

KIRSI MONNI

Situaatio, kehollisuus ja kielellisyys

– merkintöjä modernin jälkeisestä koreografiasta
1980-luvulta tähän päivään //

Kun minulta pyydettiin artikkelia postmodernia tanssia Suomessa käsittelevään julkaisuun, pohdin pitkään lähestymistapaa aiheeseen. Aihe on laaja, ja tunnistan sen käsittelyn vaativuuden monestakin syystä. Yhtäältä teemaa pyritään valottamaan omakohtaisesta ja historiallisesta näkökulmasta 1980-luvulla uransa aloittaneiden taiteilijoiden puheenvuorojen kautta. Toisaalta *postmoderni*-teeman käsittely edellyttää myös jonkinasteista taideteoreettista tai viitekehyksiä luovaa pohdintaa. Kirjoitukseni sijoittuu näihin molempiin näkökulmiin ja tuntuu vasta avaukselta kaikkeen siihen kokemukselliseen ja historiallis-teoreettiseen maastoon, jonka aiheen pohdiminen on tuonut esiin. Keskityn tässä kirjoituksessa erityisesti niihin seikkoihin, jotka määrittävät taiteellista työskentelyäni ja sen suhdetta postmodernismin teoreettisiin piirteisiin. Jätän tietoisesti käsittelemättä tanssin tuotantoympäristöä, yhteistyökumppaneitani ja tanssiyhteisöäni, Vanhan ylioppilastalon kulttuurikeskuksen aikaa 1980-luvulla sekä Zodiak Presents ry:tä ja Zodiak – Uuden

tanssin keskusta, sillä näistä aiheista olen itsekin kirjoittanut jo aiemmin ja niistä on olemassa aiemmin julkaistuja kirjoja.⁶

Taiteellisessa työskentelyssäni katseeni on ollut kohden tulevaisuutta, enkä ole ennen tätä kirjoitusta julkaissut retrospektiivistä, omien taiteellisten töiden analyysia. Toisaalta taiteilijuuteeni on aina liittynyt kiinteästi tutkimuksellisuus, tanssin olemismahdollisuuksien ja kielellisyyden kysymyksien pohdinta. Vaikka taiteellisia töitä tehdessäni en ole niinkään katsonut omaan historiaani ja menneisiin teoksiini, niin kaikessa taiteessa historia on joka tapauksessa läsnä viitekehyksinä, menetelminä ja tulkintahorisontteina. Tutkimustyössäni historia vaikuttaa välttämättä sekä siinä kielessä ja käsitteissä, joilla taiteesta puhutaan, että niissä näkökulmissa ja jäsennyksissä, joita kirjoitetun kielen avulla tuodaan esiin.

Taide ja teos eivät tyhjene kuvailuun, sanoihin, kieleen eivätkä käsitteisiin. Tämä on ”ongelma” aina kun taiteesta puhutaan. Toisaalta, ilman uusia käsitteitä ja kieltä emme voi uudistaa yhteistä jaettava merkitysmaailmaa, jolloin taiteessa tapahtuva ajattelu jää helposti näkymättömäksi ja teokset katoavat merkityksettömyyteen, kunnes taiteellisissa prosesseissa ja taiteen ympärillä ja yhteiskunnassa tapahtunut kehitys on avautunut uusille näkökulmille ja teosten avaamat näkymät maailmaan kyetään sanoittamaan ja niistä voidaan keskustella. Tällainen taiteen ja teoksen, kokemuksellisuuden, kielen ja merkityksen suhteiden pohdinta on motivoinut omaa työskentelyäni kaiken aikaa, nyt jo useamman vuosikymme-

6 Aihetta olen käsitellyt muun muassa artikkeleissa ”Zodiakin kolme aaltoa – 20 vuotta kollegiaalisen taideyhteisön haasteita” sekä ”Mestari tuli taloon – Deborah Hay ja pohjoinen ulottuvuus” teoksessa *Zodiak uuden tanssin tähden* (Ojala & Takala 2007). Helsingin Yliopiston kulttuurikeskuksen toimintaa Vanhalla Ylioppilastalolla käsitellään kirjassa *Vanha palaa!* (Mäkelä & Popp 2017).

nen. Se on myös viitekehystänyt koko toimintakenttääni, jota usein, ei aina, on leimannut tietty kitka tai ristiriitaisuus juuri näiden suhteiden välillä.

Viitekehyseseni 1980-luvun alussa

Jotta voisin luonnehtia tarkemmin omalla kohdallani näitä kielen ja merkityksen suhteita sekä tanssin käännettä modernismista postmoderniin, on syytä ensin lyhyesti piirtää esiin omaa historiaani ja sitä maastoa, jossa 1980-luvulla aloittelin toimintaani tanssitaiteilijana. Etenkin, koska se eroaa sukupolveni muista ”postmodernisteista” opintotaustani takia. Nyt viisikymppisenä, minulla on tunne kuin olisin jo toisen sukupolven tanssitaiteilija ja kuin olisin elänyt monta elämää tanssin parissa. Aloitin naisvoimistellulla 4-vuotiaana, baletilla 8-vuotiaana ja Kansallisoopperan balettikoulussa 9-vuotiaana. Aika 16-vuotiaaksi klassisen baletin parissa oli totaalisen intensiivistä ja indoktrinoivaa. Se oli vakavaa harjoittelua kaikkina arkipäivinä, mutta myös sen kautta, että silloin tapahtui baletin kulttuurin sisäistyminen. Omien tuntiemme jälkeen katsoimme iltaisin ovensuussa ammattilaisten tunteja sekä todella paljon esityksiä vanhan oopperan eli Aleksanterin teatterin piippuhyllyllä. Haimme vain sisäänpääsyleimoja kassalta. Muistan Joutsenlammen koreografian vielä tänäkin päivänä lähes kokonaan. Olen nähnyt Maja Plisetskajan Carmenin Aleksanterin teatterin lavalla. Ja olen nähnyt 1970-luvun kaikki keskeiset vierailijat. Nederlands Dance Theatren Jiri Kyliánin koreografiat ja Cullberg-baletin esitykset olivat huumaavia kokemuksia, etenkin Mats Ekin *Bernarda Alban talo*, joka oli Kansallisbaletin modernia ohjelmistoa. Koen olevani taidetanssikulttuuriin sisäistynyt hyvin varhain.

Klassisen baletin lisäksi balettikoulussa opiskeltiin myös suosittuja karakteritansseja, joiden orientalismaa ja kulttuurista

appropriaatiota en tuolloin ymmärtänyt, sekä modernin tanssin Graham-tekniikkaa. Iän myötä kriittisyys klassisen baletin maailmaa, oikeammin sen silloista hegemonista asemaa, kohtaan kasvoi, ja kun minut karsittiin koulusta 16-vuotiaana, ymmärsin sen olevan aivan oikein. Paitsi että ruumiinrakenteeni ei koskaan olisi sallinut kehittymistä klassisessa baletissa riittävän pitkälle, myös taiteellinen kaipuuni osoitti jo muualla. Jatkoin tanssinopintojani Helsingin tanssiopistossa vapaaoppilaana ammattiluokalla, mistä olen opistolle edelleen kiitollinen. Harjoittelu oli monipuolista: jazz-tanssia, Graham-tekniikkaa, afrikkalaista tanssia, klassista balettia, koreografioita ja esityksiä. Opiskelu oli, ajalle tyypilliseen tapaan, hyvin tekniikka- ja tyyლისidonnaista. Kriteerit ja tavoitteet oli sisäänkirjoitettu tyyleihin, eikä tutkimuksellinen tai luova ote ollut lähtökohtana. Esitykset olivat tanssiesityksiä, mutta mikä niistä teki taidetta, jos mikään, jäi minulle hämäräksi.

Samoihin aikoihin, 1980-luvun alussa, liu'uin pikkuhiljaa ammattilaiskentälle mm. Tanssiteatteri Raatikon esityksiin, improvisaatioesityksiin, omiin pieniin koreografioihin ja kokeellisen performanssin pariin. 21-vuotiaana, vuonna 1983, tein ensimmäisen oman koreografiani, teoksen *This Heat*, neljälle tanssijalle Vanhan yliopilastalon juhlasaliin.⁷ Sen tärkeimpinä esitystaiteen referensseinä olivat 1980-luvun alussa Amsterdamissa nähdyt Pina Bauschin teokset sekä Helsingissä vierailleet Jan Fabren kokeellinen teatteri, immerssiivinen ja paikkasidonnainen La Fura dels Baus -ryhmä sekä butotanssin Kazuo Ōnon ja Carlotta Ikedan työt.

7 Taiteellisten töiden työryhmät on listattu lähdeluetteloon. Muut arkistotiedot löytyvät nettisivuiltani <http://kirsimonni.net/>.

Kesäkurssit Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osastolla SDNO:ssa (School for New Dance Development) ja Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskurssit 1980-luvun alussa olivat käänteentekeviä avatessaan nimenomaan tutkimuksellisen suhteen tanssiin. Postmodernin uuden tanssin (new dance) genreä luovan release-tekniikan kehittäjä Mary Fulkerson sekä Mary Prestidge opettivat release-tekniikkaa, Prestidge myös kontakti-improvisatiota sekä taijiquan-tekniikkaa. Tanssijan itseohjautuvuus liikkeen laadun ja ajoituksen suhteen, mielikuvien käyttö liikeratojen ja kehonkäytön opiskelussa, kehon eri osien painon ja liikevoiman suhteen tutkiminen, kehon integraatio ja linjaus – nämä kaikki olivat asioita, jotka avasivat kehollisen kokemuksen ja maailmasuhteen välistä assosiaatiomaastoa sekä liikkeen kautta avautuvaa osallisuutta maailman ilmiöihin. Sen lisäksi, että niskajännityksen aikaansaamat toistuvat migreenit jäivät release-tuntien lattialle, tällainen lähestymistapa avasi liikkeen kanssa työskentelyn nimenomaan *taiiteellisena prosessina*, kokemuksen, liikelaatujen, muodon ja rakenteiden suhteiden ja merkitysten tutkimisena.

