

Artikkeli on julkaistu esipuheena kirjaan André Lepecki: *Tanssitaide ja liikkeen politiikka* (suom. Hanna Järvinen). Like 2012, Keuruu.

Alkuperäisteos André Lepecki: *Exhausting Dance*. Routledge 2006.

**Kirsi Monni**

### **Koreografian poliittiset ulottuvuudet**

”Suuri osa nykyisestä tanssikritiikistä ja tutkimuksesta taipuu yhä oletukselle [...] että tanssin katsominen poliittisena saattaa jotenkin häiritä sen tehoa” (Randy Martin, *Critical Moves* 1998, 14).

Yllä oleva sitaatti kuvaa hyvin André Lepeckin lähtökohtia, asennetta ja aihetta tässä teoksessa, jonka suomenkielinen nimi asettui muotoon *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Lepeckin lähtökohta on kriittinen, asenne poleeminen ja aihe 1990–2000-luvun tanssitaiteen ja koreografian poliittinen ulottuvuus, jota hän tarkastelee koko 1600-luvulta alkaneen *modernin* aikakauden sekä länsimaisen metafysiikan kritiikin näkökulmasta, valtaisan teoreettisen lähdeaineiston avulla.

Jo yksin moderni-käsitteen taustoituksen apuna Lepecki käyttää kymmenkuntaa filosofia ja tutkijaa. Konsensusta käsitteestä on vaikea löytää, kuten Lepecki huomauttaa. Ajallinen määrittely voidaan rajata 1800-luvun alkuun, jolloin Kantin valistuksen kritiikki on saanut jalansijaa ja teollinen tuotantokoneisto on syntynyt (Frederick Jameson). Modernia aikakautta määrittää nyt edistyksen, kapitalismin ja tehokkuuden imperatiivi sekä yhteiskuntia että kansalaisia kohtaan. Toisaalta moderni voidaan määritellä suhteessa subjektiin (Louise Dupré et al.): 1600-luvulla vakiintui moderni ”subjektiuden metafysiikka”, johon liittyy ajatus totuudesta ihmisen asettamana oikeellisuutena (Martin Heidegger). Näin moderni olisi uusi minuuden muoto (Harvie Ferguson), joka toteuttaa oikeellisuuden valta-asemasta käsin ja kapitalistisen tuotantokoneiston tehokkuuden nimissä jatkuvaa liikkeen imperatiivia. Tällöin modernissa olisi kaikkein todellisinta sen kineettinen ja kinesteettinen ulottuvuus, jatkuva oleminen-liikettä-kohden (Peter Sloterdijk).

”Moderniin” sitoutuneiden arvojen ja käsitysten purkaminen esiin esiin purkaminen tanssitaiteesta ja nykykoreografiasta osoittautuu siten tavattoman monipolvisiksi ja laajaksi projektiksi. Tanssitaiteen poliittista ruumiinavausta tai nykykoreografian teoreettista analyysia ei ole aiemmin tehty tästä nimenomaisesta näkökulmasta. Lepecki pyrkii teosanalyyseissaan sellaiseen tarkkuuteen ja laaja-alaisuuteen (joskin toisinaan ei voi välttää ylitulkinnan vaikutelmaa), jota olemme saaneet lukea ehkä useammin esitystutkimuksen (performance research), nykyteatterin (postdramatic theatre) ja nykyaikaisen tanssitaiteen teosanalyyseistä kuin tanssitaiteen teosanalyyseistä. Kirjassaan Lepecki kokoaa yhteen useita tutkimussuuntia ja aiheita, teoksia ja tekijöitä ja asettaa ne sille

tekstuaaliselle näyttämölle, joka avautuu keskeisten modernia länsimaista arvomaailmaa määrittävien käsitysten ja käsitteiden kriittisten tulkintojen kautta. Näitä ovat esimerkiksi kysymys todellisuuden luonteesta ja totuudesta, kysymykset arvoista, identiteetistä ja vallasta. Hän pyrkii luomaan tanssitaidetta käsittelevää teoreettista ja tulkinnallista keskustelua, jonka aiheet sijoittuvat painoarvoltaan kulttuurisen todellisuutemme keskelle, ei sen reunamille, marginaaliin. Näin tehdessään Lepecki antaa tulkinnallisia avaimia, viitekehyksiä ja käsitteitä sellaiselle nykykoreografialle, jota luonnehtii läheisempi suhde 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun käsitteellisen taiteen liikkeeseen, 1960-luvun postmodernin tanssin historiaan, esitystaiteeseen ja nykyteatteriin pikemmin kuin klassiseen balettiin ja modernin tanssin traditioon.

