

SAVONIA

ammattikorkeakoulu

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

RUUMIITA

Subjektivaation prosessit koreografiassa

TEKIJÄ Kaisla Haapala

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä(t) Kaisla Haapala	
Työn nimi <i>ruumiita</i> – Subjektivaation prosessit koreografiassa	
Päiväys	26.4.2023
Sivumäärä/Liitteet	31/3
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia-ammattikorkeakoulu	
<p>Tiivistelmä</p> <p><i>ruumiita</i> on Kaisla Haapalan taiteellinen opinnäytetyö. Opinnäytetyössä tarkasteltiin koreografian ontologiaa ja koreografian taustalla vaikuttavia ideologioita sekä suunnitellun liikkeen vaikutusta kokemukseen ruumiin olemassaolon ja minuuden rajoittumisesta. Työn tavoitteena oli selvittää, mikä mekanismi saa tanssijan noudattamaan annettua koreografiaa ja millainen olisi tuota mekanismia vastustava ruumis. Koreografian noudattamisen aikaansaavaa mekanismia kutsuttiin opinnäytetyössä <i>liikkumisen käskyksi</i>.</p> <p>Opinnäytetyöprosessissa noudatettiin taiteellisen tutkimuksen periaatteita ja työskentelyn lähtökohtia olivat ei-ajattelun ja monitulkintaisuuden salliminen. Tämä raportti on työn kirjallinen osuus, jossa sijoitetaan <i>ruumiita</i>-teos teoreettiseen viitekehykseen sekä reflektoidaan teoksen prosessia ja prosessissa syntyneitä havaintoja.</p> <p>Opinnäytetyön myötä liikkumisen käsky ymmärrettiin interpellaation muodoksi ja koreografian kurinalaisia ruumiita ja minuusia tuottavaa prosessia jäsennettiin subjektivaation käsitteen ja Althusserin interpellaation teorian avulla. Koreografiaan ja esitystilanteeseen liittyvää valtaa tarkasteltiin Foucault'n ajattelun kautta. Esiintyjäntyylin ja yleisön merkitys korostuivat <i>ruumiita</i>-teoksessa. Esiintyjät vastustivat liikkumisen käskyä käyttämällä esiintyjän valtaansa sekä asettumalla eri tavoin esitystilannetta ympäröivässä produktiivisen valan verkostossa. <i>ruumiita</i>-teos oli esiintyjille merkityksellinen, ja esitystilanteessa koettiin muun muassa läsnäolon ja vapauden tunteita. Haapalan taidekäsitys syveni ja tapa ajatella minuuden olemusta muuttui opinnäytetyöprosessin aikana.</p> <p><i>ruumiita</i>-teoksen ensi-ilta oli ITAK-näyttämöllä 2.3.2023 osana Lähtölaukaus-festivaalia.</p>	
Avainsanat koreografia, esitys, subjekti, valta, taiteellinen tutkimus	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy	
Author(s) Kaisla Haapala	
Title of Thesis <i>ruumiita</i> – Processes of Subjectification in Choreography	
Date 26 April 2023	Pages/Appendices 31/3
Client Organisation /Partners Savonia University of Applied Sciences	
<p>Abstract</p> <p>The performance <i>ruumiita</i> is an artistic thesis by Kaisla Haapala. The artistic thesis examined the ontology of choreography and if predetermined movement and ideologies behind it can have a limiting effect on one's experience of their existence. Its aim was to explore the mechanism that allows a dancer to follow predetermined movement in choreography and discover ways in which one could object to the said mechanism. The mechanism was called <i>imperative to move</i> in this thesis.</p> <p>Principles of artistic research were followed in the process of making the artistic thesis. Not thinking and ambiguity were important starting points for working. In this report the author situates the work <i>ruumiita</i> in a theoretical framework and reflects on the process of the artistic thesis and the discoveries made in it.</p> <p>As a conclusion, the imperative to move was defined as a form of interpellation. It was seen that choreography creates disciplined bodies and subjectivities via a process of subjectification which was then analysed through Althusser's theory of interpellation. The power relations in choreography and performance situations were explored through Foucauldian perspective. It was discovered that audience was essential for actualization of the performance. The performers objected to the imperative to move by taking advantage of their power as performers and situating themselves differently in the network of productive power surrounding the performance situation. The performers found performing <i>ruumiita</i> meaningful for them and reported feelings of being present and liberated on stage. During the process of the artistic thesis Haapala's opinion on art deepened and Haapala began to understand subjectivity differently.</p> <p><i>ruumiita</i> premiered at ITAK-stage on 2 March 2023 as a part of Lähtölaukaus festival.</p>	
<p>Keywords choreography, performance, subject, power, artistic research</p>	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
2	RUUMIS KOREOGRAFIASSA.....	8
2.1	Koreografia.....	8
2.2	Välineellinen ruumis	9
2.3	Liikkumisen käsky	10
2.3.1	Subjekti ja interpellaatio.....	10
2.3.2	Koreografia ja subjektivaatio	11
2.4	Produktiivisen vallan teoria ja hallinnan käsite.....	12
2.5	Tanssin uusi paradigma.....	13
3	RUUMIITA-TEOS	15
3.1	Taiteellinen tutkimus ja esitys tutkimuksena	15
3.1.1	Performatiivinen tutkimus.....	15
3.2	Työskentelyn periaatteet: kohti ei-tietämistä ja monitulkintaisuutta.....	16
3.3	Harjoitusprosessin vaiheet	16
3.4	<i>ruumiita</i> -teoksen koreografia	18
3.4.1	Kohtaus 1: Oleminen	19
3.4.2	Kohtaus 2: Tanssikoreografia ilman liikettä.....	19
3.4.3	Kohtaus 3: Tyhjä näyttämö	20
3.4.4	Kohtaus 4: Murha tanssilattialla	20
3.4.5	Kohtaus 5: Ei-manifesti	21
3.4.6	Kohtaus 6: Kauppaopiston naiset.....	22
3.4.7	Kohtaus 7: Hinnasto	22
3.5	Esitystilanne ja katsojan paikka.....	23
3.5.1	Valta esitystilanteessa	24
3.5.2	Esiintyjäntyö teoksessa	25
4	POHDINTA.....	28
4.1	Taiteellisen prosessin merkityksellisyys ymmärrykseni kehittymiselle	28
4.2	Kohti liikkumisen käskyä vastustavaa ruumista.....	29
4.3	Lopuksi	30
	LÄHTEET	32
	LIITE: KYSELY ESIINTYJILLE 1	34

LIITE: KYSELY ESIINTYJILLE 2	35
LIITE 3: KÄSIOHJELMATEKSTI	36

1 JOHDANTO

Tässä raportissa reflektoin taiteellista opinnäytetyötäni, *ruumiita*-teosta, jossa olin koreografi ja yksi esiintyjistä. Raportissa sijoitan teoksen teoreettiseen viitekehykseen ja tarkastelen sen työskentelyn lähtökohtia, prosessia ja prosessissa syntyneitä havaintoja. Olen kiinnostunut ruumiin esille asettamisesta sekä siitä mekanismista, joka saa tanssijan toistamaan halutun koreografian ja siihen sisältyvät liikkeet. Opinnäytetyöprosessini on toteutunut taiteellisen tutkimuksen keinoin.

Ajatuskulkuni kohti tämän opinnäytetyön teemoja on alkanut tanssitekniikan harjoittelun kyseenalaistamisesta ja edennyt vähitellen kohti syvällisempää olemisen, ruumiin ja taiteen merkityksen tarkastelua. Olen jo kauan vierastanut ajatusta tanssista tiettyjen ennalta määrättyjen ja sovittujen liikkeiden järjestelmänä ja tanssitunneista tilanteina, jossa ruumista harjoitetaan lukuisien toistojen avulla toteuttamaan nämä vakiintuneet liikemallit mahdollisimman puhtaasti. Koen, etteivät tanssituntien loputtomat swingeistä ja tenduista koostuvat tekniikkasarjat liity millään tavalla siihen, mitä tanssi on taiteena. Lisäksi ajatus siitä, että täytyisi hallita jokin tekniikka, esteettinen olemus ja tietyt liikemallit, jotta voisi tulla nähdyksi tanssijana ja saisi oikeutuksen ilmaista itseään tanssilla, on minusta ontuva ja jopa syrjivä.

Edellä esittämäni kritiikki kohdistuu estetiikan traditioon perustuvaan taidetanssiin. Se on vain yksi taidetanssin osa-alue, mutta koen sen aseman olevan ylikorostunut ja sen vaikuttavan käsitykseen tanssista taiteena myös oman traditionsa ulkopuolella. Lisäksi pidän estetiikan traditioon perustuvan taidetanssin taiteellista arvoa kyseenalaisena: minulle tanssin olemus on jossain muualla kuin polven ojennuksessa tai täydellisessä piruetissa itsessään, ja kun tanssi alkaa rajoittua kehon muotoiluun ja virtuoottiseen käyttöön, jotain vaikeasti määriteltävää, mutta jollain tavalla syvästi tanssin olemukseen liittyvää, katoaa. Lisäksi koen, että estetiikan traditioon perustuvaan taidetanssiin liittyy eettisiä ongelmia. Keitä sen tapa suosia tietyn näköisiä ja oikealla tavalla kyvykkäitä ruumiita sulkee tanssimaailman ulkopuolelle? Entä mikä vaikutus estetiikan traditiolla on niihin ruumiisiin, jotka hallitsevat itseään kurinalaisesti mahdollistaakseen esimerkiksi tanssikoreografian toteutumisen tradition ihanteiden mukaisesti?

Kiinnostukseni on edennyt edelleen koreografian ontologiaan sekä siihen, miten yhteiskunnalliset rakenteet vaikuttavat tanssiin, tanssiin ruumiisiin ja koreografiaan. Miksi tanssilla on tarve suunnitella liikettä ja saada joku, yleensä ennalta määriteltyjen kriteerien mukainen ruumis, toteuttamaan suunniteltu liike kurinalaisesti? Ja toisaalta: Miksi tanssija suostuu toteuttamaan hänelle annetun koreografian? Mitä seuraa, jos koreografi tai tanssija tietoisesti asettuu vastustamaan tätä koreografian toteuttamiseen ohjaavaa mekanismia? Millainen on ruumis, joka ei alistu *liikkumisen käskylle*?

Liikkumisen käskyn käsite ja työni tutkimuskysymys ovat muodostuneet André Lepeckin kirjan *Tanssitaide ja liikkeen politiikka* (2012) pohjalta, ja kirja on tämän opinnäytetyön avainlähde. Lepeckin koreografian ontologiaa ja modernin aikakauden sisältävää jatkuvan liikkeen vaatimusta tarkasteleva ajattelu on luonut lähtökohdat *ruumiita*-teokselle ja ohjannut opinnäytetyöni näkökulman ja teoreettisen viitekehyksen valintaa.

Teos *ruumiita* esitettiin ITAK-näyttämöllä 2. ja 4.3.2023 osana Lähtölaukaus-festivaalia, joka on Savonia-ammattikorkeakoulun tanssinopettajaopiskelijoiden taiteellisista opinnäytetöistä koostuva esityskokonaisuus. Minun lisäkseni *ruumiita*-teoksen työryhmään kuuluivat ja teoksessa esiintyivät Savonia-ammattikorkeakoulun tanssinopettajaopiskelijat Marikki Gaye, Veronika Hailu ja Helmi Räisänen. Teoksen valot ja äänet ajoi Anssi Pöyhönen.

ruumiita-teoksen harjoitusprosessissa tavoitteena oli tasavertainen työskentelytapa, jossa jokainen työryhmän jäsen olisi tekijä ja osallinen teoksen luomiseen. Jotta prosessin tutkimuksellisiin tavoitteisiin pääsy olisi mahdollista, koin tarpeelliseksi, että lopullinen päätäntävalta ja vastuu teoksesta oli minulla. Koska teokseen muotoutui selkeä ja toistettava kaari, johon liittyvien valintojen ja päätösten viimeinen hyväksyjä olin minä, koen olleeni teoksen koreografi enkä esimerkiksi "vain" työryhmän koollekutsuja. Työryhmän muilla jäsenillä on kuitenkin yhtä lailla omistajuus teokseen, ja jos joku heistä kirjoittaisi tämän raportin, voisi teoksesta piirtyä hyvinkin erilainen kuva. Kirjoitan paljon omalla koreografin äänelläni, mutta pyrin tässä raportissa tuomaan myös kokemuksiani esiintyjänä sekä työryhmän muiden jäsenten ääntä tekijöinä ja esiintyjinä esiin mahdollisimman paljon.

Tässä opinnäytetyössä viitataan *ruumiita*-teoksen työryhmän jäseniin itseni mukaan lukien sanalla esiintyjä, enkä esimerkiksi tanssija, sillä ajattelen teoksen olleen olemukseltaan ensisijaisesti esitys, ja haluan korostaa esiintymisen tavan ja esitystilanteen merkityksellisyyttä teokselle. Luvussa 2.5 käsittelen tarkemmin opinnäytetyöni suhdetta tanssiin ja sijoittumista tanssin kentälle.

Opinnäytetyöni kirjallinen osuus rakentuu siten, että luvussa 2 taustoitan teorialähteiden avulla ruumiiseen, koreografiaan ja näiden kahden suhteeseen liittyviä kysymyksiä. Lisäksi käsittelen lyhyesti valtaa Foucault'n näkökulmasta. Luvussa 3 esittelen taiteellisen tutkimuksen käsitteen ja taiteellisen tutkimuksen periaatteista muodostuneet teosprosessin työskentelyn lähtökohdat. Lisäksi kuvaan *ruumiita*-teoksen taiteellista prosessia ja tarkastelen luvussa 2 määrittelemäni teoreettisen viitekehyksen avulla muun muassa vallan ja ruumiin esilläolon kysymyksiä teoksessa. Luvussa 4 reflektoin teosprosessin merkityksellisyyttä ja prosessista tehtyjä havaintoja. Lisäksi pohdin koko opinnäytetyöprosessin merkitystä itselleni sekä inhimilliselle ja ammatilliselle kasvulleni.

