

Noora Tirkkonen

ITÄMAINEN TANSSIPUKU HARRASTAJARYHMÄLLE

Opinnäytetyö
Muotoilun koulutusohjelma


Marraskuu 2013




MIKKELIN AMMATTIKORKEAKOULU

Mikkeli University of Applied Sciences

KUVAILULEHTI

 MIKKELIN AMMATTIKORKEAKOULU Mikkeli University of Applied Sciences	Opinnäytetyön päivämäärä 25.11.2013				
Tekijä(t) Noora Tirkkonen	Koulutusohjelma ja suuntautuminen Muotoilun koulutusohjelma Teatteripuvustus				
Nimeke Itämainen tanssipuku harrastajaryhmälle					
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyöni tavoitteena oli suunnitella esiintymispuvut itämaisen tanssin ryhmälle sekä valmistaa yksi puvusta prototyypinä. Toimeksiantajani oli pohjoissavolainen harrastajaryhmä Marimeeran. Valitsin aiheen, koska olen kiinnostunut itämaisen tanssin pukujen koristeellisuudesta sekä esiintymisasujen suunnittelusta.</p> <p>Suunnitteluprosessiani ohjasi Lamb & Kallalin (1992) kehittämä vaatetussuunnittelun kehysmalli ja siihen sisältyvä käyttäjälähtöinen TIE (FEA) -malli. Tein molemmista malleista omat sovellukseni ottaen huomioon sekä oman työskentelyni että käyttäjän tarpeet ja toiveet. Kehysmalli jaksotti ja jäsensi työskentelyä, kun taas TIE-malli auttoi ottamaan huomioon toimivuuden, ilmaisevuuden ja estetiikan tarvittavat näkökulmat. Tein TIE-mallin pohjalta kyselyn, jossa kartoitin toimeksiantajan tarpeita ja toiveita. Tutustuin myös haastatteluun ja havainnointiin tiedonhankintamenetelminä.</p> <p>Suunnitteluprosessi eteni ideakollaasista luonnoksiin, joiden pohjalta kehittyi lopullinen malli. En valmistanut varsinaista prototyyppiä, vaan toteutin tanssipuvun osittain kokeellisesti.</p> <p>Tein TIE-malliin pohjautuvan palautekyselyn, jonka avulla arvioin puvun onnistumista. Palaute oli kaikin puolin positiivista ja puvun koettiin täyttävän sille asetetut kriteerit. Toimeksiantaja oli erittäin tyytyväinen lopputulokseen.</p> <p>Jatkotutkimusta voisi mielestäni tehdä tanssiasun muuntautuvuudesta. Olisiko mahdollista luoda perusasun, jota voisi eri elementeillä muunnella eri tilanteisiin ja käyttötarkoituksiin sopivaksi?</p>					
Asiasanat (avainsanat) TIE-malli, itämainen tanssi, esiintymisasu					
Sivumäärä 47 s. + liitteet 2 s.	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">Kieli</td> <td style="width: 33%;">URN</td> </tr> <tr> <td>Suomi</td> <td></td> </tr> </table>	Kieli	URN	Suomi	
Kieli	URN				
Suomi					
Huomautus (huomautukset liitteistä)					
Ohjaavan opettajan nimi Satu Kivimäki Seija Kiuru	Opinnäytetyön toimeksiantaja Tanssiryhmä Marimeeran				

DESCRIPTION

 <p>MIKKELIN AMMATTIKORKEAKOULU Mikkeli University of Applied Sciences</p>		Date of the bachelor's thesis 25.11.2013	
Author(s) Noora Tirkkonen		Degree programme and option Degree programme in Design Theater Costume Design	
Name of the bachelor's thesis Oriental dance costume for an amateur group			
Abstract <p>The aim of this Bachelor's thesis was to design performance costumes for an oriental dance group and to produce one of the costumes as a prototype. My client was Marimeeran, an amateur group from Northern Savonia. I chose this topic because I'm interested in the decorative aspects of oriental dance costumes and in designing performance costumes.</p> <p>The design process was guided by the apparel design framework developed by Lamb & Kallal (1992) and by the user-oriented FEA model that is included in the framework. I used both models as a basis for my own applications in which I took into consideration my own working methods as well as the client's needs and expectations. The framework carried my work forward and the FEA model helped in catering to the necessary aspects of functionality, expression and aesthetics. Based on my version of FEA model, I made a survey in which I established the expectations and needs of the client. I also familiarized myself with interview and observation as a means for acquiring information.</p> <p>The design process progressed from a collage of ideas to sketches from which the final costume was developed. I did not produce an actual prototype but rather created the dance costume partly by experimenting.</p> <p>In order to assess the success of the costume, I created a feedback questionnaire based on my FEA model. The feedback was positive all around and the costume was considered to have fulfilled all the necessary criteria. The client was very pleased with the end result.</p> <p>Further study could be done on the transformability of dance costumes. Would it be possible to create a basic costume which could be transformed with different elements to suit multiple occasions and uses?</p>			
Subject headings, (keywords) FEA model, Oriental dance, performance costume			
Pages 47 + appendices 2 pages	Language Finnish	URN	
Remarks, notes on appendices			
Tutor Satu Kivimäki Seija Kiuru		Bachelor's thesis assigned by Dance group Marimeeran	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	1
2	VAATETUSSUUNNITTELUN KEHYSMALLI.....	1
3	SUUNNITTELUN LÄHTÖKOHDAT.....	5
3.1	Tiedonhankintamenetelmät.....	5
3.2	Käyttäjän profilointi.....	7
3.3	Itämainen tanssi	9
3.3.1	Tanssityylit ja -asut	10
3.3.2	Liikekieli	15
3.4	Tanssiasun suunnittelukriteerit	18
3.4.1	Toimivuus	19
3.4.2	Ilmaisevuus	21
3.4.3	Esteettisyys	23
4	TANSSIPUVUN SUUNNITTELU JA VALMISTUS	25
4.1	Ideointi.....	25
4.2	Jatkokehittäminen.....	28
4.3	Kokeilut	32
4.4	Toteutus	35
5	ARVIOINTI	36
6	POHDINTA	39
	LIITTEET	
	1 Kysely tanssiryhmälle	
	2 Palautekysely	

1 JOHDANTO

Vuonna 1995 pieni suomalainen tyttö palasi perheen Turkin matkalta mukanaan turis-
tipuodista ostettu kimaltava ja kilisevä *napatanssiasu*, joka päällä tanssahdeltiin äitiä
matkien tämän harjoittellessa koreografioita tanssituntejaan varten. Tuosta tytöstä –
minusta – ei ikinä tullut tanssijaa, mutta kiinnostus koreita tanssiasuja kohtaan säilyi
ja sieltä löysin opinnäytetyöni aiheen. (Myös äiti jatkaa edelleen tanssimista.)

Opinnäytetyöni tavoitteena on esiintymisasujen suunnittelu itämaisen tanssin harrasta-
jaryhmä Marimeeranille. Lisäksi toteutan asuista yhden prototyypin. Marimeeran on
vuonna 2005 muodostettu pohjoissavolainen harrastajaryhmä, johon kuuluu opinnäy-
tetyön teon hetkellä yhdeksän jäsentä.

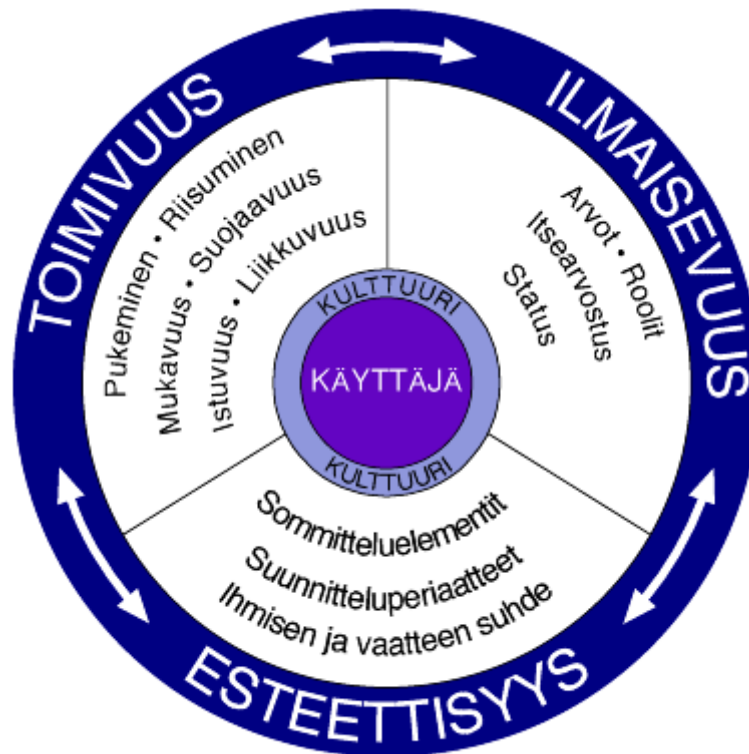
Opinnäytteessäni yhdistyvät sekä ryhmän toiveet että omat ammatilliset intohimoni.
Marimeeranin toiveena oli asu, jota voi käyttää monenlaisissa tilaisuuksissa, sillä
ryhmän jäsenet esiintyvät niin yksin kuin erikseen erilaisissa tapahtumissa syntymä-
päiviltä Taiteiden yöhön. Itse olen kiinnostunut etenkin itämaisten tanssiasujen koris-
teellisuudesta ja näyttävyydestä. Niinpä tarkoituksena on löytää keino yhdistää ryh-
män tarvitsema perusasus sekä estradimaisuus.

Tanssiasujen suunnittelussa käytän apuna Jane M. Lambin ja M. Jo Kallalin (1992)
vaatetussuunnittelun kehysmallia, joka selkeyttää suunnitteluprosessin vaiheita, niiden
tarkoituksia ja päämääriä. Kehysmallin ytimessä on käyttäjälähtöinen TIE-malli
(FEA-malli, suom. Koskennurmi-Sivonen 2000), joka ohjaa suunnittelua ottamalla
huomioon toimivuuden, ilmaisevuuden ja esteettisyyden näkökulmat yksilöllisen vaat-
teen suunnittelussa.

2 VAATETUSSUUNNITTELUN KEHYSMALLI

Amerikkalaisten Lambin ja Kallalin (1992, 42) kehittämän FEA-suunnittelumallin
(kuvio 1) alkuperäisiin lähtökohtiin kuului näkökulma erityistarpeita omaavien vaate-
tukseen. Julkaisun tarkoituksena oli saada Delawaren yliopiston oppilaat näkemään
erityisvaatetus suunnittelutyönä, jossa ilmaisevuus (*expressive*) ja esteettisyys (*aesthe-
tic*) ovat yhtä tärkeitä kuin toimivuus (*functional*) ja erityistarpeisiin vastaaminen.

Näin toimivuuden, ilmaisun ja estetiikan TIE-malli muodostaa suunnittelukokonaisuuden, jossa ei tehdä eroa toimivan vaatteen ja muotivaatteen välillä, minkä takia se on suosittu myös muun vaatetussuunnittelun piirissä. Juuri nuo ominaisuudet tekevät siitä mielestäni oivan apuvälineen myös opinnäytteeni tanssiasujen suunnitteluun; pyrin prosessissa takaamaan tanssiasujen fyysisen toimivuuden tinkimättä ulkonäöllisistä seikoista. Tanssiasut sopivat myös TIE-mallin kriteereihin, sillä ne ovat erityisiä vaatteita, joita ei ole aivan helposti saatavilla.



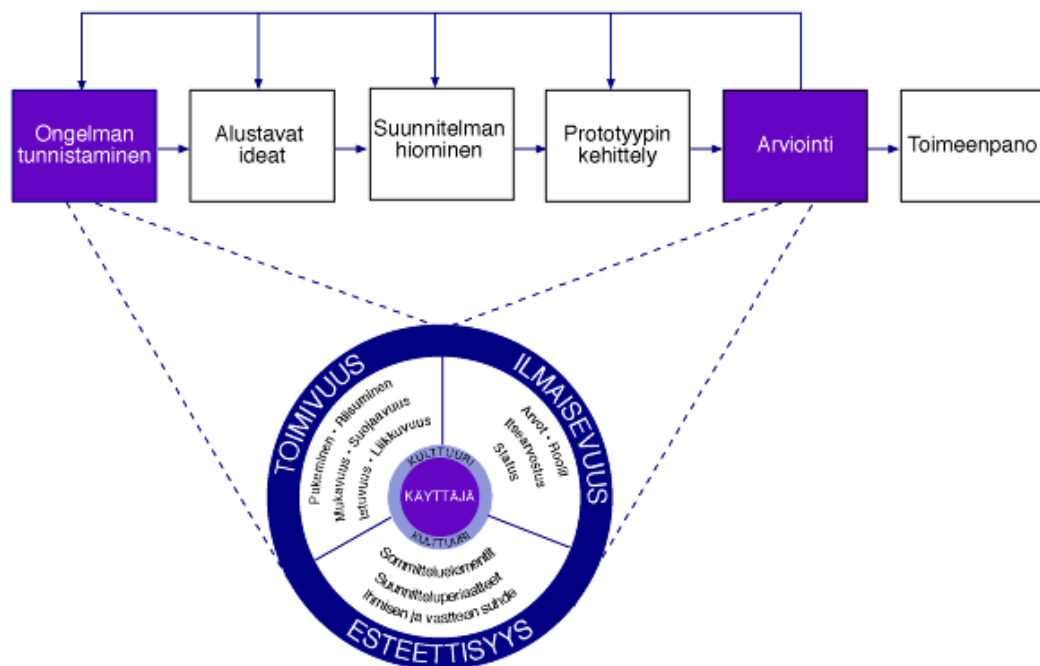
KUVIO 1. TIE-malli (Lamb & Kallal 1992, suomentanut Koskennurmi-Sivonen)

TIE-mallin ytimessä on käyttäjä tai kuluttaja, jonka yksilöllisiä tarpeita ja haluja voidaan selvittää profiloinnin kautta. Tässä kartoituksessa etsitään vastauksia tarpeellisiin kysymyksiin käyttäjän väestötieteellisistä ja persoonallisista ominaisuuksista sekä fyysisistä ominaispiirteistä, toiminnoista ja mieltymyksistä. (Lamb & Kallal 1992, 42–43) Koska tanssiryhmä oli itselleni tuttu, moni tarvittava asia oli valmiiksi tiedossani. Lisäksi otin selvää tanssijoiden taustoista ja mieltymyksistä tanssipukuihin liittyen.