Lepecki ”lukee” teoksia ja tekijöitä, tulkitsee tutkijoita ja filosofiä, vetää johtopäätöksiä, esittää väitteitä ja heittää ilmaan oivalluksia kuin jonglööri pallojaan. Kopin saa varmimmin, jos lukijalla on jo pohjatietoja joistakin 1900-luvun filosofisten diskurssien keskeisistä aiheista, etenkin länsimaisen metafysiikan ja kolonialismin kritiikin, dekonstruktion, kriittisen teorian sekä kielen ja kulttuurin performatiivisuuden tutkimuksesta. Mutta teksti toiminee myös esittelynä, johdatuksena näihin aiheisiin, näköalojen avaajana, tietopankkina ja ajattelun herättäjänä. Lukijalta puuttuvan filosofis-teoreettisen oppineisuuden korvannee kiinnostus tanssitaiteen historiaa, nykykoreografiaa, esittävää taidetta, kehollisuuden poliittisuutta ja teoksessa käsiteltyjä teoksia tai tekijöitä kohtaan.

Jokaiseen taiteenalaan liittyy myös teoriaa. Yhtä lailla kuin kuvataiteessa traditionaaliset väriteoriat ja perspektiivin perusteet ovat saaneet rinnalleen monipuolista uutta representaation teoriaa, myös tanssitaiteen teoriaperustaa tulee monipuolistaa ja päivittää. Kyse ei ole ideologioiden levittämisestä, yhdenmukaistamisen vaatimuksesta tai edes siitä, että kaikkien tekijöiden, tutkijoiden tai katsojien tulisi omaksua samanlainen teoreettinen viitekehys. Niin kansainvälinen kuin suomenkielinenkin tanssikeskustelu tarvitsee monia erilaisia ääniä, kriittisiä luentoja, ja myös sellaisia uusia näkökulmia, joita vain asiaan perehtynyt ja kulttuuriimme syvästi juurtunut tutkimus voi tuoda esiin. Minkään taiteenalan on vaikea säilyä elinvoimaisena ilman sen käsitteellisten taustaoletusten ja arvomaailmojen tarkastelua yhteisön yhteisellä, kielen, puheen ja kirjoituksen näyttämöllä. Ilman tällaista tarkastelua vuorovaikutus taiteen tekojen ja yhteisön itseymmärryksen välillä on vaarassa hiipua tai joutua aseettomana markkinavoimien armoille.

Lepeckin teoksen suomentamisessa on kyse myös ajasta ja ajankohtaisuudesta. Esteettiset arvostukset ja tavoitteet eivät ole samoja kaikille. Länsimaisissa demokratioissa, taiteen ja yhteiskunnan suhteissa, dionyysinen luovuus ja apolloninen muodonanto ovat saaneet peruuttamattomasti rinnalleen yhä laajemman sokraattisen moniäänisyyden ja keskusteleavuuden.

Mikään yksi konventio ei voi edustaa kaikkien ääntä, olemisen mieli näyttäytyy perspektiivisenä, kokijasta ja yhteisöstä käsin. Tässä tilanteessa taustoittava teoreettinen ymmärrys nousee väistämättä uuteen asemaan. Kun kaikki on mahdollista, mikä on tärkeää? Mikä on itselle luontaista, välttämätöntä? Tekijät joutuvat etsimään omaa tietään ja perustelemaan valintojaan. Katsojat, kriitikot, taiteen rahoituksen ja tuotannon toimijat, kaikki valitsevat, mitä tekevät, mitä sanovat, millä tiedolla, millä intressillä, mitä tavoitellen ja mitä tukien. Poliittista aspektia on vaikea välttää.

Yliopistolla on itsestäänselvästi yhteiskunnassa oma tärkeä tehtävänsä ja velvollisuutensa uuden tiedon tuottamisessa. Taideyliopiston tärkein tehtävä on kouluttaa taiteilijoita; tuottaa taiteellista taitoa, omaperäistä ja uutta luovaa taiteellista ajattelua taiteen historiallisessa jatkumossa. Taitoon liittyy aina konventionaalinen ja yhdenmukaistava aspekti. Emme keksi kivikirveen hiontatapaa uudelleen ja uudelleen, vaan siirrämme taitoa sukupolvelta toiselle. Nykypäivänä on välttämätöntä kuitenkin myös kysyä yhä perinpohjaisemmin, miten määrittelemme taidon? Miten ymmärrämme teoksen käsitteen? Miten ymmärrämme taiteen, miten ihmisen ruumiillisen ja kulttuurisen olemassaolon?

Tämä kirja on yksi puheenvuoro tässä keskustelussa. Kuten sanottua, se keskittyy Suomessa tanssintutkimuksessa suhteellisen vähäiselle huomiolle jääneeseen modernin aikakauden ja tanssin modernismin *kritiikkiin* ja koreografian *poliittiseen* luentaan.

Totuus, esitys, läsnäolo ja muita keskeisiä käsitteitä

Suomessa kriittiseen tanssintutkimukseen on 1990-luvulta lähtien vaikuttanut muun muassa fenomenologisesti orientoitunut teoreettinen viitekehys. Sitä kautta tutkimuksessa on painottunut tanssin eletty maailmasuhde, tanssin kokemuksellisuus ja kehollisuus. Erityisesti filosofi Jaana Parviaisen tanssia koskeva tuotanto voidaan ymmärtää kauttaaltaan kriittisenä ”idealistisen estetiikan”, ideaalia ja universaalia muotoa yksilöllisen kehollisen kokemuksen kustannuksella korostavaa, perintöä kohtaan. Tanssin maailmasuhdetta kokemuksellisesti tarkasteleva viitekehys on ollut myös esimerkiksi tanssitaiteilija, tutkija Leena Rouhaisen ja useiden muiden Teatterikorkeakoulun tanssia käsittelevien väitöstutkimusten, allekirjoittaneen mukaan lukien, aiheena.