Ajattelen, että taide on aina poliittista, sillä se – tietoisesti tai tiedostamattaan – ehdottaa aina jonkinlaista maailmankuvaa. Itse pyrin taiteellisessa toiminnassani työskentelemään antikapitalistisista lähtökohdista käsin ja niin on ollut myös tässä opinnäytetyöprosessissa.

2 RUUMIS KOREOGRAFIASSA

2.1 Koreografia

Tieteen termipankissa (2014) koreografian käsite selitetään seuraavasti:

Koreografia tarkoitti alun perin tanssin askelten todellista ylöskirjaamista, jota nykyisin kutsutaan tanssinotaatioksi. 1700-luvun lopulta alkaen se on tarkoittanut laajemmin tanssien suunnittelua. Nykyään käsitteen käyttö on laajentunut tanssiteosten ulkopuolelle. Myös näyttelemisessä on koreografinen ulottuvuus ja esityksen koreografiaa voidaan tutkia esimerkiksi näyttelijöiden eleiden, puheen, sijainnin ja rytmin kautta. Koreografia-käsitettä käytetään myös abstraktioiden ja yhteiskunnallisten ilmiöiden yhteydessä tarkoittamaan suunniteltua liikettä.

Lepecki (2012, 42-43) jäljittää koreografian määritelmää sen historian avulla. Lepeckin mukaan ensimmäinen versio koreografia-sanasta esiintyy vuonna 1589 ilmestyneessä *Orchésographie*-tanssimanuaalissa: *Orchésographie* tarkoittaa suoraan käännettynä tanssin (*orchesis*) kirjoittamista (*graphie*). Näin ollen koreografian voi ajatella olevan ontologisesti ”varhaismoderni keksintö” ja ”teknologia, joka luo kirjoituksen ohjeiden mukaan liikkuvan ja harjoitetun ruumiin” sekä ”taide, joka kodifioi ja asettaa esiin kurinalaista liikettä”. (Lepecki 2012, 42-43.)

Koreografian esittämisen Lepecki (2012, 43-44) näkee Mark Frankon huomioiden pohjalta tilanteena, jossa ”kurinalainen ruumis asettaa spektaakkelinomaisesti esille oman kykynsä olla liikuttuna”. Koreografia siis luo ruumiin, joka esittää omaa olemassaoloaan jatkuvan liikkeen kautta. Tämän prosessin taas voi nähdä tapana kurinalaistaa yksilön minuus ja ruumiin olemassaolo. (Lepecki 2012, 43-44.)

Monni (2015) esittelee tavan ymmärtää koreografia avoimeksi käsitteeksi, jonka avulla jäsentää esitystä, osallisuutta ja liikettä sekä tulkita ja tutkia todellisuutta. Koreografia-sana ei liity enää vain tanssikirjoitukseen ja -kompositioon, vaan sitä käytetään laajasti julkisessa puheessa ja esimerkiksi poliittisessa ja taloudellisessa retoriikassa. Koreografia on termi, jonka avulla jäsentää yksilön ”navigointia” yhteiskunnan monimutkaistuvissa verkostoissa. (Monni 2015.)

Edeltäviin selityksiin perustuen määrittelen tässä opinnäytetyössä koreografian tarkoittavan kaikkea suunniteltua liikettä ja ajattelun, että koreografiaan sisältyy pyrkimys kurinalaistaa yksilön ruumis ja minuus. Tässä opinnäytetyössä koreografia ymmärretään pohjimmiltaan yhteiskunnalliseksi käsitteeksi: yksilön toiminta maailmassa on erilaisten koreografioiden ohjailemaa, ja siten yksilö myös asettuu esiin näiden koreografioiden – joita yhteiskunnallisella tasolla voivat olla esimerkiksi töissä käyminen, ammattiin opiskelu tai perhe-elämä – toteuttamisen kautta. En siis näe koreografiaa ensisijaisesti tanssiin liittyvänä käsitteenä, vaikka sitä tanssin ja esityksen näkökulmasta tarkastelenkin.

Seuraavassa luvussa tarkennan, mitä tarkoitan ruumiilla tässä opinnäytetyössä. Sen jälkeen jäsenen ruumiin välineellistä käsittämistä ja etsin tekijöitä, jotka mahdollistavat ruumiin asettumisen koreografiaan kurinalaisena ja koreografian ohjeita noudattaen.

2.2 Välineellinen ruumis

Tässä opinnäytetyössä viitataan ruumis-sanalla elettyyn kehoon. Eletyllä keholla tarkoitetaan kokevaa subjektia, joka on fyysis-psykkis-spirituaalinen kokonaisuus (Foster 2014, 344). Ruumis-sana esiintyy tässä työssä kuitenkin usein sellaisissa yhteyksissä, jossa haluan erityisesti korostaa subjektin fyysisyyttä ja konkreettista kinesteettistä toimintaa maailmassa. Subjektiksi tulemisen prosessin tarkastelun yhteydessä käytän myöhemmin työssäni ruumis-sanan sijaan sanoja yksilö, subjekti tai minuus korostaakseni lisääntyntä abstraktion tasoa.

Ruumiin välineellisyys tulee usein näkyväksi heti, kun ruumiista aletaan puhua: puheessa käytetään ilmausta ”minulla on ruumis” sen sijaan, että sanottaisiin ”minä olen ruumis”. Ruumis nähdään asiana, jonka ego omistaa ja jota ego kontrolloi, ja siten ruumis on egon väline maailmassa toimimiseen. Usein fyysinen ja henkinen erotetaan toisistaan ja ruumiin osa on olla orgaanista materiaa – aivoaalloista, hermoradoista ja lihaskudoksesta muodostuva kokonaisuus. Kun ruumista pidetään koneena tai minkä tahansa esineen kaltaisena objektina, se, miten ihminen kokee elämänsä ja yhteenkuuluvuutensa maailman kanssa ruumiinsa kautta, jää huomiotta. Usein ruumiiseen myös suhtaudutaan sitä kurittaen, jotta saavutettaisiin yleisesti hyväksyttävä ruumiin tila. (Parviainen 1998, 22-23.)

Monni (2004, 157-158) taustoittaa ruumiin välineellistä käsittämistä yhteiskunnassa platonistisen metafysiikan avulla: Platonistisen metafysiikan järjestyskaavassa vain alkukuvat eli yliaistiset ideat ovat todellisia ja kaikki aineellinen, siis myös ruumis, vain idean jäljitelmää ja siten epätäydellistä. Tästä seuraa, että ruumis aletaan nähdä vain ”yliaistisen maailman juoksupoikana”, erilaisten asioiden tekemisen ja kokemisen välineenä, esimerkiksi kulkuvälineenä, lisääntymisen välineenä tai nautinnon välineenä. Näin tarkasteltuna ruumiilla ei ole itsessään merkitystä ihmisen olemassaolon tapahtumisen tapana, jolloin sille on keksittävä jokin uusi arvo – esimerkiksi markkina-arvo, mainosarvo, esteettinen arvo, kulttuurinen arvo tai taloudellinen arvo. (Monni 2004, 157-158.)

Parviainen (1998, 23) ja Lepecki (2012, 48-50) nostavat esiin jatkuvan talouskasvun ja kapitalististen tuotantokeinojen ylläpitämisen vaikutukset ruumiiseen ja tapaan käsittää ruumista. Parviaisen (1998, 23) mukaan tuottamiseen ja kuluttamiseen perustuva elämäntapa on tehnyt myös ruumiista tuotteen, jonka ainut merkitys on olla tuotannon, kulutuksen ja katseen kohteena. Tämän seurauksena ruumis tyypistyy kuvaksi itsestään, mikä voi tuntua olemassaoloa rajoittavalta ja aiheuttaa kokemuksen itsestä vieraantumisesta (Parviainen 1998, 23). Lepecki (2012, 48-50) puolestaan esittää tuotantomekanismien jatkuvuuden edellyttävän sitä, että ruumis asettaa oman olemassaolonsa esille jatkuvan liikkeen kautta, minkä tulkitsen tarkoittavan ruumiin välineellistymistä tuotantomekanismien toteuttajaksi. Monnin (2012, 11) mukaan Lepeckin (2012) koko ajattelun taustalla vaikuttaakin platonistisen metafysiikan ruumis- ja todellisuuskäsityksen kritiikki.

Ruumiin välineellisen käsittämistavan ymmärtäminen taustoittaa koreografiaan liittyviä ruumiin esiin asettamisen kysymyksiä, joita tarkastelen myöhemmin. Lepeckin (2012, 48-50) huomio siitä, että kapitalististen tuotantokeinojen ylläpitäminen edellyttää ruumiilta jatkuvaa liikettä, on puolestaan pohjana silloin, kun myöhemmin työssäni käsittelem koreografian taustalla vaikuttavia ideologioita.

Seuraavassa luvussa tarkastelen ruumista koreografiassa: Minkälainen mekanismi tuottaa koreografiassa liikkuvan ruumiin? Mistä käsky suunniteltuun liikkeeseen syntyy, ja miksi ruumis suostuu noudattamaan sitä?

2.3 Liikkumisen käsky

Kohdassa 2.1 esitän, että koreografia on järjestelmä, joka pyrkii luomaan ohjeiden mukaan liikkuvan kurinalaisen ruumiin. Tässä luvussa syvennyn siihen prosessiin, jossa tuo kurinalaisesti ja ohjeiden mukaan liikkuva ruumis syntyy. Kutsun prosessin aloittajaa *liikkumisen käskyksi*, ja käsite pohjautuu Lepeckin (2012) ajatteluun. Kuten koreografiaa käytetään tässä opinnäytetyössä viittaamaan kaikkien suunniteltuun liikkeeseen, käytetään myös liikkumisen käskyn käsitettä samassa laajuudessa. Liikkumisen käsky ei siis viittaa vain liikkeeseen tanssin kontekstissa, vaikka sitä tässä työssä tanssin ja esityksen näkökulmista tarkastelenkin.

Koen, että Lepecki (2012, 114) tulee määritelleeksi *liikkumisen käskyn* seuraavien kysymysten avulla: ”Mitkä mekanismit sallivat tanssijan muuttumisen koreografian edustajaksi? Mikä on tuo outo voima koreografisen ytimessä, joka pakottaa tanssijan seuraamaan ennalta määrättyjä askeleita jopa koreografian poissa ollessa?” Lepecki (2012, 114) jatkaa: ”Kuinka koreografian liitto liikkumisen käskyn kanssa kannustaa, tuottaa uudelleen ja vangitsee minuuden representatiivisen yleiseen taolouteen?” Koreografia sisältää siis mekanismin, liikkumisen käskyn, joka käynnistää prosessin, jossa tanssija asettaa ruumiinsa ja minuutensa koreografian alaiseksi. Käskyn olemassaolo ei ole riippuvainen koreografista, toisin sanoen koreografian toteutuminen ei edellytä konkreettista ohjeita tuottavaa tahoja. Sen sijaan tanssija vaikuttaa alistuvan koreografialle täysin vapaaehtoisesti.

Lepecki (2012, 44-47) jäsentää koreografian kurinalaisia ruumiita ja minuuksia tuottavaa prosessia subjektivaation käsitteen avulla perustaen tarkastelunsa Louis Althusserin interpellaation teoriaan. Seuraavaksi syvennyn tarkemmin Lepeckin käsityksiin subjektista ja subjektivaatiosta ja hänen tapansa soveltaa niitä koreografian ajatteluun ja päädyn lopulta edellä kuvattua täsmällisempään tapaan määritellä liikkumisen käsky.

2.3.1 Subjekti ja interpellaatio

Subjektilla tarkoitetaan ajattelevaa, havaitsevaa ja toimivaa minää. Eri filosofit ja filosofisten suuntausten edustajat ovat kuitenkin selittäneet subjektin olemusta eri tavoin. (Tieteen termipankki 2020.) Lepeckin (2012, 44-45) mukaan subjekti käsitetään yleensä yksilöksi, joka on autonominen ja jolla on konkreettinen toimijuus ja kiinteä identiteetti. Hän kuitenkin suosii itse kirjassaan subjektin sijaan käsitettä minuus ja määrittelee sen Deleuzelaisesta näkökulmasta:

- - se tulee ymmärtää dynaamisena käsitteenä, joka viittaa toiminnan tapoihin (poliittisiin, haluaviin, tunteviin, koreografisiin ilmenemis-
muotoihin), jotka paljastavat ”*subjektivaation prosessin*, siis olemisen tavan tuottamisen [jota] ei voi samaistaa subjektin kanssa” (Deleuze 1995, 98, painotus lisätty). Minuus on ymmärrettävä performatiivisena valtana, elämän jatkuvan keksimisen tai uudelleenkeksimisen mahdollisuutena, ”intensiteetin muotona, ei henkilösubjektina” (1995, 99). (Lepecki 2012, 45.)

Lepeckin kuvauksessa minuus on jatkuvassa syntyänsä tilassa ja se tulee esiin ja muuttuu esimerkiksi halujen ja tunteiden ohjaamassa toiminnassa. Toisin sanoen subjektius on itsessään subjektiksi tuleminen eli subjektivaatiota. Minuus on jatkuva olevaksitulemisen prosessi, johon yksilö voi myös itse vaikuttaa ja siten antaa itselleen mahdollisuuden "olla taideteoksena". (Lepecki 2012, 45.)

Lepeckin (2012, 45-46) mukaan hegemoniset voimat, joilla ymmärrän hänen viittaavan esimerkiksi ideologioihin ja instituutioihin, pyrkivät estämään edellä kuvattua vapaata minuuden luomista sitomalla yksilön erilaisiin alistamisen mekanismeihin. Tällaista minuuteen kohdistuvaa vaikuttamista hän mallintaa Althusserin interpellaation teorian avulla. (Lepecki 2012, 45-46.)

Lepeckin (2012, 46) mukaan Althusser tarkoittaa interpellaatiolla prosessia, jossa ideologia tuottaa subjektin kutsumalla tätä. Lepecki (2012, 46) lainaa Althusseria:

Yksilö haastetaan (vapaana) subjektina, jotta hän tottelisi vapaaehtoisesti Subjektin käskyjä, ts. jotta hän hyväksyisi vapaaehtoisesti alistamisensa, ts. jotta hän tekisi subjektivointinsa eleet ja toimet "aivan itsestään". Muita kuin alistumisensa tähden tai kautta olevia subjekteja ei ole. Siksi he "toimivat aivan itsestään". (Althusser 1994, 136.)

