

Kirsi Monni

Tämä teksti esitetty keynote-esitelmänä tanssin ammattilaisille suunnatussa Kiertoliike tapahtumassa 29.10.2015, Helsingin Kaapelitehtaalla. Tapahtuman teemana oli valta, ja minulta pyydettiin valtaa sekä tanssin historiallisia muutoksia ja kentän moninaisuutta käsittelevää puheenvuoroa. Teksti on yritys vastata tähän pyyntöön.

## Diskursseja, identiteettejä, ontologioita

### **Johdanto**

Käsittelen puheenvuorossani 2000-luvun tanssitaidetta eräiden historiallisten, filosofisten ja poliittisten näkökulmien kautta. Pyrin jäsentämään niitä ristiriitaisia vaatimuksia joita yhtäältä homogeenisoiva, standardisoiva kapitalistinen tuotantotalous ja toisaalta taiteeseen kuuluva kriittinen, yksilöllinen ja eriyttävä luonne luovat tämän päivän tanssitaiteilijalle. Yritän pohtia hieman taiteen ja politiikan suhdetta sekä taidetta sellaisena runouden kielenä, joka pakenee yksinkertaistavia, populistisia ja hegemonisia tulkintoja. Filosofi Chantal Mouffea lainaten ajattelen, että maailma rakentuu diskursseista ja diskurssit ovat sekä materiaalisia että kielellisiä; myös taide on diskurssi, joka on käytäntöjä, metodeja, valintoja, arvoja ja ajattelua. Diskurssit vaikuttavat kulttuurisen ja sosiaalisen järjestyksen näyttäytymiseen ja muokkautumiseen kussakin ajassa, paikassa ja yhteisössä. Ne vaikuttavat siihen, miten yhteiskunnallista ja poliittista valtaa käytetään, miten määritellään asioiden, ihmisten, olosuhteiden tunnistaminen ja tunnustaminen, rajat, ulossulkeminen, sisään pääseminen, olemassa olevien resurssien jakautuminen, olemismahdollisuuksien toteutuminen jne. Yritän eritellä hieman sitä, millaisilla diskursiivisilla tasoilla tanssitaide toimii ja vaikuttaa yhteiskunnassa, millaisia kriittisiä potentiaaleja siihen sisältyy ja millaisia tulevaisuuden mahdollisuuksia sillä saattaisi olla.

### **Keskeisenä kysymyksenä on, miten koreografia voi liikuttaa olemassa olevia identiteettejä ja valmiiksi määritettyjä ontologioita?**

Tanssin itseymmärrykseen liittyvää pohdintaa vaikuttaa olevan juuri nyt kaikkialla. Äskettäin päättynyt Postdance-seminaari Tukholmassa kokosi yhteen joko fyysisesti tai virtuaalisesti satoja taiteilijoita ja tutkijoita pohtimaan tanssin tilaa ja tulevaisuutta. Vastaavia kokoontumisia järjestävät monet taiteilijat, tutkijat ja instituutiot. Tanssiin, koreografiaan ja esitykseen liittyvää

tutkimusta tehdään ja julkaistaan tiiviiseen tahtiin. Mikä ajassamme vaatii tällaista keskustelua ja toisaalta mahdollistaa sen? Onko kyse siitä, että tanssitaide on voimallisesti valtaamassa tilaa ja näkyvyyttä yhteiskunnassa ja tekee sitä myös kielellisen diskurssin tasolla ja avulla, vai onko kyse selviytymistaistelusta? Onko kyse siitä, että on välttämätöntä yrittää saavuttaa uutta itseymmärrystä juuri nyt, monien murrosten, vaatimusten ja uhkien keskellä?