Yleisesti ottaen suomalainen taidetanssin tutkimus on kuitenkin ollut varsin historiapainottunutta, taiteilijoita, teoksia ja instituutioita tarkastelevaa tutkimusta. Esteettisen tarkastelun, muoto-, liike- ja tyylianalyysin, rinnalle on noussut myös uutta jälkistrukturalistisesti ja kriittisesti orientoitunutta historiatutkimusta, joka on monipuolistanut kuvaamme (suomalaisen)

taidetanssin lähtökohdista. Esimerkiksi tanssitaiteilija, tutkija Kai Lehikoinen on tarkastellut poikien tanssikasvatusta heteronormatiivisessa tanssikulttuurissamme ja historioitsija Anne Makkonen on kehittänyt kirjoitetun historian rinnalle kokemuksellista performatiivista tanssihistorian tutkimusta. Kuten Lepeckin esimerkit osoittavat, nykytanssin historiallisten yhteyksien tarkastelu mahdollistaa uusia tulkinnan tapoja. Esimerkiksi historioitsija Hanna Järvinen on kritisoinut foucaultlaisessa viitekehyksessä tanssin tekijyyttä ja teoksen rakentumista, joita myös Lepecki käsittelee. Lepeckin teksti tarjoaa kuitenkin kokonaisuudessaan harvinaisemman kriittisen näkökulman keskittyessään erityisesti *koreografian* ontologiaan, ei niinkään taiteilijan uraan ja teoksiin, tanssijan kokemukseen tai kehollisuuteen.

Lepeckin tekstiä voi pitää joiltain osin rinnakkaisena pohdintana draaman jälkeisen teatterin ja esitystaiteen teoriaan. Vuonna 2009 ilmestynyt Hans-Thies Lehmanin kirja *Draaman jälkeinen teatteri* (Like) saa Lepeckin kirjasta painavan tanssitaiteen ja nykykoreografian teoretisoivan rinnakkaisteoksen. Kun teatterin alueella puhutaan draaman jälkeisestä teatterista, niin tämän kirjan myötä voitaisiin puhua ”tanssin jälkeisestä” koreografiasta. Ilmauksessa ”tanssin jälkeinen koreografia” kyse on siitä, että saadaksesi esiin koreografiaan historiallisesti sitoutuneita arvoja ja käytänteitä sekä kyetäkseen tuomaan esiin niitä merkitystasoja, joita lukee käsittelemistään teoksista, Lepecki purkaa ”moderniin” liittyvän liikejatkuvuuden, ”kineettisen imperatiivin” ja koreografian välisen sidoksen. Tällainen ”liikkeen pysäyttäminen” tai ”väsyttäminen” (exhausting), edellytyksenä koreografian olemisen tapojen uudelleen tarkastelulle, sen ”uudelle alulle”, on ollut myös niiden taiteilijoiden taiteellisenä strategiana, joiden teoksia Lepecki kirjassaan tulkitsee. Sekä Lepeckin että kyseisten taiteilijoiden motiivina (Lepeckin tulkinnan mukaan) on ollut suhtautua kriittisesti modernina edistyksellisyytenä ymmärrettyyn kulttuuriseen ja poliittiseen todellisuuteen, joka pyrkii jatkuvan liikkeen, sujuvuuden ja tehokkuuden nimissä toistamaan niitä homogeenisia ideaaleja arvoja, joiden valtuuttamana länsimainen toiseutta alistava, riistävä ja imperialistinen vallankäyttö on ollut mahdollista kautta vuosisatojen. Lepeckin mukaan näissä teoksissa on ollut kyse ennen kaikkea tällaista arvomaailmaa ja vallankäyttöä vahvistavien esitysten, representaatioiden, kritiikistä sekä koreografian ja nykyesityksen uusien mahdollisuuksien etsinnästä. Mutta jotta vallitsevaan arvomaailmaan voisi saada kriittistä etäisyyttä tai kriittiselle argumentaatiolle painoa, on välttämätöntä pureutua ensin kysymykseen arvojen perustasta. Sieltä Lepecki löytää 1900-luvun filosofian keskeisen juonteen, länsimaisen metafysisen todellisuuskäsityksen kritiikin.