Toisin sanoen ideologiat edeltävät subjekteja ja kaikki subjektit syntyvät ideologian kutsun seurauksena. Koska subjekti on aina ideologian kutsun tulos, yksilön toiminta ideologian alaisena vaikuttaa itsestään selvältä. Subjekteja kutsuvia ideologisia valtiokoneistoja ovat Althusserin mukaan esimerkiksi uskonnollinen, koulutuksellinen, perheen muodostama, oikeudellinen, poliittinen, ammatillinen, tiedotuksellinen ja kulttuurinen. (Kortesoja 2015.)

2.3.2 Koreografia ja subjektivaatio

Lepecki (2012, 47) kuvaa, kuinka koreografia tuottaa normatiivisen subjektin:

Koreografia vaatii antautumista (elävien ja kuolleiden) mestarien komentaville äänille, se vaatii ruumiin ja halun alistamista (anatomisille, ruokavaliolisille, sukupuolitetuille, rodullisille) kurin järjestelmille, jotta saavutettaisiin transsendentaalinen ja ennalta määrätty valikoima täydellisiä askelia, asentoja ja eleitä, joiden täytyy kaikesta huolimatta vaikuttaa "spontaaneilta". Kun Althusser kirjoittaa, että yksilö "tottelisi vapaaehtoisesti Subjektin käskyjä, ts. jotta hän hyväksyisi vapaaehtoisesti alistamisensa, ts. jotta hän tekisi subjektivointinsa eleet ja toimet 'aivan itsestään'" (1994, 136), tämä kuulostaa paljon siltä perustavanlaatuiselta mekaniikalta, jonka koreografia asettaa ehdoksi esittäväälle ja toistavalle onnistumiselleen.

Tulkitsen, että Althusserin interpellaation teoriaa soveltamalla Lepecki löytää mekanismin, joka saa ruumiin toteuttamaan suunnitellun liikkeen kurinalaisesti mutta niin, että se vaikuttaa vapaaehtoiselta: Ideologiset kurin järjestelmät koreografian taustalla kutsuvat subjektin, ja havaitessaan kutsun subjekti alistaa minuutensa ja ruumiinsa koreografialle. Kun ruumis toteuttaa koreografian, vaikuttaa se spontaanilta ja vapaaehtoiselta, sillä ruumista koreografiassa ei olisi ilman koreografiaa (tai sen taustalla vaikuttavia voimia), jotka ovat ruumiin koreografiaan kutsuneet. Käsitys tietynlaisesta ruumiista (ks. luku 2.2) sisältyy koreografiaan jo valmiiksi ja interpellaation kautta ruumis muokautuu sille asetettuihin odotuksiin kuin itsestään.

Määrittelenkin *liikkumisen käskyn* koreografiaan sisältyväksi interpellaatioksi. Kutsumalla subjektin koreografia ikään kuin käskää tämän liikkeelle ja käynnistää näin prosessin, jossa yksilö alistaa minuutensa ja ruumiinsa koreografialle ja koreografian taustalla vaikuttaville ideologioille ”kuin itsensä”. Subjekti tottelee saamiaan käskyjä, harjoittaa ruumistaan sekä noudattaa ruokavaliota ja sukupuolinormeja, jotta koreografia voisi toteutua ”täydellisenä” ja toistettavana.

Lepecki (2012, 257-258) pyrkii kuvaamaan, mistä tarve koreografialle – liikkeen suunnittelulle ja ylöskirjaamiselle – syntyy. Tanssi on hetkessä katoavaa taidetta ja siten sitä on vaikea tuottaa uudelleen samankaltaisena. Jotta tanssi voitaisiin sisällyttää talouteen, on se saatava muotoon, jota voi kierrättää, toistaa, institutionalisoida ja myydä. Tämä tarve tuottaa tanssiin ”luotettavasti toistettavia järjestelmiä”, esimerkiksi

tiukkoja kuolleiden mestarien mukaan nimettyjä tekniikoita sovellettuina huolella valittuihin ruumiisiin, jatkuvia ruumiiden mallintamisia harjoitusten, ruokavalion ja kirurgisten toimenpiteiden loppumattoman toiston kautta, jatkuvia rodullisen poissulkemisen järjestelmiä ”asianmukaisen” näkyvyyden vuoksi, - - brändien ja nimien tuotteistamista, fetissejä. (Lepecki 2012, 257-258.)

Koreografian tavan tuottaa normatiivinen subjekti taustalla on siis toisaalta pyrkimys estää tanssia katoamasta ja toisaalta luoda siitä toistettavaa ja siten jotain, mistä on mahdollista hyötyä taloudellisesti (Lepecki 2012, 257-258). Siispä ajattelen, että vastatessaan liikkumisen käskyyn yksilö ei alistaa minuuttaan ja ruumistaan vain koreografialle, vaan myös koreografian taustalla vaikuttaville toistettavuuden, säilyttämisen ja taloudellisen hyödyn tavoittelun ideologioille.

2.4 Produktiivisen vallan teoria ja hallinnan käsite

Luvussa 2.3.1 esittelin Althusserin interpellaation teorian tapana mallintaa yksilön minuuteen vaikuttamisen prosessia. Sitä täydentääkseni käsittelen seuraavaksi lyhyesti Foucault’n produktiivisen vallan teoriaa subjektin syntymisen näkökulmasta sekä Foucault’n hallinnan käsitettä tapana jäsentää yksilön minuuteen kohdistuvia vaikuttamispyrkimyksiä. Vallan hahmottamista vaaditaan luvussa 3, jossa tarkastelen *ruumiita*-teoksen koreografisia valintoja, esitystilanteen dynamiikkaa ja esiintyjän valtaa sekä luvussa 4, jossa pohdin ruumiin mahdollisuutta vastustaa *liikkumisen käskyä*.

Foucault’n mukaan subjekti syntyy vallasta. Foucault’n produktiivisen vallan teoriassa valta on suhteiden verkosto ja toteutuu sosiaalisissa käytännöissä ja on olemassa vain toiminnassa. Kukaan ei ole vallan ulkopuolella, vaan valta edeltää yksilöitä. Tätä yksilöitä edeltävää ja subjekteja tuottavaa valtaa kutsutaan subjektivoivaksi vallaksi. Subjektivoivan vallan verkostoissa valtaa ei omisteta eikä sitä ole toisten yli. Sen sijaan yksilöt ottavat pelinomaisesti erilaisia rooleja heitä ympäröivissä valtasuhteissa. (Juhila 2009, 56.)

Objektivoinnilla Foucault tarkoittaa sellaisia käytäntöjä, joiden avulla ihmisiä ohjataan määrätynlaisiin rooleihin ja käyttäytymiseen eli omaksumaan tietynlainen subjektius. Näin toimivat usein erilaiset instituutiot, kuten sairaalat, vankilat ja kasvatustilat. Objektivointi ja subjektivointi eivät ole vastakohtaisia, vaan ne kietoutuvat toisiinsa: yksilön subjektuutta voi muuttaa objektivoimalla hänet. (Juhila 2009, 52.)

Yksilön minuuteen vaikuttamista voidaan mallintaa myös Foucault'n hallinnan käsitteen avulla. Foucault määrittelee hallinnan yleiseksi ihmisjoukkojen, -yhteisöjen ja yksilöiden käyttäytymisen ja toiminnan johtamiseksi ja ohjailuksi. Hallinta on toimintaan kohdistuvaa toimintaa, eli toiset osapuolet ohjaavat omalla toiminnallaan toisia kohti tiettyjä päämääriä. Hallinta voi ilmentyä niin kasvokkai-sena vuorovaikutuksena kuin poliittisen tason strategioinakin. (Juhila 2009, 57-58.)

Foucault'n mukaan instituutiot tuottavat universaaleja malleja normaaliudesta ja poikkeavuudesta. Kun näitä malleja sovelletaan eläviin olentoihin, on kyse normalisoivan hallinnan muodosta. Foucault kutsuu sitä biopolitiikaksi ja sen yksilöön kohdistuvaa juonetta kurivallaksi tai kurikäytännöksi. Objektivoidut ihmiset asetetaan normaalin ja epänormaalin jatkumolle, ja siten heistä tulee subjekteja tällä janalla. (Juhila 2009, 58-60.)

2.5 Tanssin uusi paradigma

Monni (2004, 197) kuvaa tanssin uutta paradigmaa tanssiontologiseksi käsitteeksi, jota luonnehtii asettuminen vastoin sellaista tanssin käsittämistapaa, jossa ruumis on välineellinen ja taide ensisijaisesti esteettinen elämys. Vaikka tanssin uusi paradigma näyttäytyykin selvästi esimerkiksi postmodernin tanssin ja amerikkalaisen tanssiavantgarden sekä uuden tanssin suuntauksissa, perustuu se olemiskysymyksen sekä taiteen tarkoituksen ja käsittämistavan pohdintaan eikä siis ole sitoutunut tanssin historiallisiin vaiheisiin tai koulukuntiin. (Monni 2004, 195-197.) Seuraavaksi selvennän tanssin uuden paradigman määritelmää historiallisten esimerkkien avulla ja tarkastelen oman opinnäyte-työni suhdetta siihen.

Postmodernin käsite on yksi tapa kuvata 1960-luvulla syntynyttä uutta esteettistä ajattelua ja tyyliä, joka perustui esimerkiksi taiteen sääntöjen, normien ja tehtävän uudelleenarvioinnille. Postmodernissa tanssissa korostuivat esimerkiksi taiteiden sekoittaminen, taiteen eri metodien tutkiminen sekä muutokset esitystiloissa ja yleisösuhteessa. Tuon ajan uusia ilmiöitä tanssissa olivat esimerkiksi kehollisen havainnoinnin ja liikekokemuksen korostaminen, aasialaisten filosofoiden vaikutus taiteen teoriaan ja käytäntöön sekä koreografian rakentaminen konseptin tai "tehtäväkirjoituksen" perusteella koreografian oman liikeilmaisun sijaan. Edellä kuvatut ilmiöt vaikuttavat tanssitaiteessa edelleen. (Monni 2022.)

Monni (2015) kirjoittaa, kuinka Susan Fosterin mukaan 1950-1960-lukujen amerikkalainen tanssiavantgarde pyrki purkamaan "liikkeen symbolisen välinearvon" ja sen sijaan tuomaan liikkeen esiin "konkreettisenä, kehollisena toimintana, kehollisena havainnointina ja tietoisena liikkeenä" ja näkee tämän esimerkkinä paradigman muutoksesta tanssissa. Esimerkiksi yksi postmodernin tanssin merkittävimmistä tekijöistä, vuosina 1962-1964 New Yorkissa toiminut Judson Dance Theatre -kollektiivi, tutki ja radikalisoiti systemaattisesti tanssin perusteita ja irtautui tanssin "draamallisesta ja symbolisesta teosperinteestä" ja sen jäsenet hyödynsivät koreografisessa työssään esimerkiksi arkiliikettä, odottamattomia anatomisia mahdollisuuksia, improvisatorisuutta ja tehtäväpohjaisuutta sekä ei-tanssijoita esiintyjinä (Monni 2022).

Turusen (2018, 57) mukaan Emilyn Claid on määritellyt uuden tanssin "kontekstiksi, jonka sisälle voi sijoittaa 1970–1980 lukujen kokeellisen tanssin tekijöitä ja tämän ajanjakson vaikutuksia aina tähän päivään saakka". Uudessa tanssissa muun muassa korostettiin tanssijan subjektiivista kokemusta

ruumiistaan sen sijaan, että olisi pyritty määrittelemään tanssijan tekniikkaa tai noudattamaan ”normittuneita ruumisideaaleja”. Uuden tanssin taiteilijat toivatkin tanssiin uudenlaista ruumiillisuuskäsitystä ja osallistuivat esimerkiksi sukupuolikäsityksen laajentamiseen ja kapinoivat naisruumiiseen kohdistuvaa vallankäyttöä vastaan. (Turunen 2018, 57-59.)

Uuden paradigman mukaista tanssia on Suomessa edustanut esimerkiksi Zodiak presents -ryhmitelmä jo 1980-luvulla (Monni 2012, 19-20). Tämän päivän nykytanssin kenttää voi kuvata sanoin ”epäyhtenäinen moninaisuus” ja tanssiteosten lähtökohdat voivat olla niin kokemuksellisia, esteettisiä, intellektuaalisia kuin vuorovaikutuksellisiakin (Monni 2015).

Näenkin opinnäytetyöni sijoittuvan osaksi tanssin uuden paradigman jatkumoa, onhan myös sen tausta estetiikan traditioon ja platonistisen metafysiikan järjestyskaavaan (ks. luku 2.2) perustuvan taidetanssin kritiikissä, minkä lisäksi työhöni liittyy paljon taiteen käsittämisen pohdintaa. Tarkastelen samoja ruumiillisuuden kysymyksiä kuin uuden tanssin edustajat 70- ja 80-luvuilla ja *ruumiita*-teoksen tavassa kyseenalaistaa tanssiteoksen sääntöjä ja normeja voi ajatella olevan postmoderneja piirteitä.

Judson Dance Theater -kollektiiviin kuuluneen tanssija-koreografi-kirjoittaja Yvonne Rainerin laatima Ei-manifesti on ollut tärkeä inspiraation lähde *ruumiita*-teokselle. Rainer tunnetaan minimalistisesta estetiikastaan sekä länsimaisen taidetanssin koreografisten konventioiden purkamisesta. Ei-manifesti oli Rainerin ”hetkellisestä päähänpistosta” syntynyt henkilökohtainen provokaatio, mutta on siitä huolimatta muodostunut eräänlaiseksi postmodernin tanssin pyrkimysten symboliksi. (Laakso 2022.) Manifesti on seuraavanlainen:

- Ei speaktaakelille
- Ei virtuositeetille
- Ei muodonmuutokselle, taikuudelle ja uskottelulle
- Ei loistolle ja tähti-imagon transsendenssille
- Ei sankaruudelle
- Ei anti-sankaruudelle
- Ei trash-kuvastolle
- Ei esiintyjän tai katsojan osallistumiselle
- Ei tyylille
- Ei campille
- Ei katsojan viettelylle esiintyjän lumovoimalla
- Ei omalaatuisuudelle
- Ei liikkumiselle tai liikuttumiselle (Laakso 2022.)

