löytönen, Inkeri Sava, Marjo Räsänen ja Liora Bresler. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 40. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Anttila, Eeva. 2009. Kehollinen tieto ajattelun ja oppimisen perustana: Mitä tanssija tietää?. *Aikuiskasvatus*, 29(2), 84-92. <https://doi.org/10.33336/aik.94179>
- Arlander, Anette. 2010. Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.
- Buckwalter, Melinda. 2010. *Composing while dancing: An improviser's companion*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cage, John. 1991. *John Cage about silence*. YouTube video, 4:17, käyttäjältä j davidm 14.7.2007. Haettu 23.1.2023. <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y>
- Cage, John. 1971. *Silence: Lectures and Writings*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Carroll, Maya. 2021. The Instrument: working with Rhythm and Sound -työpaja. Muistiinpanot työpajasta. Kulttuurikeskus Sähinä, Helsinki, 28.-30.5.2021.
- Day, Jeremiah. 2020. Performance in visual arts. Muistiinpanot luennosta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 16.9.2020.
- De Spain, Kent. 2014. *Landscape of the now: A topography of movement improvisation*. Oxford: Oxford University Press.
- Djupsjöbacka, Tove. 2015. Improvisaatio flamencomusiikissa ja -tanssissa. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*, toim. Erkki Huovinen, 263-279. Utukirjat. Turku: Turun yliopisto.
- Flamencon sielua etsimässä*. YleAreena podcast-sarja, 27.12.2022. Toimittanut: Liisa Vihmanen. Äänisuunnittelu: Laura Koso. Haastateltavat: FM, flamencologi Tove

Djupsjöbacka, professori Pauliina Raento, kitaristi Joonas Widenius, flamencolaulaja Taija ”Robalta” Tyrväinen, Janita ja Jukka-Paco Halonen, Kaija Virta, Sirpa Airisto sekä tanssijat Marianna Stråhlmann, Maija Lepistö, Marja Rautakorpi, Minna Saalpo sekä Manuel Roldán. Musiikin Konsultointi: Tove Djupsjöbacka. Haettu 29.1.2023. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-64635148>

Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.

Grayson, Ava Imogen. 2022. Sonic Meditations -työpajat. Muistiinpanot työpajasta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 13.4.2022, 20.4.2022 ja 4.5.2022.

Humaloja, Tiina. 2014. Varo ettet sahaa reiteen: tutkielma kehollisen ilmitulosta majan rakentamisen ja taidekasvatuksen tilassa. Taiteen maisterivaiheen opinnäytetyö, Aalto-yliopisto, Taiteen laitos, Helsinki. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-201412113201>

Huovinen, Erkki. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*, toim. Erkki Huovinen, 1-42. Utukirjat. Turku: Turun yliopisto.

Koskenniemi, Pieta & Kärki, Seppo. 2007. *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.

Kostelanetz, Richard. 2003. *Conversing with Cage*. Abingdon, Oxon: Taylor & Francis Group. Haettu 23.1.2023. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral.proquest.com>

Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Trans. Stuart Elden ja Gerald Moore. New York: Continuum.

Lindroos, Katja, toim. 1999. *Flamenco*. Helsinki: Like.

Lucier, Alvin. 1981. *Alvin Lucier I Am Sitting In A Room*. YouTube video, 45:24, käyttäjältä TrilobiteJuice 24.1.2012. Haettu 23.1.2023. <https://youtu.be/fAxHILK3Oyk>

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea, toim. 2020. *Posthumanismi*. Verkkojulkaisuversio: Eetos julkaisu 15. Haettu 23.1.2023. <https://eetos.files.wordpress.com/2020/04/9789527385012-posthumanismi.pdf>

Nykyri, Antti. 2014. Äänisuunnittelu ja esityksen tila. Teoksessa *Ääneen ajateltua: Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*, toim. Heidi Soidinsalo, 109-126. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 44. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Lauri Sipari. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.

Oliveros, Pauline. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Deep Listening Publications. New York: iUniverse.