Käyttäjän välittömässä läheisyydessä vaikuttaa häntä ympäröivä kulttuuri, joka toimii ikään kuin suodattimena hyväksyttävälle vaihtoehdoille. Suunnittelijan tulee olla tie-

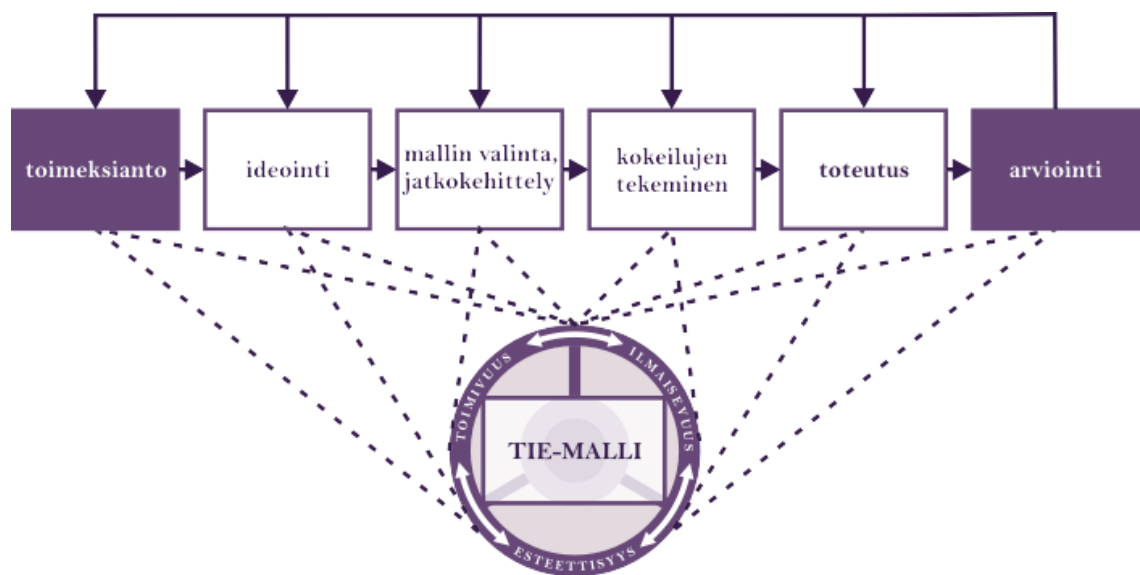
toinen kulttuurin tuomista lisähaasteista määritellään käyttäjän profiilia ja tarpeita. (Lamb & Kallal 1992, 42–43.) Suomessa toimivan itämaisen tanssiryhmän kulttuuriin vaikuttavat niin kotimaiset kuin itämaiset tuulet. Kulttuurin vaikutus voi näkyä esimerkiksi tanssiasun paljastavuudessa, sillä useimmiten ympäristö vaikuttaa siihen, minkä ihminen kokee olevan arvolleen sopivaa. Myös kauneuskäsitys määräytyy usein vahvasti kulttuurin mukaan. Kulttuuria on myös tanssiasun käyttötilanteet; Marimeeran-ryhmä on esiintynyt muun muassa Taiteiden yössä Nilsiässä, Luostaritien markkinoilla Tuusniemellä sekä jonkin verran muissa juhlatilaisuuksissa kuten kansalaisopiston juhlilla ja syntymäpäivillä.

TIE-mallin kolme näkökulmaa, toimivuus, ilmaisevuus ja esteettisyys, eivät ole toisiinsa poissulkevia vaan liittyvät toisiinsa käyttökohteen vaatimalla tavalla. Eri suunnittelutehtävissä punnitaan näkökulmien tärkeyksiä toisiinsa nähden ja niiden painopisteet voivat vaihdella. (Lamb & Kallal 1992, 43.) Tanssiasussa toimivuus nousee kaikista tärkeimmäksi osa-alueeksi, sillä esteettisyys tuskin toteutuu, jollei asu täytä toimivuuden kriteerejä. Myös tanssijan ilmaisu ja ulosanti ovat heikkoa, jos asussa ei ole hyvä olla eli toimia. TIE-mallia täydentää sen ympärille rakentuva vaatetussuunnittelun kehysmalli (kuvio 2), jonka Lamb ja Kallal ovat rakentaneet yhdistämällä ominaisuuksia toisista suunnitteluprosessimalleista (vrt. Hanks, Belliston & Edwards 1977; Koberg & Bagnall 1981).



KUVIO 2. Vaatetussuunnittelun kehysmalli (Lamb & Kallal 1992, suomentanut Koskennurmi-Sivonen)

Prosessi alkaa ongelman tunnistamisesta eli suunnittelun lähtökohtien määrittämisestä TIE-mallin kautta ja etenee alustavista ideoista suunnitelmien hiomiseen; tässä vaiheessa aletaan soveltaa TIE-mallin asettamia kriteerejä. Prototyypin kehittelyä seuraa arviointi, jossa taas palataan TIE-malliin ja päätetään, täyttääkö prototyyppi kaikki määritellyt reunaehdot. Viimeisenä vaiheena on toimeenpano eli valmistus. (Lamb & Kallal 1992, 44–45.) Opinnäytteessäni tämä kehysmalli avustaa käytännön työn jaksoittamisessa sekä mahdollistaa aiheen johdonmukaisen käsittelyn kirjallisessa muodossa. Perehdyin kehysmalliin syvällisemmin tekemällä siitä omaan työhöni sopivan sovelluksen (kuvio 3).



KUVIO 3. Vaatetus suunnittelun kehysmalli (soveltanut Tirkkonen 2013)

Tässä prosessissa lähdetään liikkeelle toimeksiannon analysoinnista, jota seuraa alustava ideointi ja luonnostelu. Seuraavassa vaiheessa valitaan jatkokehittelyyn malli/malleja, joita varten tehdään tarpeelliseksi koettuja kokeiluja ja hankitaan materiaaleja ja muita tarvikkeita sekä kaavoitetaan. Näiden vaiheiden jälkeen suunnitelmat varsinaisen tanssipuvun toteuttamista eli valmistusta varten ovat valmiit. Tarvittaessa on mahdollista palata edelliseen vaiheeseen ja miettiä vaihtoehtoisia ratkaisuja ideoilleen. Omassa prosessimallissani TIE-mallin merkitys korostuu, sillä se pidetään mielessä jokaisen prosessin vaiheen kohdalla. Varsinainen arviointi tapahtuu prosessin lopussa ja siinä tarkastellaan omaa työskentelyä edellisissä vaiheissa, peilataan aikaansaannoksia TIE-malliin sekä saadaan palaute toimeksiantajalta. Jatkossa tulen puhumaan kehysmallin vaiheista lähinnä omilla nimityksilläni.

3 SUUNNITTELUN LÄHTÖKOHDAT

Vaatetussuunnittelun kehysmallin sovellusta (kuvio 3) seuraten aloitin työskentelyn käsittelemällä saamaani toimeksiantoa. Lambin ja Kallalin (1992) alkuperäismallissa (kuvio 2) vastaava vaihe, ongelman tunnistaminen, voidaan perustaa Kobergin ja Bagnallin (1981) määrittelemiін suunnitteluvaiheisiin. Heidän mukaansa aivan ensimmäiseksi hyväksytään tilanne (Accept Situation). Opinnäytteeni kohdalla tämä tarkoitti tanssiryhmän toimeksiannon vastaanottamista ja siitä vastuun kantamista. Hyväksyin siis olevani sitoutunut suunnittelu- ja valmistustehtävien toteutukseen kyseistä ryhmää varten, heidän toiveitaan noudattaen sekä omaa ammatillista osaamistani edistään. Tilanteen hyväksymistä seuraa analysointi (Analyze) ja määrittely (Define). (Lamb & Kallal 1992, 44.) Pystyäkseeni tekemään TIE-mallista oman sovellukseni, jossa tulevat esiin juuri kyseisen suunnittelutehtävän kriteerit, tein tutkimustyötä tarpeellisiksi kokemistani asioista; määrittelin toimeksiantajan eli käyttäjän profiilin, tutustuin itämaisen tanssin historiallisiin ja kulttuurillisiin taustatietoihin sekä paneuduin tanssiasujen tyyppiinpiirteisiin.

3.1 Tiedonhankintamenetelmät

Päätin käyttää aineistonkeruussa eli tiedonhankinnassa useampaa kuin yhtä menetelmää. Se tuntui luonnollisen tehokkaalta ottaen huomioon, että työskentelin toimeksiantajaan nähden eri paikkakunnalta käsin, eikä tapaamisia siis ollut mahdollista järjestää joka välissä. Myös Anttilan (2005, 179) mukaan luovan toiminnan tarkastelemisessa ei kannata pitäytyä vain yhteen menetelmälliseen lähestymistapaan, sillä se ei tee oikeutta tutkittavan ilmiön moniulotteisuudelle. Ensimmäisessä tapaamisessa tanssiryhmän ohjaajan Anna Hiltusen kanssa haastattelin häntä asuun liittyvistä toiveista, sillä koin henkilökohtaisen tapaamisen tärkeäksi yhteisen linjan löytämisen kannalta heti ensi alkuun ja haastattelussa on aina kyse juuri interaktiutilanteesta (Anttila 2005, 195). Mukana oli myös kaksi ryhmän jäsentä, mutta en kokenut koko ryhmän paikallaoloa tarpeelliseksi toimeksiannon alustavaa läpikäyntiä varten.

Eskolan (1975) mukaan haastattelu voidaan määritellä tilanteeksi, jossa haastattelija esittää suulliset kysymykset ja merkitsee tiedonantajan vastaukset muistiin (Tuomi & Sarajärvi 2011, 73). Näitä muistiinpanoja kutsutaan kenttämuistiinpanoiksi (Anttila

2006, 196). Haastatteluni oli Anttilan (2005, 196) mukaan *strukturoidun avoin haastattelu* — toisin sanoen epämuodollinen keskustelu — sillä olin etukäteen tehnyt vain löyhästi laaditun kysymyslistan, joka mahdollisti keskustelun kulun tilanteen mukaisesti. Hyysalon (2009, 125) mukaan tällaisessa tilanteessa haastateltava on äänessä 80–90 % ajasta ja vastaukset ovat sitä tarkempia, mitä strukturoidumpia kysymykset ovat. Keskustelusta tilanne erosi siinä, että sen tarkoituksena oli tiedonsaanti (Anttila 2005, 196) ja sen toteutus oli harkitumpi, jotta saataisiin vastaukset tarvittaviin kysymyksiin (Hyysalo 2009, 125). Vastausten luotettavuuden vaikuttaa muuan muassa haastattelijan taidot; hänen tulisi olla hyvä kuuntelija, joka herättää luottamusta ja on taitava muodostamaan kysymyksiä sekä viemään keskustelua eteenpäin (Anttila 2005, 200). Avainkysymykset selvittivät tanssinohjaajan toiveita ryhmälle kokonaisuutena ja loivat itselleni selkeän mielikuvan edessä olevasta suunnittelutehtävästä, esimerkiksi kuinka monta tanssijaa puvustaisin.

Kysely on menettelytapa, jossa tiedonlähteenä toimivat henkilöt täyttävät kyselylomakkeen joko valvotussa ryhmätilanteessa tai kotonaan (Eskola 1975; Tuomi & Sarajärvi 2011). Kysely on ”kirjoitettuun muotoon puettu haastattelu” (Hyysalo 2009, 131), jossa kerätään valitulta joukolta vastauksia samoihin kysymyksiin (Anttila 2005, 260). Kyselyllä (liite 1) kartoitin tanssiryhmän jäsenten yleisiä mielipiteitä tanssiasujen ominaisuuksista liittyen TIE-mallin kolmeen ulottuvuuteen. Kyselyyn vastasivat tanssiryhmän kaikki yhdeksän jäsentä. Jos perusjoukko olisi ollut suurempi eikä sen kaikkia jäseniä olisi ollut mahdollista tavoittaa, kysely olisi tullut toteuttaa edustavalle otokselle (Anttila 2005, 183). Kyselylomakkeet toimitettiin ryhmäläisille tanssiharjoitusten yhteydessä, jolloin osa ehti vastaamaan niihin välittömästi, loput toimittivat vastauksensa jälkikäteen sähköpostilla. Kyselylomake sisälsi ainoastaan rajaamattomia avoimia kysymyksiä, mikä on yleistä laadullisessa tutkimuksessa, jossa kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja ei tunneta etukäteen (vrt. suljetut kysymykset) (Heikkilä 2002, 49). Heikkilän (2002, 49) mukaan kyselyiden avoimissa kysymyksissä ”rajataan vastaajan ajatusten suuntaa” jollain tapaa. Niinpä päätin liittää TIE-mallin (kuvio 1) pohjalta muodostettujen kysymysten perään joitain mallista poimittuja avainsanoja, joiden toivoin johdattelevan vastauksia haluamaani suuntaan. Tarkoitukseni oli saada selville ryhmän keskeisimmät toiveet, joiden pohjalta loisin oman TIE-mallin sovellukseni.

Kolmas aineistonkeruumenetelmäni, havainnointi, liittyy erityisesti tanssipuvun toiminnallisuuteen. Havainnoinnissa seurataan ihmisten toimia heidän omassa ympäristössään ja näin saadaan tietoa käytön yksityiskohdista. Havainnointiin vaaditaan vähintään parin tunnin oleskelua käyttäjien ympäristössä. (Hyysalo 2009, 106.) Vierailin tanssiryhmän harjoituksissa sekä katselin itämaisen tanssin esityksiä videonauhalla tarkastellakseni, millaisia liikunnallisia vaatimuksia tanssiasulle tulisi asettaa, sillä *suoraa havainnointia* voidaan käyttää ”luovan prosessoinnin kaltaisessa tutkimuskentässä mm. erilaisten fysikaalisten ja teknisten ilmiöiden havaitsemiseen” (Anttila 2005, 190). Aarnosin (2001) ja Grönforsin (2001) mukaan havainnointia voidaan käyttää tuottoisasti yhdessä haastattelun ja muiden aineistonkeruumenetelmien kanssa (Tuomi & Sarajärvi 2011, 81) ja havainnoinnin kautta tutkittavasta asiasta saatua tietoa voidaan monipuolistaa.

3.2 Käyttäjän profilointi

Käyttäjälähtöisessä suunnittelussa käyttäjän profiloinnilla on suuri merkitys. Käyttäjän tarpeet ja toiveet on selvitettävä juuri tuotteen käyttötilanteen mukaan (Lamb & Kallal 1992, 43). Tiedossa tulee olla tuotteen käyttäjät, toimintaympäristö ja käyttäjien tehtävät ja siksi onkin tärkeää tavata tuotteen todellisia käyttäjiä sekä haastatella ja havainnoida heitä (Kettunen 2001, 36), kuten edellisessä luvussa on myös todettu. Pheasantin (2001) mukaan käyttäjäkeskeinen suunnitteluprosessi mahdollistaa parhaan mahdollisen suhteen luomisen tuotteen, käyttäjien ja tehtävän välille (Väyrynen ym. 2004, 28).

Marimeeran-ryhmä (kuva 1) syntyi noin viisi vuotta sitten Nilsiänsä kansalaisopiston itämaisen tanssin tunneilla kävijöistä. Kun kansalaisopisto tarvitsi juhliinsa ohjelmaa, aktiivisimmat harrastajat alkoivat harjoitella yhdessä tuntien ulkopuolella. Ryhmän nimi on leikittely jäsenten etunimien ensimmäisillä kirjaimilla. Sittemmin ryhmään on liittynyt myös jäseniä lähikunnasta Tuusniemeltä, ja harjoitukset vuorottelevat paikkakuntien välillä. Kaikki jäsenet ovat aikuisia naisia; osa keski-ikäisiä, osa nuorempia. Vartalotyyppejä löytyy erilaisia, mutta vallalla on ylävartalolta korostunut B-tyyppi, jossa lantion- ja rinnanympärysmittat ovat lähes samat (Anttila & Jokinen 2002, 25). Moni ryhmäläisistä kuuluu tähän tyyppiin rintavuuden takia.