Virtaava kehollisuus ja ”uusi abstrakti”

Näiden kurssien jälkeen, teosprosessien aikana vietin pitkiä aikoja salissa perinpohjaisissa ”liiketutkimuksen” sessioissa, jotka avasivat liikeavaruutta siihen suuntaan, jota fenomenologi, filosofi ja budo-opettaja Timo Klemola (1991 ja 1998) kutsuu kehollisten kokemushorizonttien avaamiseksi. Klemolan mukaan liikkeen kautta meillä on mahdollisuus vapauttaa arkipäivän ”Das Man”, ”ei-kenenkään” kehollisuutemme, normatiivinen ja kapeutunut liikeavaruutemme ja muistaa kaikki menneet keholliset kehitysvaiheet, esiobjektiivisesta kehollisuudesta leikki-ikäisen kokemukseen. Kehollista havaintoa harjoittamalla voimme saavuttaa ns. ”tran-

spersoonallisen” kehollisuuden, jossa liikeavaruutemme laajuus tavoittaa koko kehityshistoriamme, aina hienovireiseen sisäisen avaruuden kokemukseen ja kontemplatiiviseen kehollisuuteen saakka. Tällöin herkkyyks liikeaistimuksille avaa kokemuksen eksistenssistä sinänsä ja yhdistää meidät kaikkeen olevaan, liikkeeseen elämänilmionä. Tällainen yhtäaikainen rajattomuuden, ympäristön havainnoinnin, oman ajattelun ja kehollisen läsnäolon kokemus on hyvin luova, virtaava ja liikkeeseen kutsuva tila. Se myös herkistää liikkeen merkityskokemuksen kuuntelulle ja vastaanottamiselle, sillä havainnoinnille aukeavat yhtä aikaa rytmien, muotojen ja laatuojen hienovaraiset vaihtelut, ja pienetkin muutokset jossakin liikkeen tai tilasuhteen parametrissä avaavat uusia merkitysassosiaatioita. Koen, että tämä yksityinen ”tutkimuslaboratorioni” loi pohjan koko myöhemmälle taiteelliselle työskentelylleni, pohjan joka on myöhemmin informoinut sekä teoreettisia tutkimuskysymyksiäni että koreografista ajatteluani.

Ehkä tämä yksityinen laboratoriotyöskentelyni sai aikaan myös sen, että en koskaan tuntenut oloani kotoisaksi ”puhtaan” release-tekniikan luoman liiketyylin tai release-harjoittelusta nousevan liikesanaston parissa. En halunnut vaihtaa yhtä tyyliä toiseen tai yhtä sanastoa toiseen sanastoon. Koin mielenkiintoiseksi pitää liikeavaruuden mahdollisimman avoinna, tutkia myös kaikenlaisia ääripäitä ja liikkeen ”kielellisyyttä” kehollis-kulttuurisena rikkautena, *kehollisen artikulaation* ja *koreografisen muodon* kysymyksenä. Edellä mainitsemiani yhtäaikaista rajattomuuden ja kehollisen läsnäolon kokemuksia voisi kuvata myös läpivirtauksen tilana, jossa tanssin kulttuurinen lajirikkaus, erilaiset tanssityylit ja vivahteet avautuvat mielenkiintoisesti oman kehollisuuden kautta. Pienet muutokset kehonkäytön tavassa, askelluksessa, painopisteissä, kehon kannatuksessa, liikevoiman laaduissa ja rytmeissä avavat ns. ”liikeant-

ropologisen” kartaston maailman ympäri. Tekniikkatunneilla opitut tai medioiden kautta nähdyt afrikkalaisen tanssin, flamencon tai taijin liikemuodot tulevat esiin itse ”löydettyinä” ahaa-elämyksinä ja tuntuvat liittyvän erilaisiin virittyneisyyden, emotionaalisuuden, luonnonilmiöiden, sosiaalisten suhteiden ja abstraktien käsitteiden kehollis-kognitiiviseen ajatteluun.

Tärkeää tuleville taiteellisille prosesseilleni (ja myöhemmälle taideteoreettiselle sijoittumiselleni) oli nimenomaan ”käänteinen järjestys” abstraktien käsitteiden, ilmiöiden ja liikelaatujen suhteiden hahmottamisessa. En ole koskaan kokenut yhtä kiinnostavaksi työskentelyn suuntaa käsitteistä liikemotiiveihin kuin toisinpäin, liikekokemuksesta käsitteisiin ja merkityskokemuksiin. Tylsistyn nopeasti, jos yritän löytää ”vastaavuutta” jonkin käsitteen ja liikekokemuksen välillä. Tällöin liikkeen oma olemistapa joutuu välineelliseen, ideoita kuvittavaan ja *jo tiedettyä* palvelemaan asemaan; se menettää oman prosessuaalisen luonteensa tai ”logoksensa”, sen *minä se ilmenee omassa suhteisuudessaan*.⁸ Minulle kiinnostavaa on

8 Tällä sanonnalla viitataan ensisijaisesti Martin Heideggerin ajatteluun teoksessa *Oleminen ja aika* (2000), kuten olen sitä ymmärtänyt. Hän pohtii ilmiön, ilmene-
misen ja *logoksen* välisiä suhteita määritellessään mm. totuuden käsitettä (mt. 51–58). Monista merkityksistä *logoksella* on myös *puheen ja nähtäväksi saattamisen* merkitys. *Logos* saattaa jonkin nähtäväksi *yhteenkuuluvuudessaan* jonkin muun kanssa, siis saattaa nähtäväksi *jonakin*. (Heidegger 2000, 56; Monni & Pérez Royo 2015, 95–96.) Tässä tekstissä viitataan niihin *suhteisiin, minä, missä ja millä tavoin liike näyttäytyy*. Tanssijana ja koreografina olen kokenut, että liikkeellä ja liikkeen laadullisuudella ja ”materiaalisuudella” on myös oma, ei-käsitteellinen *logoksensa*, se millaisia suhteita ja yhteenkuuluvuuksia se ehdottaa, kantaa tai ilmentää. Teoksessa juuri ”materiaalin” oman olemistavan ja jo aiemmin avautuneen merkitysmaailman uudenlainen suhde ja jännite avaavat *teoksen hahmon mukaisen näkymän olemiseen*. Heidegger luonnehtii teoksen hahmoa *maa-maailma* jännitteenä tai alkukiistanä kätkeytyvän ja paljastuvan välillä niin, että taideteoksessa *maa-maailma kiista* säilyttää tuon jännitteen, jolloin voidaan sanoa, että *olemisen avautuminen on teoksessa tekeillä*, työssä. (Heidegger 1995; Luoto 2002.)

liiketutkimuksessa esiin tulevat kehollisuuden laatuosuudet, massaisuudet, rytmit, virittyneisyys, muotojen muuntuminen, dynamiikan ja artikulaation havainnointi ja siitä aukeavat assosiaatiot sekä niiden suhteet abstrakteihin käsitteisiin ja kulttuurisiin viittauksiin. *Hajoaminen, rakentuminen, kätkeytyminen, liittyminen, rinnakkaisuus, kerroksisuus, toistuminen, kontrasti, muunnos, ajallisuus, historiallisuus, kulttuurisuus* – erilaisia käsitteitä nousee esiin kehollisen artikulaation hetkessä havainnoituvasta tapahtumisesta, ja ne säilyttävät merkityssuhteisuutensa kompleksisuuden ja moninaisuuden, jos niitä ei irroteta aktuaalisen tapahtuman materiaalisuudesta vaan ne saavat seurata liikkeen olemistavan ehdottamaa prosessuaalisuutta, koreografiaksi määrittävässä rajauksessa. Koen, että tällainen suhde kehollisen artikulaation ja merkityskokemusten välillä ei ainoastaan toista jo aiemmin tiedettyä vaan voi tutkia ja avata eksistentiaalista ja faktista situaatiota, olemisen muistamisen ja mielen kysymystä, koreografisessa hahmossa.

Edelle kuvaamani suhde abstraktiin, ns. ”uusi abstrakti” on velkaa 1960-luvun materiaaliselle minimalismille, jossa teoksen merkitysmallma ja käsitteelliset tasot avautuvat *prosessimaisesti*, katsojan kehollisessa, ajallisessa ja tilallisessa suhteessa teoksen aktuaalisen materiaalisuuden ja hahmon kanssa.⁹ Paitsi toiminnan ja liikkeen koreografinen hahmo myös tanssijan *henkilökohtainen ruumiillisuus* on se aktuaalisuus, jossa merkitystasot tapahtuvat.

9 Viittaa tällä kuuluisaan väittelyyn modernismin teoreetikkojen Clement Greenbergin ja Michael Friedin välillä. Siinä Fried argumentoi, että esimerkiksi Robert Morrisin ja Donald Juddin minimalistiset veistokset eroavat Greenbergin teoretisoimasta abstraktista modernismista, koska ne asemoivat katsojansa niin, että hän tulee tietoiseksi omasta suhteestaan sekä veistokseen että omaan kehollisuuteensa ilmenevänä, ajallisena ja tilallisena tapahtumisena. (Burt 2006, 12.)

Tämä näkyi myöhemmin siinä, miten tanssin, postdraamallisen teatterin ja esitystaiteen näyttämöt avautuivat kehollisuuksien moninaisuudelle, viitekehyksien ja kehollisen artikulaation suhteen tutkimiselle.