Tästä kritiikistä Lepecki ottaa valikoiden esiin joitakin käsitteitä, joita esittelee lyhyesti. Vaarana on, että juuri nämä keskeiset motiivit jäävät lukijalle epäselviksi, jolloin tulkinnan johtopäätöksetkin tuntuvat välillä leijuvan käsitteellisessä kehässä. Lepecki viittaa useisiin

filosofeihin, jotka muodostavat jo keskenäänkin toisiaan tulkitsevan ja edeltäjiensä ajattelua kriittisesti kehittävä ketjun ja tästä syystä on paikallaan taustoittaa tässä esipuheessa muutamia Lepeckin käyttämiä keskeisiä käsitteitä tai näkökulmia. Lepeckin käsitteestä ja lähteestä toiseen hyppeltyvässä otteessa ei mielestäni kuitenkaan ole kyse mielivaltaisista assosiaatioista vaan pikemminkin laajan lukeneisuuden mahdollistamasta intertekstuaalisuudesta. Sen keskeinen koossa pitävä suunta on monipuolinen modernin kritiikki, joka puolestaan ottaa vauhtia historiallisen platonis-aristoteelisen metafysiikan ja taiteessa vaikuttavan idealistisen estetiikan yhteenkietoutuneen perinnön purkamisesta.

Keskeisenä purkamisen kohteena on kysymys todellisuudesta ja totuuden olemuksesta – ei mikään vaatimaton asia siis. Yksi todellisuuden ja totuuden luonteen ajattelija, jonka fenomenologiaan Lepecki nojaa, on filosofi Martin Heidegger. Heidegger pohtii kirjoituksissaan olemista ja totuuden olemusta sekä filosofian historian että kokemuksen valossa. Hän esittää historiallisen metafysisen ajattelutavan tuottavan meille käsityksen, että todellisuus ja totuus avautuvat vain yliaististen ideoiden valossa. Näin oleminen ilmenemisenä ja eletty kokemuksellisuus jäävät paitsioon, eikä niillä ole merkittävää sijaa totuuden määrittelyssä. Ideatodellisuus, siis totuus, on subjektiivisesta kokemuksesta vapaa ja absoluuttinen. Totuus on ymmärretty ensin Jumalan asettamina ideoina, ”alkukuvina”, sitten 1600-luvulta lähtien ihmisen itsensä asettamana oikeellisuutena, olevaa koskevan representaation, tiedon, varmuutena. Näin totuus voi olla jotakin aina järjen katseen edessä *lännäolevaa*, kokonaan paljastunutta, absoluuttista ja homogeenista, sikäli kun mikään subjektiivinen ”toinen”, kokemuksellinen ja situationaalinen ei siihen vaikuta.

Heidegger sen sijaan kääntää tällaisen vertikaalisen ”ideoiden” hierarkian horisontaaliseksi. Hän kysyy, miten maailma ja merkitykset avautuvat meille eletyssä elämässä, kokemuksessa. Hän esittää, että elämme maailmaan ja kokemukseen heitettyinä, toisten kanssa, historialliseen ja kulttuuriseen tilanteeseen, tilanteeseen, tilanteeseen liittyneinä, ammentaen olemisen potentiaalista, kuolemaamme saakka avoimista mahdollisuuksista. Identiteettimme, oikeammin itseyytemme, ei siis ole mitään kiinteää tai valmista yhtä ja ainoaa, pikemminkin maailmassa-olon *tapahdumaa*, maailmasuhteemme kautta jatkuvasti määrittyvää olemassaoloa. Olemassaolomme määrittyy *täällä-paikalla* ollen (*Dasein*), aina jossakin maailmassa, mielekkyydessä, aina jo avautuneen historiallisen maailman pohjalta. Näin meissä, meidän teoissamme, kielessämme ja taiteessamme puhuu yhtä paljon historiallinen maailma ja kieli kuin ihminen itse. Kieli ja taide ovatkin eräällä tapaa maailman itseilmaisua – ihminen käyttää kieltä, tekee ja vastaanottaa taidetta sikäli, kuin kuulee ja kuuntelee, kykenee vastaanottamaan kieltä ja maailmaa.

Heidegger kritisoikin länsimaista metafysiikkaa ”*lännäolon*” ja 1600-luvulta alkaen

myös ”subjektiuden” metafysiikkana. Filosofinen käsite ”läsnäolo” on hankala termi esittävän taiteen viitekehäksessä, jossa se käsitetään yleensä esiintymisen positiivisena laatusanana. Tässä se kuitenkin tarkoittaa vaillinaista suhdetta olemisen ymmärtämiseen. Olemisen tapahtumana, ajallisena ilmenemisenä, ei voi koskaan tulla *kokonaan* käsitetyksi, nähdyksi, paljastetuksi, vaan olemisen totuus on luonteeltaan kätkeytyntä paljastuneisuutta ja vieläpä situationaalista, kullekin yksilölle ja yhteisölle historiallisesti ja kulttuurisesti avautuvaa. Totuus ei siis voi olla universaalisti kaikille sama, homogeeninen eikä absoluuttinen, kun sitä ajatellaan *olemisesta* käsin. Näin olemisen totuuteen kuuluu myös se, mikä *ei* ole ”läsnä”, mikä vaikuttaa poissa olevana, mikä on jäänyt peittoon, mikä on jotakin *toista*, ei-tuttua ja vierasta, ”ulkopuolista”.