KUVA 1. Marimeeran-ryhmä 3.9.2010

Tanssiryhmälle suunnatulla kyselyllä (liite 1) pyrin selvittämään heidän toiveitaan ja tarpeitaan tanssiasuun liittyen. Lähes jokaisen vastanneen kohdalla nousi esiin käytettävän materiaalin joustavuus, joka luo käyttömukavuutta ja myötäilee vartalon liikkeitä. Muita materiaaliin liittyviä toiveita olivat, ettei se olisi liian läpikuultavaa ja että se korostaisi tanssiliikkeitä, esimerkiksi pyörähdyksissä ja käsien nostoissa; että kangas ikään kuin leijailisi liikkeen mukana. Ryhmäläisten mielestä valon heijastuminen tanssiasun kankaasta ja koristeluista on kaunista. Mielenpitoet olivat pitkälti yhteneviä siinä, että toivottiin kaunista ja näyttävää, mutta ei kuitenkaan liian räväkkää tai mautonta. Materiaaliin liittyen puvun pesuominaisuuksien pitäisi mahdollistaa sen helppo huolto.

Tärkeäksi koettiin myös istuvuus; asun tulisi istua hyvin käyttäjänsä vartalolle eikä siinä saisi olla valuvia olkaimia, irtohihoja tai muita osia, joiden jatkuvat korjaileminen kesken esityksen olisi häiritsevää niin tanssijan kuin yleisön kannalta. Myös riittävyys ja puettavuus ovat ominaisuuksia, jotka luovat kyselyn perusteella tanssijalle positiivisen käyttökokemuksen vaatteesta, etenkin jos esitykseen kuuluu vaihtoja ja

useampi kuin yksi asukokonaisuus. Tanssiasuissa usein joko vetoketju tai materiaalin joustavuus tekevät asun riisumisesta ja päälle pukemisesta helppoa.

Itsetunto nousi merkittäväksi näkökulmaksi. Tanssiryhmäläiset kokevat, että tanssiasussa on helpompi asettua tanssijan rooliin ja eläytyä tanssiin. Tanssiasun avulla pääsee irti arkiminästä ja tuntee olevansa *oikea* tanssija, jollain tasolla jopa *tärkeämpi* kuin muissa vaatteissa. Mieliala ja itsevarmuus ovat huipussaan kauniissa esiintymisasussa ja se heijastuu myös ulospäin. Miellyttävä ja imarteleva puku vaikuttaa myös tanssijan kehonkuvaan ja oman kehon hyväksymiseen. Esiintymisasu antaa varmuutta esitykseen. Kyselyn vastauksissa tulivat myös esiin iän tuomat muutokset kehonkuvaan. Tanssijat toivoivat epävarmuutta aiheuttavien kehonosien, kuten käsien ja keskivartalon, peittämistä.

Vaikka esimerkiksi naisellisuus nousi kyselyssä esille yhtenä arvona, tanssiryhmäläisillä oli jokseenkin eriäviä mielipiteitä tanssijasta välittyvistä arvoista. Yhden mielestä tanssi itsessään on tärkein, ei oman vartalon esittelemineen, kun taas toisen toiveissa tanssiasu on hieman rohkeampi, jopa seksikäs. Eräs ryhmäläisistä totesi tanssijan kehon olevan yksi instrumenteista, mitä käsitystä asun tulisi tukea.

3.3 Itämainen tanssi

Itämainen tanssi ympäröi kulttuurina tanssijaa. Lambin ja Kallalin (1992) mukaan suunnittelijan tulee olla tietoinen kulttuurin seurannaisvaikutuksista, sillä kulttuuri määrittelee muun muassa vaatekappaleiden tyypilliset käyttötarkoitukset ja muodot. Samassa kulttuurissa elävät ihmiset altistuvat yleensä samoille konkreettisille tuotteille, mikä johtaa niiden merkityksellisyyteen (Kaiser 1997, 48).

Itämaisella tanssilla katsotaan olevan tuhansien vuosien mittainen, kirjoittamaton historia; se on kuulunut eri muodoissaan etnisenä tanssina Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän naisten jokapäiväiseen elämään välittyen sukupolvelta toiselle suullisen perinnön muodossa. (Seppänen 1993, 12.) Tanssin alkuperäiset motiivit liittyvät todennäköisesti uskonnollisiin rituaaleihin ja seremonioihin, mahdollisesti liittyen hedelmällisyyskultteihin ja äitijumalattaren palvontaan (Buonaventura 1989, 10–11; Seppänen 1993, 14). Nykypäivänä itämainen tanssi liitetään taidokkaisiin ja usein näyttäviin viihde-

esityksiin, toisaalta monille länsimaalaisille se on liikuntamuoto ja harrastus, jonka kulttuuriin monet uppoavat. Tuija Rinteen (1997, 40) mukaan itämainen tanssi on tullut Suomeen niin mutkan kautta Yhdysvalloista kuin suoraan Lähi-idästäkin. Mielestäni länsimainen mielikuva itämaisesta tanssista on usein fantasianomainen. Suomalaisesta näkökulmasta tanssi, puvut ja musiikki ovat eksoottisia ja jännittäviä, jotain täysin erilaista meidän kulttuuriperintöömme verrattuna. Miettiessäni itämaisen tanssin harrastajaa Suomessa koenkin, että itämaista tanssia tulee katsoa suomalaisten lasien läpi.

3.3.1 Tanssityylit ja -asut

Koska itämaista tanssia on tanssittu laajalla alueella hyvin kauan, eri alalajeja sävyttävät erilaiset ominaispiirteet. Tanssityylit voidaan karkeasti jakaa kolmeen pääluokkaan: kansanomaiset (raqs baladi), estradi- (raqs sharqi) ja nykyaikaiset tanssit. (Jawaahir Dance Company 2012; Mellilah 2008b.) Marimeeran-ryhmä ei noudata vain yhdenlaista tyyliä, vaan eri koreografiat määrittelevät tietyn tanssin piirteet. Kuhunkin tanssiin sopivat myös tietynlaiset asut. Toimeksiannossani ei ollut määritelty tiettyä tyyliä, joten päätin syrjimättä tutustua edellä mainittuihin kolmeen yleisimpään tanssiasu- ja tanssityyliin.

Kansanomaiset tanssit (raqs baladi)

Rinteen (1997, 43) mukaan baladi on ”se, mitä kaikki tanssivat”. Kansanomaiset tanssit pohjautuvat alueellisiin perinteisiin, jotka voivat vaihdella maasta maahan ja maan sisälläkin. Arabian kielen sana *baladi* tarkoittaa maalle kuuluvaa tai omaa maata (balad = maa, i-loppu = minun) ja tanssista puhuttaessa se viittaa yleisesti sekä tanssityyliin, jota tavalliset egyptiläiset tanssivat niin juhlatilaisuuksissa kuin tanssiklubeilla, että ammattilaistanssijoiden kehittämään teatraalisempaan esiintymismuotoon. (Haas 2012, Mellilah 2008a,b) Erityyppisinä esimerkkeinä kansantansseista voi mainita Ylä-Egyptin saiditanssien eloiset rytmit ja värikkäät asut (kuvat 2 ja 3), *khaleegyn*, jota tanssivat Persianlahden alueen naiset koristeellisissa kaftaaneissa (kuva 4) (Jawaahir Dance Company 2012), *raqs baladi*, tanssit Nuubiasta ja Tunisiasta sekä mustalais-tanssit kavaasitanssien (kuva 5) ja turkkilaisten romanitanssien muodossa (Mellilah 2008b).



KUVA 2. Esimerkkejä nykyaikaisesti koristelluista saidipuvuista



KUVA 3. Saidipuku



KUVA 4. Khaleegymekko



KUVA 5. Kavaasimekko

Perinteiseen baladiasuun kuuluu galabeya ja lantiolle sidottu huiivi. Galabeya on perinteinen kokopitkä, hihallinen asu, jota tanssin ulkopuolella käyttävät sekä miehet että naiset. Tanssijoiden galabeyat (kuva 6) on yleensä valmistettu joustavasta kankaasta. Lantiohuiivi on useimmiten joko mekon värinen tai selkeästi erivärinen. (Haas 2012.) Vaikka galabeyat tarjosivat ennen peittävämmän vaihtoehdon estradipuvuille (Shira 2002), nykyään yhtenä muoti-ilmiönä ovat hyvin avonaiset pääntiet, joista pilkottaa mekkoon sointuvat, koristeelliset, rintaliivimäiset yläosat (kuva 7) (Haas 2012). Kuvamateriaalin perusteella havaitsin, että kansanomaisille tanssiasuille on tyypillistä koristelut kolikoilla, mutta somistuksessa käytetään myös runsaasti paljetti- ja helmi-kirjontaa.



KUVA 6. Galabeyakokonaisuus



KUVA 7. Moderni galabeya

Estraditanssi (raqs sharqi)

Estraditanssia voi kuvaila myös itämaisen tanssin klassiseksi muodoksi ja se on hienostunut versio toisiinsa sulautuneista alueellisista tyyleistä; tunnetaan myös nimellä *raqs sharqi*. Klassisessa muodossa itämainen tanssija esittää usein improvisoitua soolotanssia, joka kuvastaa hänen tulkintaansa musiikista. (Jawaahir Dance Company

2012.) Nykyinen estraditanssi kehittyi 1900-luvun alkupuolella Libanonin, Algerian ja Egyptin pääkaupunkien yökerhoissa ja 1940–50-luvuilla elokuvien myötä syntyi varsinaisia tanssin tähtinimiä, kuten Samia Gamal (kuva 8) (Seppänen 1993, 21). Vaikka Gamalin uran huippuhetkistä on lähes kuusikymmentä vuotta, hänen päällensä nähtävät asut istuisivat aivan yhtä hyvin myös nykyaikaisen tanssijan päälle. Estradipuku on helposti tunnistettavissa sen näyttävyuden ansiosta.



KUVA 8. Samia Gamal elokuvassa *Ali-Baba ja 40 rosvoa* (1954)

Estraditanssin ikoninen puku (kuva 9) on koristeellinen ja kaksiosainen, mutta myös mekkoja käytetään (Haas 2010). Helman volyyymi riippuu tyylistä, muodista ja mieltymyksistä. Useimmiten dekoltee on selkeästi esillä (mt.) ja helmahalkiot voivat ulottua korkealle. Mekoissa voi olla avoimia — usein läpikuultavalla tai ihon värisellä verkkokankaalla verhottuja — kohtia keskivartalon alueella (kuva 10). Omien havaintojeni mukaan hihat ovat melko harvinaisia estradiasuissa. Mekoissa on lähes aina sisäänrakennettu rintaliivirakenne.



KUVA 9. Kaksiosainen estradiasu



KUVA 10. Yksiosainen estradiasu

Modernit tanssit

Itämaisen tanssin modernit muodot ovat kehittyneet niin lännessä kuin Lähi-idässä tanssin kehittyessä ja mukautuessa uusiin aikoihin ja ympäristöihin pysyen kuitenkin uskollisena sen alkujuurille (Jawaahir Dance Company 2012). Moderneista tansseista esimerkiksi *tribal* –tanssityyli (kuva 11) on saanut suuren suosion Yhdysvalloissa (Mellilah 2008b). Tribal-tyylissä kulminoituu tietynlaiseen fantasiaan perustuva näkökulma ja se on myös esimerkki fuusiotansseista; vaikutteet intialaisesta kulttuurista ovat silmännähtävissä muun muassa *cholin* (lyhyt, istuva yläosa) ja *bindin* (otsalle ’kolmannen silmän’ päälle asetettu koriste) muodossa (Zenuba 2000). Erilaiset fuusiotanssit, kuten flamenco, kuuluvat myös itämaisen tanssin moderneihin muotoihin.



KUVA 11. Tribal-tanssijoita

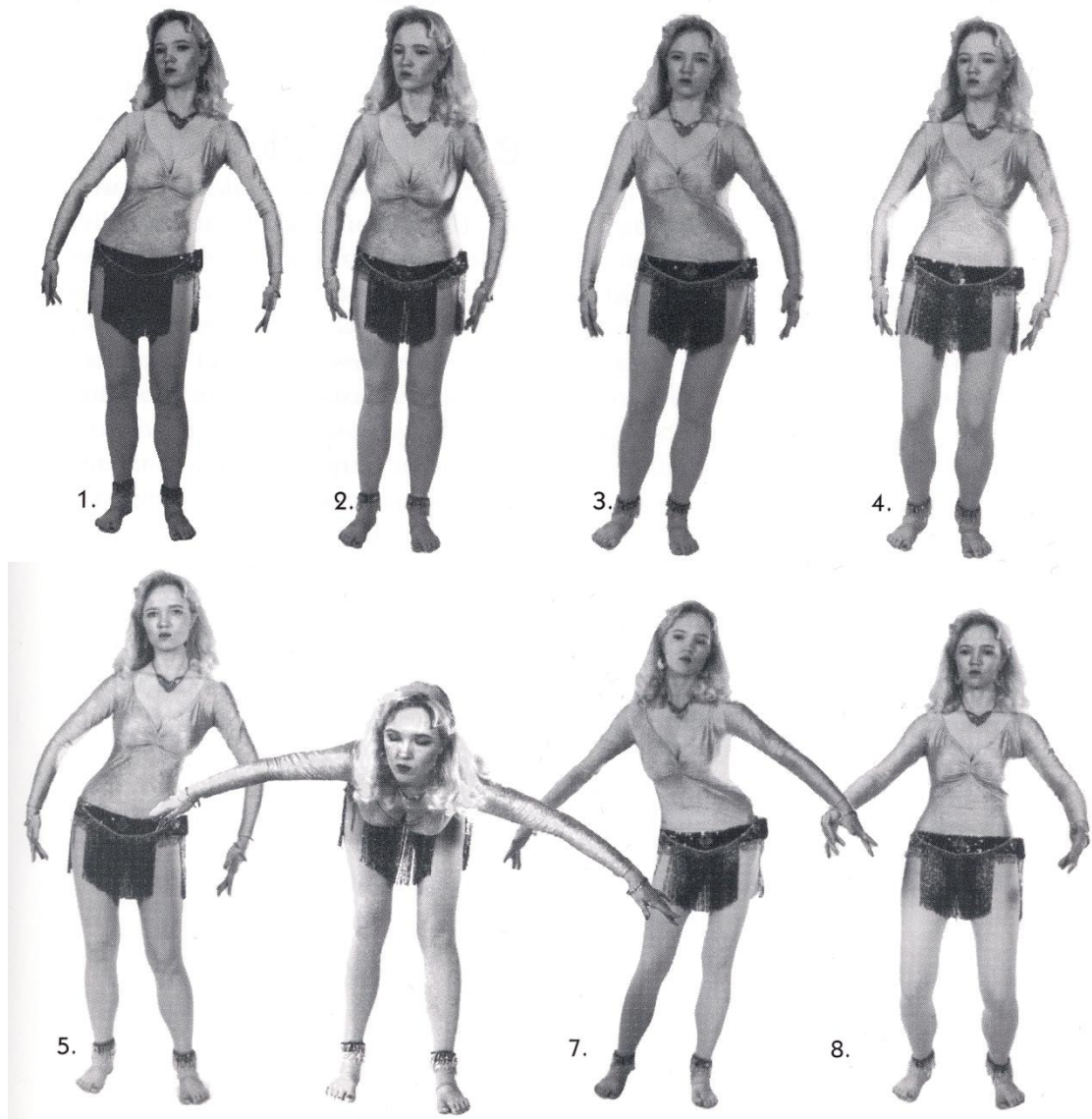
Marimeeran-ryhmä kertoi edustavansa enimmäkseen egyptiläistä tyyliä (baladi), mutta maustaa sitä myös nykymusiikilla ja esittää ns. fuusiotansseja, joiden koreografioissa on vaikutteita esimerkiksi flamencosta. Ryhmällä tai osalla jäsenistä on ollut niin galabeya-mekkoja kuin flamencohameita. He eivät siis ole rajoittuneet vain yhteen tiettyyn tanssi- ja tanssipukutyyliin. Lisäksi suomalaisessa tanssikulttuurissa hyväksytään monenlaiset asut, joista osa eroaa tyyllillisesti paljon Lähi-idässä valmistetuista. Tämän käsityksen sain katsellessani suomalaisia tanssijoita DVD:ltä (Gaalaa Oriental 2012). Suunnittelijana voin siis ottaa vapauksia ja soveltaa edellä mainittuja pukutyylejä vapaasti, pitäen kuitenkin mielessä käyttäjän toiveet.