Elävänä esityksenä tanssilla on erityinen suhde aikaan. Ekstaattisen, ei-lineaarisen, ajallisuuden luonne on mielestäni keskeinen tanssin merkitystasojen tapahtumisessa. Toisin kuin voisi kuvitella, paikkaan ja nyt-hetkeen sidotun kehollisuuden kautta ihmisesiintyjän situaatio avautuu helposti pidemmälle kuin käsillä olevaan hetkeen, kuin yhteen tai kahteen sukupolveen. Se avautuu esityksen *kairoottisissa*, silmänräpäyksellisissä hetkissä myös *poissaolevaan, olemisen muistamisena*, ”liikeantropologiana”, liikemallien hahmottamisena sekä mielikuvien ja kinestesien affektiivisena suhteena.¹⁰ Liikkeen kautta avautuu olemisen historiallinen kerrostuneisuus taidetanssin ilmaisutavoista arkaaiseen, rituaaliseen ja atavistiseen liikemaailmaan, jossa liikkeen tapahtumisen tuntee jakavansa kaikkien selkärankaisten, selkärangattomien, lentävien, uivien, juurten varassa huojuvien, massoina aaltoilevien ja paikallaan hitaasti rapautuvien olioiden kesken. Tanssijan suuri vapaus ja ilo on kokea atavistinen keho, mutta myös koulutettu, jäsentävä, ajatteleva ja artikuloiva, performatiivinen ja kulttuurisesti erilaisia tanssikieliä omaksuva ja käyttävä kehollisuus.

10 Olen käsitellyt tanssin ja ajallisuuden suhdetta laajemmin väitöstutkimuksessani: Monni 2004, 122–132, 230–242. Tulkintani nojaavat siihen, miten olen ymmärtänyt Heideggerin *Oleminen ja aika* teoksen analyysia ajallisuudesta. ”Ekstaattinen ajallisuus” luonnehtii olemisen *mielekkyyden* rakentumista ajallisuuden kautta; sitä miten menneisyys vaikuttaa nykyisyyteen ja tulevaisuuden äärellisyys vaikuttaa nykyhetkessä. Kronologinen ajan kokemus usein peittää tämän, mutta *kairoottisessa*, silmänräpäyksellisessä hetkessä puolestaan ekstaattinen ajallisuus avautuu olemisen faktisen tilanteen (historiallisuuden ja äärellisyyden) muistamisena käsillä olevassa hetkessä. (Heidegger 2000.)

Tutkivan kehollisuuden menetelmiä

Uuden tanssin tekniikoiden lisäksi syvensin omaa ymmärrystäni taiteeni lähtökohdista monenlaisten praktiikkojen kautta 1980-luvulta lähtien. Luonnehdin niistä tässä tärkeimpiä, sillä ne avaavat mielestäni edellä kuvaamaani tutkimuksellista suhdetta liikkeeseen sekä niitä menetelmiä ja viitekehyksiä, joiden avulla nykytanssijat tänäkin päivänä usein työskentelevät.

Fyysiset Osho-meditaatiot, erityisesti kokonaisvaltaisen hurja dynaaminen meditaatio, olivat todella kiinnostavia sukelluksia keho-mieleen aivan muusta kuin tanssitaiteen viitekehuksesta käsin. Dynaamisen meditaation kautta sain kosketuksen ja käsityksen kehon traumaattisten jännitysten, maneerien, hengityksen ja energiatason suhteista. Tätä aluetta avasi myös Alexander Lowenin bioenergetiikka, joka oli psykoanalyttikko Wilhem Reichin seksuaalienergiaa tutkivasta psykoterapiasta vaikutteita saanut kehollinen terapiamuoto. Asento on asenne -fraasi avautui nyansoidusti Lowenin kirjoitusten ja harjoitteiden myötä. Harjoitteet pyrkivät rauhallisesti purkamaan lihaksiin, kehonkäyttöön ja hengitysmalleihin sisäistyneitä emotionaalisia traumaattisia kokemuksia. Myös Wilhelm Reichin kirjoitukset, erityisesti *Fasismän massapsykologia* (1933) olivat tuolloin vaikuttava näkökulma kehollisuuden, politiikan, seksuaalisuuden ja vallan kysymyksiin.¹¹

Seuraava tärkeä praktiikka oli jungilaisesta Aktiivinen mielikuviutus liikkeessä -terapiamuodosta vaikutteita saanut Autenttinen liike -työskentely. Se on amerikkalaisen tanssija ja psykoterapeutti

11 Muita tärkeitä tekstejä löysin mm. Jaakko Lintisen toimittamasta kirjasta *Modernin ulottuvuuksia – fragmentteja modernista ja postmodernista* (1989). Siinä on ajalle keskeisiä taideteoreettisia ja postmodernismia määrittäviä tekstejä, kirjoittajina mm. Clement Greenberg, Hal Foster, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Donald B. Kuspit.

Mary Starks Whitehousen kehittämä improvisatorinen liiketerapiamuoto, jossa toisen henkilön hyväksyvä katse antaa tilan ja vapauden tutkia egon reaktioita kehosta nouseviin liikeimpulsseihin.¹² Autenttinen liike -työskentelyn kautta koin löytäväni uudenlaista liikkeessä ajattelun vapautta ja rohkeutta kulkea liikeimpulssien, laatuojen, ajoitusten ja rytmien mukana. Traditionaaliseen näyttämötanssiin niin voimakkaasti liittynyt laskennallinen ajallisuus ja frontaaliin ”kuvallisuuteen” ohjaava kehollisuus vapautuivat 360° -tallisuudeksi ja ”vapaamittaiseksi” rytmisyydeksi, jossa liikkeen ajoitusta määrittää metristen laskujen sijaan sen tapahtumallisuuden-merkityskokemuksen elävyys. Autenttinen liike -työskentelyssä toisen ihmisen katseen, ”todistajan”, kautta voi peilata toisen katseen syvälle psyykeen ulottuvaa vaikutusta ja reflektoida liikkeen hahmon ja merkityskokemuksen suhdetta.

Edellä mainitut menetelmät olivat minulle erityisen tärkeitä 1980- ja 90-luvuilla. Sen sijaan edelleen jatkuva arkipäivän praktiikkani vuodesta 1986 on ollut meditaatio ja hatha-jooga, tai sen itselleni räätälöimäni sovellus. Jos yritän lyhyesti määritellä niiden keskeisen annin tanssin kannalta, se liittyy mielen ja kehon yhteyden harjoittamiseen. Pitkä, rauhallinen joogaharjoitus kehittää kykyä pitää mieli kehontietoisuuden tasossa, samalla kun jooga-asanoiden kautta voi systemaattisesti huoltaa kehon liikkuvuutta, energiatasoa ja keskittyneisyyttä. Meditaation anti on esimerkiksi siinä, miten sen avulla voi tutkia ajattelun (representaatio)luonnetta ja ottaa etäisyyttä representaatioiden ja mielikuvien affektiiviseen voimaan.

12 Authentic Movement -muodon kehityksestä, menetelmistä ja tavoitteista katso mm. Pallaro (ed.) (2000) sekä suhteesta tanssiin Monni (2004b), Törmi (2016).

Jos jooga liittyy ”kehon ja mielen huollon” alueeseen, liittyy Alexander-tekniikka itselläni tanssijan kehonkäytön ”logiikkaan” ja mieleen. Opiskelin Alexander-tekniikkaa Dick Gilbertin oppilaana vuosina 1993–1999. Alexander-tekniikan avulla löysin tieni takaisin vapaampaan koreografiseen liikeajatteluun 1980-luvun liikkeen hidastamisen ja purkamisen jälkeen. Lyhyesti luonnehdittuna keskeistä minulle on sen kautta rakentuva funktionaalisen kehonkäytön logiikka, joka ei perustu mihinkään taidetanssigeeniin, tyyliin tai habitukseen vaan rakentuu suhteesta aikomukseen, ajatukseen ja (liike)impulssiin sekä kehonkäytön linjaukseen ja integraatioon kussakin liikkeen hetkessä. Alexander-tekniikan periaatteiden soveltaminen on ollut vuodesta 1994 lähtien tärkeä osa teosteni kehonkäytön praktiikkaa. Vuodesta 2004 siihen on liittynyt keskeisesti koreografi, tanssija Deborah Hayn ”havainnon harjoituksen” menetelmä.

Tämän kirjoituksen mitta ja varsinainen aihe eivät anna sijaa Deborah Hayn ”havainnon harjoittamisen” menetelmän ja tanssionologian analyysille. Pidän sitä kuitenkin tärkeimpänä nykytanssin työskentelyä ja koreografiaa muuttaneena menetelmänä 2000-luvulla.¹³ Hay vei loppuun ns. ”postmetafyysisen” ontologisen kääntein, jossa tanssissakin laskeuduttiin *idealisticesta estetiikasta* maan kamaralle, *maailmassa-olemisen lähtökohtaan*, asettaen ajallisuuden ja havainnon paitsi tanssin harjoittamisen myös sen merkitystä luovan ontologisen tason lähtökohdaksi.¹⁴ Haylle tanssija on luova,

13 Hay on kirjoittanut omasta metodistaan useissa kirjoissaan (Hay 2016, 2000, 1994), sekä nettivisuillaan <http://www.deborahhay.com/>

14 Käsitellen tarkemmin ”ontologisen kääntein” ajatusta artikkelin seuraavassa alaluvussa Situaatio ja kielellisyys, mutta selvennän tässä, missä merkityksessä käytän ”postmetafyysisen” käsitettä. Käsite viittaa laajaan filosofis-historialli-

liikkeessä ajatteleva osapuoli koreografisen käsikirjoituksen kehyksessä; ja elävä tanssiesitys on ainutkertainen, kehollisen havainnon, ajattelun ja komposition merkitysavaruus, joka osoittaa ennen kaikkea inhimillisen tietoisuuden keholliseen ja prosessuaaliseen luonteeseen sinänsä, olemisemme faktiseen tilanteeseen ja tekee sen ”toisen tason” ontologian, kompositionaalisen rakenteen sisällä.