- Pallasmaa, Juhani. 2017. *Ajatteleva käsi: Arkkitehtuurin eksistentiaalinen ja ruumiillinen viisaus*. Suom. Kirsi Heininen-Blomstedt. Helsinki: ntamo.
- Parviainen, Pessi. 2014. Äänten suunnitteleminen ja musiikin käsite. Teoksessa *Ääneen ajateltua: Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*, toim. Heidi Soidinsalo, 64-73. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 44. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Proust, Marcel. 2017. *Kadonnutta aikaa etsimässä: Swannin tie I: Combray*. Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Äänikirjaversio Yle Areena. Lukija Erja Manto. Haettu 23.1.2023. <https://areena.yle.fi/podcastit/ohjelmat/30-658>
- Rauhala, Lauri. 2015. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruiz Zafón, Carlos. 2009. *Tuulen varjo*. Suom. Tarja Härkönen. Juva: Loisto-pokkarit.
- Saastamoinen, Riku. 2021. Esityskeskkeinen pedagogiikka -työpaja. Muistiinpanot työpajasta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 10.-12.5.2021.
- Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta: Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.
- Sarimaa, Ville. 2022. Humanoid praxis: Kokeellisen toimijuuden rämeikössä. Teatteritaiteen maisterivaiheen työ, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Teatteripedagogiikan koulutusohjelma, Helsinki. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2022061747385>
- Schafer, R. Murray. 2015/1992. *Kuuntelukasvatus: 100 kuuntelu- ja ääniharjoitusta*. Toim. ja suom. Olli-Taavetti Kankkunen, Heikki Uimonen ja Meri Kytö. Tampereen Ammattikorkeakoulun julkaisuja. Sarja C. Tampere: TAMK.
- Silvennoinen, Anu. 2016. Dear F: Ryhmälähtöistä kumpuilua flamencosta, henkilökohtaisuudesta, autenttisuudesta ja toiseudesta. Tanssitaiteen maisterivaiheen työ, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Tanssinopettajan maisteriohjelma, Helsinki. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20201221102014>
- Snowber, Celeste. 2016. *Embodied Inquiry: Writing, Living and Being through the Body*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Soidinsalo, Heidi. 2014. Ääni ja draaman jälkeinen teatteri. Teoksessa *Ääneen ajateltua: Kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*, toim. Heidi Soidinsalo, 35-45. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 44. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia: Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifestissa*. Helsinki: Poesia.
- Tuovinen, Taneli & Mäkikoskela, Riikka. 2018. Taiteellinen toiminta kokemuksen koetteluun paikkana. Teoksessa *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö*, toim. Jarkko Toikkanen ja Ira A. Virtanen, 227-247. Rovaniemi: Lapland University Press.

Törmi, Kirsi. 2022. Sitkeyden ja sopeutuvuuden rajat. *Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto* -kotisivut. Haettu 23.1.2023. <https://www.teme.fi/fi/sitkeyden-ja-sopeutuvuuden-terveet-rajat/>

Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*. Acta Scenica 46. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-79-9>

Vuorikoski, Marjo. 2012. bell hooks: vapauttava kasvatusta. *Kasvatustieteiden tutkimuslehti*, toim. Tapio Aittola, 307-332. E-kirjaversio Ellibs. Haettu 23.1.2023. <https://www.ellibslibrary.com/book/9789524957465>

Vuorikoski, Marjo. 2011. Bell hooksin vapauttava kasvatusta vie hiljaisen tiedon äärelle. *Aikuiskasvatusta*, 31(3), 225-227. <https://doi.org/10.33336/aik.93947>

Wallin, Kristiina. 2005. *Kengitetyn eläimen jäljet*. Helsinki: Tammi.

Tekijän yksityisarkiston lähteet:

Carola Envallin runo 21.2.2022. Aistimuksia ja ajatuksia tilasta, liikkeestä, äänestä Kahvassa kenkä -tutkimuksellisen kokeilun jälkeen. Envallin ja Rautakorven yksityisarkistot, Helsinki.

Taneli Tuovisen haastattelu 03.06.2021. Haastattelijat Mari Kortelainen, Emilia Linnavuori ja Marja Rautakorpi. Kortelaisen, Linnavuoren ja Rautakorven yksityisarkistot, Helsinki.

Tuomas Fräntin haastattelu 20.01.2022. Haastattelija Marja Rautakorpi. Rautakorven yksityisarkisto, Helsinki.