”Subjektiuden metafysiikalla” Heidegger puolestaan viittaa modernille aikakaudelle tyypilliseen olevaa koskevan objektiivisen tiedon ja universaalien totuuden samastamiseen. Siinä ihminen asettaa itse olevaa (ja totuutta) koskevat kysymykset ”objektiivisen tiedon” intressistä käsin. Maailma avautuu representaatiovaltaa kulloinkin pitävän tahon ”kuvauksena”, maailmankuvana, representaation asettaman järjestyksen mukaisesti. Näin ”subjektiuden metafysiikka”, joka oikeuttaa olevan objektivoinnin tiedon kohteeksi, on myös vallankäyttöä olevan olemista kohtaan. Heideggerin mukaan uutta aikaa määrittääkin se, miten ihminen on suhtautunut ympäristöön, luontoon, jopa ihmiseen itseensä varantona, hyödykkeenä, käytettävyytenä ja materiaalina kriitikkittömän imperialistisella ja kolonialisoivalla otteella.

Olevaa koskeva objektiivinen tieto ja sen *esittäminen totuutena, totuus representaationa*, peittää toisen tavan tarkastella totuuden kysymystä, tavan, jossa lähtökohtana on eksistenssi, siis olemisen ilmenemisenä, kokemuksena, mielekkyyden tai mielettömyyden *ellettynä* tilanteena. Tällainen totuus on paljastuneisuutta aina jossakin situaatiossa, eikä sillä ole objektiivisen, absoluuttisen, pysyvän ja varman tiedon asemaa. Mutta olemisen *poliittisessa kokonaisuudessa*, kysymyksessä ”aistisen jakamisesta”, tällaisella esiin tulemisella, näkymisellä ja tunnistamisella on tärkeä asema.

Politiikassa on kyse, Jacques Rancièren mukaan, ”erimielisyydestä, joka koskee kiistaa aistittavan jaosta, siitä mitä puhe merkitsee ja kenen puhe kuullaan, siitä mikä on ymmärrettävissä, nähtävissä ja kuultavissa” (Hirvonen 2010, 266). Poliitiikan vastakohtana Rancièrè näkee ”poliisin”, yhteiskunnan symbolisen konstituution, joka organisoii ajan, tilan ja ruumiit yhteiskunnan kokonaisuudessa ja kokonaisuudeksi. Se jakaa jokaiselle määrättyt roolit ja paikat määrättyinä aikoina. ”Poliisin” olemuksena on siten ”aistittavan jako”. ”Poliisin” ja yhteiskunnan intressissä on keskeytymätön liike, kuuliainen eteenpäin kulkeminen: ”Jatkakaa matkaa! Täällä ei ole mitään nähtävää!” Rancièrè korostaa, että mitään politiikkaa ei tapahdu läpikulun ja kierron tiloissa. Poliitiikassa on kyse tämän kulun ja kierron tilan muuttamisesta subjektin ilmenemisen

tilaksi; sujuvuuden keskeyttäminen haastaa aistittavan jaon. (Hirvonen 2010, 266.) Samoin Lepeckille ”liikkeen pysäyttäminen” näyttäytyy poliittisena vastarinnan muotona, mahdollisuutena kyseenalaistaa vallitseva *osajako*.

Lepecki kiinnittää erityistä huomiota kautta koko kirjan juuri ”subjektin ilmenemisen tilan” ja identiteetin kysymykseen. Totuus kokonaan paljastuneena oikeellisuutena, *rakenteen* läsnäolona ja ideaalina identiteettinä joutuu Lepeckin käsittelemissä teoksissa monin tavoin kyseenalaistamisen ja murtumisen tilaan. Lepeckin mukaan esimerkiksi koreografi Jérôme Bel ”paljastaa rakenteen, jonka representaatio luo näkyvyyden ja läsnäolon, läsnäolon ja muodon yhtenäisyyden, muodon ja identiteetin yhtenäisyyden välille” (sivu 55?). Koreografi Xavier Le Roy puolestaan kyseenalaistaa ”sepitetyt vastakkainasettelun tavat” ja ”palauttaa ruumiille sen vallan keksiä itsensä jatkuvasti uudelleen” (sivu 50?). Vaikka Lepecki oman agendansa ajamana varmasti monin paikoin syyllistyy ylitulkintaan tai teosten taivuttamiseen teoreettisen diskurssin näköiseksi, on selvää että kysymys identiteetistä ei ole vain taiteen sisäinen elitistinen leikki tai narsistinen tarve. Yhä voimallisemmin Euroopassa ja globaalissa maailmassa joudumme vastakkain osajaon kysymyksen kanssa. ”Poliisi” määrittää kaikille paikan ja tehtävän kierrossa, jolloin paikattomilla (työttömällä, paperittomilla) ei ole muuta kuin sosiologinen identiteetti, joka on välittömästi käännettävissä ”erilaisen rodun ja ihon antropologiseksi alastomuudeksi” (Hirvonen 2010, 261/ Rancière 2009, 168).