Situaatio ja kielellisyys

Tutkivan kehollisuuden menetelmien jälkeen palaan nyt takaisin pohtimaan hieman laajemmin postmodernin käsitettä ja ilmenemistapoja 1980-luvulta alkaen tanssissa ja omassa työssäni. Löydän edellä kuvatusta kehollisuutta tutkivasta lähtökohdasta ainakin kaksi postmodernille lähestymistavalle tyypillistä piirrettä, jotka ovat idealistisesta, universalisoivasta ja yhdenmukaistavasta estetiikasta irti kiertyvä partikulaarinen *maailmassa-olemisen* ja *situaation* lähtökohta sekä (tanssin)*kieleen*, tekstiin ja kirjoitukseen *liittyvien merkitysrakenteiden* tutkiminen ja purkaminen. Minulle postmoderni merkitseekin ennen kaikkea postmetafyysistä, *maailmassa-olemisen lähtökohtaa*, historialliseen paikkaan ja olosuhteeseen heitettyyttä ja faktisen tilanteen tutkimista kokemuksellisen kehon (lived body) lähtökohdasta.

seen keskusteluun todellisuuden luonteen määrittelystä sekä postmodernismin taustalla olevaan kritiikkiin yhdestä, ideaalista ja lopullisesta merkityksenantajasta. Tässä yhteydessä viitataan erityisesti Heideggerin metafysiikan kritiikkiin, josta mm. Jussi Backman ja Miika Luoto ovat kirjoittaneet. ”Mutta toisin kuin perinteisessä metafysisessä ajattelussa, tämä ylittämisen liike ei lopulta päädy korkeimpaan ja täydellisimpään olevaan – metafysiikan Jumalaan – joka antaisi perustan kaikelle mitä on. Sen sijaan olevan ylittäminen on suhde siihen mikä *ei ole* mitään olevaa, vaan sille radikaalisti toinen, suhde ei-mihinkään.” (Backman & Luoto 2006, 20.) Tällainen suhde myöntää ihmisen radikaalin ”perustattomuuden”, maailmaan ”heitettyden” olemisen faktisena tilanteena.

Muutamia vuosia oman ”liiketutkimukseni” aloittamisen jälkeen löysin 1990-luvun alussa fenomenologisen filosofian ja ”olemisen ajattelun” ensin Tampereen yliopiston Liikunnanfilosofian tutkimusyksikön julkaisujen ja sitten Martin Heideggerin ajattelun kautta. Liikunnanfilosofian tutkimusyksikön julkaisut olivat aivan ainutlaatuisia maailmassa, yhdistäessään liikunnan ja (fenomenologisen) filosofian yliopistollisen tutkimuksen.¹⁵ Ne myös osoittautuivat kohdallani kauaskantoiseksi, sillä niistä muodostui pohja myöhemmille taiteellisille tohtoriopinnoilleni ja tutkimusorientaation löytämiselle.¹⁶

Martin Heideggerin voidaan sanoa olevan ensimmäisiä postmoderneja ajattelijoita ”metafyysisen kääntein” artikulaation takia. Pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (1927/2000), hän asetti uuden, platonistis-aristoteelisesta *idealismista* irti kiertyvän lähtökohdan olemisen totuuden ja mielen kysymykselle. Historiallisen maailman keskelle, toisten-kanssa-olemiseen heitetty ihminen löytää itsensä *perustattomuudesta*, situaationsa faktisuudesta ja työstää olemisen mielen kysymystä kielellisyytensä kautta.

Heidegger ymmärtää *kielen* kaikkein laajimmalla mahdollisella tavalla. Kieli on kaikkea sitä, minkä avulla ihminen tuo merkityksiä päivänvaloon (Kockelmans 1986, Xii; Passinmäki 1997, 105; Monni

15 Tutkimuksen uranuurtajia olivat mm. filosofit Juha Varto, Timo Klemola, Tapio Koski, Reijo Kupiainen ja Jaana Parviainen. Parviaisen väitöstutkimus *Bodies Moving and Moved* (1998) oli ensimmäinen taidetanssia koskeva fenomenologinen väitöstutkimus Suomessa. Klemolan tanssille tärkeitä tutkimuksia ovat olleet mm. *Karate-do. Budon filosofiaa* (1988), *Tai Chi - liikettä hiljaisuudessa* (1989), *Liikunta tienä kohti itseä - liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu* (1991) sekä *Taidon filosofia - filosofin taito* (2004).

16 Tohtorin tutkintooni liittyvät viisi teosta peilaavat kukin liikkeen maailmasuhteen ja taideteoksien olemistavan kysymyksiä suhteessa tutkimuksessani määrittämään 1900-luvun tanssin uuden paradigman olemistapaan (Monni 2004).

2004, 45). Merkitykset kommunikoituvat vasta puheessa, artikulaatiossa. Ne eivät ole valmiina odottamassa jossakin tullakseen siirretyiksi lähettäjältä vastaanottajalle vaan saavat erityisen merkityssisältönsä vasta siinä viitekehyksen ja tilanteen virittämän ymmärryksen kautta jäsenytyvässä *artikulaatiossa*, jonka toinen havainnoi ja ymmärtää oman virittyneen maailmansa (merkityshorisonttinsa) kautta.¹⁷ Heideggerille myös taide on kieli, runoutta, ”varsinaisen ajattelun” runollista kieltä, erotuksena laskevan ajattelun yleisestä ”ei-kenenkään” kielestä; runoutta, jossa olemisen mielekkyyden, muistamisen ja asumisen kysymyksiä työestetään yhä uudelleen.

Kielen keskeinen asema postmodernissa ajattelussa tulee esiin siinä, miten postmoderni käsitteenä usein yhdistetään dekonstruktion ja intertekstuaalisuuteen. Etenkin Jacques Derridan kehittämien dekonstruktion filosofian taustalla ovat Heideggerin postmetafyysinen perustattomuuden lähtökohta ja (post)strukturalistiset kielifilosofiset pohdinnat kielen, tekstin, kirjoituksen ja merkitysten (historiallisesta, poliittisesta, kulttuurisesta) rakentumisesta. En ole Derridan ajattelun asiantuntija mutta tunnistan tällaisen lähtökohdan aivan keskeisenä omassa työssäni. Tutustuminen klassisen baletin opiskelun jälkeen mm. release-tekniikkaan, budon filosofiaan, bioenergetiikkaan, joogaan, meditaatioon ja Autenttinen liike -työskentelyyn toi esiin hyvin konkreettisesti sen, miten eri liiketekniikoihin ja tanssitaiteen ilmaisukieliin sisältyy niiden his-

17 Heidegger ajattelee, että ymmärtäminen ei ole subjektin sisäistä kykyä tai toimintaa, vaan ihmisen avautuneisuuden momenttina se on suhde mahdollisuuksiin (Luoto 2002, 7; Monni 2004, 102). Oleminen puhuttelee ihmistä *vireessä* ja tulee mielelliseksi *ymmärryksessä*. Olemisen mieli jäsenyy *merkityskokonaisuudeksi*, joka tulee artikulaatiossa, *puheessa jaettavaksi kanssataälläoloksi* (Monni 2004, 104; Heidegger mm. 2000, 206–208; 2000b 55–56).

toriallisesti muotoutunut merkitysmaailma, ja sen, että tuo maailma on vain yksi mahdollinen merkityshorisontti situaation ja taiteen kielellisyyden työstämisessä.

Dekonstruktionistisessa lukutavassa pyritään tuomaan esiin kieleen ja tekstiin sisältyvien merkitysten häilyvyys, kompleksisuus ja prosessuaalisuus. Eräs keskeinen menetelmä on tutkia sitä, mitä teksti *ei* ilmaise, mitä siinä ei ole. Dekonstruktionistien mukaan jonkin seikan merkitys syntyy aina suhteessa siihen, mitä se ei ole. Tästä he johtavat ajatuksen, ettei merkitystä ole olemassa minäkäänlaisena selkeänä absoluuttisena kategoriana. (Kaarto, *Niin & Näin* 3/2004, 70–83.) Vaikka en artikuloinut omaa tekemistäni dekonstruktionistisen lukutavan kautta 1980- ja 90-luvuilla, tunnistan yhtäältä tällaisen taiteellisen pyrkimyksen ja toisaalta puutteen sen ajan tanssin tulkinnoissa. Kritiikin lähtökohtana oli usein klassisen baletin tai modernin tanssin esteettisten arvojen absoluuttisuus ja niihin liittyvien ominaisuuksien puuttuminen oli yksiselitteisesti teosta mitätöivä puute ja torjunnan aihe. Toinen lukutapa olisi voinut olla sellainen, jossa juuri se, mitä teoksessa tai esiintyjässä ei ole, luo teoksen merkitystä. Jos tanssissa *ei* ole ojennettuja nilkkoja, juuri *se* luo sen näkymän, jonka tanssi avaa todellisuuteen. Pienen lapsen piirroksessa *ei* ole realistista ”näköisyyttä”, ja juuri *se* kertoo hänen maailmastaan. Koulutettujen tanssitaiteilijoiden valinnat kertovat siitä, mitä he *eivät* halua tehdä, yhtä paljon kuin mitä he haluavat tehdä. Mielestäni kriittiselle keskustelulle teoksista on paikkansa edelleen, sillä taiteessa muotoa ja sisältöä ei voi erottaa toisistaan. Mutta kaipaen sitä, että tulkinta lähtee nimenomaan itse teoksesta, koreografian yksilöllisestä olemistavasta.