3.3.2 Liikekieli

Itämaisen tanssin liikekieli voi olla pehmeää ja aaltoilevaa tai nopeaa ja rytmikästä. Tanssissa on mukana koko keho, mutta tunnusomaista isolaatiotekniikkaa seuraten kehonosat liikkuvat toisistaan erillisinä. (Seppänen 1993, 23.) Amerikkalainen folkloristi Charles Leland kuvaili 1800-luvulla kavaasitanssijoiden isolaatiotekniikkaa seuraavasti: ”Heillä kaikilla näyttää olevan kyky liikuttaa mitä tahansa ruumiinosaa itsenäisesti, aivan kuten jotkut henkilöt osaavat liikuttaa korviaan [...]” (Buonaventura 1989, 47; Seppänen 1993, 20). Itämaisessa tanssissa tunne voittaa tekniikan ja musiik-

ki ohjaa vartalon liikkeitä; rumpurytmit voimakseksena toimivaa lantiota, melodia keskivartaloa ja käsiä, jotka kehystävät keskivartalon liikkeitä. Tanssin maanläheisyys ilmenee niin lantio- ja käsi- kuin kevyissä askeleissa paljasjaloin tai tossuissa samalla, kun ylävartalo, ilmeet ja käsieleet tuovat esiin henkisyttä. (Seppänen 1993, 21–23.)

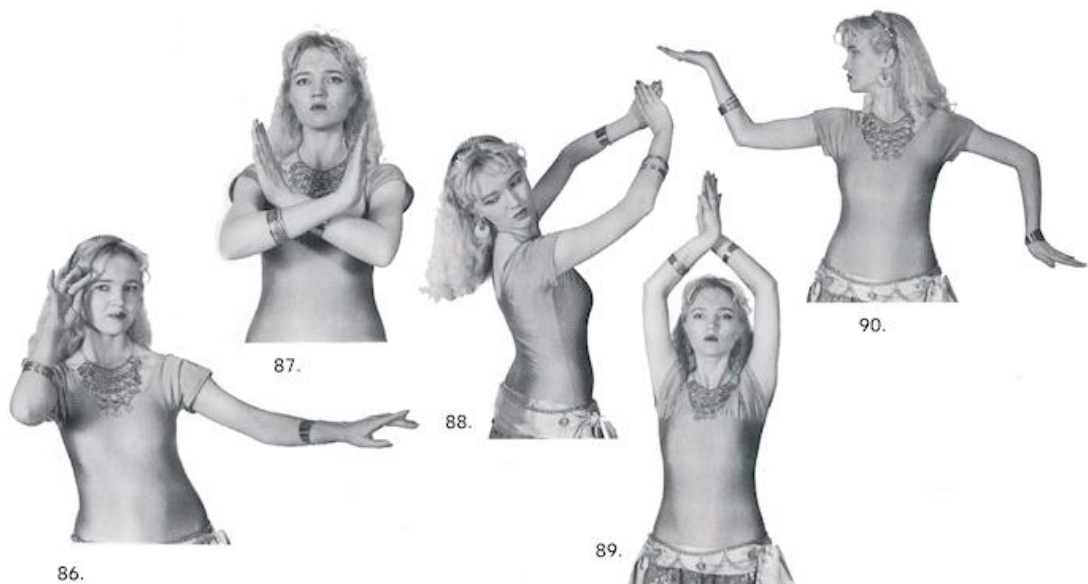
Itämaisen tanssin yleisimpiin perusliikkeisiin kuuluvat erilaiset ympyrät, iskut ja värinä, jotka lähtevät lantiolta tai lonkalta. Kuvassa 12 on kuvattu kahta lantioympyrää, joista etenkin alemmaa tarkasteltaessa on nähtävissä keskivartalon laaja liikerata. Kuva 13 kuvaa lonkalta lähtevää kaksoispudotusta, johon yhdistyy rento, potkunomainen jalansuoristus. Kuvassa 14 on esitelty useita mahdollisia käsiliikkeitä. Mielestäni edellä mainituissa kolmessa liiketyypissä tulevat esiin tanssiasun tärkeimmät toiminnalliset reunaehdot: keskivartalon, jalkojen ja käsien liikkuvuus.



KUVA 12. Pieni ja iso lantioympyrä



KUVA 13. Kaksoispudotus



KUVA 14. Erilaisia käsiliikkeitä

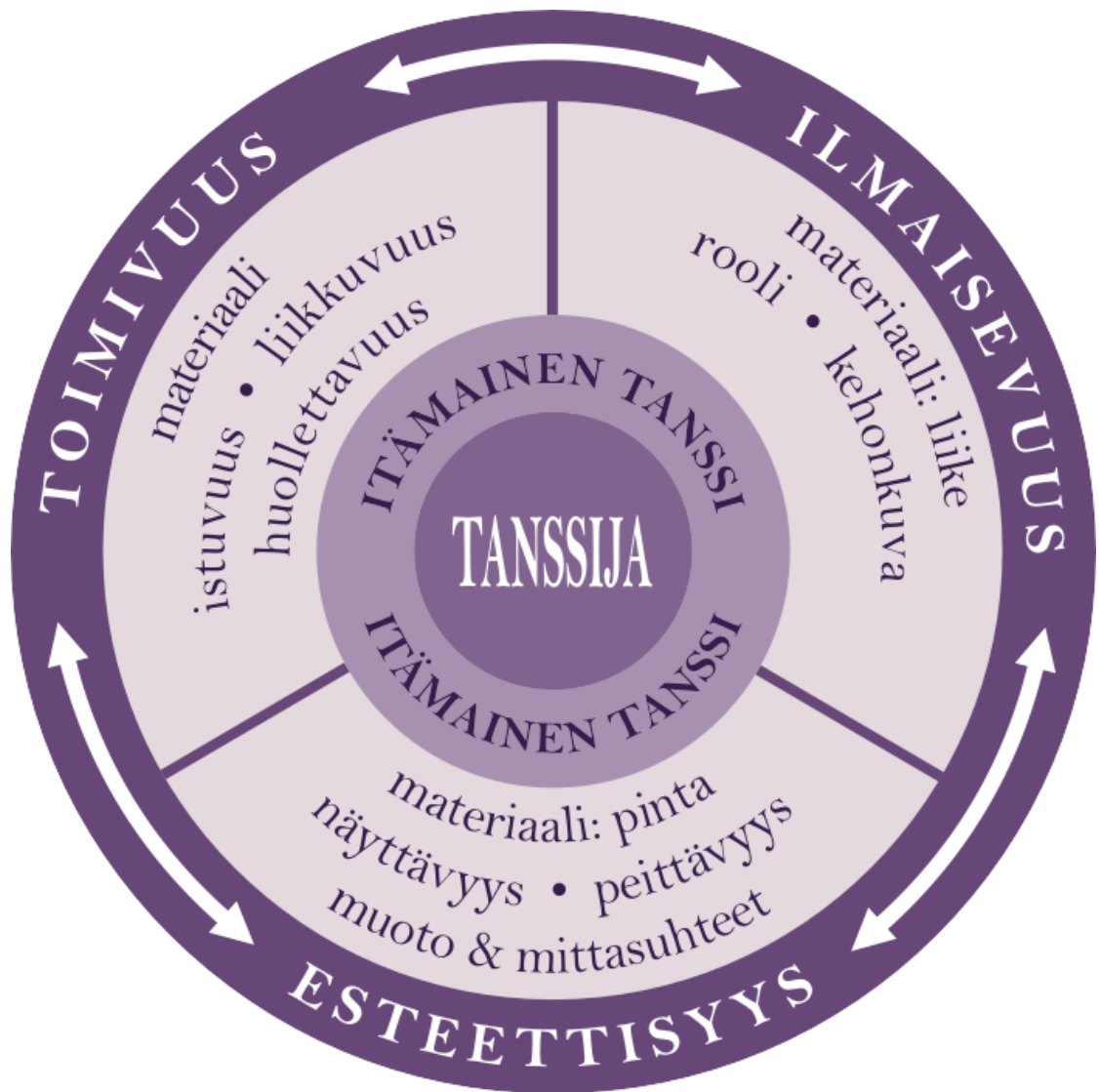
Katsellessani tanssiesityksiä DVD:ltä (Gaal Oriental 2012) kiinnitin huomiota muun muassa siihen, miten eri tanssityyleissä liikkeiden laajuus vaihtelee. Yhdessä tanssissa liike lähtee enimmäkseen keskivartalon alueelta, askeleet ovat lyhyitä ja jalannostot hillittyjä, toisessa vallataan suurempi liikkuma-alue ja potkut ovat näyttävämpiä. Erot juontuvat usein valitusta musiikkityylistä ja siihen sopivuudesta; nopeatempoinen musiikki vaatii energisyyttä, melankolinen musiikki aistillisuutta. Seuratessani Marimeeranin tanssiharjoituksia, ryhmä keskittyi lähinnä tekniikkaan ja koreografian osasiin.

Heidän tanssissaan liike keskittyy soljuviin lantion liikkeisiin ja kepeistä, lyhyistä askelista koostuviin sarjoihin. Kädet ovat usein ylösnostettuina, vuoroin taivutettuina ja ojennettuina. Lonkalta lähtevät jalannostot ovat hallittuja eivätkä liioiteltu tehokeino.

3.4 Tanssiasun suunnittelukriteerit

Flügel (1971) kuvaa tanssiasua välineenä ”koristautumiseen, suojautumiseen ja häveliäisyydestä tapahtuvaan vartalon verhoamiseen” (Helve 2009, 136), jonka syyt määrittyvät puvun kantajan sijaan pukusuunnittelijan tai koreografin tapauskohtaisten näkemysten pohjalta. Oman opinnäytteeni kohdalla tanssiasun koristavuuteen ja peittävyteen vaikuttaa suuresti itämaista tanssia ympäröivä kulttuuri ja samalla tanssiryhmän jäsenten yhtenevät mielipiteet tanssiasun tarpeellisista ominaispiirteistä.

Kent Harrisonin (1998, 6) mukaan tanssiasuihin liittyvät tarkat vaatimukset ja esiintymisvaatteena niihin kohdistuu erilaisia kriteerejä kuten esimerkiksi teatteripukuihin. Tanssiasujen tulee olla tarpeeksi kestävä tanssin pyörteisiin, mutta ennen kaikkea mahdollistaa tanssijan vapaa liikkuminen ja soljua liikkeen mukana tai muuten tukea sitä ulkonäöllisesti. Lambin ja Kallalin (1992, 43) mukaan käyttäjäkohtaiset suunnittelukriteerit saadaan selville tunnistamalla käyttäjän tarpeet ja toiveet, jotka heidän mallissaan on jaoteltu toimivuuden, ilmaisevuuden ja esteettisyyden alle. Itse tein Mari-meeran-ryhmälle tanssiasuihin liittyvän kyselyn (liite 1) ottaakseni käyttäjien mielipiteet huomioon ja täydensin tietoja tanssista kertovalla kirjallisuudella. Näiden aineistojen pohjalta olen luonut oman sovellukseni TIE-mallista (kuvio 4).



KUVIO 4. TIE-malli (soveltanut Tirkkonen 2013)

3.4.1 Toimivuus

Lambin ja Kallalin (1992, 43) mukaan toimivuus liittyy vaateen käytettävyyteen; esimerkkejä tästä ovat suojaavuus, lämpömukavuus, istuvuus ja liikkuvuus. Muiden erityisvaatteiden lisäksi myös liikunnallisia vaatteita tulee tarkastella toimivuuden näkökulmasta. Mielestäni toimivuus nousee vahvasti esille myös tanssipuvun kaltaisessa vaatteessa, jossa toiminnallisuus korostuu. Kulttuurin vaikutus toiminnallisuuteen on myös tiedostettava, sillä se määrittää esineiden ja asioiden yleisimmät muodot ja käytöt. Eri kulttuureissa voi olla erilainen käsitys esimerkiksi vaateen istuvuudesta. (Mts. 43.)

Materiaali

Yksi ensisijaisista materiaalin ominaisuuksista tyköistuvassa tanssiasussa on joustavuus, sillä materiaalin valinta vaikuttaa etenkin yksiosaisissa tanssiasuissa suuresti sen toimivuuteen. Koska vaate on yleensä melko kiinteä, joustava materiaali mahdollistaa sen myötäilevän vartalon muotoja (Dina 2000) sekä antaa tanssijalle vapauden toteuttaa laajojakin liikeratoja ilman huolia materiaalin rajoittavuudesta. Näin taataan käyttömukavuus. Joustavassa materiaalissa myös väljyydet voivat olla pienemmät kuin joustamattomassa (Risikko & Marttila-Vesalainen 2005, 104).

Joustavat ja läpikuultavat mesh- ja verkkokankaat ovat tanssiasuissa usein käytettyjä osioissa, joissa ei haluta näkyvän ihoa; ne luovat illuusion paljaudesta kuitenkin paljastamatta kaikkea. Toinen tärkeä huomioonotettava asia materiaalin valinnassa on myös sen kestävyys, sillä vaikka esiintymisasua ei välttämättä käytetä usein, se joutuu tanssiliikkeitä suorittaessa rasituksen alle, joten valittu kangas ei voi olla liian ohutta tai huonolaatuista. Tähän tulee kiinnittää huomiota myös ompeluratkaisuissa, joiden tulisi olla erityisen kestäviä (Kent Harrison 1998, 6).