Koen, että Rainerin manifesti kuvaa kiinnostavalla tavalla sitä, mitä koreografia vaatii esiin asettavalta ruumiilta. Samalla manifesti asettuu noita vaatimuksia vastaan ja kyseenalaistaa tanssiteoksen olemuksen. Ei-manifestista muodostuikin yksi lähtöpiste taiteelliselle työskentelylleni *ruumiita*-teoksen prosessissa ja lisäksi sen ympärille rakentui yksi kokonainen kohta teokseen (ks. luku 3.4.5).

3 RUUMIITA-TEOS

3.1 Taiteellinen tutkimus ja esitys tutkimuksena

Sijoitan opinnäytetyöni esityksen tutkimuksena ja performatiivisen tutkimuksen viitekehyksiin, jotka ovat taiteellisen tutkimuksen muotoja. Seuraavaksi kuvaan lyhyesti, mitä näillä käsitteillä tarkoitetaan.

Porkolan (2014, 33) mukaan Suomessa useat kirjoittajat määrittelevät taiteellisen tutkimuksen tarkoittavan tutkimusta, jossa taiteilija tutkii omien töidensä kautta. Esimerkiksi Esa Kirkkopelto on määritellyt ”taiteellisen tutkimuksen olevan taidelähtöistä tutkimusta, jossa katsotaan taiteesta teoriaan, taiteilijan silmin”. (Porkola 2014, 33.)

Arlander (2013, 13) huomauttaa, että eri tahot ymmärtävät taiteellisen tutkimuksen eri tavoin, ja taiteellista tutkimusta voidaankin pitää sateenvarjokäsitteenä erilaisille taide- ja tekijälähtöisille tutkimusmenetelmille. Barton (2018, 4-5) luettelee taiteellisen tutkimuksen alle sijoittuvia menetelmiä, joita ovat esimerkiksi käytäntölähtöinen tutkimus (practice as research) ja siitä johdetut käytännön johtama (practice-led) ja käytäntöön perustuva (practice based) tutkimus, taideperustainen tutkimus (arts-based research), luova tutkimus (creative research) ja esitys tutkimuksena (performance as research).

3.1.1 Performatiivinen tutkimus

Käsitellessään esitystä tutkimuksena Porkola (2014, 47-49) nostaa esiin performatiivisen käänteen taiteessa ja performatiivisen tutkimuksen käsitteet. Tutkija Erika Ficher-Lichte kuvaa performatiivisen käänteen taiteessa tarkoittavan muutosta, jossa taiteilijat yhä useammin luovat tilanteita, joissa yleisön rooli ei ole olla pelkkä katsoja-subjekti, vaan yleisö on osallinen itse tapahtumaan. (Porkola 2014, 47-49.)

Performatiivisen tutkimuksen määritelmän taustalla on kielifilosofi J. L. Austinin performatiivin käsite (Porkola 2014, 47). Austinin performatiivilla tarkoitetaan kielitieteessä lausumaa, jossa asian sanominen on samalla asian tekemistä. Ihmiset tekevät tiettyjä tekoja lauseita lausumalla. Esimerkiksi lause ”pyydän anteeksi” ei edusta anteeksipyytämistä vaan on anteeksipyyntö itsessään. Muita esimerkkejä performatiiveista puheessa ovat esimerkiksi vedonlyönnit ”Iyön vetoa, että huomenna paistaa aurinko” ja sopimukset ”otan sinut aviopuolisokseni”. (Schechner 2015, 200.)

Porkola (2014, 47-49) kirjoittaa, että performatiivista tutkimusta on käsitellyt tutkija ja pedagogi Brad Haseman. Hasemanin mukaan käytäntölähtöisessä tutkimuksessa käytännön toiminta ei ole vain tutkimuksen lisuke, vaan juuri käytäntö on se, minkä kautta tutkimus toteutuu. Haseman hahmottelee määrällisen ja laadullisen tutkimuksen rinnalle performatiivista viitekehystä, jossa toiminta ei ole vain väline ilmaista tai esitellä tutkimustuloksia, vaan toiminnasta tulee tutkimus itsessään. Taiteilija-tutkija Barbara Bolt on jatkokehitellyt tätä performatiivisen viitekehysten ajatusta. Boltin mukaan tieteellinen tutkimus perustuu maailman kuvailuun ja mallintamiseen, kun taas taiteellinen tutkimus tekee asioita maailmassa eli toteutuu performatiivisena. Bolt esittää, että performatiivisessa tutkimuksessa tutkimuksen ydin on siinä, mitä se saa aikaan. (Porkola 2014, 47-49.)

3.2 Työskentelyn periaatteet: kohti ei-tietämistä ja monitulkintaisuutta

Seuraavaksi erittelen prosessin keskeisimpiä työskentelyperiaatteita: määrittelemisen välttäminen, ei-ajattelemisen ja runsauden salliminen. Näiden periaatteiden tarkoitus oli tukea taiteellisen tutkimuksen toteutumista mahdollistamalla ei-tietäminen ja odottamattomien merkitysten esiin tuleminen.

Määrittelemisen välttämällä taiteellisessa prosessissa tarkoitan selittämättä jättämistä, epävarmuuden tunnetta kohti kulkemista sekä tarkkojen ohjeiden ja päämäärien välttämistä. Lisäksi liitän määrittelemisen välttämiseen huolimattomuuden ja välinpitämättömyyden hyväksymisen ja luopumisen pyrkimyksestä pitää prosessi järjestelmällisenä tai hallittuna. Heron ja Kershaw (2018, 22) esittävät, että taiteellisessa prosessissa asioiden määrittelemättä jättäminen on tapa päästä ei-tilaan (non-space) eli tilaan, jossa on mahdollista löytää sellaista, jonka olemassaoloa ei voi kohdata muuten. Heron ja Kershaw (2018, 22) siteeraavat Gregory Batesonia, jonka mukaan ”löytäjä ei voi tietää, mitä on löytämässä ennen kuin on löytänyt sen”.

Heronin ja Kershaw'n (2018, 23) mukaan ei-tietäminen on tila, jossa siirtyminen ajattelusta ei-ajatteluun on vapaata. Koinkin ei-ajattelemisen sallimisen olevan tärkeä osa prosessia. Ei-ajattelemisella tarkoitan lupaa sallia sellaisten koreografisten ja taiteellisten valintojen tekeminen, jotka eivät olleet perusteltuja tai syntyneet johtamalla niitä järjen avulla tutkimuskysymyksestä. Koen, että tiedostamattomasta syntyvät ideat prosessissa indikoivat ei-tietämisen tilassa olemista.

Koin runsauden sallimisen tärkeäksi osaksi prosessia. Sillä tarkoitan, etten pyrkinyt teoksessa selkeyteen, vaan sallin monitasoisuuden, vivahteikkouden ja viittaukset useisiin eri suuntiin niin, että lopullisessa teoksessa kokonaisuus muodostui useista säikeistä. Runsaus teoksessa oli ei-ajattelusta syntyvä valinta.

Artikkelissaan esitykseen tutkimuksena sisältyvästä ylenmääräisyydestä (plethora) Bonenfant (2018, 245) huomauttaa, että taiteeseen luonnostaan sisältyvä monitulkintaisuus ja -merkityksisyys tekee taiteellisesta tutkimuksesta erityislaatuisen tutkimusmenetelmän. Bonenfant'n (2018, 245) mukaan taiteen monitulkintaisuus mahdollistaa maailman tarkastelun ja tiedon tuottamisen ilman sosiaalisten, poliittisten ja ekologisten järjestelmien yksinkertaistamista. Koska maailma on monimutkainen, koen perustelluksi kutsua lähtökohtaisesti kaikki taiteellisessa prosessissa ilmaantuvat merkitykset osaksi prosessia. Näin teoksessa tarkastelemani ilmiöt voisivat päästä esiin kaikessa moniulotteisuudessaan.

3.3 Harjoitusprosessin vaiheet

ruumiita-teoksen harjoitusprosessi alkoi marraskuussa 2022 ja päättyi esityksiin maaliskuussa 2023. Marras-joulukuulle 2022 sijoittuvan työskentelyn tarkoituksena oli orientoida työryhmää teoksen teemoihin ja luoda yhtenäistä työskentelyn tapaa ja kieltä sekä antaa minulle suuntaa varsinaisen teoksen kokoamista varten. Vuodenvaihteen jälkeisen työskentelyn tarkoituksena oli teoksen kokoaminen. Seuraavaksi kuvaan harjoitusprosessin kulkua ja omien kiinnostusteni ja ajatusteni muutosta prosessin edetessä.

Marraskuulle oli suunniteltu kolme työryhmän yhteistä tapaamiskertaa, joista ensimmäinen oli heti marraskuun alussa. Harjoitusprosessin alkuvaiheessa kiinnityin erittäin paljon Lepeckin (2012) ajatteluun, ja tapaamiskertojen suunnitelmat työpäiväkirjassani olivat täynnä suorina lainauksia häneltä. Pohdin liikkeen etiikkaa, ruumiin tapoja representoida omaa olemassaoloaan ja sitä, mitä muuta ruumis voi tehdä kuin liikkua. Ensimmäisen tapaamiskerran teemaksi valitsin liikkeettömyyden. Teimme tietoisien läsnäolon harjoituksia eri tavoin ja aloitimme tutkimaan erilaisia liikkeettömiä keinoja luoda tanssikoreografiaa.

Työskentely tuntui kuitenkin hieman väkinäiseltä. Pystyin selittämään tekemämme asiat järjellä, mutta intuitioni olisi halunnut minun tekevän jotain muuta. Mieleeni piirtyi teoshahmo, jonka välillä ei ollut juurikaan yhteyttä siihen, mitä teimme orientoivassa työskentelyssä. En vielä tuossa vaiheessa ymmärtänyt, että ajattelin liikaa. Tukeuduin lähdeaineistoon niin vahvasti, että se esti minua pääsemästä tavoittelemaan ei-tietämisen tilaan.

Marraskuun lopulle oli suunniteltu vielä kaksi orientoivaa tapaamiskertaa. Kukaan työryhmän jäsenistä ei kuitenkaan ollut tuolloin työkuuntoinen, joten tapaamiskerrat oli tietysti peruttava. Emme sopineet tilalle uusia. Osittain syynä oli se, että työryhmän jäsenten ei ollut mahdollista löytää enää yhteistä työskentelyaikaa ennen vuodenvaihdetta, osittain se, että orientoiva työskentely ei vain enää kiinnostanut minua, enkä kokenut sitä enää prosessin kannalta tarpeelliseksi. Kun olin ensimmäisen tapaamiskerran jälkeen saanut hetken reflektoida työryhmän työskentelyä ja työskentelykokemuksia, aloin havaita, että liikkeeseen takertuminen ei vienyt minua haluamaani suuntaan.

Olimme käyttäneet paljon aikaa sen pohtimiseen, mikä on liikettä ja mikä ei ja mitä voi tehdä, jos ei voi liikkua. Sen sijaan, että ruumis olisi vapautunut liikkumisen pakosta, tuntui, että liikkeen valta vain kasvoi entisestään. Aloin ymmärtää, ettei tavoitteenani lopulta ollut tehdä liikkeetöntä tanssikoreografiaa. Päätin seurata intuitiotani, hylätä suuren osan siitä, mitä olimme tähän mennessä tehneet ja siirtyä suoraan varsinaiseen koreografian rakentamisprosessiin. Tapani suhtautua ei-ajatteluun ja runsauteen muuttui radikaalisti – aloin hyväksyä ne entistä tärkeämmäksi osaksi prosessia ja siirryin vihdoinkin oikeasti kohti ei-tietämistä.

Luonnostelin ensimmäisen version teoskaaresta ennen vuodenvaihdetta. Se syntyi ei-ajattelun tilassa; taustalla vaikuttamassa oli kaikki se, mitä olin aiheesta lukenut, keskustelut, joita olin aiheesta käynyt sekä ainoaksi jääneen orientaatiokerran työskentely.

Tammikuu oli intensiivistä teoksen kokoamista. Harjoituksia oli kahdet viikossa. Jokaiselle harjoituskerralle oli valittu omat kohtauksensa teoskaaresta, joita työstimme: ideoimme, keskustelimme ja sekoilimme. Kohtauksille laatimani suunnitelmat olivat joustavia, ja minulle oli tärkeää kuunnella työryhmässä syntyviä ideoita ja antaa niiden tulla osaksi teosta. Ideoimme oli assosiativista, minkä koen edistäneen sitä, että teoksen teemat tulivat esiin monimerkityksisinä ja monitulkintaisina.

Teoksen kaari valmistui tammikuun aikana. Havaittiin jo tässä vaiheessa, että yleisösuhte ja esiintymisen tapa olivat merkittävä osa teosta. Tiedostin tarpeeni välttää niiden määrittelemistä ja teoskaaren liian yksityiskohtaista suunnittelemista. Määrittelemisen välttämiseksi pyrin mahdollistamaan ei-tietämisen tilaan pääsyn. Kiinnostavaa onkin, että ei-tietäminen teoksessa liittyi hyvin paljon juuri esiintyjäntyöhön. Esiintyjäntyötä reflektoin tarkemmin luvussa 3.5.2.

