

Kirsi Monni

Teksti perustuu esitelmään edistyksen päivillä 6.10. 2016, Helsinki, tieteiden talo. Päivien teemana oli korkeakoulujen voima.

Taide, tieto ja edistys – tanssi neoliberalistisen tuottamisen kehän ja maailman kompleksisuuden välissä

Johdanto

Tutkija Ari Hirvonen kirjoittaa Tiede & edistys lehden pääkirjoituksessa 1/2016 yliopiston tehtävästä *vapauden, tiedon, totuuden, kritiikin ja vastarinnan* paikkana, sekä paikkana jossa nämä käsitteet ovat päättymättömän ajattelun, dekonstruktion, kritiikin ja kumouksen aiheita (Hirvonen 2016, 6). Pohdin tässä kirjoituksessa, millaisilla tavoilla myös taiteen voi ajatella toimivan näiden teemojen parissa, sekä miten taide ja tiede voivat olla tässä tehtävässä dialogissa keskenään. Taide ja tiede operoivat erilaisilla tiedon ja havainnoinnin moodeilla, eikä niiden liitto tai dialogi ole ongelmatonta. Mutta dialogia edesauttaa kummankin erityispiirteiden ymmärrys ja yhteisten intressien tunnistaminen. Tällaisena intressinä näen esimerkiksi pyrkimyksen toimia vastavoimana välineellistävälle tuotantotaloudelle, yksinkertaistaville identiteetti- ja kategoriatulkinnoille sekä pyrkimyksen ymmärtää ja käsitellä olemisen kompleksisia riippuvuussuhteita. Vaikkakin tiede ja taide ovat lähentyneet toisiaan tietokäsitysten laajentumisen ja metodisen rikkauden kautta, on mielestäni kuitenkin ihan hyödyllistä pohtia edelleen erilaisia tietokäsityksiä ja havainnoinnin moodeja suhteessa tähän kriittisenä vastavoimana toimimisen intressiin.

Koska olen taustaltani tanssitaiteilija, haluan pohtia myös kehollisen tiedon luonnetta, sen mahdollista poliittista ja sosiaalista merkitystä, ja ajatella taidetta eräänlaisena *materiaalisena diskurssina* (Mouffe 2007), jossa yhdistyvät materiaallinen ja käsitteellinen, konkreettinen ja abstrakti, kognitiivinen ja sensuaalinen tapahtuminen. Johdattelen aiheeseen kertomalla omakohtaisen esimerkin, joka valottaa konkreettisesti taiteen havainnoinnin ja tulkinnan tapojen opittua luonnetta, sekä johdattaa kysymykseen, millaisista tiedon laaduista tai merkityssuhteisuudesta kehollisessa (tanssi)taiteessa usein on kysymys.

Puheenvuoroni toisessa osassa käsittelemän päivien teeman mukaista *edistyksen* kysymystä. Kysyn millaista voisi mahdollisesti olla edistysellinen tai kriittinen taide tänä päivänä, onko sellaiselle mahdollisuuksia tai tilaa yhteiskunnassa, jossa kaikki ovat enemmän tai vähemmän osallisia

globaalissa ”luovan tuhon” taloudessa? Filosofeja Chantal Mouffe ja Claire Bishop seuraten rinnastan demokratian antagonistisen luonteen ja kriittisen taiteen herättämän yleisösuhteen toisiinsa sikäli, että molemmat nostavat esiin sosiaalista rakentavia valtasuhteita ja tuottavat erimielisyyttä, joka tekee näkyväksi sen, mitä dominoivalla konsensuksella on tendenssi hämärtää ja peittää. Yksi näistä seikoista on prekaarin tieto-, ja taitotyöläisen asema yhteiskunnassamme, toisaalta fetisoituna vetovoimatekijänä ja toisaalta kriminalisoituna epätuottavana kansalaisena, filosofi Bojana Kunstin (Kunst 2015) ilmausta lainatakseni.

Pohdin lopuksi hieman myös tieteen ja taiteen dialogin mahdollisuutta, sekä kysymystä taiteen *soveltamisesta ja hyödyllisyydestä*. Päädyn pohtimaan *taiteen vapauden* kysymystä, taiteen muutosvoimaa, joka ei välttämättä toteudu välittömästi ymmärrettävänä tai edes havaittavana hyötynä, vaan joka aikaansaa niitä syvävirtauksia, jotka jonain päivänä siirtävät vuoria, ja luovat paradigmaattisia muutoksia, uudella tavalla ymmärrettyjä näkymiä olemisen mieleen, tasa-arvoon, kauneuteen ja totuuteen.

Havainto opitun kehyksessä

Kannatan representaation vapautta. Ymmärrän ja arvostan valtavasti sitä, miten sekä aikaisemmat sukupolvet että aikalaiseni ovat taistelleet, neuvotelleet, ajatelleet ja kirjoittaneet, puhuneet, näytelleet, piirtäneet ja tanssineet länsimaisen demokratian ytimessä olevan representaation vapauden puolesta, tai tarkemmin sanoen, vaikuttaneet siihen, millaisessa laajuudessa ja rajoissa esittämisen ja esilletulon, representaation ja presentaation mahdollisuudet tapahtuvat. Muistamme hyvin, kuinka esimerkiksi Pussy Riotin naistaiteilijat Venäjällä riskeerasivat henkilökohtaisen vapautensa laajemman yhteiskunnallisen vapauden puolesta. Tiedämme mitä Pariisin poliittisille pilapiirtäjille tapahtui. Historian punainen viiva ulottuu täältä ikuisuuteen.