Edellä olen pyrkinyt kuvaamaan sitä kriittistä potentiaalia, jota Lepecki ja hänen tulkitsemansa koreografit käyttävät hyväkseen. Koreografia ja nykyesitys etsivät tuoreita ja puhuttelevia keinoja, joilla päästä käsiksi niihin valta-asetelmiin, joita poliittiset, mediassa ja taiteessa toimivat *esitykset* edustavat ja toistavat. Näin tekee performanssitaiteilija William Pope.L. harjoittaessaan ryömintää Manhattanilla teoksessa *How Much is that Nigger in the Window?* Näin tekee myös koreografi Vera Mantero huojuessaan valon ja pimeyden rajamailla, pukinsorkissaan, mustaksi maalatussa kehossaan, valkoiseksi ehostetuissa kasvoissaan teoksessa, jonka lähtökohtana oli tanssijatar Josephine Baker ja kysymys nykypäivän eurooppalaisesta rasismista teoksessa *uma misteriosa Coisa, disse e.e.cummings*.

Vallan representaatioiden kriittisten taiteellisten ilmenemismuotojen tulkitsemisen projektissaan Lepecki tarttuu useampaan aiheeseen: modernin kineettinen ontologia (Peter Sloterdijk), kolonialisoidun olotilan ontologian kritiikki (Frantz Fanon), John Austinin performatiivin käsitteen uudelleen tulkinta (Judith Butler), freudilainen melankolia (Anne Anlin Cheng), aavemaisen sosiologinen voima (Avery Gordon), talouden ja representaation kritiikki (Jacques Derrida), tekijän auktoriteetin kritiikki (Michel Foucault, Roland Barthes), ruumis ilman elimiä (Gilles Deleuze ja Félix Guattari). Näiden lisäksi esiin nousevat hänen käsittelemiensä

taiteilijoiden lähteet ja filosofiset lähtökohdat. Kaikkea tätä runsautta koossapitävänä ymmärryksenä on kuitenkin edellä luonnehdittu metafyyssisen todellisuuskäsityksen ja maailmassa-olemisen filosofioiden lähtökohtainen ero ja siinä erityisesti olemisen, läsnäolon, vallan ja identiteetin kysymykset.

### Kritiikin kritiikki ja nykypäivä

Lepeckin projekti on hurja. Hän on ylenmääräisen eklektinen, välillä jopa rasittavuuteen saakka. Lukija heittyy sivupoluille, eksyy, kompastelee, kompuroi, löytää huikaisevia maisemia, herättäviä oivalluksia, tuntee tehneensä matkan, käyneensä jossakin kirjoittajan mukana. Teksti edellyttää hidasta lukemista, lukemiseen pysähtymistä, aivan kuten Lepeckin käsittelemät koreografiat ehdottavat liikkeen pysäyttämistä vastarinnan, uudelleen arvioinnin, historian kausaalista toistamisesta irtautumisen takia. Suomentaja, tutkija Hanna Järvinen tasoittaa tietä lukijalle niin paljon kuin se on mahdollista. Hän pilkkoo Lepeckin monipolvisia virkkeitä, esittelee ja avaa terminologiaa ja selittää käsitteitä niin, että teksti avautuu lukijalle, uskallan sanoa, jopa tarkemmin kuin alkuteoksessa.

Lepeckiä voi kritisoida monesta muustakin asiasta kuin satunnaisista käsitteellisistä hetteiköistä. Niin tärkeää kuin onkin kiinnittää tutkimus konkretiaan ja käyttää laajalti tunnettuja teosesimerkkejä, siinä piilee myös omat, kaanonit, henkilökulttia ja tekijäinstituutiota kritiikittömästi rakentavat vaaransa. Lepecki ei avaa juurikaan sitä, miksi juuri nämä tekijät ja teokset ovat valikoituneet teokseen. Voin vain arvailla syitä Lepeckin taiteilijavalintoihin. Kuvataiteilija Bruce Nauman avaa käsittelyn perinteisesti ymmärretyn tanssitaiteen rajojen ulkopuolelle, tuo 1960-luvun filmeillään historiallisen näkökulman kirjaan mukaan sekä antaa mahdollisuuden käsitellä *koreografiaa* kokonaan irti tanssin liikkeen laatuun keskittyvästä, taidollisesta aspektista ja liikejatkuvuuden koreografisesta merkitystasosta. Muut taiteilijat tai teokset ovat Lepeckin aikalaisia, useat heistä Lepeckin henkilökohtaisia tuttavuuksia tai ystäviä. Lepecki on seurannut heidän uriaan ja teoksiaan pitkään ja todistanut sen merkitystyhjien ja taiteellisen kyseenalaistamisen, jota heidän teoksensa paljolti kohtasivat erityisesti 1990-luvulla. Todennäköisesti Lepecki on itse kokenut kykenevänsä lukemaan teoksista sellaisia merkitystasoja, joita ”suuri yleisö” tai tanssikritiikki ei välttämättä tavoita ja voivansa näin tuoda tanssitaiteen keskusteluun sellaista tarkkuutta ja laaja-alaisuutta, jota 1980-luvulta olemme lukeneet enemmän kriittisen kulttuurin- ja esitystutkimuksen puolella.