Tutkija Andre Lepecki asetti Postdance-seminaarissa tällaiselle pohdinnalle taustoittavan kysymyksen: Minne kaikkialle koreografia voi viedä meidät? (Lepecki 2015) Minulle kysymys, minne kaikkialle koreografia voi viedä meidät on sekä taiteen olemistapaan että koreografiaan liittyvä kysymys: Miten taide mahdollistaa toisin tai uusilla tavoilla näkemisen, mitä tulisi havaita tai ymmärtää uudella tavalla tässä ajassa? Tärkeimpänä asiana itselleni nousee esiin kysymys, miten koreografia voi liikuttaa olemassa olevia identiteettejä ja valmiita ontologioita, esimerkiksi käsityksiä siitä, mikä on eläin, mikä on luonto, mikä on ihminen, mikä ihmisen suhde elinympäristöön, mitä on työ, mitä on poliittinen, mitä on yhteisö, mitä on demokratia, mitä ovat aistit, mitä on muoto, miten hahmotan rakenteita, suhteita, miten hierarkioita, miten määritetty sisäpuoli, miten ulkopuoli jne.? Tällaisia spesifisiä kysymyksiä voi tietysti listata loputtomiin, mutta se oleellisin kysymys oli ensimmäinen, miten koreografia voi liikuttaa olemassa olevia identiteettejä ja valmiiksi määrittyneitä ontologioita? Tai kuten Mårten Spånberg kysyi samaisessa seminaarissa, kuinka pääsisimme käsiksi potentiaalisuuteen, kuinka voimme luoda mahdollisia paikkoja potentiaalisuudelle, mahdottoman mahdollisuudelle? (Spånberg 2015)

Taideteoksissa emme voi erottaa asiaa ja menetelmää, taiteen aiheita ja ilmaisutapoja toisistaan. Teoksessa sisältö ja muoto ovat yksi ja sama asia. Taiteen sisältö on teoksen hahmossa, sen ilmaisutapojen materiaalisuuksissa, muodoissa, intensiteeteissä, rytmeissä, niissä lähtökohdissa, joista käsin tanssija suhtautuu liikkeeseen, tanssiin, teokseen, niissä lähtökohdissa ja menetelmissä, joissa koreografi lähestyy aihettaan, niissä suhteissa, joista kompositio koostuu, niissä dramaturgioissa, jotka esitystilannetta ohjaavat. Mutta taiteen vaikuttavuus toteutuu myös ns. ulkotanssillisissa diskursseissa, taiteen arvioinnissa, tulkinnoissa, rakenteissa, instituutioissa, medioissa, tutkimuksessa. Niinpä kun puhutaan siitä, mitä tanssi voi käsitellä, mihin koreografia voi meidät viedä, on samalla yritettävä puhua taiteen tavoista viitata maailmaan, taiteen tekniikoista ja käytännöistä, taiteen esittämisen, välittämisen, rahoittamisen ja puhumisen tavoista. Nämä kaikki ovat historiallisen kehityskulkujen tulosta, erilaisten dialektisten prosessien,

ja evolutiivisten loikkien tulosta.

Tanssin itseymmärrykseen vaikuttaa olennaisesti sen suhde historiallisiin kehityskulkuihin, mutta ei vain tietona teoksista, tekijöistä tai menetelmistä, vaan syvemmin taiteessa esiin tulevan maailmasuhteen analysointina, sen pohtimisena, millä tavalla taide tai taiteen kentän toimintatavat näyttävät meille suhteen olemassa oleviin identiteetteihin ja ontologioihin? Historian tuntemus voi olla esimerkiksi nykypäivän tutkimista sen valossa, mitä nyt käsillä olevat *keinot ja menetelmät* kertovat niiden *syntyhetken* maailmasuhteesta, maailmankuvista. Ovatko ne päteviä edelleen? Tuovatko ne esiin *sellaisia suhteita* (identiteetteihin ja ontologioihin), jotka tunnistan relevanteiksi nykyään? Millaisiin välttämättömiin ja pakottaviin kysymyksiin eri keinot ovat olleet vastaus kunakin aikana? Millä tavalla tietoisuus muutoksista taiteen evoluutiossa voi avata meille taitoa, tietoa ja olemismahdollisuuksia tänä päivänä?

Näen että tanssitaiteen, erityisesti nykytanssin itseymmärrykselle on ollut todella otolliset kehitysmahdollisuudet viime vuosikymmeninä. Korkeatasoinen ja aktiivinen tutkimuskenttä ja tutkimuksen saatavuus, digitalisaatio ja internet kaikkiaan, uudet toimintarakenteet, koulutuksen ja tutkimuksen läheisempi suhde ovat muuttaneet suhdettamme tanssitaiteen historiaan ja nykyisyyteen. Jos jokin aivan erityisesti määrittää tanssitaiteen nykyaikaa, se on mielestäni eräänlainen heterokronia, monien historiallisten aikakerrosten ja viitepisteiden yhtäaikaisuus. Tällaisena monia aikakerrostumia sisältävänä heterokronisena kenttänä ja eriytyneiden taiteellisten ilmaisukielten, yleisöjen, toimintamahdollisuuksien ja tutkimuksen alueena, tanssitaide alkaa muistuttaa yhä enemmän muita nykytaiteita. Kysymys *taiteen laadusta* on yhä enemmän kysymys yksilöllisten taiteellisten prosessien uskottavuudesta, taiteellisten kysymysten ja menetelmällisten lähestymistapojen relevanttiudesta, kuin kollektiivisesti jaetuista, yhdenmukaisista esteettisistä arvoista tai päämääristä.