Istuvuus

Tanssiasu minkä tahansa vaateen tavoin näyttää parhaimmalta, kun se istuu kantajalleen ja on tehty hänen omilla mitoillaan. Täydellinen istuvuus takaa sen, ettei vartalon linja häviä asun alle (Kent Harrison 1998, 6). Väljyyksien tulisi istua niitä tarvitseviin kohtiin ja muotolaskosten sekä leikkausten paikat ja muodot tulisi toteuttaa harkiten (Risikko & Marttila-Vesalainen 2005, 102). Istuvuuteen liittyy myös se, miten asu pysyy tanssijan päällä; mahdollisten olkainten tai irtohihojen ei tulisi valua.

Liikkuvuus

Liikkuvuuden kannalta tärkeitä ovat *dynaamiset mitat* eli mitat, jotka mitataan ihmisestä hänen liikkeessään tai pysähtyessään hänen toiminnalleen tyypillisiin asentoihin. *Staatitset mitat* puolestaan mitataan paikallaan seisovasta ihmisestä. Dynaamisten mittojen merkitys korostuu, kun vaatteessa käytetty materiaali on joustamatonta. Videokuvan analysointi on yksi keino tutkia, miten kehon mitat muuttuvat liikkeessä. (Risikko & Marttila-Vesalainen 2005, 102.)

Omien huomioideni pohjalta tanssiasun kannalta on erinomaisen tärkeää, että lantio pystyy liikkumaan jopa liioitellun suurissa ympyröissä. Kankaan joustavuuden lisäksi

tanssijan liikkuvuutta edesauttavat tanssipuvun kaavoitukselliset ratkaisut kuten helmahalkiot, jotka mahdollistavat jalkojen nostot ja askelsarjat. Itämaisissa tanssiasuissa on joskus aukot myös kädentien alaosassa, jotta kiinteähihaisissa asuissa käsien liikeradat eivät jäisi suppeiksi (Sharif 2004, 114).

Huollettavuus

Esiintymisasuja ei käytetä usein, joten niitä ei myöskään pestä usein, mutta materiaalin tulisi kuitenkin kestää käsinpesua. Koristeita valittaessa kannattaa panostaa laatuun, sillä tekojalokivet voivat tummua ja muoviset kolikot naarmuuntua ja himmentyä pestäessä. Käyttökertojen jälkeinen huolto on tärkeää; tuuletus ehkäisee hajujen muodostumista, sillä tanssiminen voi olla hikistä puuhaa. (Shira 2008.)

3.4.2 Ilmaisevuus

Ilmaisevuudella tarkoitetaan pukeutumisen symbolisia ja ekspressiivisiä puolia. Damhorst (1990) mainitsee tutkimustulokset, joiden mukaan käyttäjä välittää pukeutumisellaan liudan erilaisia viestejä, ja Kaiser (1990) kertoo vaatetuksen olevan eräs ulkonäön symbolinen osa-alue, jonka katsojat voivat tulkita usein eri tavoin. Hamiltonin ja Hamiltonin (1989) mukaan vaatekappaleisiin liitetyt merkitykset ovat kulttuurin ohjaajia. (Lamb & Kallal 1992, 43.)

Materiaali: liike

Miettiessään materiaalivalintoja tanssijan pukuun Norgren (2003, 240) kertoo ottavansa huomioon sen, miltä materiaalin paino, tekstuuri ja muoto vaikuttavat kehon liikkussa; liikkuko kangas kehon mukana vai siitä pois päin, korostavatko materiaalivalinnat liikettä tai paljastavatko ne mahdollisesti liikkeestä uuden raikkaan näkökulman. On tärkeää tietää etukäteen, miten materiaali tulee käyttäytymään, sillä sitä ei voi pakottaa toimimaan ominaisuuksiensa vastaisesti (Jenkyn Jones 2002, 96). Omasta mielestäni itämaisessa tanssiasussa soljuvien liikkeiden rinnalle sopii soljuva materiaali. Norgrenin (2003, 240) mukaan suunnittelija voi etsiä kontrasteja musiikin ja puvun välillä luodakseen visuaalisesti mielenkiintoisen elämyksen, mutta tässä tapauksessa koen, etteivät terävät linjat välttämättä toisi tanssin parhaita puolia esiin vastakohtien kautta.

Rooli

Rooli viittaa oletuksiin, joita asetamme tiettyssä asemassa olevalle henkilölle (Kaiser 1997, 193). Jenkyn Jonesin (2002, 20) mukaan vaateet käytetään erottamaan ja tunnistamaan ammatteja tai elämäntyyliä. Vaatteet voivat myös symboloida niitä kantavan ihmisen arvoja; nunnan vaatimattomat vaatteet kuvastavat hänen vakaumustaan, kun taas menneiden kuninkaallisten asut kielivät statuksesta ja rikkaudesta (mts. 20). Sharifin (2004, 3) mukaan tanssija symbolisoi tanssitaiteensa kautta kaikissa naisissa piilevää kauneutta. Roolin omaksuminen eli roolin ja oman itsen linkittyminen on edellytys onnistuneelle esiintymiselle (Kaiser 1997, 194).

Tärkeää on myös tanssijan rooli ryhmän jäsenenä. Kent Harrisonin (1998, 123–124) mukaan tanssiryhmää puvustavan henkilön tulee varmistaa niin asun sopivuus käyttäjälle kuin ryhmän asujen yhteensopivuuskin. Jokaiseen asuun tulisi panostaa, jotta koko ryhmä näyttäisi hyvin puvustetulta (mts. 123–124). Samanlaisten vaatteiden käyttö voi lisätä ryhmän jäsenten yhteenkuuluvuuden tunnetta (Kaiser 1997, 351). Toisaalta samanlaisia pukuja pitäessään ihmiset voivat kaivata visuaalisia piirteitä, jotka erottavat heidät yksilöinä (Lamb & Kallal 1992, 43).

Kehonkuva

Kaiserin (1997, 95) mukaan arkipäiväinen sosiaalinen kanssakäyminen muiden ihmisten kanssa vaikuttaa siihen, miten muodostamme kuvan kehostamme ja itsestämme. On myös todettu, että vaatteet voivat vaikuttaa tyytyväisyyteen omasta kehosta (mts. 147). Creekmoren (1974) mukaan vaateet voi parantaa ihmisen käsitystä itsestään itsetunnon ollessa huono tai auttaa itsensä ilmaisussa itsetunnon ollessa hyvä (Kaiser 1997, 174). Itämainen tanssi voi vahvistaa tanssijan itseluottamusta lempeällä mutta voimakkaalla tavalla hänen tutustuessaan feminiinisen ja sensuaalisen liikekielen kautta oman kehonsa liikkuvuuteen. Länsimaiset tanssijat voivat kokea itämaisen tanssin vapauttavana, sillä heitä ympäröivä kulttuuri lähettää ristiriitaisia viestejä itseilmaisusta. (Sharif 2004, 33.)

3.4.3 Esteettisyys

Esteettisyys juontuu ihmisen kauneuden kaipuusta. Vaatteen esteettiset vaatimukset liittyvät esimerkiksi sen linjaan, muotoon, väriin ja pintaan. Kaiserin (1990) mukaan kulttuuri määrittelee kauneuskäsityksemme, joka voi muuttua ajan kuluessa. (Lamb & Kallal 1992, 43.) Mielestäni itämaisessä kauneuskäsityksessä korostuu koristeellisuus ja ornamenttiikka enemmän kuin suomalaisessa puhdaslinjaisessa estetiikassa.

Materiaali: pinta ja väri

Materiaalin pinta voi olla matta tai kiiltävä ja kumpikin luovat erilaisen vaikutelman. Kankaan sidoksella voidaan luoda arkista tai juhlevaa tunnelmaa. (Anttila & Jokinen 2002, 38.) Sharif (2004, 113) kehottaa valitsemaan tanssiasuun rikkaalta ja eksoottiselta näyttävän kankaan tummissa sävyissä. Huomioon on tietenkin otettava myös asun kantajan ihon ja hiusten sävy, ehkä jopa ikä; rikkaat värit ovat arvokkaampia ja imartelevampia kuin huutavan kirkkaat värit, jotka sopivat tuskin kenellekään (Dina 2000, 109). Lisäksi voi miettiä värien arvoja; koostuvatko asut kauttaaltaan saman värin eri sävyistä vai löytyykö niistä kontrasteja tumman ja vaalean väliltä (Norgren 2003, 245). Yhden värin käyttö asukokonaisuudessa pidentää, mutta poikkeavan värin tuominen korostamista kaipaavalle vartalon kohdalle kiinnittää katsojan huomion ja samalla piilottaa mahdolliset ongelmakohdat (Anttila & Jokinen 2002, 38).

Näyttävyyys

Katson tässä näyttävyyden tarkoittavan lähinnä sitä, millaisen mielikuvan asu luo niin koristeiden määrästä kuin laadusta. Koristelut kuten kolikot, nauhat, helmet ja paljetit, luovat asusta ainutkertaisen ja niiden suunnittelussa on vain mielikuviutus rajana (Dina 2000, 122). Norgrenin (2003, 245) mukaan koristuelementit vaikuttavat siihen, miten hahmotamme liikkeet yhdessä valaistuksen ja kankaan kanssa.

Itämaisen tanssin asuissa usein nähtävien riippuvien koristeiden tulisi olla sopivissa paikoissa korostamassa liikettä. Sama pätee tietenkin myös ns. staattisiin koristeluihin, jotka niin ikään korostavat vartalon tiettyjä kohtia. Liian täyteen koristeita ahdettu asu ei yksinkertaisesti luo yhtä häikäisevää vaikutelmaa kuin asu, jossa on muutama tarkkaan harkittu koristus (Dina 2000, 117). Asu kokonaisuutena voi lähettää voimakkaan visuaalisen viestin, joten sen toteutus hyvällä maulla on erityisen tärkeää.

Esiintymisvaatteessa tulee myös kiinnittää huomiota koristusten kokoon. Pientä näperystä tuskin pystyy yleisöstä käsin arvostamaan. Toisaalta suuret koristekivet, leveät nauhat ja pukua reunustavat garneeraukset näkyvät lavalta huoneen perälle asti (Dina 2000, 117). Kuvioissa tulee ottaa huomioon myös henkilön mittasuhteet; suuret kuviot sopivat paremmin kookkaille kuin pienille henkilöille (Anttila & Jokinen 2002, 38).

Peittävyys

”Tarvitsemme vaatteita peittämään alastomuutemme,” toteaa Jenkyn Jones (2002, 18). Hänen mukaansa häveliäisyys on yhteiskunnan määrittelemä ja se vaihtelee yksilöstä toiseen. Lisäksi ihmisen epävarmuus omista puutteistaan voi vahvistua iän karttuessa ja yksi vaatteiden tehtävistä onkin peittää niin kuvitellut kuin olemassa olevat epätäydellisyudet. (Mts. 18.) Dinan (2000, 110) mukaan paljas iho — olipa kyse vatsasta, reisistä tai käsivarsista — kerää yleisön katseet, joten ei-viehättäväksi kokemansa ominaisuudet voi olla tarpeellista verhota valitsemalla sopivasti peittävän mallin. Myös korujen käyttö voi auttaa.

Muoto ja mittasuhteet

Muoto on kolmiulotteinen käsite, johon liittyvät volyymi ja massa; volyymi viittaa ilmavuuteen, painottomuuteen, massa painoon ja voimaan, energiaan joka vaaditaan asun liikuttamiseen (Norgren 2003, 244). Ensisijaisesti tanssiasun muodon tulisi korostaa sen käyttäjän parhaita puolia. Pitkä ja laiha ei välttämättä olekaan itämaisessä tanssissa se ideaali vartalo, vaan tärkeämpää on aidon naisen muodot ja vartalon linjat. Esimerkiksi lantiota korostetaan tanssiasuissa sekä sen liikkeen että muodon takia. Oikeanlaisen siluetin valinnalla tanssijan keho näyttää sopusuhtaiselta ja tämä onnistuu parhaiten ottamalla huomioon vartalon mittasuhteet. Erilaiset vartalotyypit voivat esimerkiksi tarvita tasapainotusta puvun ylä- tai alaosassa rintavuuden tai lanteikkouden takia. Anttilan ja Jokisen (2002, 23) mukaan vartalon mittasuhteiden epäkohtia voidaan tasapainottaa ja jopa kääntää eduksi vaatetuksen avulla. Norgrenin (2003, 244) mielestä tanssijan linja ja tilanotto valojen värityksenä on yhtä tärkeää kuin tapa, jolla hän liikkuu tilassa.

Havaintojeni mukaan itämaisets tanssiasut ovat äärimmäisen harvoin minimittaisia. Tanssipukujen pituudet ovat yleensä vähintään nilkkapituksia. Lisäksi mittasuhteet tulee ottaa huomioon asun eri elementeissä, kuten hihoissa; muu asu ei saisi jäädä piiloon massiivisten hihojen taakse.

4 TANSSIPUVUN SUUNNITTELU JA VALMISTUS

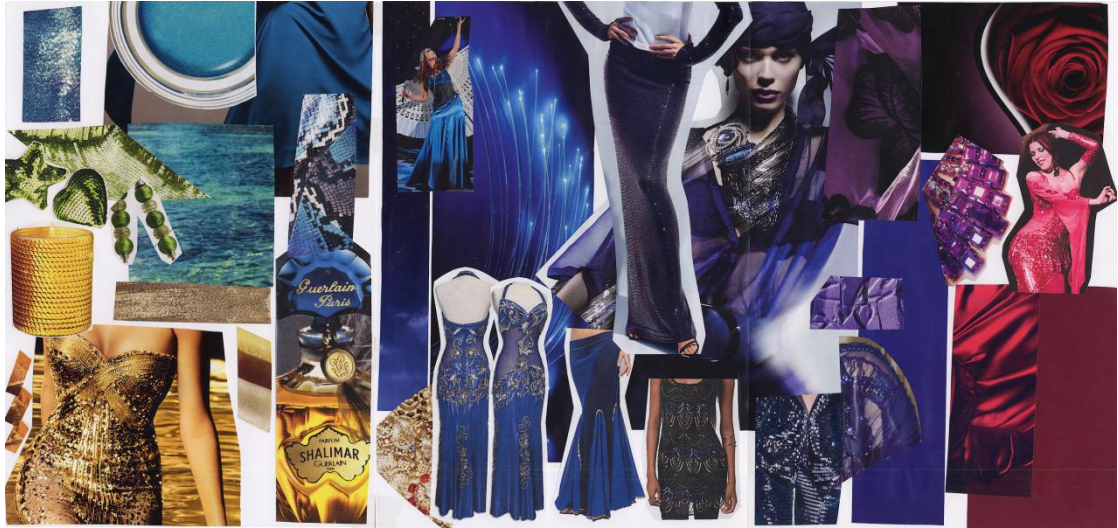
Pohjautuen aikaisemmin määritellyyn toimeksiantoon ja sen pohjalta luotuun TIE-malliin suunnitteluprosessini seuraa suunnittelun kehysmallin sovellustani (kuvio 3, s. 4) ideoinnista valmiiseen tuotteeseen.