Häkellyttävä oli kokemus siitä, että omat taiteelliset valintani tulivat usein varhaisissa töissäni tulkituiksi tiedon ja taidon puutteina, ikään kuin en olisi tietoisesti valinnut sitä, että koreografia

ei rakennu yksittäisten liikemotiivien variaatioista rakennettujen liikefraasien kautta tai kehonkäyttö *ei* perustu baletilliselle kannatukselle, (nais)esiintyjä *ei* hymyile ja liikesanasto *ei* ole variaatio olemassa olevista sanastoista vaan hakee esimerkiksi tunneaffektin kautta kinestesiassa abstrahoituvaa prosessuaalista muotoa. Toki teosteemojen artikulaatiossa ja materiaalien käsittelyssä varmasti olikin usein toivomisen varaa, mutta valinnat olivat pääpiirteis- sään tietoisia. Itselläni kyseessä oli voimakas tarve tanssitaiteen dominoivien (klassisen baletin ja modernin tanssin) kielten, niiden koreografisen rakenteen, sanastojen ja ”tekstien” purkamiseen ja niiden konstruktioluonteeseen viittaamiseen monien merkitsevien elementtien poissaolon kautta. Tarve oli siis ennen kaikkea tanssitaiteen maailmasuhteen päivittämiseen. Kaipasin tanssilta kokemusta singulaarisista taideteoksista, samalla tavalla moninaisesti ja ajankohtaisesti kuin esimerkiksi koin kuvataiteessa. Kaipasin aikuisia ihmisiä aikuisten teemojen parissa, feministisin painoituksin.

Omia ”dekonstruktion” keinojani olivat 1980-luvun kuluessa erityisesti liikkeen pysäyttämisen, hidastamisen ja yksinkertaistamisen, performatiivisten elementtien ja konkreettisten materiaalien käsittely esityksissä sekä koreografisen toiminnan laajentaminen ”tanssiliikkeestä” maalaamiseen, piirtämiseen, äänen käyttöön, soittamiseen sekä kirjoitettuun ja puhuttuun tekstiin. Hidastamalla ja yksinkertaistamalla liikettä ja havainnoimalla liikkeen merkityskokemuksia pyrin löytämään itselleni merkityksellisiä koreografisen kielen rakentumisen perusteita. Tavoitteena oli tuoda tanssinäyttämölle monisyistä nais- ja ihmiskuvaa ja laajentaa sitä henkistä ja emotionaalista aluetta, jolla tanssitaide Suomessa operoi.

Maailmassa-olemisen-kokemuksen ja postmodernistisen ajattelun lähtökohdista kautta tanssitaiteessa laajemminkin nousi esiin (vertikaalisten) universaalien, *ideaalien olemusten* vierelle yksilöl-

listen kehollisten kokemusten kautta avautuvia heterogeenisiä näkymiä, tulkintoja ja (horisontaalisia) viittaussuhteita. ”Horisonttaalisuus” ilmeni tanssissa aivan konkreettisesti, tanssijan suhteena maahan, painovoimaan ja maankamaraan, lepäävänä, maatuvana, likaisena, veteen liittyvänä, lehtiin peittyvänä kehollisuutena. Omisissa varhaisissa töissäni, tulen, veden, mullan, paperin, maalin tai videon käyttäminen liittyi juuri toiveeseen laajentaa tanssin ajallista ja historiallista mittakaavaa ja kulttuurista maailmasuhdetta. Esimerkiksi ihon valkeaksi maalaaminen oli paitsi taiteellisenä keinona tuttu aasialaisesta traditioista ja butotanssista, liittyi myös tarpeeseen pysäyttää arkipäiväinen ajan virta ja ihmisfiguurin liikemallien tavanomainen tulkinta sekä avata ajallisuuden skaala nyt-hetkestä kosmiseen mittakaavaan.

Institutionaalisen tanssin kielen purkamisen prosessi meni varmasti pisimmälle *Mysteries in My Mind* -teoksessa (1989). Teos koostui kuudesta kohtauksesta, joissa tanssija Tiina Helisten toteutti hienoviritteisen vaatuvia, mutta yksinkertaisia toimintoja, joiden kestoa usein määrätti toiminnan funktio tai liikkeen ”väsyttämisen” ja toiston dramaturgia. Ensimmäisessä kohtauksessa tanssija piirsi hiilellä esitystilan paljaille seinille valtavan kokoista surrealistista sarjakuvaa. Sen jälkeen kohtaukset seurasivat toisiaan: kehämäisen liikkeen toisto, alaston meditaatio, arkaainen ”vaellus”, tulilla rajautuvan seinämän sytyttäminen ja tilaan katoaminen. *Mysteries* oli osa Zodiak Presents ry:n Uuden tanssin festivaalia Zodiakin ensimmäisessä omassa tilassa Nokian vanhan Kaapelitehtaan Suurjännitelaboratoriossa. Festivaali oli Zodiakin jäsenten voimainpönistus ja taiteellinen manifesti. Näin jälkeensä sen voi sanoa olleen ensimmäinen postmodernin tanssin festivaali Suomessa.

Performatiivi, avoin identiteetti ja representaation kysymykset

1980-luvulla tanssin kentällä ei puhuttu performatiivi-käsitteestä siinä mielessä kuin se nyt ymmärretään esitystutkimuksen ja esittävän taiteen piirissä, siis alkujaan John Austinin kieliteorian ja Judith Butlerin feministisen filosofian määrittämänä.¹⁸ Siitä huolimatta, erityisesti Homo \$:n performanssitaiteessa, kuin myös omassa työissäni oli piirteitä, joita voitaisiin nyt tulkita performatiivi-käsitteen kautta. Omalla kohdallani tämä liittyi erityisesti siihen, millaista naiskuvaa ja ihmiskäsitystä teokseni pyrkivät tuomaan esiin.

Olen pohtinut paljon sitä, miksi monet sellaiset asiat ja teot, jotka performanssitaiteessa hyväksyttiin ja jotka koettiin kiinnostavina ja sallittuina, olivat tanssille niin ”kiellettyjä”. Osallistuin 1980-luvulla useisiin Homo \$ -ryhmän performansseihin, ja koin tämän omakohtaisesti toimiessani molemmilla taiteen ”kentillä”.¹⁹ Yksi vastaus liittyy varmasti taiteenalojen historiaan ja kehollisuuden merkitykseen yhteiskunnan moraalisen säännöstön ja poliittisen järjestyksen alueella. Vielä 1980-luvulla Suomessa tanssitaide liitettiin useimmiten jatkumoon, jonka tärkein linja oli klassisen baletin 500-vuotinen traditio ja josta moderni ja uusi tanssi oli vasta äskettäin haarautunut ja muodostumassa omaksi itsenäiseksi

18 Katso performatiivi-käsitteen merkityksistä ja käytöstä esitystaiteessa mm. Fischer-Lichte 2008, 24–29, Roman-Lagerspetz 2008, 165–167.

19 Pääasiassa 1980- ja 1990-luvuilla toimineen Homo \$ -performanssiryhmän keskeisiä taiteilijoita olivat mm. Annette Arlander, Cris af Enehielm, Pieta Koskenniemi, Elina Hurme ja Ragni Grönblom. (Ks. Erkkilä 2008.) 1980-luvun alussa Helsingissä keskeinen kokeellisen esitystaiteen, tanssin, performanssin, multimedian ja musiikin tapahtumapaikka sijaitsi Vanhalla ylioppilastalolla ja sen toimintaa suuntasi ja tuotti Yliopiston kulttuurikeskus (Ks. Mäkelä & Popp 2017).

kehityslinjakseen, omilla tavoitteillaan, menetelmillään, keskeisillä teoksillaan ja ontologioillaan.

Baletin kehitys renessanssin ja barokin ajan eurooppalaisen hovielitiin ja sivistyneistön piirissä määrittäen sen ihanteita. Kokonaisvaltainen kehonkäytön säätely ja hallinta ei ollut vain klassiseksi baletiksi kehittyvän taidemuodon ominaispiirre, vaan se liittyi syvemmälle (säätelyis) yhteiskunnan normatiiviseen järjestykseen ja sukupuolten eriytyneisiin rooleihin. Erityisesti naisilta odotettiin moitteetonta käytöstä ja kuuliaisuutta, johon kasvatettiin ja jota valvottiin kehonkäytön kautta. Tämä ei tietenkään ollut mikään uusi asia; tunnetusti jo Platonin *Valtiossa* ihannekansalaista kasvatettiin ruumiinharjoituksen kautta. Tanssitaiteessa edelleen kummittelevalla pedagogisuuden vaatimuksella on pitkät perinteet. Taidemuotona klassinen baletti kehittyi niin erityiseksi kieleksi, että sen hallinta edellyttää omistautunutta ja ankaraa sulautumista ylisukupolviseen traditioon. Tässä se vertautuu vain klassisen musiikin ja toisaalta aasialaisten (hovi)taiteiden traditioihin.