Millaisia eri aikakerrostumien vaikutteita näen tässä ajassa? Miten analysoida nykyaikaa ja ymmärtää siinä vaikuttavia erilaisia tavoitteita ja diskursseja? Kattava historia-analyysi on lähtökohtaisesti mahdoton ja väärä tehtävä, täytyy tehdä rajauksia ja valita näkökulmia. Tämän päivän valta-teeman mukaisesti nostan reippaasti yksinkertaista esiin joitakin nykyisessä heterokronisessa taidetanssin kentässä vaikuttavia dialektisia suhteita ja vastakkaisia pyrkimyksiä.

Niiden syntyhistoria voidaan jäljittää eri aikakausiin ja erilaisiin taiteellisiin maailmasuhteen kysymyksiin. Ne palvelevat erilaisia taiteellisia päämääriä ja tuottavat erilaisia suhteita identiteettien ja ontologioiden kysymyksiin.

- Yhtäältä meillä on 1600-luvun barokista periytyvä ajatus tanssin kasvatuksellisesta tehtävästä saada aikaan yhteiskunnallista harmoniaa ja säännöstöä ylläpitävä subjekti, kuuliainen ruumis. Puhutaan liikkeen avulla rakennetusta, pysyvästä, eheästä identiteetistä, jota perinteisiin vakiintuneet tyyli, tekniikat kehollinen habitus ja sanasto ylläpitävät.
- Tälle vastakkaisena voidaan nähdä 1900-luvun lopulla ja 2000-luvulla pyrkimys subjektin jatkuvaan uudelleen määrittelyyn, performatiivisen vallan tutkimiseen kehollisen esityksen, liikkeen ja koreografian avulla.
- Yhtäältä meillä on ajatus siitä, että tanssitaidetta määrittää liikkeen jatkuvuus, eräänlainen kineettinen imperatiivi. Tanssi on tanssimista, tanssitaiteella on ontologinen identifikaatio liikkeen jatkuvuuden kanssa.
- Toisaalta tälle vastakkaisena pyrkimyksenä voidaan nähdä 1900-luvun lopulla esiin nousnut modernin aikakauden, jatkuvan eteenpäin syöksyvän kinetiikan, ja tuotantotalouden kritiikki, joka sai hahmon koreografisena liikkeen pysäyttämisen ja yksilöllisen subjektin esiin tulemisen motiivina.
- Yhtäältä meillä on ajatus siitä, että tanssivan subjektin ”legitimiteetti”, hyväksyttävyyden ja uskottavuuden riippuvat tanssiteknisen taidon, vakiintuneen liiketekniikan tai tyylin suvereenista hallitsemisesta. Liikkeen laatu ja tanssijan taito eroavat selvästi arkiliikkeestä.
- Tätä näkökulmaa laajentavana ilmiönä on haluttu tuoda esiin tanssiva subjekti yksilöllisessä kehollisessa artikulaatiossaan, jolloin tanssin hyväksyttävyyden tai uskottavuuden nähdään olevan kunkin esityksen viitekehyksen määrittelyn, käytettyjen menetelmien, viittaussuhteiden laadun, komposition ja dramaturgian kysymys.
- Yhtäältä ajatellaan, että koreografian legitimiteetti, sen hyväksyttävyyden ja uskottavuuden riippuvat koreografisen liikekomposition laadusta, eli siihen liitetystä vakiintuneista, liikkeen materiaalisen käsittelyn, kompleksisuuden, koherenssin ja kokonaisdramaturgian ominaisuuksista.
- Tästä eroavana lähtökohtana koreografista kompositiota voidaan tarkastella avoimesti

keinona kinesteettisen ja kehollisen maailmasuhteen tutkimiseen, viitekehyksen, viittaussuhteiden ja menetelmien hallinnan kautta jäsenyviien kompositionaalisten ratkaisujen alueena.