Vähemmän dramaattinen kertomus, mutta yhtä kaikki yhden sukupolven mittainen kiista tanssitaiteen vapaudesta liittyy omaan historiaani. Tulen tanssin ammattikentälle 1980-luvun alussa, jolloin länsimaista taidetanssia dominoi kaksi asiaa, klassinen baletti ja baletin kehonkäytön estetiikkaan edelleen sidoksissa ollut moderni tanssi. Näihin molempiin liittyy enemmän tai vähemmän perustavasti idealistisen estetiikan viitekehys siinä, miten tanssi lopulta merkityksellistyy taiteena. Tässä viitekehyksessä tanssia ohjasivat barokin hovien kulttuurihistoriallisesta viitekehyksestä polveutuneet kehonkäytön muodot, sekä antiikista periytynyt ajattelu ideoiden ensisijaisuudesta. Vaikka modernissa tanssissa liikkeen lähtökohtana olikin yksilöllinen kokemus, haettiin liikekielelle abstrahoinnin prosessissa universaalia, symbolista

muotoa. Liikekieli merkityksellistyi toki taitoina, laatuina ja herkkyyksinä, mutta erityisesti jäljennöksenä, re-presentaationa aiemmin tunnistetuista ideoista. Mutta 1980-luvun Helsinki ei muistuttanut Versaillesin hovia eikä Punk ja Korvat auki -sukupolven kasvatit löytäneet kotia ylevöitetystä katseesta kaukaiseen rantaan. Hämmennystä herätti, että maailma oli muuttunut, mutta nuoren ihmisen näkökulmasta tanssi muuttui kovin hitaasti. Kun tanssija etsi voimankäyttöön vaivattomuutta ja painovoimaa hyväksi käytäviä liikekaaria, mutta ei barokin, vaan kinesiologisen havainnoinnin ja improvisaation viitekehykseen kiinnittyen, saattoi tulkinta kuulua, että tanssija liikkuu luonnottomasti tai että tällainen tanssi ei ole taidetta. Tulkinta oli hämmentävä, kun lähtökohtana oli funktionaalinen, kinesiologisesti informoitu liikkeen logiikka, hienovarainen intention ja toiminnan suhteen tutkiminen, siis jonkinlainen ”luonnollisempi” kehonkäytön tapa ja liikkeen kautta esiin nouseva suhde keholliseen eksistenssiin. Tanssin vallitseva tulkintahorisontti peitti alleen muut mahdolliset tanssin havainnon ja merkityksen rakentumisen tavat.

Tämä oli nuorelle ihmiselle silloin vaikeasti käsitettävää. Mutta ymmärrän nyt toki paljon paremmin, miten taiteeseen, mimeettisiin kuviin, esityksiin ja tyyliin sitoutuu niin paljon maailmankuvallisia arvoja, identiteettikäsitteitä, hallintaa, kontrollia, tiedon muotoja ja opittuja havainnoinnin tapoja, että muut tulkintamahdollisuudet voivat olla saavuttamattomissa. Representaation maailmankuvallinen järjestys voi peittää alleen toiset havainnoinnin ja ajattelun tavat.

En koskaan ajatellut, että tulkintaerimielisyyksissä olisi kysymys vain esteettisen maun tai mielipiteen asioista. En vielä kukaan oikein todella ymmärrä, mitä sellaisilla tarkoitetaan. Minulle taide ei ole mielipiteen tai maun asia. Se on olemisen totuuden ja mielen etsinnän asia, maailmankuvallinen löytöretki, ihmisen pikkuruisen mittakaavan hämmästyttävää suhteellistamista ajan ja olioiden avaruudessa. Muun muassa. Tanssin ristiriidoissa oli kyse paradigmaattisesta muutoksesta, siirtymästä ideoiden todellisuudesta materiaaliseen dialogiin, ylevän ylivallasta eletyn kehon mittakaavaan. Tai tutummalla *taideteoreettisella* kielellä ilmaistuna siirtymistä modernista postmoderniin, symbolisesta esityksestä metonymisiin rinnastuksiin, homogeenisista identiteeteistä niiden esityksellisiin purkamisiin ja ennen kaikkea yksinkertaistavasta keho-mieli dualismista paljon hienovaraisemmin ymmärrettyyn maailmassa-olemisen maastoon, jossa erilaiset tietokäsitykset voivat osallistua hegemonisten valtarakenteiden uudistamiseen sekä henkiseen ja poliittiseen elämään.