Traditioihin sisältyy klassisten taiteiden syvällisyys, vahvuus ja arvokkuus. Niiden tietotaito ja ihanteet ovat sisäistyneet sen kaikkiin rakenteisiin, muodon ja sisällön erottamattomuuteen. Siksi on niin vaikeaa toimia toisin tradition sisällä. Pienet toisin tekemiset hyväksytään, mutta suuret eroavaisuudet loukkaavat perin juurin kollektiivisesti omaksuttuja, muotoon sitoutuneita arvoja. Tanssitaiteen kohdalla tämä oli erityinen ongelma 1900-luvulla, kun se oli vasta kehittämässä itselleen nykytaiteena olemisen tapoja lähtökohdista, jotka poikkesivat radikaalisti klassisen baletin lähtökohdista. Tanssitaiteessa lähtökohtien eroavaisuuksien tunnistaminen oli erityisen vaikeaa vielä 2000-luvulle asti, sillä nykytanssiin liittyvä teoreettinen debatti oli tutkimuksen niukkuuden vuoksi kovin vähäistä. Erotuksena traditioon sitoutuneesta taiteesta nykytaide

edellyttää jatkuvasti problematisoivaa itsetietoisuutta historian, representaation, materiaalien ja menetelmien, viitekehysten, muodon ja sisällön kysymyksistä. Sekä teosten tulkinnat että teosprosessit edellyttävät kykyä tarkastella muotoa paitsi suhteessa historiaan ja viitekehykseen, myös lähilukevaa suhdetta materiaalin käsittelyyn, menetelmien ja merkitysten liikkeeseen. Vasta kun 1990-luvulla filosofit kiinnostuivat liikkeestä ja kehollisuudesta, tanssintutkijat nykytanssista ja tanssijat tutkimuksesta, alkoi tanssia koskevan teoretisoinnin laajamittainen kehitys, ja tanssin diskurssit monipuolistuivat huimalla tavalla. Myös itselleni puute ajankohtaisesta tanssintutkimuksesta ja tanssin ”uuden paradigman” ontologisesta analyysistä oli tärkein syy ja motiivi lähteä vuonna 1996 tekemään taiteellista tutkimusta filosofisin ja teoreettisin painoituksin.²⁰

Vaikka performanssitaide on usein keholähtöistä toimintaa ja eläviä esityksellisiä tekoja, sen kehitysjuurat ovat irrallaan länsimaisen taidetanssin kaanonista. Sen tavoitteet, teoretisointi ja menetelmät ovat kehittyneet kuvataiteen, kokeellisen teatterin, kirjallisuuden ja musiikin liepeillä. Näihin kaikkiin aloihin liittyy laajasti tunnettuja diskursseja representaation, muodon ja materiaalien kysymysten käsittelyssä. Jos teokset ja tekijät osataan liittää johonkin tiettyyn diskurssiin, se saa usein aikaan ”käsitteellisen tason” etäännyttävän tilan teoksen ja katsojaan väliin. Ehkä tässä on yksi syy siihen, miksi 1900-luvun alun taiteen avantgarden shokkien jälkeen ns. uusi avantgarde 1960-luvulla ei kohdannut enää niin

20 Teatterikoulussa avautui 1990-luvun lopussa mahdollisuus suorittaa taiteellispainotteinen tohtorintutkinto. Aloitin opiskelun vuonna 1996 ja valmistuin vuonna 2004. Nykyään taiteellisen tutkimuksen tohtorikoulutuksesta vastaa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa Tutkimuksen kehittämiskeskus (Tutke) ja tohtorikoulutuksen painoituksista tieteelliseen ja taiteelliseen on luovuttu.

suurta vastustusta. Ensimmäisen aallon avantgardea oli jo ehditty käsitteellistää ja viitekehystä. Kuvataiteesta lähtöisin olevassa performanssitäiteessä (nais)ruumiin käyttö taiteen materiaalina tuntui tästä johtuen olevan monisyisemmin mahdollista kuin tanssitäiteen kaanoniin liitettäessä. Tosin esittävän taiteen teoretisointi, ainakin sen tunnettuus Suomessa, oli 1980-luvulla kuvataidetta vähäisempää. Homo \$ -performanssiryhmän toimintaa ei voi suoraan liittää kuvataiteeseen liittyvään performanssin genealologiaan, sillä monet sen kantavista jäsenistä tulivat teatterikoulutuksen kautta taiteen kentälle.

Helena Erkkilä kuvaa väitöskirjassaan *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssitaide 1980-luvulla*, kuinka Homo \$ esitteli vulgääri-feministisen, modernistisesta autonomiadiskurssista eroavan esitystavan.²¹ Ryhmällä ei ollut yhtä ohjaajan, koreografin tai johtajan silmää, joka määrittäisi teokset. Sen sijaan Homo \$ esitti prosesseja, tilanteita, tapahtumia ja tekoja, jotka eivät olleet keskeisjohdettuja, tyyliltään tai ilmaisultaan koherentteja teoksia. Erkkilä kuvaa, kuinka

21 Helena Erkkilä referoi historioitsija RoseLee Goldbergia (1998) ja kirjoittaa, kuinka ”feministiset taiteilijat rikkoivat rajoja taiteen ja taideteollisuuden, korkean ja matalan välillä ja toivat myös uusia sisällöllisiä alueita taiteeseen, kuten omaelämäkerrallisia, äärimmäisen henkilökohtaisia ja jopa tunnustuksellisia narratiiveja” (Goldberg Erkkilän 2008, 203 mukaan). Anita Sepän mukaan autonomiaestetiikan perusideoita ovat esimerkiksi usko universaaliin ja neutraaliin subjektiin, taiteilijan nerokkuuteen, muodon yleispätevyyteen ja esteettisen tarkastelun pyyteettömyyteen (Seppä 2002, 48). Tälle vastakkaisena voi pitää intertekstuaalisia keinoja, metonymioita, originaalisuuden kyseenlaistamista, tulkintaa viitekehysten kautta jne.

[e]simerkiksi Body Body -esitykselle, josta tehtiin elokuva, on ominaista täydellinen taiteellisuuden puute. Mikään esteettinen rakenne tai taidonnäyte ei ole suojaamassa tai antamassa distanssia esiintyjän ja katsojan välille. Katsojan ja esiintyjän välillä ei ole turvaetäisyyttä, jonka kautta samastuminen voisi tapahtua. Nämä naiset ovat joko hulluja tai humalassa, eräs katsoja totesi näytettyäni hänelle esitysvideon. Tiedän, että he eivät olleet humalassa, olivatko he sitten hulluja, vai nähdäänkö naistaiteilijat helpommin psykoottisina kuin miestaiteilijat? (Erkkilä 2008, 214.)

Lisäksi Erkkilä kirjoittaa:

”Annette Arlander sanoo tästä, että Homo \$ on toiminta- ja tutkimusryhmä, joka valmistaa *Genuine Homo \$ -productions* – tiloja, tilanteita, aktioita, videoita, filmejä, konsertteja, tunnelmia, juhlia ja matkamuistoja” (mt. 194).

Kulttuurin, sukupuolen, ylevän, aidon, sopivan ja säädyllisen kyseenalaistaminen ja näyttäminen rakennettuna ”esityksenä” oli useiden Homo \$ -ryhmän aktioiden taustalla. Tämän mahdollisti Erkkilän mukaan se, että naisten tulo taiteen valtavirtaan muutti paljon. Tuli tekotapoja ja aiheita, joita autonomiadiskurssiin perustuva modernismi oli kaihtanut. Keinot kuten parodia, matkinta, lainaaminen, yksityisen ja julkisen sekoittuminen, henkilökohtaisuus, aitouden pilkkaaminen, rikkoivat modernistisen puhtauden vaatimuksia. (Erkkilä 2008, 203.)

Omista töistäni, joissa olen erityisesti käsitellyt sukupuolen esittämisen ja naisroolin kysymystä, voisin mainita teokset *Für Valeska* (1994) ja *Ophelia* (1996). *Für Valeska* oli kunnianosoitus sak-

salaiselle ns. groteskin tanssin äidille Valeska Gertille (1892–1978). Teoksella halusin tuoda kommentin modernin tanssin senaikaiseen historiakaanoniin, jota hallitsi ansaitusti, mutta valitettavan kapeasti, Humphrey–Graham–Cunningham-jatkumo. Näin Volker Schlöndorffin dokumenttielokuvan Valeska Gertistä, ja oli valtavan vapauttavaa ja innostavaa havaita, että tanssinhistoria on itse asiassa paljon rikkaampi ja monipuolisempi kuin kaanon sen esitti ja että voisin löytää historiasta resonoivia referenssejä koreografian maailmasuhteen laajentamiseksi. Tanssija, kabareetaiteilija, performanssitaiteilija ja näyttelijä Gert toi esitystaiteeseen kehonkäytön, koreografian ja dramaturgian tasoilla radikaaleja uusia keinoja, aiheita ja muotoja. Gert käsitteli esityksissään suurkaupungin varjoelämää ja aiheita olivat mm. prostituutio, kuolema, orgasmi, tai vaikkapa nyrkkeily ja liikenneonnettomuus. Hänen esitystensä ilmaisuskaala ulottui kehollisista kouristuksista ja groteskeista kasvonilmeistä täydelliseen passiivisuuteen ja liikkumattomuuteen näyttämöllä.²²

Für Valeska -esityksessä Kaapelitehtaan Turbiinialissa, näyttämöllä oli kaksi ”Gertiä”, vanha (Cris af Enehjelm) ja nuori (allekirjoittanut) sekä muusikko (Sanna Salmenkallio). Kohtauksissa ja liikekielessä oli lainauksia ja vaikutteita joistakin Gertin groteskeista tansseista ja aiheista sekä myöhemmästä suhteesta buddhalaisuuteen. Teoksen homage-aspektia sekä Gertin asemaa taiteilijana, käsiteltiin viitteellisesti vanhan ja nuoren satiirisessa ”taistelussa”. Gertin taiteilijapersoonan laajuus tuli esiin siinä, että esityksen ilmaisukeinot eivät tehneet eroa toiminnan, tanssin, äänenkäytön,

22 Lähteenä teoksessa käytimme myös Frank-Manuel Peterin saksankielistä biografiaa Gertistä vuodelta 1985. Gertistä on viime vuosina ilmestynyt myös paljon uutta dokumentaatiota ja tutkimusta, joita löytää helposti netistä.

musisoimisen tai puheen välillä. Dramaturgisena keinona oli myös viittaus Schlöndorffin elokuvaan yhden soolotanssikohtauksen la-
vastus- ja valoratkaisun avulla.