4.1 Ideointi

Ideointi on suunnitteluprosessin luovin osa, jossa voidaan käyttää apuna luonnostelua, aivoriihiä, tutkimusta, kyselyjä sekä kysymys-vastaus –tuokioita. Pääpaino on kriittikömmässä, vapaalentoisessa ajattelussa ja useiden ratkaisujen muodostamisessa. (Lamb & Kallal 1992, 44.) Itse haastattelin tanssiryhmän ohjaaja Anna Hiltusta saadakseni selville, mitä toiveita hänellä oli tanssiasujen mallilta. Monen vuoden kokemuksella hänellä oli hyvin selvä käsitys siitä, mikä hänen mielestään näyttäisi hyvältä niin hänen kuin muidenkin ryhmäläisten päällä. Toiveena oli ensinnäkin asu, joka sopii moneen eri esiintymistilaisuuteen. Ryhmän jäsenillä voisi olla joko täysin samantyyppiset tai samaan perusmalliin pohjautuvat yksilölliset asut. Asu voisi olla joko yksitai kaksiosainen, jossa on joko erillinen lantiohuivi tai sen voisi korvata lantiolle sijoitetuilla koristeluilla; kaksiosaisessa mallissa ei kuitenkaan tulisi olla keskivartalo paljaana, vaan sen tulisi olla riittävän peittävä. Asun tulisi olla tyköistuva, etenkin lantiolta, jotta se näyttäisi imartelevalta tanssijan päällä, ja helman tulisi olla levenevä, muttei liialti; tanssiryhmän ohjaajan sanojen mukaan lyhyelle ja paksulle ei tulisi laittaa liian runsasta helmaa. Asussa tulisi olla hihat, ei kuitenkaan liian pitkälle roikkuvat, jottei muu asu huku niiden taakse. Toiveena on myös joustavan materiaalin käyttö. Värimaailmojen ja koristeiden suunnitteluun sain täysin vapaat kädet. Nämä olivat siis raamit ideoinnilleni.

Pääni sisällä syntyi heti mielikuvia puvun mallista ja etenkin värimaailmoista. Päätökseni ideoinnissa alkuun ja tuottaakseni jotain konkreettista, jota esittää muille kertoessani ideoistani, kokosin kollaasinomaisen ideataulun (kuva 15). Kollaasissa nousee esille väriskaala rikkaita sinisiä, punaisia ja violetteja sekä korostusvärinä kulta. Lantiolta tyköistuvat hameet ja mekko keskiosassa miellyttivät silmääni ja sopivat myös toimeksiannon vaatimuksiin. Koristeellisuutta ja pintaa hain muun muassa helmi- ja paljettikirjailtujen vaatekappaleiden kautta. Vaikka tanssiryhmän palaute idea-

taulusta oli positiivista, koin heidän kiinnostävän enemmän huomiota kollaasissa oleviin vaatekappaleisiin kuin yleiseen tunnelmaan, jota itse hain. Loppujen lopuksi ideataulu oli tärkein juuri itselleni, koska ymmärsinhän itse parhaiten, mihin sillä pyrin.



KUVA 15. Ideataulu

Varsinaisen luonnostelun aloitin piirtämällä asun osasia ja linjoja, mitä ikinä mieleeni pälkähti. Ensimmäiset luonnokseni ovat yleensä vain itseäni varten, ne voivat olla sotkuisia ja vaikeaselkoisia muille ihmisille. Kun ajatukseni alkoivat selkiintyä, piirsin hieman paremmin ymmärrettäviä kuvauksia ideoistani (kuvat 16–18). Hahmottelin asioita, joissa oli mielestäni visuaalista potentiaalia. Mietin erilaisia vaihtoehtoja hihan mallille, päntien tyylille. Kaikissa malleissa oli jo tässä vaiheessa nähtävillä samanlainen, merenneitomainen linja. Halkioita on vähintään yksi joka mallissa ja ne ovat joko avoimia tai kellotetulla kankaalla verhottuja. Tässä vaiheessa en keskittynyt esimerkiksi kirjailujen yksityiskohtiin, vaan piirsin ne suuntaa antavasti. Tarkoitus ei ollut päällystää koko puvun pintaan koristeilla, vaan keskittää ne tiettyihin kohtiin — esimerkiksi lantiolle, joka on tanssin kannalta tärkeä kehonosa.



KUVA 16. Luonnoksia



KUVA 17. Luonnoksia



KUVA 18. Luonnoksia

Ideointivaihe oli pääasiassa visuaalinen, joten painotus oli enemmän ilmaisussa ja esteetikassa. Kuitenkin pidin mielessäni toimivuuden näkökulman enkä tarttunut ideoihin, jotka eivät toimisi toiminnallisessa vaatteessa. Itselleni on luonnollista tuottaa realistisia vaihtoehtoja jo ideointivaiheessa.

4.2 Jatkokehittely

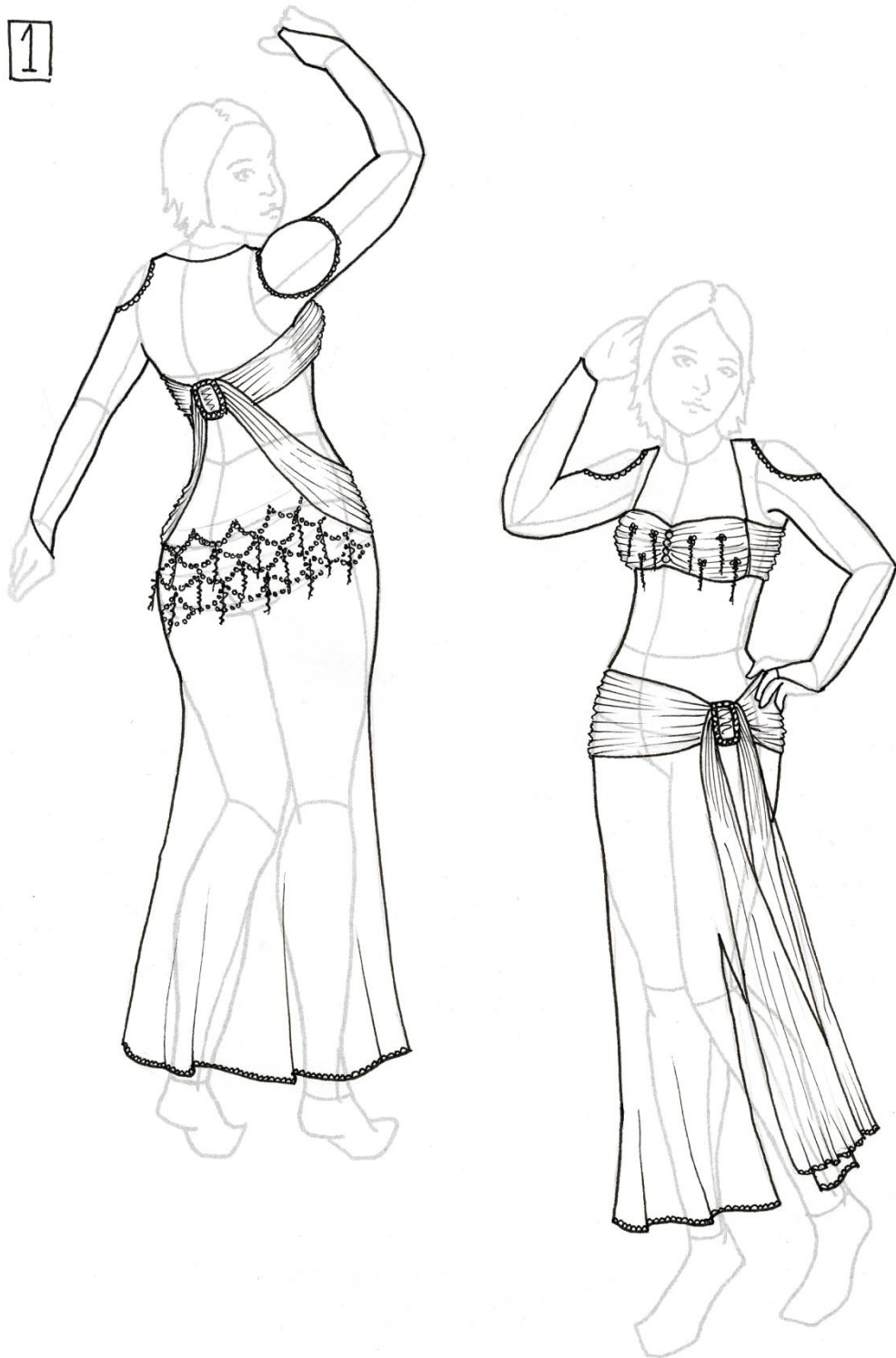
Jatkokehittelyssä alustavat idea arvioidaan; osaa niistä muutetaan, osa hylätään ja osa valitaan jatkokehittelyyn. Tässä vaiheessa aletaan myös soveltaa TIE-mallia. (Lamb & Kallal 1992, 44.) Alustavien ideoiden pohjalta loin viisi mallia (kuva 19), jotka esittelin tanssiryhmälle. Palaute kaikista malleista oli pääasiassa positiivista, ja ryhmä tuntui olevan tyytyväinen suunnitelmiini. Harkitsemisen jälkeen ryhmä valitsi yksimielisesti mallin numero 1. Muutostoiveena olivat kuitenkin samanpituiset hihat kuin mallissa 5. Osa ryhmäläisistä harrastaa hopeakorujen tekoa, joten heille oli tärkeää, että puvun kanssa voisi käyttää rannekoruja. Mielestäni muutoksessa ei ollut mitään ongelmaa.



KUVA 19. Valmiit mallit

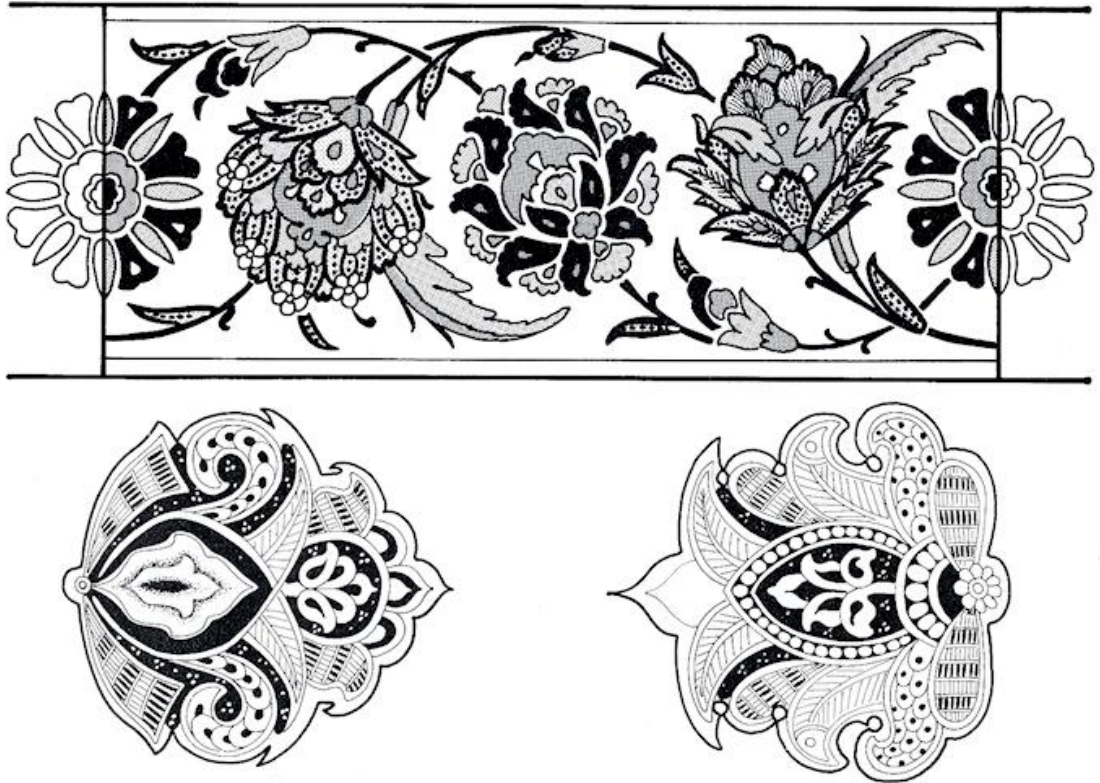
TIE-mallin (kuvio 4, s. 19) näkökulmasta voimme katsoa valitun mallin (kuva 20) muutoksineen täyttävän esteettisyyden ja ilmaisevuuden osa-alueet lukuun ottamatta vielä valitsemattomaan materiaaliin liittyviä ominaisuuksia. Esteettisesti malli on tarpeeksi peittävä, keskivartalo ei ole näkyvässä, mutta paljaat olkapäät tuovat esiin hieman ihoa. Lisäksi malli on koristeellinen sopivassa määrin, ja sen muoto noudattaa ryhmäläisten toiveita. Kevyemmän materiaalin yhdistäminen asuun luo tanssiliikkeille ilmaisevuutta, ja olettaisiin ryhmäläisten kokevan asun arvoilleen ja itsetunnolleen sopivaksi valintansa perusteella.

1

**KUVA 20. Valittu malli**

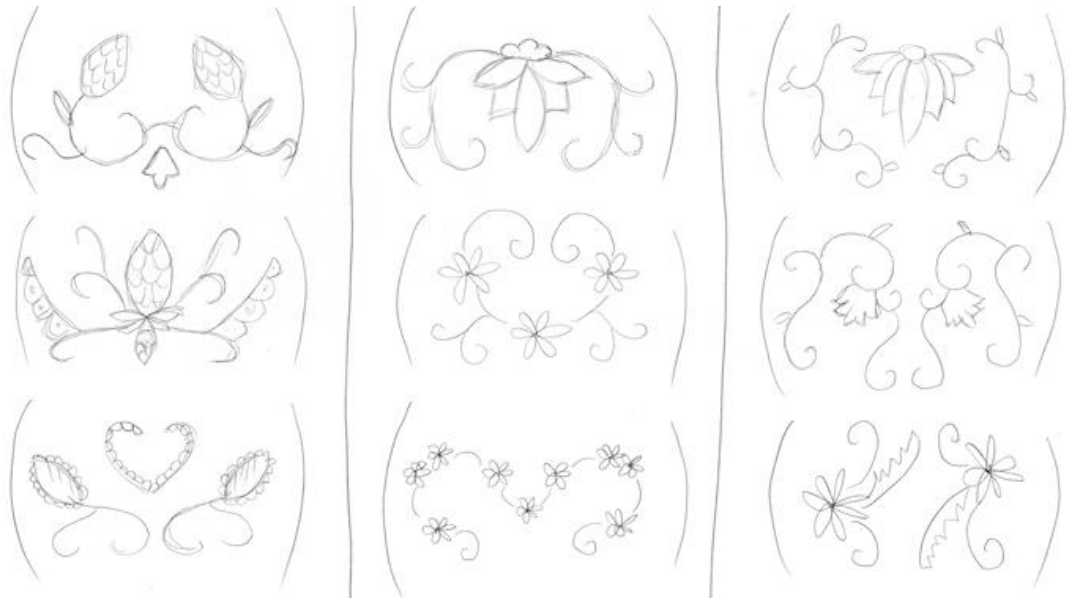
Tässä vaiheessa olin päättänyt, että kaikilla ryhmäläisillä tulisi olemaan samanlaiset puvut, mutta kolmessa eri värissä ja erilaisilla kirjunnoilla. Samanlaisten kaavojen käyttäminen helpottaisi työurakkaani ja tekisi ryhmästä yhtenäisen, kun taas yksilölliset kirjailut takaisivat jokaiselle ryhmän jäsenelle yksilöllinen puvun. Piirtämässäni

mallissa takaosan kirjailut ovat suurpiirteiset, mutta ajatuksenani oli etsiä niiden tarkempaan suunnitteluun teemoja Lähi-idän taiteesta (kuva 21). Koska itämaisen tanssin juuret ovat islamilaisella kulttuurialueella, islamilaisesta taiteesta on helppo poimia tanssiin sopivaa muotokieltä, vaikka tanssilla ja uskonnolla ei ole minkäänlaista yhteyttä. Geometria ja koristeelliset kukka- ja kasviaiheet ovat itselleni suorastaan sieluruokaa.