Lepeckin käsittelemistä taiteilijoista Jérôme Bel, Juan Dominiquez, La Ribot, Xavier Le Roy ja Vera Mantero voidaan paikantaa löyhästi 1990-luvulla esiin nousseen niin sanotun



käsitteellisen tanssin tai ”performatiivisen koreografian” piiriin, nykytanssin uudistusmielisillä, aluksi varsin pienillä ja marginaalisilla näyttämöillä esiintyneiden koreografien joukkoon. Tähän kategoriaan eivät kuitenkaan sovi pitkän linjan koreografi Trisha Brown, performanssitaiteilija William Pope.L tai kuvataiteilija Bruce Nauman. Niinpä on selvää, että Lepeckin käsittelemät ”performatiiviset” tai ”käsitteelliset” koreografiset teokset eivät muodosta mitään yhtenäistä esteettistä ilmiötä tai ryhmittymää. Kaikki hänen käsittelemänsä koreografit eivät myöskään ole mitenkään sitoutuneet liikkeen pysäyttämiseen lopullisena taiteellisena manifestina. Pikemminkin kyse on ollut välirikosta ja asumuserosta. Jos kumppanit palaavat eron jälkeen yhteen, mikään ei kuitenkaan ole samoin. Suhde on muuttunut, tietoisuus on muuttunut, asenne on toinen. Mainitut koreografit ovat olleet vaikutusvaltaisia tekijöitä uuden koreografisen ajattelun kehittämisessä ja ”liikkeen pysäyttämisen” strategia on ollut tärkeä ilmiö 1990-2000-luvun koreografiassa; se mahdollisti radikaalin koreografian uudelleentarkastelun ja vapautti sille uusia olemisen ja ilmenemisen tapoja. Nyt 2010-luvulla koreografeilla on taas piirun verran vapaampi kenttä valita itselleen omimmat ilmaisutavat ja taiteen sisällöt, tanssin kanssa tai ilman.

Lepecki tuo ansiokkaasti esiin koreografian ontologiaan sisältyviä piileviä, alistavia ja käskeviä voimia. Mutta koreografia ymmärrettynä liikejatkumon luomisena, ”tanssimisena”, jonka koreografista kulkua ohjaa liikkeen dynamiikan ja laatuherättämä kokemuksellisuus sekä tähän liittyvät positiiviset aspektit, sen sijaan jää hänen käsittelystään pois. Aivan kuten musiikissa sävelteoksen jatkuvuus kuulijalle, myös liikkeen monipuolinen jatkuvuus, tanssikoreografia, voi toimia tanssijalleen ja katsojalleen positiivisena kokemusväylänä, kanavana, kommunikaationa, potentiaalinen esiintulo, olemisen osallisuuden avaajana. Oman kokemukseni mukaan myös koreografian ja kielen suhde on monipuolisempi kuin Lepecki esittää. Koreografiset käsikirjoitukset, partituurit, voivat toimia imperatiivisen tai toimintaa ehdollistavan aspektin sijaan myös ehdottavassa, neuvottelevassa, generatiivisessa, metaforisessa ja metonyymisessä suhteessa toimintaan ja esitykseen. Itse asiassa näen, että juuri näiden monipuolisten kielen ja koreografian välisten suhteiden kautta koreografialla on keinoja irtautua melankolian määrittämästä historiallisesta juurestaan.

Lepeckin mukaan melankolia – subjektin kykenemättömyys päästää irti menetetyistä objektista ja hyväksyä menetys – sitoo koreografian kykenemättömyyteen tavoittaa nykyhetkessä elävää poliittista potentiaalia. Melankolian hän jäljittää koreografiassa vuoteen 1589, hetkeen jolloin ilmestyi Thoinot Arbeau'n *Orchésographie*, ensimmäinen tanssimanuaali, tanssien ja liikkeiden muistiinmerkintä, koreografian ja kirjoituksen sidos. Tanssikirjoituksen kyky manata esiin aiemmin olleet tanssit ja tanssijat, koreografian kautta saavutettu sidos menneeseen, on osa yhtäältä koko länsimaista modernia vaivaavaa melankoliaa, kyvyttömyyttä päästää irti menneestä

suuruudesta, mutta myös syy koreografian poliittisen kyvyn puutteeseen. Melankolinen asenne estää näkemästä nykyisyyden moninaisuutta, monikkoutta.

Lepeckin määrittelemä melankolia vaikuttaa, jos vaikuttaa, alitajuisena affektina tai ääneen lausuttuina arvoina – tämä on seikka, jota jokainen lukija pohtinee itse, omista lähtökohdistaan käsin. Itselleni melankolian käsitteen tuominen esiin tässä yhteydessä herätti uusia oivalluksia syystä ja seurauksesta juuri nykytanssin poliittisen potentiaalın suhteen ja tarjosi siten tulevaisuuteen ajattelun aiheita. Uskoakseni Lepeckin teksti onkin parhaimmillaan juuri tällainen. Se nostaa esiin monia mielle yhtymiä, tulkintoja ja väitteitä, jotka eivät tyhjene vaan odottavat jatkokäsittelyä ja tarttumista joko tutkijan tai taiteilijan strategioilla.