Helmikuun alussa esitimme opinnäytetyöni ohjaajalle ensimmäisen version teoksesta. Se oli samalla ensimmäinen kerta, kun teoksella oli yleisöä. Teoksen näyttäminen yleisölle sai minut näkemään esiintyjäntyyön niin tärkeäksi osaksi teosta, että ”oikea” esitystilanne voisi muodostua jopa käänteen-tekeväksi asiaksi opinnäytetyöprosessissani. Lisäksi teoksen näyttäminen jollekulle prosessin ulkopuoliselle ensimmäistä kertaa konkretisoi sen, mitä olimme tekemässä. Tässä muodossaan teos tuntui jäsentymättömältä ja lattealta. Ohjaavan opettajan palautteen ja hänen esittämiensä miksi-kysymysten myötä huomasin, että teoksen viesti oli epäselvä enkä oikeastaan tiennyt enää, mitä olin tutkimassa. Olin tietoisesti sallinut vapaan assosiaation ja jättänyt palaamatta työsuunnitelmaani sekä ollut lukematta aiheeseen liittyvää kirjallisuutta. Nyt olisi kuitenkin taas aika löytää perusteluja tekemilleni valinnoille sekä ymmärtää valintojen syitä ja seurauksia, ja siten kirkastaa teoksen viestiä ja muotoa.

Omat vihan tunteeni olivat ohjanneet teosta suuntaan, jossa koin koreografina oikeutusta käyttää valtaa yleisöön miten haluan. Teoksessa oli myös melko paljon sellaista Savonia-ammattikorkeakouluorganisaation kommentointia, jonka totesin olevan teoksessa vain siksi, että kerrankin oli tilaisuus kommentoida instituutiota, jonka alaisena olen opiskellut. En kokenut silloin, enkä koe nyt, että edellä kuvatut asiat olisivat huonoja, kiellettyjä tai jollain tavalla teosta pilaavia. Ne eivät vain tuntuneet tämän teoksen kannalta perustelluilta tai eettisiltä. Näiden valintojen taustalla vaikuttaneiden syiden reflektointi tuotti kuitenkin tärkeän oivalluksen – vihan tunteet ja kostonhalu indikoivat, että *liikkumisen käsky*, jonka kanssa teoksessa olimme tekemisissä, tuntui minusta jollain tavalla haitalliselta tai rajoittavalta.

Halusin toimia eettisesti koreografian valta-asemassani enkä kohdistaa vihaani väriin tahoihin tai ilmaista sitä kohtuuttoman voimakkaasti. Reflektoin teoskaarta, etsin perusteluja intuitiivisesti tekemilleni valinnoille ja muutin joitakin asioita teoksessa. Kun pohdin, mitä olen tutkimassa, koin, että kyseessä on tutkimus ruumiista, liikkeestä ja vallasta. Olin tekemässä teosta, jossa subjekti asettaa esille oman olemassaolonsa ja joka kysyy: millainen on ruumis, joka ei alistu liikkumisen käskylle?

Kun teoskaari oli valmis ja jäsennelly, emme oikeastaan voineet tehdä enää muuta kuin suunnitella puvustusta, hankkia teokseen tarvittavan rekvisiitan ja odottaa Lähtölaukaus-festivaaliviikon esityksiä. Olimme luomassa performatiivista tilannetta, jossa myös yleisö on osa tapahtumaa, joten teos toteutuisi täytenä vasta esitystilanteessa, ja vasta silloin selviäsi, millainen teoksesta on lopulta tullut. Tiesin, että esitysten jälkeen pystyisin jäsentämään ajatuksiani taas uudella tavalla.

3.4 *ruumiita*-teoksen koreografia

Seuraavaksi erittelen *ruumiita*-teoksen koreografista kaarta ja keskeisimpiä elementtejä sekä avaan niihin liittyvää ajatteluaani luvussa 2 esittelemäni teoreettisen viitekehyksen avulla. Tavoitteenani on näyttää lukijalle, että prosessiin kuuluneesta runsaasta ei-ajattelusta ja määrittelyistä huolimatta teoksen koreografiset valinnat eivät ole olleet sattumanvaraisia. Selkeyden vuoksi keskityn tässä raportissa näkyvimpiin elementteihin ja merkitystasoihin, eikä teos siis näydy kuvauksessa koko vivahteikkudessaan.

ruumiita esitettiin ITAK-näyttämöllä black box -tilassa. Teoksessa ei käytetty nousevaa katsomoa, vaan katsomo muodostui ympyrän muotoon sijoitetuista tuoleista niin, että näyttämö oli tuolien keskellä. Valaistuksena käytettiin koko teoksen ajan tilan loisteputkivaloa. Yleisö ei siis seurannut teosta pimeyden suojista, vaan oli valaistu samalla tavalla kuin esiintyjätkin. Lisäksi yleisön jäsenet näkivät esiintyjien lisäksi myös toisensa. Ajattelen, että näyttämöön ja katsomoon jaettu esitystila itsessään asettaa esiintyjän ruumiin esiin yleisön katseita varten. Halusinkin tutkia, miten sekä esiintyjien että katsojien ruumiiden esiin asettumiseen vaikuttaisi se, kun teatteritilan perinteistä näyttämöratkaisua muutettaisiin luopumalla esimerkiksi etusuunnan määrittämisestä ja katsomon pimentämisestä. Esitystilannetta ja katsojan paikkaa käsittelen lisää luvussa 3.5.

3.4.1 Kohtaus 1: Oleminen

Teoksen alussa sen kaikki neljä esiintyjää kävelevät näyttämölle ja asettuvat istumaan tai makamaan ja vain ovat hiljaisuudessa. Hiljaisuuden kestoksi on ajastettu 12 minuuttia, jonka aikana esiintyjät siirtyvät liukuvasti seuraavaan kohtaukseen.

Aluksi kutsuin kohtausta nimellä tietoinen läsnäolo tai läsnäolo, ja se yhdistyi mielessäni prosessin alkuvaiheen tietoisin läsnäolon harjoitteluun. Kun teoskaari ja teoksen olemus alkoivat täsmentyä, aloin kutsua kohtausta vain nimellä oleminen, sillä en kokenut tietoisin läsnäolon käsitteen enää kuvaavan kohtauksen tilannetta. Jäsenellenäni teoskaarta itselleni olen kirjoittanut kohtauksesta työpäiväkirjaani: ”Tanssijan olemassaolo ja minuus ei peity liikkeen alle, eikä tanssija luovu minuudesta” (Haapala 2023). Teoksen aloittavana tilanteena oleminen oli tapa pystyttää minuus sellaiseksi kuin sen tämän opinnäytetyön kontekstissa näen: ei määräytyksi rooliksi, vaan jatkuvasti olemassaolevaksi tulevaksi ja esiintyjän itsensä rakentamaksi.



KUVA 1. Esiintyjät kohtauksessa 1 kenraaliharjoituksissa (Moisio 2023)

3.4.2 Kohtaus 2: Tanssikoreografia ilman liikettä

Ensimmäinen ja toinen kohtaus yhdistyvät 12 minuutin hiljaisuuden aikana liukuvasti, kun esiintyjät alkavat luoda tilanteesta tanssiteosta ilman liikettä. Hiljaisuus päättyy, kun IAmChinon ja Pitbullin

kappale Discoteca alkaa soida, ja esiintyjät jatkavat tehtävää, kunnes kappale loppuu ja poistuvat sitten lavalta.

Aluksi tanssikoreografian ilman liikettä oli tarkoitus olla vakava keino löytää liikkeelle vaihtoehtoisia tapoja luoda koreografiaa hetkessä, mikä tarkentui edelleen yritykseksi muuttaa tilanteen intensiteettiä erilaisin liikkeettömin keinoin. Toistimme tehtävää paljon, kirjoitimme siitä ja kävimme siitä keskusteluja, joiden perusteella tällaisiksi keinoiksi vakiintuivat esimerkiksi katseen käyttö, oman läsnäolon tason muuttaminen, pyrkimys tehdä asioita mahdollisimman huomaamattomasti sekä jonkin asian toistaminen niin kauan, että sitä ei enää noteerata erillisenä tapahtumana.

Kuten ensimmäisessä kohtauksessa, myös tässä tilanteen merkitys muuttui, kun teoksen olemus alkoi selkeytyä minulle. Liikkeen ja liikkeettömyyden pohtiminen itsessään ei enää tuntunut oleelliselta teoksen kannalta, vaan merkityksellisempää oli koreografiaan sisältyvän interpellaation tarkastelu. Löytämistämme liikkeettömistä tilanteen intensiteetin muuttamisen keinoista tuli työkaluja ja tilanteesta esiintyjien keskinäinen peli, jossa he yhdessä liittoutuvat vastustamaan *liikkumisen käskyä*.

3.4.3 Kohtaus 3: Tyhjä näyttämö

Esiintyjien poistumista näyttämöltä seuraa kohtaus, jossa näyttämö on tyhjä, valot edelleen päällä ja musiikkina soi Tinzen, Teflon Brothersin ja F:n kappale Bakara, jonka sanoitukset ovat muun muassa:

”Joku soittakaa nyt kyttä
 Alan syttyä, mama, ku hytkytät
 Bootii ku alla doobii sois
 Ja fuckboys on et, woo woo
 Heti debikset sun pitää dumpata
 Fuegoo, tunnen jo palon
 Revi Levikset, nyt pitää pumpata
 Pakita se madafakin serrano jamon”. (Genius julkaisuaika tuntematon.)

Kappale kutsuu tanssimaan, mutta esiintyjät eivät vastaa kutsuun. Niinpä kappaleen interpellaation pyrkimys kutsua tietyllä tavalla liikkuva, tietynlaisen katseen kohteeksi näennäisen vapaaehtoisesti asettava subjekti, jää toteutumatta.

Koska yleisön edessä ei ole ketään, yleisö on ympyrämuodostelmassa ja valotilanne edelleen sama, yleisön jäsenet näkevät toisensa. Kuka nyt on esiintyjä, kuka yleisöä? Halusin tutkia esitystilannetta ympäröivää subjektivoivaa valtaa. Mitä tapahtuu, kun valta säilyy, mutta roolit yleisön ja esiintyjien välillä muuttuvat?

3.4.4 Kohtaus 4: Murha tanssilattialla

Bakara-kappaleen loputtua yksi esiintyjistä palaa lavalle ja istuu lavan keskelle virittämään kitaraa. Kun kitara on vireessä, toinen esiintyjä saapuu lavalle puhelimen ja mikrofonin kanssa. Toinen esiintyjistä alkaa soittaa kitaraa ja toinen käynnistää puhelimesta google kääntäjän, joka puhuu Sophie

Ellis-Bextorin Murder on the Dancefloor -kappaleen suomeksi käännettyjä sanoja koneäänellään mikrofoniiin. Kun google käääntäjä lopettaa, loputkin esiintyjistä saapuvat lavalle, toinen quiron ja toinen triangelin kanssa. Esiintyjät esittävät Murder on the Dancefloor -kappaleen loppuun yhtyeenä: yksi soittaa kitaraa, toinen laulaa, kolmas soittaa triangelia ja neljäs quiroa.

Tämän kohtauksen avulla halusin tuoda tanssijoiden toimijuuden esiin uudella tavalla. Aikaisemmin teoksessa tanssijat ovat vastustaneet sekä teatteritilaan liittyvää että soitettuun musiikkiin sisällyntä koreografista interpellaatiota. Nyt he esittävät interpellaation itse ja toisaalta kommentoivat sitä kappaleen ironisella sovituksella. Lisäksi olen kirjoittanut kohtauksesta työpäiväkirjaani ”murha tanssilattialla’ = metatason viittaus -> kuka on murhaaja?” (Haapala 2023).



KUVA 2. Google käääntäjä, mikrofoni ja säestäjä (Moisio 2023)

3.4.5 Kohtaus 5: Ei-manifesti

Murder on the Dancefloor -kappaleen jälkeen esiintyjät käyvät istumaan, ja ottavat esiin kansiot, jotka he ovat kiinnittäneet vaatteisiinsa ollessaan poissa lavalta. Heillä on kansioissaan tekstejä ja he keskustelevat lukemalla niistä osia. Vähitellen tilanne liukuu vapaaseen keskusteluun. Kohtaukselle ei ole määritelty kestoja, vaan se päättyy esiintyjien yhteisellä päätöksellä.

Kohtauksen tekstit laadittiin käyttäen inspiraationa tanssija-koreografi-kirjoittaja Yvonne Rainerin Ei-manifestia (ks. luku 2.5). Kohtausta työstäessämme kirjoitimme jokainen vapaasti Rainerin manifestin pohjalta assosioiden. Lopuksi kokosimme itsellemme tekstit esityksessä käytettäväksi. Ei-manifestin pohjalta tehdyn vapaan assosiaation avulla syntyi manifesteja (2023), joissa kuvastuu ruumiissa olemisen vaikeus:

Mitä jos kieltäytyisi kaikesta? Toisaalta näen siinä ongelman, koska aina on jossain ja tekee jotain, vaikka olis kotona vaan lattialla seläl-

lään paikallaan, niin silloin vaikka kaikelle muulle sanoisi ei niin kuitenkin sanoo kyllä makaamiselle, lattialle, hengittämiselle ja kodille -

- ei kiinnosta en jaksaa en halua en välitä en osaa en opi en edes yritä en pysty en kykene en tiedä

Tilanteen annoin olla rento ja suunnittelematon. Koin, että siten välttyttäisiin näyttelemiseltä ja roolin esittämiseen ajautumiselta ja esiintyjien oma olemassaolo säilyisi.

3.4.6 Kohtaus 6: Kauppaopiston naiset

Kohtauksen aluksi yksi esiintyjistä lähtee hakemaan fläppitaulua näyttämön takaa. Muut esiintyjät odottavat näyttämöllä. Kun fläppitaulu on tuotu näyttämölle, yksi esiintyjistä alkaa laulaa Kari Peitsamon Kauppaopiston naiset -kappaletta säestäen itseään kitaralla. Kappaleen aikana esiintyjät piirtävät fläppitaululle sekä kirjoittavat toistensa pakaroihin Savonia-ammattikorkeakoulun opetussuunnitelman (2019) mukaiset tanssinopettajan ammatilliset kompetenssit, yhden kullekin esiintyjälle: luova ammattilainen, monipuolinen taiteilija, tiedostava pedagogi ja innovatiivinen työelämätaiteilija. Laulava esiintyjä pidentää kappaleen kestoa tarvittaessa niin, että kaikki kompetenssit on ehditty kirjoittaa, ja kohtaus loppuu, kun kappale loppuu.