- Ja vielä, yhtäältä meillä on ajatus taiteilijan ja teoksen suhteesta: taiteilijayksilö on originaalin teoksen luoja, auteur, hän omistaa teoksen ja tämä omistussuhde määrittää teoksen arvoa sen mukaan, millä tavalla taiteilijan tuotannon arvo on määrittynyt taiteen kentällä.
- Tästä eroavana toimintatapana on teoksen kollektiivinen toteuttaminen, jaettu tekijyys, teoksen epäselvät originaalisuussuhteet ja teoksen yhteisomistajuus, kaikki piirteitä, jotka aiheuttavat vaikeutta määrittellä sen paikkaa tai arvoa taiteen kentällä.

Käsitykseni mukaan nykytanssin kenttää leimaa siis ”moniaikaisuus”, heterokronisuus ja epäyhtenäinen moninaisuus, jossa varmastikaan kukaan, täälläkään olevista kentän toimijoista ei tunnista itseään kokonaan näistä dikotomioista joista luettelin, vaan erilaisista suhteista kaikkiin näihin seikkoihin. Sen sijaan että olettaisimme toimijoiden samuuden, tulisi sietää erilaisuutta ja rinnakkaisuutta. Yksilöllinen moninaisuus laajentaa periaatteessa kaikkien vapauden aluetta. Mutta ymmärrän myös, miksi erilaisuus on helposti eriarvoisuutta ja uhka silloin, kun ollaan riippuvaisia yhteiskunnallisesta näkyvyydestä, arvostuksesta, toimintamahdollisuuksista. Taiteilijoille ja taiteen kentän toimijoille asetetaan valtaisa haaste, kun inhimillisen kanssakäymisen alueella tarvitaan ja edellytetään konsensusta ja yhteen hiileen puhaltamista, mutta samaan aikaan taiteen olemistavan perusedellytys on konsensuksen haastaminen, yksilöllisen moninaisuuden puolesta toimiminen ja teosten tarjoamien näkymien vakavasti ottaminen.

Siirryn seuraavaksi poliittisuuden ja aikalaisuuden alueelle ja käsittelen tarkemmin kysymystä taiteen ja konsensuksen suhteesta sekä institutionaalisesta kritiikistä.

### **Nyky aika, aikalaisuus**

Nykyajasta haluan puhua suhteessa poliittiseen ja diskursseihin. Ensimmäinen kysymykseni on, voiko taiteellisilla praktiikoilla olla vielä kriittistä roolia yhteiskunnassa, kun taiteen ja mainostamisen raja on hämärtynyt, kun taiteilijoista ja kulttuurin työntekijöistä on tullut välttämätön osa kapitalistista tuotantotaloutta? Tämän asian ajattelemiseksi tuon esiin filosofi

Chantal Mouffin ajatuksen demokratian antagonistisesta luonteesta. Hän näkee, että taiteelliset praktiikat voivat kontribuoida taistelussa kapitalistista dominanssia vastaan, mutta se vaatii kunnollista ymmärrystä demokraattisen politiikan dynamiikasta, ymmärrystä, joka voidaan saavuttaa vain tunnustamalla poliittinen sen antagonistisessa ulottuvuudessa, sekä tunnustamalla minkä tahansa sosiaalisen järjestyksen epäjatkuvuuden luonne. Mouffen mukaan on olemassa monia liberalismeja, toiset edistyksellisimpiä kuin toiset, mutta useimpia luonnehtii se, että ne ovat kyvyttömiä tarttumaan sosiaalisen maailman pluralistiseen luonteeseen ja niihin konflikteihin joita moninaisuus tuo mukanaan, konflikteihin joihin ei ole olemassa rationaalista ratkaisua. Siksi antagonistinen ulottuvuus luonnehtii inhimillisiä yhteisöjä. *Asiat voivat aina olla toisin*, ja siksi jokaiseen sosiaaliseen järjestykseen sisältyy toisten mahdollisuuksien ulossulkeminen. (Mouffe 2007.)

Myös filosofi Slavoj Žižek puhuu siitä, kuinka nykyajan kriittisen ajattelun tärkein ominaisuus ei ole se mitä tehdään, tekemisen ja toiminnan itseisarvoisuuden mielessä, vaan sen pohtiminen, millä tavalla toteutamme ulossulkemisen (tai sisään päästämisen) politiikkaa ontologisen kanssa-olemisen näkökulmasta. (Žižek 2013.) Valta on sosiaalista rakentavaa, koska sosiaalinen ei voi olla olemassa ilman niitä valtasuhteita, jotka antavat sille muodon. Jokainen järjestys on näin ollen poliittinen ja perustuu jonkinlaiseen ulossulkemiseen. Antagonistinen taistelu on elävän demokratian ytimessä, se on taistelua niiden valtasuhteiden järjestyksestä, jonka ympärille yhteiskunta on rakentunut. Hegemonian teorian kannalta taiteellisilla käytännöillä on rooli annetun symbolisen järjestyksen rakentamisessa, ylläpitämisessä tai sen haastamisessa ja siksi niillä on välttämättä poliittinen ulottuvuus. Antagonistisen lähestymistavan mukaan kriittinen taide on taidetta, joka tuottaa erimielisyyttä, joka tekee näkyväksi sen, mitä dominoivalla konsensuksella on tendenssi hämärtää ja hävittää. (Bishop 2015.)