KUVA 21. Islamilaista taidetta

Luonnostelin erilaisia koristekuvioita ennen kuin päädyin yhdeksään lopulliseen malliin (kuva 22). Yhdistin koristelut ja tanssiryhmän jäsenet osittain intuition avulla — päättämällä lyhyen tuttavuuden perusteella, mistä kukin voisi pitää — ja osittain pitäen mielessä ryhmäläisten fyysisiä ominaisuuksia; esimerkiksi ryhmän pienikokoisin saisi pienemmistä elementeistä koostuvan koristelun, koska mielestäni se sopi parhaiten hänen mittasuhteisiinsa. Värimaailmat olivat mielessäni samankaltaiset pukujen kanssa ja kontrastivärinä toimisi kulta.



KUVA 22. Koristelusuunnitelmia

4.3 Kokeilut

Lambin ja Kallalin (1992, 44) kehysmallin (kuvio 2, s. 3) mukaan *prototyypin kehittelyyn* kuuluu lupaavimpien ideoiden kokeileminen, ja prototyypillä katsotaan tarkoitettavan koekappaleita tai näytteitä vaateen rakenneosista. Omassa mallissani (kuvio 3, s. 4) vastaava vaihe on *kokeilujen tekeminen*, mikä laajemmassa merkityksessä sisältää materiaalivalinnat, kaavoituksen sekä tarpeelliset kokeilut.

Ottaen huomioon toiminnallisuuden ja tanssiryhmäläisten toiveet päätin käyttää tanssiasuissa joustavaa materiaalia, jossa on ainakin jonkin verran kiiltoa. Koska lähialueen kangaskaupoista ei löytynyt haluamaani, aloin metsästä kankaita internetin kautta. Tutkaillessani erilaisia vaihtoehtoja päällimmäisiksi nousivat kiiltävät lamékankaat ja mattapintaisemmat joustosametit. Lamékankaat ovat jokseenkin yleisiä itämaisissa tanssiasuissa ja myös Marimeeranilla on ennenkin ollut niistä tehtyjä pukuja (kuva 1, s. 8). Päädyin kuitenkin valitsemaan joustosametin, sillä mielestäni sen pinta loisi mielenkiintoisen taustan kimaltaville kirjailuille. Tutkiessani eri joustosametteja hylkäsin loimusametin saman tien, sillä mielestäni siitä saa helposti halvan mielikuvan, eikä se sopisi tanssiryhmän arvomaailmaan. Budjettia ei ollut määriteltä, joten vaikka yritin tietysti olla tuhlaamatta silmittömästi, mielestäni ei myöskään ollut kohtuutonta olla tyytymättä kaikista huokeimpaan vaihtoehtoon. Lopulta löysin mieleiseni kankaat (kuva 23), jotka valitsin niiden ominaisuuksien takia. Koska kyseessä oli kaukotilaus, kiinnitin huomiota erityisesti kankaan painoon, koska sillä on

suuri merkitys kankaan laskeutuvuuden ja liikkuvuuden kannalta. Varmistaakseni sopivuuden punnitsin erilaisia tilkkuja löytääkseni vastaavanpainoisen kankaan. Päätökseen vaikuttivat myös joustavuus sekä sopivan intensiiviset värit, jotka myös ryhmä kelpuutti ja jakoi keskenään; jokaisesta väristä tulisi kolme pukua.



KUVA 23. Valitut kankaat

Pukua kiertävän, ohuemman kankaan valinnassa päädyin sifonkiin, sillä halusin eloisan kankaan hieman raskaamman sametin rinnalle. Halusin sifongin olevan lähellä pohjakankaan väriä, koska halusin pitää värimaailman yhtenäisenä. Oikeanlaisen sifongin löytäminen osoittautui melko hankalaksi, joten jouduin tekemään kompromissin sifongien (kuva 24) samankaltaisuudesta eri värien välillä; ostin jokaisen sifongin eri paikasta ja niiden paino vaihteli.



KUVA 24. Sifongit



KUVA 25. Sovituskappale

Kaavoitin puvut Grafis-kuositteluohjelmalla käyttäen nollaväljyyksiä eli kehon omia mittoja, koska joustavassa materiaalissa näin on tapana. Tein sivu- ja takasaumojen lisäksi pystyleikkaukset edessä pääntieltä ja takana olkasaumoista alkaen, jotta pystyisin helposti tekemään sovituserämuutokset — etenkin koska käytin myös sovituksessa varsinaista pukukangasta. Leikkaukset myös myötäilevät vartalon luonnollisia muotoja. Kokosin puvun (kuva 25) harsien sovitusta varten. Ensimmäisessä sovituksessa kiinnitin huomiota erityisesti puvun istuvuuteen. Tein tarvittavat muutokset miehestä ja hihojen väljyyksiin sekä hihojen ja helman pituuteen. Joitain yksilöllisiä muutoksia tuli esimerkiksi pääntielle. Päätimme yhdessä, miten korkealle halkio tulisi yletymään. Lopuksi varmistin, että harsimalla merkitsemäni olkapääaukon paikka ja koko osuivat nappiin. Sovituksessa kävi myös ilmi asiakkaan toive hopeakoristeluista suunnittelemani kullan sijaan.

Lambin ja Kallalin (1992, 44) mukaan tähän vaiheeseen kuuluu myös muun muassa sopivien ompeleiden valitseminen ja materiaalin käsittelyn vaatimusten määrittäminen. Suurimmaksi osaksi päätin käyttää joustavissa vaatteissa yleisesti käytettyjä saumuri- ja tasosaumuriompeleita, sillä totesin ne hyväksi tässäkin tapauksessa. Pääntien rakenne vaati jonkin verran ajattelutyötä, sillä sen eri osat vaativat erilaiset ompeluratkaisut. Päätin, että tukisin olkalinjat ja pääntien framilon-nauhalla estääkseni niiden liian venymisen. Pyrin ompeluratkaisuissani tukemaan TIE-mallin toimivuuden näkökulmaa. Olin suunnitellut käyttäväni puvun selässä vetoketjua pukemisen ja riisumisen helpottamiseksi, mutta kokeiltuani sen ompelemista tulin siihen johtopäätökseen, että vetoketju aiheutti enemmän haittaa kuin hyötyä. Koska kyseessä on tarpeeksi joustava vaate, sen pystyy pukemaan myös ilman vetoketjua.

Tilasin helmiä ja paljetteja lukuisissa väreissä koristeompeluja varten. Toimeksiantajan toiveesta tilaukseen sisältyi myös hopeapaljetteja ja niihin sointuvia helmiä. Tein paljeteilla ja helmillä jonkin verran kokeiluja (kuva 26); testasin, mitkä yhdistelmät toimivat keskenään, millaisilla välimatkoilla, ja miten ne kannattaa ommella. Päätin käyttää ompelusiimaa, joka on käytännössä näkymätöntä katseluetäisyydeltä. Sitä käytetään usein helmikirjailuissa.



KUVA 26. Kokeiluja

4.4 Toteutus

Lambin ja Kallalin (1992, 45) mukaan *toteutus*vaiheeseen ei voida päästä ennen kuin edellisiä vaiheita toistamalla on hioutunut lopullinen malli. Omalla kohdallani prosessi oli kuitenkin eläväisempi. Monet asiat tuli kokeiltua ja ongelmat ratkaistua sitä mukaa, kun niitä tuli eteen valmistusprosessissa. Muun muassa koristelut elivät koko ajan niitä tehdessäni. Merkitessäni suuntaviivoja pukuun saatoin soveltaa paperille piirtämäni luonnosta vapaasti tai jo tehtyäni koristeompeluja saatoin päättää, että ne näyttäisivät paremmalta eri tavalla aseteltuna, esimerkiksi lähempänä toisiaan (kuva 27). Osan koristeista päädyin jättämään pois ajanpuutteen vuoksi.



KUVA 27. Paljetti- ja helmikirjontaa

Jouduin tekemään toteutusvaiheessa muutamia kompromisseja. Esimerkiksi palalaa-rista löytämäni sifonki ei aivan riittänyt sen käyttötarkoitukseen, joten yhdistin siihen toista sifonkia. Näin pääsin lähemmäksi suunnittelemaani mallia, sillä ilman lisättyä sifonkia puku näytti vajavaiselta. Vaikka olin suunnitellut laittavani soljen myös puvun selkäpuolelle, kohtasin yllättäviä vaikeuksia etsiessäni täydellisiä solkia. Löytämäni solkia riitti vain yksi jokaiselle, joten tyydyin kiinnittämään yhden strasseilla koristeleman soljen puvun etupuolelle ja korvasin takaosan soljen strassinauhalla. Tämä ratkaisu ei vaikuttanut puvun toimivuuteen, sillä soljet eivät riittäneet pitämään sifonkia paikallaan vaan jouduin ompelemaan sen kiinni myös etusoljen kohdalta.

5 ARVIOINTI

Lambin ja Kallalin (1992, 45) mukaan arviointivaiheessa tarkastellaan täyttääkö tuotos vaatetus suunnittelun kehysmallin (kuvio 3, s. 4) ensimmäisessä vaiheessa määritellyt toimivuuden, ilmaisevuuden ja estetiikan kriteerit. Saadakseni käyttäjän mieli-

teen valmiista puvusta (kuva 28) laadin tanssiryhmän ohjaajalle palautekyselyn, jonka pohjana käytin omaa sovellustani TIE-mallista (kuvio 4, s. 19).



KUVA 28. Valmis puku

Toimivuus

Käyttäjä koki puvun olevan miellyttävä päällä ja joustavuuden ansiosta se on *istuva* ja siinä *liikkuminen* koettiin helpoksi. Myös käsien ääriasennot, joita tanssissa voidaan tarvita, onnistuivat vaivatta *materiaalin* joustavuuden ansiosta. Pukua ei vielä ollut pesty, mutta sen *huollon* ajateltiin olevan helppoa, sillä materiaali kestää hellävaraisen käsinpesun. Puvun koettiin olevan tarpeeksi kestävä käyttötarkoitukseensa nähden.

Yhdyn pitkälti toimeksiantajan palautteeseen. *Materiaalivalinta* mahdollistaa esteettömän *liikkuvuuden* ja vaikuttaa suuresti *istuvuuden* onnistumiseen. Nollaväljyyksillä tehty puku olisi voinut kenties olla aavistuksen napakampi, mutta toisaalta se olisi voinut jo haitata pukemista ja riisumista. Käyttömukavuus nousee siis tärkeämmäksi ominaisuudeksi. Puku on suunniteltu kestäväksi sekä tanssimista että *huolto*a. Kaikki käytetyt materiaalit kestävät käsinpesua, mutta luonnollisesti koristeita tulee käsitellä varoen. Synteettinen materiaali voi olla hiostava, mutta toisaalta esiintymisasua pidetään päällä yleensä vain lyhyen aikaa, joten se ei ole suuri ongelma.

Ilmaisevuus

Puvun koettiin sopivan musiikiltaan ja *liikekieleltään* melko klassisiin tansseihin, joiden kanssa sen ominaisuudet, mukaan lukien *materiaalin*, käyvät yhteen. Puvun todettiin helpottavan tanssijan *roolin* omaksumista ja parantavan itsetuntoa. Mittojen mukaan tehty puku on malliltaan käyttäjän keholle sopiva ja sen koettiin helpottavan oman *kehonkuvan* hyväksymistä. Puku koettiin omaksi.

Omasta mielestäni puvun *materiaalit* sopivat käyttäjän tarpeisiin, joskin vauhdikkaampia tansseja mielessä pitäen olisin voinut valita kevyempiä, lennokkaampia kankaita. Toteuttamassani puvussa sifonki on *liikkeen* kannalta ilmaisullisin elementti. Hidastempoisiin, aistillisiin tansseihin joustosametti on sopiva ominaisuuksiltaan. Pyrin erottamaan puvun arkipäiväisistä vaatteista materiaalien käytöllä ja koristeluilla, jotta se helpottaisi tanssijan *rooliin* astumista. Koin puvun istuvuuden olevan merkittävä tekijä käyttäjän *kehonkuvan* hyväksymisessä, sillä muotoja imarteleva vaate luo positiivisia tunteita myös itsestä.

Estetiikka

Puvun *materiaalin* todettiin näyttävän miellyttävältä ja väriä kehuttiin. Puku oli sopivan *näyttävä* ja koristeita pidettiin upeina. Puku koettiin sopivan *peittäväksi* käyttäjän tyyliin. Puvun *muotoon* ja *mittasuhteisiin* oltiin erittäin tyytyväisiä.

Itse olen hyvin tyytyväinen puvun *materiaaliin*; mielestäni joustosametin hillitty kiilto tuo pukuun mielenkiintoa ja sen *pinta* on kaunis ihan itsessään. Yhdistelemäni sifongit eivät olleet täydellisesti oman estetiikan tajuni mukaisia. Puvun takaosan koristelut tekevät siitä *näyttävän*, mutta etuosa olisi mielestäni kuitenkin kaivannut suunnittelemani mallissa näkyviä koristeluja, jotka päädyin jättämään pois. Olen tyytyväinen,

että käyttäjä koki puvun sopivan *peittäväksi*, mutta toisaalta jäin miettimään olisiko pukuun tuonut lisää mielenkiintoa verkkokankaan käyttö edes pienellä alueella keskivartalolla. Toisaalta se olisi voinut olla ristiriidassa puvun muiden elementtien kanssa. Puvun *mittasuhteet* toimivat, mutta helman *muoto* olisi voinut olla mielestäni hieman enemmän merenneitomainen. Alkuperäisen toiveen mukaan puku on kiinteä lantiolta, mutta sitä olisi voinut ottaa sisään enemmän myös lantion alapuolelta, jotta muoto olisi selkeytynyt.

6 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli suunnitella itämaisen tanssin harrastajaryhmälle heidän toiveidensa mukaiset esiintymisasut sekä valmistaa yksi puku prototyyppinä. Saavutin tavoitteen ja lisäksi pääsin opinnäytetyöprosessin aikana tutustumaan moniin itseäni kiinnostaviin asioihin. Alussa olin jopa niin intoutunut itämaisen tanssin tutkimisesta, että tein sen koko pitkän historian kattavan tiivistelmän, jolla ei loppujen lopuksi ollut mitään merkitystä varsinaisen asian kannalta. Vaikka käytin aikaa ”turhan” taustatiedon etsimiseen, omasta mielestäni se oli hyvin mielenkiintoista, sillä olen aina ollut kiinnostunut itämaisista kulttuureista.