Lopuksi mieleni tekee sijoittaa myös Suomi Lepeckin maailmankartalle. Lepeckin esiinnostamat taiteilijat ovat uransa alkupuolen marginaalisesta asemasta nousseet tunnetuiksi toimijoiksi kansainvälisellä 2010-luvun tanssikäntällä. Toki Lepecki mainitsee 1960-luvun judsonilaiset koreografiset innovaatiot samoin kuin 1980-luvun Pina Bauschin uuden koreografisen dramaturgian, mutta hänen tulkitsemansa teokset (lukuun ottamatta Bruce Naumanin videoteoksia) ja esittelemänsä koreografiset strategiat sijoittuvat 1990–2000-luvulle. Itse 1980-luvulla toimintani aloittaneena tiedän hyvin, että jo tuolloin Helsingissä tehtiin tanssitaideita, jonka agenda oli nimenomaan *modernia* (kuten se tässä kirjassa ymmärretään) kohtaan kriittinen. Liikkeen pysäyttäminen, koreografian kineettisen imperatiivin, homogeenisten standardien ja kauneusideaalien purkaminen oli monen, erityisesti Zodiak presents -ryhmittymän piirissä toimineen, koreografian tavoitteena. Tuolloin ideaalien koreografioima vertikaalinen ruumis kaatui maahan. Ei neutraalille, abstraktille tilapinnalle vaan syntymän ja kuoleman, asumisen, levon ja työn maankamaralle. Koreografinen ruumis ei ollut ensisijaisesti tanssiva ruumis vaan tunteen ja alitajunnan, kulttuurin ja henkisyyden ruumis. Performanssin ja kokeellisen teatterin viitekehys ruokki ”performatiivista koreografiaa”, jossa oli tilaa myös hiljaisuudelle ja poissa olevan läsnäololle.

Tässä kirjassa käsitellyt erilaiset koreografiset strategiat, kielen, kirjoituksen ja koreografian väliset suhteet, ovat ruokkineet 1990- ja 2000-lukujen tanssitaideita myös Suomessa. Tehtävälähtöinen koreografinen käsikirjoitus ja yksilöllisen kehollisen havainnoinnin keskeisyys liikkeen motiivina ovat avanneet erilaisille kehollisuuksille tilan ja näkyvyyden tanssinäyttämöllä. Tavallisia ihmisiä osallistavat sosiaalisen koreografian teot ja tapahtumat sekä olemassa olevia liikkeellisiä viitekehäksiä kuten vaikkapa urheilun, muodin tai politiikan liikkeistöä käyttävä ”lähdeperusteinen” koreografia ovat irrottaneet koreografian luoja-koreografian teleologisesta ruumiista ja vapauttaneet koreografian tutkimaan maailmaa maailmasta itsestään käsin.

Nyt 2010-luvulla koreografia nähdäkseen edelleen maallistuu, monikollistuu,

politoisoiuu, runollistuu, aktivoituu; yhtäällä se säilyttää selkeänä klassiseen balettiin ja moderniin tanssiin liittyvät evoluutiohaaransa ja kehittää niitä ylisukupolvisessa taidossa edelleen, toisaalla se fuusioituu historiallisten juuriensa lisäksi esimerkiksi katutaiteen, ITE-taiteen, teatteritaiteen, esitystaiteen ynnä muun taiteen ja tieteen kanssa ja kysyy ihmisen olemassaolon koreografisen ulottuvuuden kysymystä yhä uudelleen ja uusin tavoin. Tässä tulevaisuuden matkassa Lepeckin lähimenneisyyttä luotaavalla kirjalla on herättelevää ja liikkeelle potkivaa, poleemista ja tärkeää sanottavaa.

#### Lähteet:

- Dupré Louis 1993, *Passage to Modernity. An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*. Yale University press, London and New Haven.
- Ferguson, Harvie 2000, *Modernity and subjectivity. Body, Soul, Sprit*. University Press of Virginia. Va. and London.
- Heidegger, Martin 2000, *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Vastapaino, Tampere.
- Heidegger, Martin 2000, *Kirje humanismista ja maailmankuvan aika*. Suomentanut Markku Lehtinen. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Hirvonen, Ari 2010, ”Demokratia, katu ja tehdas poliittisen kiistan näyttämönä”. *Tiede & Edistys* 4/2010, 259-278
- Jameson Fredric 2002, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of Present*. Verso, New York.
- Rancière, Jacques 2009, *Erimielisyys. Poliitikka ja filosofia*. Suomentanut Heikki Kujansivu. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Sloterdijk, Peter 2000, *La Mobilisation infinie*. Christian Bourgeois Editeurs, Paris.