Myös tanssitaiteen ilmiöitä voi tarkastella tällaisena jatkuvana agonistisena liikkeiden ja vastaliikkeiden ilmiönä. Mutta sen sijaan, että sijoitamme agonistisen taistelun fokuksen vain tanssin sisäisten liikkeiden arvioinniksi, sen piirissä tapahtuvaksiittelöksi, voisi olla tarpeen katsoa asiaa laajemmin, pohtia millaista yhteiskunnallista vapautta, ihmiskäsitystä ja ajattelua sisältyy siihen, että tanssitaiteita ylipäänsä on vielä olemassa? Se että on tanssia, on kehollista artikulaatiota, koreografista ajattelua ja elämisen ylimäärää luovuutena, poiesiksena, kaiken matemaattis-rationaalisen välineellisen hyödyntämisen dominanssissa, on kriittinen toimi, ja poliittinen teko.

Mutta hegemonian voimat ovat niin ylitsekäyvät, että naiiviuteen tai ajatuksen terän tylsistymiseen ei ole kuitenkaan varaa. Miten sitten pitäisi ajatella kriittisen taiteen kysymystä? Enemmän kuin missään yksittäisessä taiteen muodossa tai esitykseen liittyvässä käytännössä, profession perustuvassa, tai yhteisöön osallistavassa, kriittisen taiteen olennainen kysymys on muualla. Bishop huomauttaa, että taiteessa on jo pitkä traditio yleisön emansipoimisessa taiteen muotojen uudistamisen ja yleisön osallistumisen kautta: 1920-luvun Max Reinhardtin kokeellinen teatteri Saksassa, 1960-luvun uuden aallon elokuva ja uusi romaani, avant-garde teatteri ja uusi tanssi USAssa, 1970-luvun minimalistinen veistotaide ja minimalismin kehollista ja ajallista lähestymistapaa vaativat installaatiot, Joseph Beysin sosiaaliset veistokset, 1980-luvun sosiaalisesti orientoitunut performanssitaide, 1990-luvun yhteisötaide, 2000-luvun sosiaalinen koreografia. Filosofin Claire Bishopin mukaan ei voi enää sanoa, että ollakseen kriittistä, taide edellyttää esimerkiksi yleisön osallistumista. Kaikki taide, oli se sitten immerstiivista tai ei, voi olla kriittinen voima, joka arvioi uudelleen ennalta annettua ja esioletettua konsensusta ja siihen sitoutuneita arvoja. Nykyään haaste on arvioida, millä tavalla taide puhuttelee yleisöään, arvioida *yleisösuhteen laatua*, jonka se tuottaa; millaista subjektin positiota se edellyttää ja millaisia demokratian käsityksiä pitää yllä. (Bishop 2015.)

Tärkeiksi nousevat teokset, jotka tuottavat komplisoidumpaa sosiaalisen ja esteettisen kudosta. Bishopin mukaan minimalismin fenomenologinen keho politisoidaan juuri taideteoksen esiin nostamien suhteiden, tai suhteen puutteen kautta. Esimerkkinä tällaisesta teoksesta Bishop nostaa esiin Santiago Serran työn: *Workers Who Cannot Be Paid, (Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes)* vuodelta 2000. Galleriaan saapuvat ihmiset kohtasivat pahvilaatikoita, joiden yhdessä seinässä olevasta reiästä saattoivat katsoa sisään. Kussakin pahvilaatikossa istui paperiton, Saksasta turvapaikkaa hakeva Tshetsenialainen pakolainen. Ihmiselle, jolla ei ole laillisia papereita, ei voi Saksan lakien mukaan maksaa palkkaa. Tästä työn nimi *Workers Who Cannot Be Paid*. Tämä teos ei Bishopin mukaan tarjoa näkymää transsendentaaliseen inhimilliseen empatiaan, joka pehmentää epämiellyttävät tilanteet edessämme, vaan osoittaa rodulliseen ja taloudelliseen ei-identifikaatioon: *tämä ei ole minä*. Tämän hankauksen kestollinen jatkuvuus, sen kiusallisuus ja epämiellyttävyyys herättää meidät suhteelliseen antagonismiin tässä Santiago Sierran työssä. Tämä jännite osoittaa, ei sosiaaliseen harmoniaan, vaan valaisee sen, mikä on tukahdutettua yrityksissä ylläpitää tätä harmoniaa. Näin se antaa meille *poleemisempia ja konkreettisia* pohjia uudelleen ajatella suhdettamme maailmaan ja toisiimme. (Bishop 2015.)