Helsingin juhlatiimien tilaustyönä Stoassa esitetyn *Ofelia*-teoksen lähtökohtana oli toive kääntää katse Hamletista Ofeliaan, maailman ofelioihin, ja sen keskeisenä innoittajana ja tekstimateriaalina oli Heiner Müllerin näytelmä *Hamletinkone*. Näytelmäkirjailija Tuija Kokkonen teki Müllerin tekstiin päällekirjoituksen ja kuvataiteilija Marianna Uutinen valtavan punaisen akryylimaali-muoviveistoksen Stoan näyttämölle. Muusikko Ismo Laakson musiikillinen maisema liikkui Helsingörin linnan kaikuisista holveista japanilaisen tyttötrion popkappaleisiin. Päivi Uusitalon puvustus puolestaan strassisaappaista strutsinsulkiin ja pikkuhousuisiin Hamleteihin. ”Ofelioita” oli neljä, tanssijat Maarit Rankanen, Nina Renvall ja allekirjoittanut sekä näyttelijä kuvataiteilija Cris af Enehielm. ”Hamleteja” oli kolme, tanssijat Juha Hietakangas, Timo Loponen ja Jussi Nousiainen. Esityksen kuluessa Cris af Enehielm maalasi neljään kehystettyyn muovikanvukseen provokatiivisia kuvia, puukotti ja puhkoi maalauksensa ja resitoi Ofelian tekstiä. Koreografia liikkui edestakaisin emansipatorisesta ja voimakkaasta liikejäsennyksestä, seksuaalisuuden esitykseen ja regressiiviseen esiobjektiivisen kehon liikkeeseen.

Tutkimus ja tanssi

Aloitin taiteellisen tohtorintutkimuksen opiskelun vuonna 1996 ja väittelin vuonna 2004. Opiskeluajasta muodostui pitkä, sillä taiteellisen tutkimuksen metodit ja kriteerit olivat vasta muodostumassa. Tutkintoon kuului viisi kokoillan tanssiteosta (*10 000 oliota* 1996, *Ofelia* 1996, *Ki-ai* 1997, *Ancient Bodies* 1998 ja *Saattamus* 1999) sekä laaja kirjallinen kommentaariosuus *Olemisen poeettinen liike*, jossa alaot-

sikon mukaisesti käsiteltiin *Tanssin taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosina 1996–1999*. Kommentaariin kuului myös liiteosuus *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Taiteellisissa töissäni käsittelin maailmassa-olemisen eksistentiaalisia kysymyksiä yrittäen löytää vielä aiempaa tarkempia ajattelun, kokemuksen ja niiden affektoiman kinestesien suhteita sekä kinestesiasta kehittyvää koreografista kieltä ja kehonkäytön tapaa. Tuon seuraavassa lyhyesti tästä esiin kaksi esimerkkiä.

Kahden tanssijan (Jussi Nousiainen ja allekirjoittanut, sekä uusintaesityksissä Maarit Rankanen) *Ki-ai*-teos koostui neljästä, koreografisilta lähtökohdiltaan ja ilmaisukieleltään erilaisesta duetosta ja yhdestä simultaanisesta videosta (Isa Gripenberg, Helge Blomqvist). Erilaisilla ilmaisukielillä tarkoitan sitä, miten kunkin dueton emotionaalinen ja kognitiivinen maisema affektoi erityyppistä kinesteettistä vastetta ja siten johdatti omanlaiseensa koreografiseen ajatteluun ja muotoon. Näitä voisi luonnehtia adjektiiveilla 1) akrobaattinen, terävä, ilmava ja kompleksinen 2) lihastasoinen, purkauksinen, seksuaalinen 3) reflektiivinen, passiivinen, staattinen, alaston ja 4) toiminnallinen, reagoiva, tasa-arvoinen. *Ki-ain* taustalla oli Emmanuel Levinasin eettisyyden filosofia, kasvojen ja kehollisuuden luoman eettisen vaateen sekä dialogisuuden ajattelu tanssin lähtökohtana.

Tutkimuksen myötä, erityisesti Martin Heideggerin maailmassa-olemisen analyysin sekä taideteoksen olemistavan ajattelun (mutta toki myös tanssin fenomenologisen tutkimuksen) kautta sain paremman otteen ajallisuuden ja historiallisuuden merkityksestä, teoksen materiaalisesta olemistavasta ja kielellisyydestä. Koin, että *Saattamus*-teoksessa (1999) pystyin vihdoinkin vapautumaan, yhdessä tanssijoiden kanssa, omalle tanssihistorialleni kokonaisuudessaan

ja antamaan tilaa myös syvällä kehомуistissani olevalle baletin tekniikassa kehittyvälle liikkeen kompleksisuudelle ja artikulaatiolle, samalla sisällyttäen teosmuotoon myös ei-tekemisen, odottamisen ja konkreettisen toiminnan dramaturgiaa. Vielä pidemmälle ns. transpersoonallisessa kehollisuudessa koin löytäväni teoksessa *Toisia ääniä* (2001), jonka tein Helsingin Kaupunginteatterin Tanssi-ryhmälle. Tanssijoiden ilmaisu liikkui koreografisesta polyfoniasta meditatiiviseen lauluun, esityksen koreografisen tekstuurin muodostuessa soinnillis-liikkeelliseksi kudokseksi.

Tutkimukseni kirjallisessa osassa pyrin tekemään kattavan rinnastuksen Heideggerin teoksessaan *Oleminen ja aika* esittelemän maailmassa-olemisen analyysin, taiteen ja teoksen olemistavan sekä tanssijan *tekhnen* välillä.²³ Eräs tärkeimmistä löydöistäni oli rinnastus Heideggerin puheen analyysin ja tanssijan liikkeessä ajattelun välillä. Kuten jo edellä kappaleessa Situaatio ja kielellisyys kuvasin, Heidegger jäsentää puheen tapahtumaa niin, että siinä virittynyt ymmärrys jäsentyy merkityksiksi puheessa. Ymmärrän tämän tanssijan suhteen niin, että tanssin hetkessä, liikkeen tapahtumassa, tanssijan käsillä olevasta tilanteesta ja teoksesta virittynyt ymmärrys jäsentyy kommunikaatioksi kehollisessa artikulaatiossa. Tämä ajatus tuntuu ehkä yksinkertaiselta ja itsestään selvältä, mutta se itse asiassa avaa teoreettisen lähtökohdan ymmärtää kaikenlaista liikettä, kaikenlaisten kehojen, ihmisten ja olioiden ”kehollisen artikulaation” tarjoamaa merkityksmaailmaa. Tällainen lähtökohta paitsi vastuullistaa tanssijan (mitä minä ymmärrän), myös avaa näyttämön muillekin kuin ammattitanssijoille. Itselleni tämä ajatus on ollut keskeinen *sosiaalisen koreografian* mahdollisuuksien ja

23 Tanssijan kehollisesta tieto-taidosta, *tekhnestä*, ks. Monni 2004, 208–244.

lähtökohtien ajattelussa, systeemiteoreettisen ja verkostomallisen todellisuuden hahmottamisen lisäksi.

Kehollinen artikulaatio, edellä kuvatulla tavalla ymmärrettynä, sekä aiemmin tässä artikkelissa käsittelemäni olemisen muistamisen, ekstaattisen ajallisuuden sekä kielellisyyden kysymykset, sekä ”havainnon harjoituksen” menetelmä, ovat kulkeneet mukani kaikissa teoksissani väitöstutkimuksen jälkeen. Teokseni *Aika-kvartetto* (2005) perustui eksplisiittisesti kielessä asumisen ja holistisen ilmaisun teemalle. Kaksi näyttelijää resitoivat T.S. Eliotin Neljä kvartettoa -runoelmaa ja teksti eli myös animoituna videotriptyykinä, neljän tanssijan koreografisen kvartetton tekstillisenä lähtökohtana.

Systeeminen ja verkostomainen todellisuuden hahmottaminen informoi minua kompositioajattelussa teoksessa *Friedenplatz* (2006). Toisena lähtökohtana oli filosofi Jean-Luc Nancy'n kysymys ”meistä”. Teosta tehdessämme ajattelimme demokratian ja yhteisön olemusta, sitä mitä on ‘me’. Kuinka on mahdollista olla me, ilman että toisen erillisyyden ja erilaisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen peittyvät jo lähtökohtaisesti? Koreografia muodostui joka ilta uudelleen, tanssijoiden hetkessä syntyvästä yhdessä-liikkeessä-ajattelusta, havainnon harjoituksen menetelmän kautta.

Acts and Affects (2017) -teoksessa tanssijoiden itsenäinen liikkeessä ajattelu tutkii yhdessä määriteltyä (väkivallan herättämien) mielikuvien ja muistojen maastoa. *AAA*-teoksessa internetajan keskeishierarkioiden kompositio muodostui verkostomaisena ja prosessuaalisena, tapahtumien, muunnosten, variaatioiden ja merkitysten käännosten pilvenä, näyttämöllä, joka muistuttaa keskiajan keskeisperspektiivitä ja holistista maailmankuvan esitystä, sillä erotuksella, että kuninkaan ja auringon ennalta määrätty paikka on kadonnut. Protagonisti on yksilö ”meissä” ja ”me” yksilössä. Avoi-

meksi kysymykseksi jää, mitä näihin määritelmiin sisällytetään tai mitä niistä suljetaan ulos.