Sain myös tärkeää kokemusta asiakkaan kanssa työskentelystä, sillä on tärkeää oppia löytämään sama aaltopituus suunniteltaessa vaatteita toiselle ihmiselle. Puvusta saamani palaute oli melko lyhytsanaista, mikä saattoi johtua vastaajan tyylistä tai siitä, etten erikseen maininnut toivovani mahdollisimman kattavia vastauksia. Mieltäni jäi askarruttamaan pystyikö palautteen antaja olemaan rehellinen vain jättikö hän mahdolliset negatiiviset asiat sanomatta säästääkseen tunteitani. Tuttuus saattoi myös vaikuttaa asiaan.

Saamani palaute oli siis pelkästään positiivista kaikilla osa-alueilla. Itse koen, että olisin voinut tehdä monta asiaa paremmin. Saatoin tehdä joitain oletuksia tanssijoiden iän takia, ehkä olisin voinut olla uskaliaampi tai luovempi mallieni kanssa. Joskus on vaikea erottaa omat tulkinnat ja asiakkaan todellinen toive, etenkin kun haluaa tuottaa jotain hyvällä maulla tehtyä ja käyttäjälle sopivaa. Toivon myös, ettei päätökseni käyttää kultaa tanssinohjaajan toivoman hopean lisäksi jäänyt vaivaamaan häntä. Jälkikäteen sain käsityksen, että hän todella käyttää vain hopeaa koruissaan. Halusin kuitenkin

kin sisällyttää myös alkuperäisissä suunnitelmissani olevan kullan pukuun, sillä kaikki värit sointuivat mielestäni hyvin yhteen. Lisäksi koin, että koko ryhmä olisi yhtenäisempi, jos jokaisen puvussa olisi sekä kultaa että hopeaa, ei vain joko tai.

Vaikka koko opinnäytetyöprosessi oli kohdallani melko pitkä, valmistusosuudet tapahtuivat lyhyissä, intensiivisissä rupeamissa. Tämä johti osittain siihen, etteivät kaikki ratkaisuni olleet täysin loppuun harkittuja ja joskus jouduin korjailemaan virheitäni jälkikäteen. Rakenteellisista ongelmista huolimatta olen kuitenkin melko tyytyväinen puvun lopputulokseen. Siinä korostuvat ne asiat, joiden oli tarkoitus ja puvun yleisilme miellyttää silmääni. Aikataulullisten ongelmien vuoksi en tehnyt pukuun kaikkia suunnittelemani koristeluja, mikä jäi vähän harmittamaan. Jos olisi ollut mahdollista, olisin käyttänyt vain yhdenlaista sifonkia tai yhdistänyt sen jollain eri tavalla, koska se näyttää vähän kokonaisuudesta irtonaiselta. Kirjailujen pienet virheet ja epäsiisteydet eivät haittaa lavaetäisyydeltä katsottuna, mutta tulevaisuudessa ehkä valitsisin jäykähkön siiman sijaan kunnon ompelulangan enkä todellakaan tilaisi kakkoslaatua olevia paljetteja, joissa reikä ei ole lähelläkään keskiosaa.

TIE-mallin ja vaatetussuunnittelun kehysmallin käyttäminen sopivat mielestäni työhöni hyvin. Koin TIE-mallin helposti ymmärrettäväksi ja loogiseksi apuvälineeksi suunnittelutehtävän kriteerien määrittelemisessä. En aina noudattanut aivan orjallisesti vaatetussuunnittelun kehysmallin vaiheita, joten ehkä olisin voinut työstää sovellustani vielä paremmin omaan työhöni sopivaksi. Tähän vaikutti eniten se, etten tehnyt varsinaista prototyyppiä, vaan prototyyppini oli valmis vaate, jonka valmistin osittain kokeellisesti. Lopullinen vaate täytti mielestäni kiitettävästi sille TIE-mallissa asetetut vaatimukset toimivuuden, ilmaisevuuden ja estetiikan osa-alueilla.

Jatkotutkimusta varten valitsisin muuntautuvuuden näkökulman, jota harkitsin suunnitteluprosessini alussa. Toteuttamani puku on osittain staattinen, mutta entä jos sifonki olisikin mahdollista irrottaa ja vaihtaa toiseen? Olisiko koristeluja myös mahdollista tai kannattavaa pystyä muuntamaan tai vaihtelemaan tilanteen mukaan? Muuntautuvuuden näkökulma mahdollistaisi peruspuvun, joka tarvittaessa muuttuisi häikäisevän upeaksi. Miksi pitäisi ostaa monta kallista pukua, jos yhtä pystyisi käyttämään monella eri tavalla?

Olisin myös tulevaisuudessa kiinnostunut niin itämaisten kuin muun maalaisten tanssiasujen valmistuksesta. Etenkin koristeelliset kirjonnat tuottavat itselleni suurta mielihyvää ja haluaisin oppia paljon lisää niiden tekemisestä. Uskon, että harjoituksen kautta tulisin paljon nopeammaksi kirjonnassa. Pidän myös tanssiasuista esiintymisvaatteena, sillä niiden suunnittelussa on mahdollista leikitellä ja irtautua arkivaatteiden tavanomaisuudesta. Yritin aikaisemmin pyrkiä harjoitteluun itämaisia tanssiasuja tuottaviin yrityksiin, mutta valitettavasti minua ei huolitettu. Ehkä saan vielä mahdollisuuden tulevaisuudessa.

LÄHTEET

Aarnos, E. 2001. Kouluun lapsia tutkimaan: havainnointi, haastattelu ja dokumentit. Teoksessa Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle. Jyväskylä: PS-kustannus.

Anttila, Pirkko 2005. Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen. Hamina: AKATIIMI Oy.

Anttila, Raija & Jokinen, Raili 2002. Sovitus ja muotoilu. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Buonaventura, Wendy 1989. Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World. Lontoo: Saqi Books.

Creekmore, A. M. 1974. Clothing related to body satisfaction and perceived peer self. Research Report 239. Michigan: Technical Bulletin, Michigan State University, Agricultural Experiment Station.

Damhorst, M. L. 1990. In search of a common thread: Classification of information communicated through dress. Clothing and Textiles Research Journal, 8(2), 1-12.

Dina 2000. Designing a Cabaret Costume. Teoksessa Tazz Richards (toim.) the Belly Dance Book. Concord, CA: Backbeat Press, 108-127.

Eskola, A. 1975. Sosiologian tutkimusmenetelmät II. Helsinki: WSOY.

Gaala Oriental 2012. DVD-julkaisu. Farah – Ilon ja Onnen Tanssi ry.

Grönfors, M. 1982. Kvalitatiiviset kenttätutkimusmenetelmät. Helsinki: WSOY.

Jawaahir Dance Company 2012. About The Dance. WWW-dokumentti. <http://www.jawaahir.org/AboutTheDance.htm>. Päivitetty 14.5.2012. Luettu 16.11.2012.

Haas, Lauren 2010. Bellydance Styles: Egyptian Raqs Sharqi. WWW-dokumentti. <http://www.bellydancestuff.com/styles-sharqi.html>. Päivitetty 3.4.2010. Luettu 19.11.2012.

Haas, Lauren 2012. Bellydance Styles: Egyptian Baladi. WWW-dokumentti. <http://www.bellydancestuff.com/styles-baladi.html>. Päivitetty 19.5.2012. Luettu 19.11.2012.

Hanks, K., Belliston, L. & Edwards, D. 1977. Design yourself. Los Altos, CA: William Kaufmann.

Hamilton, J. A. & Hamilton, J. W. 1989. Dress as a reflection and sustainer of social reality: A cross-cultural perspective. *Clothing and Textiles Research Journal*, 7(2), 16-22.

Heikkilä, Tarja 2002. Tilastollinen tutkimus. Helsinki: Edita Prima Oy.

Helve, Tua 2009. Tanssipuvun olemuksesta ja mahdollisuuksista. Teoksessa Marjatta Heikkilä-Rastas (toim.) Pukutaikaa. Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus.

Hiltunen, Anna 2012. Henkilökohtainen tiedonanto 27.9.2012. Tanssinohjaaja.

Hyysalo, Sampsa 2009. Käyttäjä tuotekehityksessä – tieto, tutkimus, menetelmät. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Jenkyn Jones, Sue 2002. Fashion design. Lontoo: Laurence King Publishing Ltd.

Kaiser, Susan 1990. The social psychology of clothing: Symbolic appearances in context. New York: Macmillan.

Kaiser, Susan 1997. The social psychology of clothing: Symbolic appearances in context. New York: Fairchild Publications.

Kent Harrison, Mary 1998. How to Dress Dancers. Lontoo: Dance Books Ltd.

Kettunen, Ilkka 2001. Muodon palapeli. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Koberg, D. & Bagnall, J. 1981. The universal traveler: A soft-systems approach to creativity, problem-solving and the process of reaching goals. Los Altos, CA: William Kaufman.

Lamb, Jane M. & Kallal, M. Jo 1992. A Conceptual Framework for Apparel Design. Clothing and Textiles Research Journal 10(2)/1992, 42-47.

Mellilah 2008a. Baladi Dance (Raqs Beledi). WWW-dokumentti.

<http://mellilah.com/blog/2008/09/16/the-baladi-style-of-middle-eastern-dance-raqs-beledi/>. Päivitetty 16.9.2008. Luettu 18.11.2012.

Mellilah 2008b. Styles of Belly Dance. WWW-dokumentti.

<http://mellilah.com/blog/2008/08/26/styles-of-belly-dance-three-main-styles-of-raqs-sharki/>. Päivitetty 26.8.2008. Luettu 18.11.2012.

Norgren, Catherine 2003. Seeing feelings: Costume design and dance. Teoksessa Nadel, Myron Howard & Strauss, Marc Raymond (toim.) The Dance Experience. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, Publishers.

Rinne, Tuija 1997. Egyptiläinen tanssi. Teoksessa Suomalais-Arabialainen yhdistys ry (toim.) Marhaba: Vuosikirja 1997. Helsinki: Oy TRIO-OFFSET AB, 40-44.

Risikko, Tanja & Marttila-Vesalainen, Ritva 2005. Vaatteet ja haasteet. Helsinki: WSOY, 97-104.

Seppänen, Sirke 1993. Itämainen tanssi. Helsinki: Tammi.

Sharif, Ketii 2004. Bellydance: a guide to Middle Eastern dance, its music, culture and costume. Crows Nest: Allen & Unwin.

Shira (Julie Elliot) 2008. Costume Care: Keep It Smelling Fresh!. WWW-dokumentti.

<http://www.shira.net/costuming/smells.htm>. Ei päivitystietoja. Luettu 26.11.2012.

Shira (Julie Elliot) 2002. A Glossary Of Belly Dance Terms. WWW-dokumentti.
<http://www.shira.net/glossary.htm>. Päivitetty 24.3.2002. Luettu 22.10.2013.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2011. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Väyrynen, Seppo, Nevala, Nina & Päivinen, Minna 2004. Ergonomia ja käytettävyys suunnittelussa. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Zenuba 2000. American Tribal Style Belly Dance. Teoksessa Richards, Tazz (toim.)
The Belly Dance Book. Concord, CA: Backbeat Press, 38-41.

KUALÄÄHTEET

KUVIO 1. Koskennurmi-Sivonen, Ritva (2002). Käsityötuote. WWW-dokumentti. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/kasityotuote>. Päivitetty 15.10.2002. Luettu 11.10.2012.

KUVIO 2. Koskennurmi-Sivonen, Ritva (2001). Kallalin ja Lambin malliin liittyvä prosessin kuvaus. WWW-dokumentti. <http://www.helsinki.fi/~rkosken/tieprosessi.html>. Päivitetty 6.12.2001. Luettu 11.10.2012.

KUVA 2. Whirling Dervish. Caberet. WWW-dokumentti. <http://www.whirling-dervish.co.uk/shop/caberet.php?id=15>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 3. Elliot, Julie Anne. Bellydance Plus! Photo Gallery. WWW-dokumentti. <http://www.bellydanceplus.com/photos/labrie1.htm>. Päivitetty 28.12.2008. Luettu 22.10.2013.

KUVA 4. Kabareya Fashion. Mellow Pink Khaleeji Dress. WWW-dokumentti. <http://www.kabayarefashion.com/mellow-pink-khaleeji-dress.html>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 5. Velvet Peacock Designs. Links. WWW-dokumentti. http://www.velvetpeacockdesigns.com/Bellydance_links.html. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 6. BellydanceStore.com. Gamila Galabea. WWW-dokumentti. <https://www.bellydancestore.biz/gallery.php?catId=3&productId=12990>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 7. BellydanceStore.com. Sweetheart Folkloric. WWW-dokumentti. <https://www.bellydancestore.biz/gallery.php?catId=3&productId=13491>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 9. BellydanceStore.com. Dress. WWW-dokumentti.

<https://www.bellydancestore.biz/gallery.php?catId=2&productId=18761>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 10. BellydanceStore.com. Dress. WWW-dokumentti.

<https://www.bellydancestore.biz/gallery.php?catId=35&productId=20650>. Ei päivitystietoja. Luettu 22.10.2013.

KUVA 11. Zenuba 2000. American Tribal Style Belly Dance. Teoksessa Richards, Tazz (toim.) The Belly Dance Book. Concord, CA: Backbeat Press, 39.

KUVAT 12–14. Seppänen, Sirke 1993. Itämainen tanssi. Helsinki: Tammi, 28-75.

KUVA 21. Wilson, Eva 1988. Islamic Designs. Lontoo: British Museum Publications Ltd.

KUVA 22. Stretch velvet lycra fabrics. WWW-dokumentti.

<http://tissufabrics.co.uk/fabric-store>. Ei päivitystietoja. Luettu 29.10.2013.

Kysely tanssiryhmälle

1. Millainen on mielestäsi hyvä tanssiasu? (istuvuus, toimivuus, peittävyys, yms.)
2. Millaisia esteettisiä vaatimuksia esiintymisasulla mielestäsi on?
3. Millainen merkitys tanssiasulla on sinulle esiintymistilanteessa? (ilmaisu, rooli, itsetunto, yms.)

Toimivuus:

- Onko puvun materiaali toimiva (joustavuus, käyttömukavuus)?
- Pystytkö liikkumaan puvussa esteettömästi, ovatko kaavoitukselliset ratkaisut riittäviä?
- Kestääkö puku käyttöä?
- Onko puku helppo/vaikea huoltaa?

Ilmaisevuus:

- Tukeeko materiaali tanssia?
- Helpottaako puku tanssijan roolin omaksumista?
- Parantaako puku itsetuntoa?
- Helpottaako puku oman kehonkuvan hyväksymistä?

Esteettisyys:

- Mitä mieltä olet puvun väreistä ja koristeluista (pinta)?
- Onko puku tarpeeksi näyttävä?
- Onko puku sopivan peittävä?
- Oletko tyytyväinen puvun muotoon?
- Toimivatko puvun mittasuhteet?