Althusserin interpellaation teorian näkökulmasta Savonia-ammattikorkeakoulu ja sen taustalla vaikuttavat ideologiat kutsuvat tanssinopettajan ammatillisten kompetenssien avulla subjektin, joka näennäisen vapaaehtoisesti tekee ne opetussuunnitelman mukaiset toimet, jotka tekevät hänestä luovan ammattilaisen, monipuolisen taiteilijan, tiedostavan pedagogin ja innovatiivisen työelämätaiteilijan. Althusserin mukaan ideologian tavoitteena on tuotantosuhteiden uusintaminen (Kortesoja 2015). Näenkin kompetenssien taustalla esimerkiksi tavoitteen tuottaa osaavaa työvoimaa ja siten turvata tuotantosuhteiden jatkuvuus. Kompetenssien pakaroihin kirjoittamisen tarkoituksena oli alleviivata sitä, kuinka teoksen esiintyjät ovat myös tanssikoulutuksen ja tulevan työelämän kutsumia subjekteja.

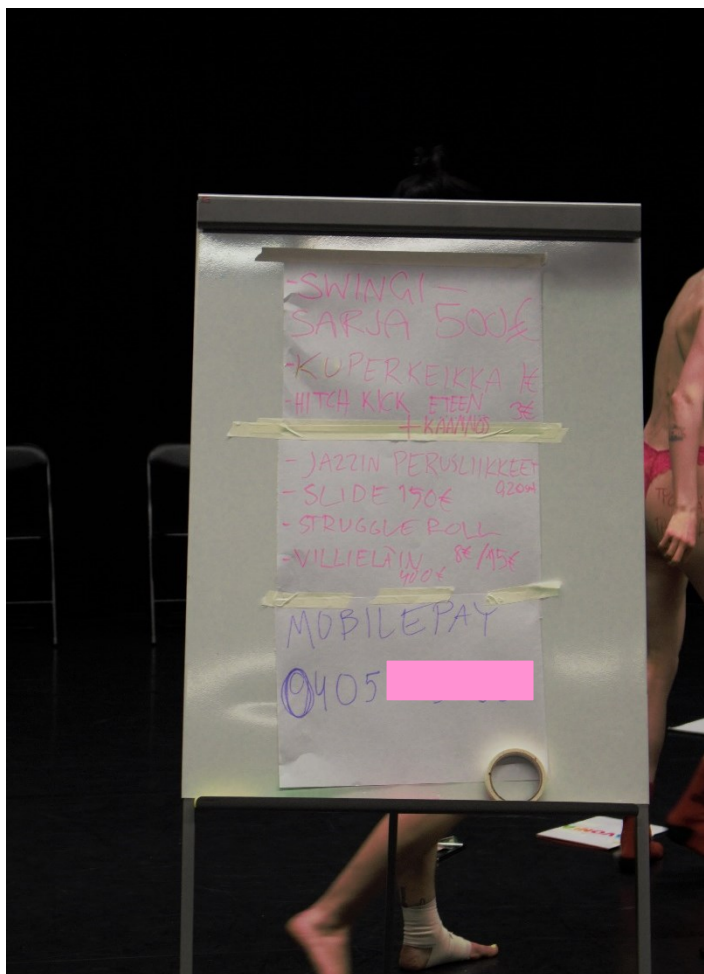
Tässä kohtauksessa halusin käsitellä sitä, kuinka valtiokoneistot, ideologiat ja instituutiot laativat yksilön elämänkoreografiaa ja ulottuvat tämän ruumiiseen asti. Ideologiat ja koreografiat kerrostuvat: tanssinopettajaopiskelijan liikettä ohjaavat Savonia-ammattikorkeakoulun opetussuunnitelman periaatteet, Savonia-ammattikorkeakoulun toimintaa ohjaa laki, lakia lainsäätävä ja niin edelleen.

3.4.7 Kohtaus 7: Hinnasto

Viimeisessä kohtauksessa tanssijat kokoavat näyttämöllä listan erilaisista liikkeellisistä asioista ja määrittelevät kullekin asialle hinnan, minkä jälkeen yleisöllä on mahdollisuus ostaa näitä liikkeitä ja liikeyhdistelmiä tanssijoilta. Kohtaukselle ei ole määritelty kestoa tai lopetusta etukäteen, vaan se päättyy esiintyjien yhteisellä päätöksellä. He toteavat esityksen päättyneen ja kiittävät yleisöä.

Hinnastokohtauksella halusin tarkastella markkinavoimien ruumista luovaa valtaa. Hinnastokohtaus näyttääkin, miten ruumis myy itsensä; tekee kaiken sen, mitä vastustaa, jos siitä vain maksetaan tarpeeksi, toisin sanoen siis muuttuu taloudellisen hyödyn välineeksi. Toisaalta hinnasto taas kysyy:

voiko ruumis määritellä oman arvonsa itse? Samalla esiintyjät ja yleisö etsivät jälleen roolejaan tilannetta ympäröivässä produktiivisen vallan verkostossa. Saako yleisö vihdoinkin esiintyjät tanssimaan, vai saavatko esiintyjät yleisön maksamaan ja mistä?



KUVA 3. Kenraaliharjoitusten hinnasto, puhelinnumero on peitetty kuvasta jälkikäteen. (Moisio 2023)

3.5 Esitystilanne ja katsojan paikka

ruumiita-teoksen esittäminen oli selkeä käännekohta sen prosessissa ja yleisön läsnäolo kirkasti teoksen olemusta ja viestiä. Seuraavaksi tarkastelen teoksen esiintyjäntyötä, johon liittyviä seikkoja ovat esimerkiksi yleisön merkitys esityksen toteutumiselle, esittämisen tapa tässä teoksessa sekä perinteisen esitystilanteen kyseenalaistaminen.

Yksi esiintyjistä kuvasi yleisön merkitystä teokselle seuraavasti: "Koen esityksen tarvinneen vahvasti yleisöä, jotta se on olemassa" (Kysely esiintyjille 1, 2023). Yleisön rooli teoksessa ei ollut passiivinen katsoja-subjektius, vaan yleisöä tarvittiin aktiivisesti muodostamaan performatiivista tilannetta yhdessä esiintyjien kanssa. Tietyissä teoksen kohtauksissa, esimerkiksi tyhjän näyttämön kohtauksessa ja hinnastossa, yleisön läsnäolon tarpeellisuus näkyi konkreettisesti. Yleisö oli teokselle merkittävä myös abstraktilla tasolla, kuten yksi esiintyjistä toteaa: "- itselleni teoksen ja sen merkityksiin kulminoitui perinteisen esitystilanteen kyseenalaistaminen ja siten yleisö ja esitystilanne oli käänteentekevää myös esiintyjänä toimimiselle ja teoksen rakenteelle" (Kysely esiintyjille 1, 2023).

Porkolan (2014, 96) mukaan esityksen katsojan odotetaan lähtökohtaisesti olevan hiljainen todistaja. Erityisesti näyttämötaiteen kontekstissa katsojan rooli on istua turvallisesti paikallaan pimeässä katsomossa osana yleisöä ja todistaa sieltä näyttämöllä tapahtuvaa esitysrituaalia. (Porkola 2014, 95-96.) Parviainen (1998, 109-110) kuvaa, kuinka perinteinen nousevaan katsomoon ja etäällä olevaan näyttämöön jaettu teatteritila objektivoi esiintyjän ruumiin. Kun esiintyvää ruumista katsotaan kaukaa ja nousevan katsomon suojista, syntyy etäännyttävä vaikutelma, jossa esiintyvän ja liikkuvan ruumiin esteettinen arvo korostuu henkilökohtaisten, sosiaalisten, kulttuuristen ja poliittisten merkitysten kustannuksella. Esiintyjä puolestaan oppii tuomaan itsensä ja ruumiinsa esiin esitystilanteessa - sekä muokkaamaan sitä myös esitystilanteen ulkopuolella - niin, että se miellyttää yleisöä. (Parviainen 1998, 109-110.)

ruumiita-teos kyseenalaisti ruumiin objektivoinnin ja katsojan miellyttämisen ruumiin esiin asettamisen lähtökohtana. Pimennetystä katsomosta ja esiintyjän ja yleisön välisestä etäisyydestä luopumisen seurauksena yleisö ei voinut todistaa esitystä etäisyyden tuoman suojan takaa. Sen seurauksena, että yleisön jäsenet näkivät toisensa ja jäivät tyhjän näyttämön kohtauksessa keskenään katsomaan toisiaan, esitykseen syntyi ikään kuin toinen esitys. Porkolan (2014, 96-99) mukaan yksi nykyesityksen tavoista käsitellä katsojan paikkaa on tehdä katsoja tietoiseksi katsomisen metatasosta. *ruumiita*-teoksessa katsoja sai fyysisen kokemuksen esilläolosta – ja siten jopa esiintymisestä - mikä kenties sai katsojan tiedostamaan esitystilanteeseen liittyviä esilläolon kysymyksiä.

3.5.1 Valta esitystilanteessa

Kausalaisen (2009, 68) mukaan se, kun esiintyjä asettaa itsensä esiin esitystilanteessa, tuo näkyväksi kysymyksen ruumiiden omistussuhteista:

Esiintyjä asettaa itsensä tietoisesti näkyville, hän ottaa vastuun ja vallan itsestään katseen alaisena. Mutta esitys tapahtuu, ei ainoastaan esiintyjän ruumiissa, vaan esiintyjän ja katsojan ruumiiden välissä. Näin esiintyjä ulottaa valtansa myös kiinni katsojan ruumiiseen. Vastavuoroisesti myös katsoja ulottuu esiintyjän iholle, mutta koska katsojuus yleensä toteutuu vastaanottamisen muodossa, tarkkailuna ja todistamisena tämä valta, ja ulottuvuus jää käyttämättä.

Ajattelen, että esitystä ympäröi aina produktiivisen vallan verkko, jossa esiintyjät ja yleisö voivat ottaa erilaisia rooleja ja käyttää valtaa eri tavoin. Kausalaisen tekstistä ymmärrän, että esiintyjän rooli esitystilanteessa on katsojaa toiminnallisempi, ja siten esiintyjällä on katsojaa paremmat edellytykset käyttää valtaa. Kausalainen kuvaa, kuinka itsensä esille asettaminen on esiintyjälle tietoinen valinta. Interpellaation teorian näkökulmasta näin ei kuitenkaan ole: Esiintyjä syntyy tietynlaisena subjektina heti, kun esityksen koreografia kutsuu hänet, mutta koska esiintyjää esityksessä ei olisi ilman tätä koreografiaan sisältyvää subjektivaation prosessia, vaikuttaa esiintyjän esille asettuminen täysin vapaaehtoiselta. Lepecki (2012, 46-47) huomauttaa, että Mark Frankon mukaan koreografian interpellaatio ulottuu myös yleisöön ja kutsuu myös yleisön jäseniä omaksuma tietynlaisen subjektisuuden. Näin ollen sekä esiintyjän että yleisön täysin vapaaehtoiselta vaikuttava esitystilanteessa oleminen olisikin pohjimmiltaan esitystilanteen koreografiaan sisältyvän interpellaation seurausta.

Lepecki (2012, 46) huomauttaa, että Althusserin interpellaation teoriaa on kritisoitu yksilön toimijuuden sivuuttamisesta. Koska käsitän tässä opinnäytetyössä subjektin aktiiviseksi olevaksitulemiseksi, jonka prosessiin subjekti voi itse vaikuttaa, näen, että on syytä ajatella subjektilla olevan toimijuus myös suhteessa *liikkumisen käskyyn* ja koreografiaan sisältyvään subjektivaation prosessiin. Koenkin, että se, miten esiintyjät hyödynsivät toimijuuttaan, asemoituivat uudella tavalla esitystä ympäröivän subjektivoivan vallan verkostossa ja ottivat esiintyjän valtansa käyttöön, oli tärkeää *ruumiita*-teoksessa.

Koska esitys Kausalaisen (2009, 68) sanoin ”tapahtuu esiintyjän ja katsojan ruumiiden välissä”, ulottuu esiintyjän valta katsojaan ja katsojan esiintyjään. Siispä kun esiintyjä ottaa valtansa käyttöön uudella tavalla, on sillä vaikutuksensa paitsi esiintyjään myös yleisöön. Uudenlaiseen ja odottamattomaan tilanteeseen joutuminen voi herättää yleisössä monenlaisia tunteita.

Olimme työryhmässä hyvin tietoisia, että teos saattaisi aiheuttaa yleisössä epämukavuutta ja esimerkiksi kiusaantumisen ja hämmennyksen tunteita, toisaalta siksi, että myös teoksen katsojat joutuivat olemaan esillä, toisaalta taas, koska jotkut näyttämöllä tekemistämme asioista vaikuttivat irrationalisilta tai olivat yleisten normien vastaisia. Yleisöpalautteessa (2023) katsojat kuvasivatkin tähän liittyen ajatuksiaan muun muassa seuraavin sanoin: ”viden ak (vitun kiusallinen) ihanalla tavalla”, ”hämmäntävä”, ”monisäikeinen, hieman sumuinen” ja ”en olisi tullut, jos olisin tiennyt sisällön”. Joitakin katsojista teos myös järkytti, ja joku olikin kirjoittanut yleisöpalautteeseen (2023) kommentin ”Täysin ala-arvoista!” Koen tämän kommentin osoittavan, ettemme teoksessa asettaneet itseämme esille miellyttääksemme yleisöä.

Osa yleisöstä koki teoksen virkistäväksi, rohkeaksi, osuvaksi ja jopa hauskaksi (Yleisöpalute 2023). Ehkä asettuminen *liikkumisen käskyä* ja sen kutsumaa subjektia vastaan voikin inspiroida ja auttaa luomaan yhteistä jatkuvan olevaksitulemisen prosessin kulttuuria?

ruumiita-teoksessa käytimme esiintyjinä valtaa suhteessa yleisöön, ja tiedostimme, että vallankäytömme saattaisi aiheuttaa yleisössä epämukavuutta. Tarkastelimmekin perusteluja vallankäytöllemme sekä pohdimme esiintyjän valtaan liittyviä eettisiä kysymyksiä, esimerkiksi mahdollista sisältövaroituksen tarvetta ja sitä, kuinka paljon ja millä tavoin yleisöä olisi tarpeen valmistella vastaanottamaan teos. Koreografin ja esiintyjän valtaan liittyvissä eettisissä kysymyksissä olisi aihetta hyvin laajaankin tarkasteluun. Aiherajauksen ja käytettävissä olevien resurssien vuoksi niitä ei käsitellä tässä työssä yksityiskohtaisesti.