Syvällinen eettinen kysymys, joka mielestäni liittyy myös tanssin sisäisten identiteetikysymysten vakavuuteen, on seuraava: Antagonismissa kohtaamme toisenlaisen tilanteen kuin konsensuksessa. *Toisen* läsnäolo estää minua olemasta kokonaan, totaalisesti itseni. Sen läsnäolo joka ei ole minua, tekee omasta identiteetistäni haavoittuvan ja katkonaisen, ja se uhka jonka toinen asettaa, muuntaa käsityksen itsestäni joksikin kysymyksenalaiseksi. Bishop kritisoikin sellaista taiteen ja yleisön suhdetta, joka lepää liian mukavasti subjektin eheyden ideaalissa ja ideaalissa yhteisöstä ikuisena, aina jo annettuna yhteenkuuluvuutena. (Bishop 2015.)

Jokin tässä kysymyksessä subjektin eheyden ideaalista tuntuu liittyvän myös tanssitaiteessa paljon askarruttavaan kysymykseen tanssijan taidosta. Gregory Bateson, yksi systeemiteoreettisen ajattelun kehittäjistä luonnehtii tätä kysymystä mielestäni osuvasti. Taiteessa taidon kysymys on kahtalainen. Taidon tuntemuksia ja laatuja ei voi pukea sanoiksi, mutta toisaalta taito on jotakin tietoista. Taiteilijan dilemma on erityistä luonteeltaan. Hänen täytyy harjoittaa taitoaan, jotta voisi toteuttaa taitoaspektit työssään. Mutta harjoittamisella on aina kaksoisvaikutus. Se tekee hänestä yhtäältä kykeneväisen tekemään, mitä sitten tavoitteleekaan ja toisaalta, *tottumuksen muodostumisen ilmiön johdosta*, se tekee hänet vähemmän tietoiseksi siitä, *millä lailla* hän tekee sen, mitä tekee. (Bateson 2015) Miten tämä pitäisi ymmärtää? Ajattelen, että tekniikka-taito kehollisena, *refleктоimatta omaksuttuna työkaluna*, ja tekniikka-taito *kehollisena refleктоituna tietona*, ovat taiteen (poiesiksen) kannalta erisävyisiä asioita. Tekniikka *asettaa olevan kohdattavaksemme* aina tietyllä, sille ominaisella, tavalla. Kuten vasara asettaa suhteen yhteenliittämiseen ja nauaan, myös tanssitekniikka asettaa suhteen kehollisuuteen, liikkeen, tilan ja ajan kokemiseen. Siksi ei ole yhdentekevää, millaisia teknistaidollisia työkaluja taiteellisissa prosesseissa käytetään.

Problematisoimisen puute ei ole hyväksi taiteelle. Taiteen kyvyssä olla vastavoimana kapitalistiselle, välineellistävälle tuotantotaloudelle sen voimana on juuri irtautuminen ennalta tiedetyistä päämääristä, yksiulotteisista ja yksinkertaistavista tulkinnoista ja siirtyminen olemisen kompleksisten riippuvuussuhteiden tutkimiseen.

Gregory Bateson jäsentää taiteen kompleksisuutta mielestäni hyvin kuvaavalla tavalla. Taideteoksessa ja sen tulkinnessa, tiukka fokuoiminen yhteen tiettyyn suhteisuuteen tuhoaa taideteokselta sen syvällisemmän merkityksellisyyden. Jos kuva kuvaa vain seksiä tai vain sosiaalista organisoitumista, se olisi triviaali. Se ei ole triviaali ja se *on* syvällisemmin



merkityksellinen juuri siksi, että se on kuva sekä seksistä että sosiaalisesta organisoitumisesta että tuhkauksesta ja monista muista asioista. Sanalla sanoen, se on kuva suhteista, mutta ei mistään yhdestä ainoasta identifioitavasta suhteisuudesta. (Bateson 2015.)