Opetustyössäni Teatterikorkeakoulussa olen saanut käyttää monipuolista tanssihistorian ja teorian tuntemustani, niin yhteistyössä syntyvien taiteellisten luovien prosessien kuin tuotantojen ja kentän rakenteiden suhteen.²⁴ Olen myös saanut jatkaa tutkimuksellista suhdetta tanssiin, taiteeseen ja esitykseen yhdessä opiskelijoiden ja kollegoiden kanssa. Taiteen suhde ekologisiin ja sosiologisiin kysymyksiin on nyt ajankohtainen. Niin ikään esillä on poliittisen ekologian taustalla olevan systeemisen ja prosessuaalisen todellisuuden hahmottamisen pohdinta ja näiden vaikutus kompositio-käsitteen uudelleen ajatteluun. Mutta se on jo toisen artikkelin asia.

Lähdeluettelo

Esitykset

Acts And Affects. Työryhmä: koreografia yhdessä tanssijoiden kanssa Kirsi Monni, tanssi Joonna Halonen, Krista-Julia Arppo, Soili Huhtakallio, Johannes Purovaara, Guillermo Sardyi, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, valo- ja tilasuunnittelu Erno Aaltonen, pukusuunnittelu Janne Renvall, valokuvat Timo Wright ja Katri Naukkarinen. Tuotanto Ulrika Vilke ja Zodiak – Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 20.4.2017.

Aika-kvartetto. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Joonna Halonen, Akseli Kaukoranta, Maarit Rankanen, Katri Soini, näyttelijät Tarja Heinula, Antti Jaakola, valosuunnittelu Tomi Humalisto, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, video, grafiikka ja lavastussuunnittelu Terike Haapoja ja Mikko Hynninen, pukusuunnittelu Suvi Hänninen, valokuvat Laura Vuoma ja Heli Sorjonen. Tuotanto Zodiak – Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 15.4.2005.

24 Toimin vierailevana tuntiopettajana pitäen kursseja, taiteellisten töiden ohjauksia ja luentoja sekä ohjaten taiteellisia töitä Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1986–2008. Koreografian professorin toimessa olen ahkeroinut vuodesta 2009.

Friedenplatz. Työryhmä: koreografia yhdessä tanssijoiden kanssa Kirsi Monni, tanssi Joona Halonen, Vera Nevanlinna ja Katri Soini, ääni- ja valosuunnittelu Mikko Hynninen, lavastus Simon Le Roux, pukusuunnittelu Suvii Hänninen, tekstikonsultointi Anna-Mari Karvonen, valokuvat Heli Sorjonen, tuotanto Jutta Heikkilä, Kirsi Monni, Liikkeellä marraskuussa -festivaali ja Zodiak - Uuden tanssin keskus. Ensi-ilta 3.1.2006.

Für Valeska. Työryhmä: koreografi, tanssija Kirsi Monni, näyttelijä-kuvataiteilija Cris af Enehielm, muusikko Sanna Salmenkallio, lavastaja Kimmo Takala ja valosuunnittelija Tarja Ervasti. Tuotanto Kirsi Monni, Tiina Niiranen ja Zodiak Presents ry. Ensi-ilta 6.11.1994.

Ki-ai. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Jussi Nousiainen, Kirsi Monni (Maarit Rankanen 1999), valosuunnittelija Sirje Ruohtula, äänisuunnittelija Jari Kauppinen, lavastaja Tommi-Tapio Hämäläinen, pukusuunnittelija Päivi Uusitalo, video Katja Lindroos, valokuvat Pirje Mykkänen. Tilaus ja tuotanto Ateneum-sali ja Mika Väyrynen. Ensi-ilta 15.11.1997.

Ofelia. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, teksti Tuija Kokkonen, Heiner Müller: *Hamletinkone*, tanssi Juha Hietakangas, Timo Lopenen, Kirsi Monni, Jussi Nousiainen, Mammu Rankanen, Nina Renvall, näyttelijä-aidemaalari Chris af Enehielm, äänisuunnittelu Ismo Laakso, lavastus Marianna Uutinen, pukusuunnittelu Päivi Uusitalo, valokuvat ja grafiikka Sakari Viika, Helsingi juhlatuotteiden tilausteos, tuotanto, Juhlatuotteet, Zodiak Presents ry, tuottaja Irmeli Kokko. Ensi-ilta 27.8.1996.

Saattamus. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Jyrki Haapala, Satu Halttunen, Marketta Heikkinen, Timo Lopenen, Janne Marja-Aho, Maarit Rankanen, valosuunnittelu Sirje Ruohtula, äänisuunnittelu Mikko Hynninen, lavastus Kimmo Takala, pukusuunnittelu Sari Suominen, videoanimaatio Kirsi Monni, valokuvat Pirje Mykkänen, tuotanto Zodiak - Uuden tanssin keskus ja Kirsi Monni. Ensi-ilta 11.2.1999.

This Heat 1. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi Ulla Mirsch, Leena Porri, Jari Fyhr, Kirsi Monni, äänisuunnittelu Jan Noponen ja valosuunnittelu Epa Tamminen. Ensi-ilta 28.10.1984.

This Heat 2. Edellisten lisäksi tanssija Pekka Sirkiä. Ensi-ilta 10.11.1985

Toisia ääniä. Työryhmä: koreografia Kirsi Monni, tanssi ja laulu Satu Halttunen, Sofia Hilli, Kirsi Karlenius, Kai Lähdesmäki, Janne Marja-Aho, Inka Tiitinen, Unto Nuora, Harri Kuorelahti, Ville Sormunen, Kaisa Torkkel, Tove Wingren, musiikki ja äänisuunnittelu Jussi Tuurna, Mikko Hynninen, valosuunnittelu Vesa Ellilä, lavastus ja puvustus Sari Salmela, valokuvat Sakari Viika, Pirje Mykkänen. Tilaus ja tuotanto Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä Ari Tenhula, Jyri Pulkkinen. Ensi-ilta 14.9.2001.

Kirjallisuus

Backman, Jussi & Luoto, Miika (toim.). 2006. *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Tampere: Niin & Näin.

- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. New York: Routledge.
- Erkkilä, Helena. 2008. *Ruuminkuvia. Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvuilla psykoanalyysin valossa*. Vammala: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Hay, Deborah. 1994. *Lamb at the Altar: The Story of a Dance*. Durham: Duke University Press.
- Hay, Deborah. 2000. *My Body, the Buddhist*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Hay, Deborah. 2016. *Using the Sky. A dance*. London and New York: Routledge.
- Heidegger, Martin. 1995. *Taideteoksen alkuperä*. Tampere: Tampereen Yliopisto (1935/1959).
- Heidegger, Martin. 2000. *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino (1928).
- Heidegger, Martin. 2000b. *Kirje Humanismista*. Helsinki: Tutkijaliitto (1947/1967).
- Klemola, Timo. 1990. *Taiji. Liikettä Hiljaisuudessa – hiljaisuutta liikkeessä*. Keuruu: Otava.
- Klemola, Timo. 1991. *Liikunta tienä kohti itseä. Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu*. Filosofian tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. XII. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Klemola, Timo. 1996. *Karate-do*. Keuruu: Otava.
- Klemola, Timo. 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Kockelmans, Joseph J. 1985. *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Kockelmans, Joseph J. 1986. "Preface." Teoksessa *On Heidegger and Language*, toim. J.J. Kockelmans, xi–xv. Evanston: Northwestern University Press.
- Lintinen, Jaakko (toim.). 1989. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Jyväskylä: Taide.
- Lowen, Alexander. 1976. *Bioenergetics*. London: Penguin Books.
- Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Monni, Kirsi & Pérez Royo, Victoria. 2015. "Composition: Relatedness and collective Learning Environments." Teoksessa *Practicing Composition: Making Practice. Text, Dialogues and Documents 2011–2013*, toim. Monni & Allsopp, 90–113. Kinesis 6. Helsinki: Theatre Academy of the University of the Arts.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin taidefilosofia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Verkossa: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/33790>

- Monni, Kirsi 2004b. *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Monni, Kirsi: henkilökohtaiset nettisivut, työarkisto & tekstejä <http://kirsimonni.net/>
- Mäkelä, Asko & Popp, Outi (toim.). 2017. *Vanha palaa!* Helsinki: Like.
- Ojala, Raija & Takala, Kimmo (toim.). 2007. *Zodiak: Uuden tanssin tähden*. Helsinki: Like.
- Pallaro, Patrizia (toim.). 2000. *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Parviainen, Jaana. 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press.
- Passinmäki, Pekka. 1997. *Arkkitehtuurin unohtunut Ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Peter, Frank-Manuel. 1985. *Valeska Gert: Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin: eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Frölich & Kaufmann.
- Roman-Legerspetz, Sari. 2008. *Judith Butler. Performatiivisuuden politiikka*. Tampere: Gaudeamus.
- Seppä, Anita. 2002. ”Feministinen avantgarde’ - autonomisen estetiikan avantgardistinen sisarpuoli.” Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä, 48–75. Helsinki: Gaudeamus
- Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografisen prosessin vuorovaikutuksena*. Acta Scenica. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Internet-lähteet

- Monni, Kirsi: henkilökohtaiset nettisivut, työarkisto & tekstejä <http://kirsimonni.net/>
- Kaarto, Tomi. 2004. ”Dekonstruktio ja tekstin kontekstualisoiva lukeminen.” Niin & Näin 3/2004, 70–83. <https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn043-15.pdf>. Viitattu 11.1.2018.