3.5.2 Esiintyjäntyö teoksessa

Esiintymisen tavasta muodostui tärkeä tekijä *ruumiita*-teoksessa ja se herätti työryhmässä paljon keskustelua sekä harjoitusprosessin aikana että esityksissä ja niiden jälkeen. Halusin välttää esiintyjän ruumiin muuttamista symboliksi tai idean esittämisen välineeksi. En kuitenkaan osannut artikuloida sen tarkemmin, millaista esiintymisen tapaa tavoittelin, ja toisaalta koin esiintyjäntyöstä puhumisen jopa tarpeettomaksi ja jollain tavalla johdattelevaksi. Onko esiintymisen tavan teoksessa oltava erillistä keskustelua ja ohjausta vaativa asia? Työryhmä kuitenkin halusi tietää, millainen on tavoiteltava esiintymisen tapa tämän teoksen kontekstissa. Silloin ohjasin esiintyjäntyötä esimerkiksi

lausahduksin ”vaan mennään lavalle” ja ”ei esitetä mitään, edes omaa itseä”. Lähestyin esiintyjäntöyden ohjaamista ja omaa esiintymistäni ei-ajattelun kautta.

Jälkeenpäin teosta reflektoidessani huomasin, että esiintyjän vallan käyttöönotto oli teoksen esiintymisen tapaa johtava tekijä ja koreografian interpellaation vastustaminen teoksen keskeisin esiintyjäntöyöllinen taito. Vaikka teokselle muodostui tietynlainen esiintymisen tyyli, jota voisi kuvailla esimerkiksi arkityyliksi (ks. Porkola 2014, 115), oli teoksen esiintymisen tavan olemus siinä, että esiintyjä tunnistaa ja haltuunottaa oman minuutensa ja toimijuutensa koreografian kontekstissa ja tekee mitä haluaa; pukeutuu villisti, soittaa quiroa ja näyttää persettä.

Esiintyjät liittivät teoksen esiintymisen tapaan muun muassa seuraavia sanoja: ”vaan ollaan”, ”olla oma itsensä”, ”aidosti läsnä tilanteessa”, ”arkiminä”, ”täysi läsnäolo” (Kysely esiintyjille 1, 2023; Kysely esiintyjille 2, 2023). Yksi esiintyjistä myös kuvasi esiintymisen tapaa tavalla, jonka koen paljastavan toimijuuden löytämisen ja esiintyjän vallan käyttöönoton merkityksen *ruumiita*-teoksen olemukselle: ”Esiintyjäntöy oli olla ihminen lavalla. Ei ollut sääntöjä esiintyjälle, se tuntui ihanalta ja teokselle ominaiselta” (Kysely esiintyjille 2, 2023).

Esiintyjät tunnistivat yleisön tekijänä, joka vaikutti tai pyrki vaikuttamaan heidän esiintymisen tapansa. He mainitsivat, että esimerkiksi joka suunnasta katsotuksi tuleminen, yleisön energian ja tunnereaktioiden aistiminen, tieto siitä, että joku tarkkailee omaa toimintaa sekä yleisön ja esiintyjien välisen näkymättömän rampin häilyvyys vaikuttivat läsnäolon löytämiseen ja oman itsensä tunnistamiseen. (Kysely esiintyjille 1, 2023; Kysely esiintyjille 2, 2023.) Tulkitsen, että esiintyjä joutui siis työskentelemään, jotta säilyttäisi esitystilanteessa kokemuksen omasta toimijuudestaan ja mahdollisuudestaan olla oman minuutensa aktiivinen rakentaja.

Seuraava esiintyjän kommentti kuvaa koreografian interpellaation ja sen vastustamisen näyttäytymistä esitystilanteessa:

Ylipäätään ehkä jännitti että jos se esitystilanne on jotenkin erilainen eikä sitä osaa ottaa samoin kuin ennen, mutta kyllä sellaisen samankaltaisen tunteen kuitenkin pysty säilyttämään. Toki tietty esittävyys ja esiintyjyys mussa automaattisesti herää kun laitan meikkiä ja meen lavalle ja tiedostan katsojien katset, mutta pyrin työskentelemään arkisen olemuksen eteen. (Kysely esiintyjille 1, 2023).

Komentissaan esiintyjä vertasi esitystilannetta teoksen harjoitusprosessiin. Tulkitsen, että harjoituksissa hän tunnistoi oman toimijuutensa ja valtansa suhteessa omaan minuuteensa. Hän kuitenkin pelkäsi, ettei pystyisi esitystilanteessa vastustamaan koreografian subjektivoivaa kutsua ja antaisi sen asettaa hänen minuutensa tietyllä tavalla, esimerkiksi niin, ettei hän esiinny ja ole oman toimijuutensa vaan yleisön miellyttämisen tai *liikkumisen käskyn* tottelemisen kautta. Tunnistan pelänneeni samaa jollain tasolla myös itse. Mitä jos koreografinen interpellaatio on niin voimakas, että se asettaa automaattisesti minuuteni tietyllä tavalla niin, että tunnenkin enää vain esittäväni itseäni?

Vaikka esitystilanteessa oli paljon sellaista, jonka koettiin häiritsevän oman toimijuuden ja minuuden hallitsemista, tunnistivat esiintyjät myös tekijöitä, jotka tukivat sitä. Yksi tekijä oli arkityylinen valaistus, joka näyttämötaiteelle epätyypillisenä muutti esitys- ja katsomistilanteen luonnetta vähemmän

teatterilliseksi. Toisena tekijänä yksi esiintyjistä mainitsi työryhmämme keskinäisen yhteenkuuluvuuden, joka kannatteli läpi teoksen. Ja vaikka yleisön läsnäolo koettiin häiritseväksi, nähtiin se ja sen vaikutuksesta syntyvä jännitys myös virittävinä ja omaa esiintyjän olemusta vahvistavina tekijöinä ja siten teokselle ominaista esiintymisen tapaa tukevinä. (Kysely esiintyjille 1, 2023; Kysely esiintyjille 2, 2023.)

4 POHDINTA

4.1 Taiteellisen prosessin merkityksellisyys ymmärrykseni kehittymiselle

Opinnäytetyöprosessini tavoitteena oli ymmärtää tanssimaailman tarvetta toistaa samoja vakiintuneita liikemalleja ja liikkumisen tapoja ja suosia tietynlaisia ruumiita. Olin kiinnostunut siitä, miksi tanssija on suostuvainen noudattamaan tanssimaailman normeja ja mikä mekanismi saa tanssijan toteuttamaan hänelle annetun koreografian. Tätä kaikkea lähestyin *liikkumisen käskyn* käsitteen kautta - aluksi tietämättä, mikä liikkumisen käsky edes on. Koin kuitenkin, että liikkumisen käskyn ymmärtämisen kautta voisi aueta uusi väylä vastustaa sellaista tanssimaailman taidekäsitteistä, jonka itse näin olevan hyvin etäällä taiteesta: Millä tavalla tiettyjen vakiintuneiden liikkeiden mahdollisimman täydellisen suoritustavan opettelu ja niiden liikkeiden järjestely vaihteleviin kokonaisuuksiin liittyy taiteelliseen toimintaan? Mikä on ihmisen ja ruumiin osa tässä kaikessa?

Näen opinnäytetyöni taiteellisen osuuden, *ruumiita*-teoksen, samanaikaisesti tutkimuksena ja tutkimusuloksina; tutkimuskysymyksenä ja vastauksena siihen. Koen, että se, mitä prosessissa löysin, todellistui *ruumiita*-teoksessa tekoina, tapahtumina, aistimuksina ja kokemuksina maailmassa ja perusteli näin merkityksellisyytensä. Ei-ajattelun ja assosiativisen runsauden avulla pystyin kuvaamaan ruumiin, esille asettumisen ja suunnitellun liikkeen teemoja niin, että ne näyttäytyivät moniulotteisina. Katsojien palaute ja heidän kanssaan käymäni keskustelut osoittivat, kuinka jokainen katsoja oli kiinnittynyt teokseen oman kokemusmaailmansa kautta: eri katsojat kiinnittyivät eri teemoihin tai löysivät erilaisia tulkintoja samoille tapahtumille. Koen, että performatiivisen tutkimuksen erityislaatus onkin sen tavassa vaikuttaa tutkimuksen kokijaan tämän omasta kokemusmaailmasta käsin. *ruumiita* sai katsojat ajattelemaan, reagoimaan ja tuntemaan, se teki heille jotain.

Taiteellisen prosessin jälkeen olen ymmärtänyt opinnäytetyöni teemoja käsittelevää kirjallisuutta eri tavalla kuin ennen prosessia. Uskon tämän eron liittyvän siihen, että nyt kirjallisuuteen perehtymisen taustalla on tarve sanoittaa koettua eikä pelkkä tavoite ymmärtää teoriaa teorian itsensä takia. On arvokasta, että olen voinut olla opinnäytetyöni teemojen parissa usein eri keinoin: lukemalla, työskentelemällä taiteellisesti yksin ja työryhmän kanssa, esiintymällä, kirjoittamalla tajunnanvirtaa ja asiatekstiä, kuuntelemalla musiikkia, keskustelemalla *ruumiita*-teoksen työryhmän ja yleisön sekä koko opinnäytetyöhön täysin liittymättömien ihmisten kanssa ja niin edelleen. Uskon, että tämän seurauksena ymmärrykseni ruumiista ja minuudesta tanssissa, koreografiassa, esityksessä ja yhteiskunnassa on voinut kehittyä laajasti.

Ymmärrän, että vakiintuneiden liikemallien toistamisen ja tarkat esteettiset kriteerit täyttävien ruumiiden suosimisen taustalla on tanssimaailman pyrkimys säilyttää hetkessä katoavaa ja tulla sisällytetyksi talouteen. *Liikkumisen käskyn* taas määrittelen interpellaatioksi: koreografian ja sen taustalla vaikuttavien ideologioiden tavaksi kutsua itselleen alistainen subjekti. Näen, että koreografiaan sisältyy subjektivaation prosessi, jonka myötä syntyy kurinalainen ruumis, jonka minuus on alistainen sille mitä koreografia representoi.

4.2 Kohti liikkumisen käskyä vastustavaa ruumista

Tarpeeni vastustaa *liikkumisen käskyä* sekä sellaista ruumiillisuutta ja minuutta, joihin koreografia pyrkii yksilön asettamaan, liittyy taidekäsitykseeni ja maailmakuvaan, jota haluan taiteellani ehdottaa. Toistettavuuden mahdollistaminen ei voi olla taiteen tekemisen lähtökohta, eikä esimerkiksi tietyn esteettisen perinteen säilyttäminen riitä perusteluksi jaotella ruumiita normaaleihin ja poikkeaviin tai kutsua heitä alistumaan kurinalaiselle liikkeelle.

Luvussa 2.3.2 kuvaan, kuinka tarve institutionalisoida ja myydä tanssia, ja siten hyötyä siitä taloudellisesti, on yksi tapa perustella toistettavan koreografian olemassaolo. Ajattelenkin, että se mikä koreografiassa kutsuu subjektin, on lopulta esimerkiksi talouskasvun ja tuotantokeinojen ylläpitämistä tavoitteleva kapitalistinen ideologia: Kun subjekti tunnistaa kutsun ja vastaa siihen, tulee tästä alisteinen paitsi koreografialle, myös koreografian taustalla vaikuttavalle ideologialle. Näin subjekti luovuttaa koreografian kautta ruumiinsa välineeksi turvata talouskasvun jatkuminen, ja hänen kokemus olemassaolostaan rajoittuu.

Minulle taide on olemassaolon kokonaisvaltaisuutta, mahdollisuutta kokea jatkuva olevaksituleminen. Taiteessa minun ei tarvitse olla minkään – esimerkiksi talouskasvun – väline tai vain kuva itsestäni. Koen, että taiteen on lopulta perustuttava minuuden jatkuvan luomisen prosessin sallimiseen, Lepeckin ja Deleuzen sanoin ”mahdollisuuteen olla taideteoksena”.

Koen, että kapitalistisen (tai muun) ideologian tapa *käskeä* subjekti *liikkeelle* tekemällä tästä koreografialle alisteinen, toisin sanoen kutsumalla subjekti koreografian avulla toteuttamaan kurinalaista ja suunniteltua liikettä, on hallinnan – ei taiteen – muoto. Liikkumisen käskyn vastustaminen on minulle tapa vastustaa ideologioiden ja instituutioiden yksilön minuuteen ja ruumiiseen kohdistamaa hallintaa ja tanssin rakenteiden taipumusta jakaa ruumiit normaaleihin ja poikkeaviin. Koen, että vastustamalla liikkumisen käskyä on mahdollista löytää oma toimijuus suhteessa oman minuuden luomiseen ja omaan olemassaoloon sekä kokemus ruumiista olemassaolon tapahtumisen tapana, ei minkään välineenä.

Esitin *ruumiita*-teoksella kysymyksen: millainen on ruumis, joka ei alistu liikkumisen käskylle? Vastaus on teoksen esiintyjäntyössä ja siinä, miten esiintyjät havaitsevat ja ottavat käyttöön esiintyjän valtansa. *ruumiita*-teoksessa esiintyjät ottavat erilaisia rooleja, ja siten tuottavat erilaisia minuuksia esitystilannetta ympäröivässä produktiivisen vallan verkossa. Esiintyjillä on toimijuus, ja he voivat vastustaa minuuksiinsa vaikuttamaan pyrkiviä voimia ja säilyttää itsellään mahdollisuuden luovaan minuuden tuottamisen prosessiin. *ruumiita*-teoksessa esiintyjän ruumis ei ole olemassa ollakseen yleisön katseen kohde – ruumis on esiintyjän olemassaolon tapahtumisen tapa, esiintyjä tekee, tuntee ja kokee esityksen ruumiissaan.