Markkinavetoisessa tuotantotaloudessa tuote merkitsee ja tuo esiin vain identifioitavia suhteita, sekä materiaalisia käyttösuhteita että immateriaalisia mielikuva-arvoja. Taideteos sen sijaan horjuttaa tätä itsestäänselvyttä, käytettävyyttä, kulutettavuutta, tuo esiin suhteiden verkoston, jota ei voi hallita identifioimalla se kokonaan, tuo esiin alitajuisia, kompleksisia suhteiden kartastoja, valmiin maailman liikahduksia.

Mary Bateson puolestaan toteaa, että yksi syy siihen, miksi runous on niin tärkeää, yrittäessämme ottaa selvää maailmasta on, että runoudessa suhteiden verkosto tulee kartoitetuksi sellaisella diversiteetin asteella, johon meillä ei normaalisti ole pääsyä. Tuomme sen esiin runoudessa. Tarvitsemme runoutta tietona maailmasta ja itsestämme, kompleksisuuden kartoituksena kompleksisuudesta. (Bateson 2015)

### **Tanssin institutionaalisen kritiikin mahdollisuudesta ja mahdottomuudesta**

Lopuksi haluan tuoda muutaman seikan esiin tanssin institutionaalisen kritiikin mahdollisuudesta ja mahdottomuudesta. Lähtökohtana meillä tuntuu aina olevan se, että tanssissa on vaikea harjoittaa institutionaalista kritiikkiä, kun meillä ei ole mitään muita toimintaedellytyksiä kuin vähäiset instituutiot ja heikot tukirakenteet. Valmiiksi heikkoja ja viimeiseen pisaraan tehopuristettuja tukirakenteita ei voida hajottaa tai horjuttaa. Tanssi tuntuu olevan jatkuvasti puun ja kuoren välissä, varovan sanomisiaan ja tekemisiään, että ei kohtaisi hegemonian vastaiskua ja kostotoimenpiteitä. Niukoista resursseista kilpailu asettaa tekijät helposti toisiaan vasten. Tästä seuraa, että tanssitaiteen kehitys taidediskursseihin osallistujana on ollut hidasta ja varovaista, ja sitä on leimannut näihin päiviin asti verrattain vähäinen tiedonintressi ja kiinnostuksen puute liittyy oman toiminnan tarkastelu laajempiin viitekehyksiin.

Tällainen tilanne ei tue taiteen dynamiikkaa ja yhteiskunnallisen konsensuksen haastamista varsinkin, kun yhteiskunnallisesti taiteilijan asema on yhä ristiriitaisempi. Tanssin tutkija Bojana Kunstin mukaan taiteilija on toisaalta fetisoitu (hän pitää huolta yhteiskuntien luovasta vetovoimasta, tuo lisäarvoa kaupungeille ja instituutioille) ja toisaalta hän on kriminalisoitu, sillä hän edustaa laiskaa, epätuottavaa, epätehokasta kansalaisen mallia; taiteilijuuteen kohdistuu moraalinen syytös ja kulttuurinen vaade yhtä aikaa. Taiteilijat ovat prekariaattia ja pitävät yllä tätä

prekariaattia, neoliberalistista tuottamisen kehää. (Kunst 2015)

Tanssitaiteilijassa vaikuttavat fyysisen maailman voimat ja mahdollisuudet, mutta myös yhteiskunnalliset ja poliittiset voimat. Kuten Andre Lepecki huomauttaa, kyse on tanssijan omasta toimijuudesta, siitä mitä tanssiminen, taide tekevät, kyse on hänen terveydestään, siitä miten hän haluaa käyttää elämänsä. Mutta silloin kun tuo toiminta on julkista, se on myös poliittista. (Lepecki 2015) Silloin toiminnan kriittisen tarkastelun kohteeksi tulevat, eivät vain taiteessa esiin tulevat näkymät, vaan työn kaikki aspekti: työvoiman käyttö, työn prosessit, taloudelliset resurssit. Kriittisen tarkastelun alle tulee instituutioiden käytäntö aloittaa aina tuotantorakenteista, joita toiminnan täytyy täyttää, tuotantolinjasta, joka määrittää jo taiteellisen ajattelun alusta asti. Kriittisen suhteen alle tulee julkisen sanan tarkastelu, mitä sanat sanovat, mitä jättävät sanomatta, millä tiedollisella perusteella, millä intressillä? Taideteos on yhtä aikaa tuote ja teos. Tuote sulkeutuu objektiksi, ja me kamppailemme siitä, miten se avautuu taiteeksi, pysyttelee teoksena. Tanssitaiteessa tuote ja teos ei ole immateriaalinen vaan siihen sisältyy labour, taiteilijan työ. Kuten Bojana Kunst huomauttaa, tanssija tuottaa *materiaalista* abstraktiota, se näyttää *työn tekemisen* todellisuuden. Tanssi ei ole immateriaalista abstraktiota, abstraktia liikettä, joka on kapitalismin keskeinen tuotantovoima. Tanssitaiteessa liike on situationaalista, paikallista, konkreettista, historiallista ja kompleksista. Se paljastaa väärän kuvitelman autonomisesta, immateriaalista kehosta, jota eivät poliittiset voimat kosketa. (Kunst 2015)