Kun esiintyjät pohtivat *ruumiita*-teoksen esitystilannetta ja kokemuksiaan esiintyjäntyöstä, korostui kokemus läsnäolosta ja sen tavoittelusta. Yleisö eteen asettuminen sekä teki tietoisesti hetkessä läsnä olemisesta vaikeaa että mahdollisti tavallista syvemmän läsnäolon kokemuksen:

Koin esiintyjäntyön kiinnostavana ja itseäni haastavana. Esiintyjän ja yleisön raja oli esiintyjän näkökulmasta häilyvä ja esiintyjänä tietoisuus itsen ja muiden läsnäolosta oli voimakas. (Kysely esiintyjille 2, 2023.)

Esiintyjäntyö oli ihanaa ja hirveää, ja molempia tuntemuksia oli mukava tuntea. Oli mukava tuntea olevansa täysin elossa. Täyden läsnäolon haastavuus pakotti työskentelemään koko ajan oman itsensä kanssa, jota ei yleensä joudu niin syvällisesti tanssiteoksissa työstimään. (Kysely esiintyjille 2, 2023.)

Tunnistan myös itse kokemuksen itsen ja muiden läsnäolon voimakkaasta aistimisesta ja ”täysin elossa” olemisesta. Muistan, kuinka ennen ensimmäistä esitystä pelkäsin, että teos epäonnistuisi tavoitteessaan asettaa ruumis esiin niin, ettei se ole näyttämöllä ensisijaisesti yleisön katsetta varten tai roolin suojissa ja ennalta määrättyä olemisen tapaa noudattaen. Mitä jos en uskaltaisi vastustaa liikkumisen käskyä ja koreografian subjektivaation prosessia ja lopulta antaisinkin koreografian asettaa ruumiini ja määrittellä minuuteni? Uskon, että pelkoni taustalla olivat ei-tietämiseen liittyvät epävarmuuden tunteet: en vielä tiennyt, mikä olisi liikkumisen käskyn tottelemiselle vaihtoehtoinen olemassaolon tapa. Häilyvä ja produktiivisen vallan verkoston hyödyntämiselle avoin esitystilanne kuitenkin tuotti minussa syvän kokemuksen toimijuudesta ja siitä, että voin vaikuttaa itseeni, muihin esiintyjiin, yleisöön ja koko esitystilanteeseen. Koin olevani elossa, vapaa ja yhteydessä maailmaan ympärilläni. Elämä tuntui merkitykselliseltä.

Mahdollisuus vastustaa liikkumisen käskyä ja koreografiaan sisältyvää ruumiin ja minuuden kuralaiseksi asettamisen vaatimusta voi siis olla yksilölle merkityksellinen kokemus – ainakin se oli sitä itselleni. Seuraavaksi haluan antaa äänen *ruumiita*-teoksen esiintyjille, kun he vastaavat kysymykseeni (Kysely esiintyjille 2, 2023) siitä, mitä teos oli heille:

Teos oli minulle raikas henkäys jotain uutta ja mullistavaa, ja tulen muistelemaan sitä varmasti pitkään.

Teos on kritiikkiä sille, että tanssi ja sen koulutukset olisivat jatkuvaa tanssillista liikkumista ja ainaisia samoja asioita, jotka ei muutu mihinkään. Ja ehdotus siihen, että tanssiteos voisi olla olemista ja arkea itsessään.

Teos on minulle rakkautta ja anarkiaa.

4.3 Lopuksi

Opinnäytetyöprosessini oli kunnianhimoinen. Monitasoisen ja taiteellisen tutkimuksen periaatteita noudattavan teoksen valmistaminen edellytti ajattelua ja ei-ajattelua, itsensä kyseenalaistamista ja epävarmuuden sietämistä sekä minulta että työryhmän muilta jäseniltä. Haluni tarkastella opinnäytetyön teemoja, esimerkiksi koreografiaa, subjektia ja valtaa, ontologisella tasolla on haastanut ajattelua ja välillä saanut minut turhautumaan ja tuntemaan epätoivoa, välillä taas kokemaan ymmärrykseeni syvällä tasolla vaikuttavia oivalluksia. Työni teoriataustan, *ruumiita*-teoksen taiteellisen prosessin ja niiden välisen yhteyden sanoittaminen on ollut haaste sekkin, ja toivon pystyneeni esittämään ajatukseni niin, että niistä muodostuu koherentti kokonaisuus. Toivon myös, että pystyn työni tuomaan perustellun näkökulman tanssin olemuksesta käytävään keskusteluun.

Työni teemat ja käsitteet ovat laajoja, ja niitä voisikin tarkastella kymmenien sivujen verran. Selkeyden ja käytettävissä olevien resurssien vuoksi olen joutunut rajaamaan työni keskeiset käsitteet ja

noiden käsitteiden määritelmät melko tiukasti. Myös avainlähdeäni, André Lepeckin kirjaa *Tanssi- taide ja liikkeen politiikka* (2012), tarkastelen yhdestä näkökulmasta, ja toisenlaisen luentatavan tai kokonaan toisen avainlähteen käyttäminen olisi varmasti vaikuttanut siihen, millaisia käsitteitä työ- säni syntyy ja tarvitaan ja miten nuo käsitteet liittyvät toisiinsa. Tämä opinnäytetyö onkin vain yksi näkökulma suunniteltuun liikkeeseen, ruumiiseen ja minuuteen koreografian kontekstissa, ja toivon, että voin jatkaa näiden teemojen tutkimista tulevaisuudessa.

Prosessi nosti esiin kiinnostavia jatkotutkimuksen aiheita. Esimerkiksi kapitalistisen ideologian vaikutuksia tanssiin ruumiiseen sekä ihmisten tanssi- ja taidekäsitteeseen olisi kiinnostava tutkia lisää. Myös esiintyjän vallan käsitteen määrittelyyn osallistumisessa ja tämän työn ulkopuolelle jääneen esiintyjän vallan etiikan tarkastelussa voisi olla aiheiksi jatkotutkimusta varten.

Opinnäytetyöprosessin osoitti minulle jälleen kerran, mikä merkitys ajalla ja uteliaisuudella on niin taiteelliselle työlle kuin oppimisellekin. Uteliaisuus saa kiinnostumaan maailmasta, aloittamaan prosesseja ja ylläpitämään niitä. Aikaa taas vaaditaan, jotta prosessi voi saada vaatimansa keston ja käydä läpi kaikki vaiheensa. Toivonkin, että voin tulevaisuuden ammatillisessa toiminnassani – oli se sitten taiteellista, pedagogista tai molempia – vaalia mahdollisuutta suhtautua maailmaan avoimesti kiinnostuen ja ilman kiirettä saavuttaa ennalta määrätty päämäärä tai tulos.

Inhimilliseen ja ammatilliseen kasvuuni merkittävimmin vaikuttanut asia on minulle prosessin aikana kehittynyt uusi tapa jäsentää yksilön minuutta. Olen oppinut näkemään minuuden jatkuvana minuudeksi tulemisena, ja siten ihmiskäsitykseni on syventynyt. Minuus on jatkuvaa muutosta ja mahdollisuutta kokea itsensä taideteoksena. Ei-tietämisen periaate liittyy siis paitsi taiteen myös minuuden prosessiin; jos haluaa antaa itselleen tai muille mahdollisuuden taideteoksena olemiseen, on hyväksyttävä ei-tietämisen olevan erottamaton osa olemassaoloa.

LÄHTEET

Arlander, Annette 2013. Taiteellisesta tutkimuksesta. *Lähikuva* 26 (3), 7-24.
<https://doi.org/10.23994/lk.119930>. Viitattu 12.3.2023.

Barton, Bruce 2018. Wherefore PAR? Discussions on "a line of flight". Teoksessa Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz (toim.) *Performance as research. Knowledge, methods, impact*. Yhdysvallat: Routledge, 1-19.

Bonenfant, Yvon 2018. PAR produces plethora, extended voices are plethoric, and why plethora matters. Teoksessa Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz (toim.) *Performance as research. Knowledge, methods, impact*. Yhdysvallat: Routledge, 224-248.

Foster, Raisa 2014. Egottomuuden kokemus tanssi-innostamisessa. Teoksessa Antti Saari, Olli-Jukka Jokisaari & Veli-Matti Värri (toim.) *Ajan kasvatus. Kasvatusfilosofia aikalaiskritiikkinä*. Tampere: Tampere University Press, 340-366. <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/103678/978-951-44-9613-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Viitattu 17.4.2023.

Genius julkaisuaika tuntematon. Bakara Lyrics. Verkkojulkaisu. <https://genius.com/Tinze-bakara-lyrics>. Viitattu 21.4.2023.

Haapala, Kaisla 2023. Työpäiväkirja.

Heron, Jonathan & Kershaw, Baz 2018. On PAR. A dialogue about performance as research. Teoksessa Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz (toim.) *Performance as research. Knowledge, methods, impact*. Yhdysvallat: Routledge, 20-31.

Juhila, Kirsi 2009. Objektivointi ja subjektivointi sosiaalityön käytännöissä. Michel Foucault'n perintöä tulkitsemassa. Teoksessa Mikko Mäntysaari, Anneli Pohjola & Tarja Pösö (toim.) *Sosiaalityö ja teoria*. Jyväskylä: PS-Kustannus, 47-66.

Kausalainen, Essi 2009. Haavoittuva ruumis. Teoksessa Annette Arlander (toim.) *EPISODI 2: Esseitä performanssista ja esitystaiteesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 63-72.
https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6980/Episodi_2.pdf?sequence=1#page=65. Viitattu 5.4.2023.

Kortesoja, Matti 2015. Althusser ja paluu Marxiin. Alusta! Tampereen yhteiskuntatieteiden tiedekunnan verkkojulkaisu. <https://www.tuni.fi/alustalehti/2015/06/02/althusser-ja-paluu-marxiin/>. Viitattu 28.3.2023.

Kysely esiintyjille 1 2023.

Kysely esiintyjille 2 2023.

Laakso, Riikka 2022. Yvonne Rainer ja koreografisten konventioiden kyseenalaistaminen. Teoksessa Kirsi Monni, Riikka Laakso & Hanna Järvinen (toim.) *Näkökulmia tanssitaiteen historiaan ja nykypäivään*. Verkkokirja. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/yvonne-rainer/#fn17>. Viitattu 13.3.2023.

Lepecki, André 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Moisio, Milla 2023. Kuvat kenraaliharjoituksista.

Monni, Kirsi 2004. Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999. Väitöskirja. Tanssitaiteen tohtorintutkinto. Teatterikorkeakoulu.

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

Monni, Kirsi 2015. Koreografia / esitys / osallisuus. Koreoblogi 3.10.2015. <https://blogit.uniarts.fi/kirjoitus/kirsi-monni-koreografia-esitys-osallisuus/>. Viitattu 8.4.2023.

Monni, Kirsi 2022. Postmoderni spektri. Tanssin uusia avauksia ja radikaaleja uudelleenmäärittelyjä 1960-luvulla. Teoksessa Kirsi Monni, Riikka Laakso & Hanna Järvinen (toim.) Näkökulmia tanssitaitteen historiaan ja nykypäivään. Verkkokirja. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/postmoderni-spektri-tanssin-uusia-avauksia-ja-radikaaleja-uudelleen-maarittelyja-1960-luvulla/>. Viitattu 19.4.2023.

Parviainen, Jaana 1998. Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Väitöskirja. Filosofian tohtorintutkinto. Tampereen Yliopisto.

Porkola, Pilvi 2014. Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen. Väitöskirja. Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Savonia-ammattikorkeakoulu 2019. Opinto-opas. DT19SP Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma. Osaa-mistavoitteet. Verkkojulkaisu. <https://www.savonia.fi/opiskele-tutkinto/tutkinnot-ja-hakeminen/ope-tussuunnitelmat/?yks=KO&krtid=1238&tab=2>. Viitattu 14.3.2023.

Schechner, Richard 2015. Johdatus esitystutkimukseen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Tieteen termipankki 2014. Koreografia. Verkkojulkaisu. https://tieteentermi-pankki.fi/wiki/Esitt%C3%A4v%C3%A4t_taideet:koreografia. Päivitetty 16.12.2014. Viitattu 17.3.2023.

Tieteen termipankki 2020. Subjekti. Verkkojulkaisu. <https://tieteentermi-pankki.fi/wiki/Filosofia:subjekti>. Päivitetty 1.11.2020. Viitattu 19.3.2023.

Turunen, Jaana Irmeli 2018. Matkaa 1980-luvun tanssitaiteellisesta vastarinnasta nykyisyyden mo-niin todellisuuksiin. Teoksessa Niko Hallikainen & Liisa Pentti (toim.) Postmoderni tanssi Suomessa? Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 51-76.

Työryhmän esiintyjät 2023. Ei-manifestit.

Yleisöpalautteet 2023.

LIITE: KYSELY ESIINTYJILLE 1

Kysely esiintyjille 22.3.2023

Koetko jonkin teoksen olemuksessa muuttuneen esityksessä verrattuna harjoituksiin? Jos kyllä, mitkä asiat ja miksi? Jos ei, miksi ei?

LIITE: KYSELY ESIINTYJILLE 2

Kysely esiintyjille 30.3.2023

1. Miten koit esiintyjäntyön teoksessa?
2. Kerro 1-2 virkkeellä mitä tämä teos on sinulle

LIITE 3: KÄSIOHJELMATEKSTI

ruumiita

kaisla haapalan taiteellinen opinnäytetyö on tutkimus ruumiista, liikkeestä ja vallasta. teos kutsuu katsojan seuraamaan, kun subjekti asettaa esille oman olemassaolonsa ja kysyy: millainen on ruumiis, joka ei alistu liikkumisen käskylle?

ikäsuositus teoksessa on 16+

Koreografia: Kaisla Haapala & työryhmä

Esiintyjät: Marikki Gaye, Kaisla Haapala, Veronika Hailu & Helmi Räisänen

Musiikki:

Discoteca - IAmChino & Pitbull

Bakara - Tinze & Teflon Brothers (feat. F)

Murder On The Dancefloor - Sophie Ellis-Bextor (sovitus työryhmän)

Kauppaopiston naiset - Kari Peitsamo (sovitus Veronika Hailu)