Valta on valtaa määritellä, valtaa avata ja sulkea, valtaa mahdollistaa ja estää. *Asiat voivat aina olla toisin*, ja siksi jokaiseen sosiaaliseen järjestykseen sisältyy toisten mahdollisuuksien ulossulkeminen. Siksi, (kuten Bojana Kunst huomauttaa), meidän täytyy olla ajankohtaisia ja perusteellisia siinä, miten kirjoitamme, puhumme ja toimimme.

Mårten Spånberg, tanssitaiteen radikaali toisinajattelija, näkee, että taide ei ole onnistumisen ja laadun arvioinnin asia, vaan näiden dikotomioiden purkamisen asia. Taide ei ole rajojen ylittämistä vaan rajojen 'lopettamista'. (Spånberg 2015.) Tämä on hieno ja yhtäältä voimaannuttava ajatus, mutta sikäli utooppinen, että samoin kuin taideteos ei tule esiin muuten kuin hahmonsensa ja rajojensa kautta, taiteilijan vaivalloisen muodonantamisen prosessin seurauksena, samalla tavalla sosiaalinen ei voi olla olemassa ilman niitä valtasuhteita, jotka antavat sille muodon. Kaikkien rajojen poistamisen sijaan, haluaisin mieluummin ajatella demokratian antagonistista ja moninaista (pluralistista) luonnetta, jotta saisimme poleemisia ja konkreettisia tarttumapintoja

uudelleen ajatella suhdettamme maailmaan ja toisiimme.

Kosketus, materiaalisuus, systeemisyyt, lajienvälisyys, kollektiivinen älykkyys, olemisen ylimäärä, ilo, nautinto, tietoisesti politisoitu viitekehystämisen, assosiaatioiden verkosto; kaikkea tätä koreografia ja tanssi voivat käsitellä sille erityisillä tavoilla. Mette Ingvartsenin sanoin: tanssilla on keho, joka voi sujahtaa irti identiteetistä. Tanssi kantaa itsessään mahdollisuutta olla olematta jokin tietty identiteetti. (Ingvartsenin 2015.) Koreografia voi olla kanava olemisen kategorioiden ja identiteettien uusien suhteiden tutkimiselle, se voi luoda tilan vapaudelle ja vielä näkymättömän näkymiselle.

**Lähteet:**

Bateson, Gregory 2015 [1967]: Style, Grace and Information. In Shanken, Edward A. (ed.) Documents of Contemporary Art. Systems. Whitechapel Gallery London & The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Bateson Mary Catherine 2015 [1978]: Our Own Metaphor. In Shanken, Edward A. (ed.) Documents of Contemporary Art. Systems. Whitechapel Gallery London & The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Bishop Claire 2015 [2004]: Antagonism and Relational Aesthetics. In Besthy Walead (ed.) Documents of Contemporary Art. Ethics. Whitechapel Gallery London & The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Mouffe Chantal 2007: Artistic Activism and Agonistic Spaces. In Art&Research. Volume 1. No2. Summer 2007. Referoitu 1.6.2015 <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>

Zizek, Slavoj 2013: It's Political Economy, Stupid!. In Sholette Gregory & Ressler, Oliver (eds.) It's Political Economy, Stupid!. Pluto Press London and Pori Art Museum Publications.

Postdance seminaari Tukholmassa 14.-16.10. 2015.

Lähdeviitteet seminaarin streemauksesta, referoitu 14.-16.10.2015

<http://bambuser.com/channel/Riksteatern>

Viitteet Andre Lepecki 14.10.2015 , Mette Ingvartsen 14.10.2015, Bojana Kunst 15.10.2015, Mårten Spångberg 16.10.2015.