Paljoakaan tästä mitä juuri äsken sanoin, en olisi kyennyt sanomaan ilman (taide)yliopistoa. Minut ajoi yliopistoon puute ja toive. *Puute* käsitteistä, kielestä, ymmärryksestä ja *toive* muutoksesta, avartumisesta ja edistyksestä. Olen kiitollinen siitä, että meillä on yliopisto paikkana, joka on mahdollistanut ylisukupolvisen tiedon kertymisen, joka suojelee ja varjelee ihmisen vaivalloista uurastusta käsityskyvyn, tiedon ja ei-tiedon rajalla, ja joka jakaa auliisti kaiken käsittämänsä seuraavaksi vetovuoroon ja jälkeen tuleville. Olen myös kiitollinen siitä, että meillä on taide, joka mahdollistaa myös kaiken tämän, vaikkakin eri tavoin, eri lailla maailmaa avaten. Paljoakaan tästä mitä juuri äsken sanoin, en olisi myöskään kyennyt sanomaan ilman kokemusta taiteen tekemisestä ja vastaanottamisesta, ilman taiteessa koettua ja ajateltua.

Tieteen ja taiteen liitto tai dialogi ei ole mitenkään ongelmatonta ja vailla ristiriitoja. Eikä tarvitsekaan olla. Kiistat ja jännitteet tuottavat dynaamista liikettä, etenkin silloin kun niitä motivoi itse kiistan aiheita laajempi tiedon jano ja ratkaisujen tarve. Eräs keskeisimmistä ongelmista lienevät erilaiset epistemologiset kiistat ja kohtaamattomuus tulkintahorisonteissa.

Teoksessaan *Postmodern Condition* (1984) filosofi Jean-Francois Lyotard erottaa kaksi erilaista tiedon muotoa, narratiivisen tiedon ja diskursiivisen tiedon. Narratiivinen tieto perustuu sille, ”mitä on sanottu”, (joka ilmenee), ja joka implisiittisesti legitimoii itsensä. Diskursiivinen tieto on ensisijaisesti tieteellistä tietoa ja vaatii eksplisiittisen legitimaation. Tanssijoille, tanssin tieto perustuu fyysiseen kokemukseen, joka välittää itsensä kehollisena kommunikaationa intersubjektiivisesti. Tällainen tieto voidaan ymmärtää erityisenä narratiivisen tiedon muotona. Keho ei puhu, se näyttää, se *kommunikoi tietoaan ja ymmärrystään virittyneessä artikulaatiossaan*. Tällainen merkitysten välittämisen prosessi ei toimi puhutun kielen logiikan mukaan. Mutta se että sanoma kommunikoi kehollisesti, asettaa monia kognitiotieteellisiä ongelmia tanssin tutkimukselle. Tiede tuottaa diskursiivista tietoa, joka on voitava tarkistaa ja toistaa. Kehollinen tieto kommunikoi toisessa, dynaamisen prosessin logiikassa. ”Liikkuva ajatus”, toisin sanoen yritys löytää kieltä dynaamisille prosesseille, on aina ollut haaste diskursiiviselle tiedolle, tavoite, joka usein epäonnistuu, koska se aina joutuu rakentumaan puhutun kielen ja staattisten käsitteiden kautta. (Klein 2007, 33.)

Nykyisessä tietoyhteiskunnassa tällainen binäärinen vastakkainasettelu ei kuitenkaan ole enää relevanttia. Ymmärrämme, että *kokemuksen* kompleksisuus rakentuu yksilöllisestä sekoituksesta muistoja, tietoa, havaintoa, odotuksia ja haluja. Tanssijoille kautta aikain tiedetty ja tunnettu seikka, mutta tietelle uudempi ymmärrys eri ajattelun moodien yhteistoiminnasta avautui, kun neurotieteessä todettiin, että liikkeen havainnointi resonoi aivoissa kuin itse tekisimme liikkeen.

Liikkeen peilautumisesta aivoissa seuraa, että liike on affektoivaa, vaikuttavaa ja olemme sen kautta jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa maailmaa generoivien ja jäsentävien merkitysten kanssa. Kuten jo aiemmin esimerkiksi eksistenssin filosofiassa, nyt myös neurotiede luonnontieteenä ylitti jossain määrin jäykän keho-mieli dualismin ja lähestyi havainnon, ajattelun, kokemuksen ja toiminnan prosesseja paljon moniulotteisemman vuorovaikutus-skeeman kautta. Tanssijat kiittivät, vihdoinkin joku ymmärsi, millaisten asioiden kanssa tanssi nykytaiteen alueena usein askaroi. Tänä päivänä, vuonna 2016, fenomenologian, poststrukturalismin, esitysteorian ja peilisoluteorian jälkeen koreografian opiskelijoiden lukupiiriä ilahduttaa erityisesti Alfred Whiteheadin prosessiontologian näkymä singulaarisiin vuorovaikutussuhteisiin, materiaalien, olioiden ja asioiden välillä. Nuori ja vähän vanhempikin sukupolvi löytävät tästä kriittistä kaikupintaa ekologisen etiikan ja kompositionaalisen etsinnän alueella.

Entä kun siirrymme epistemologisista kiistoista havainnon alueelle, millainen on taiteen tarjoama havaintomaailma? Filosofi Bernharnd Waldenfels määrittelee tiedon ja esteettisen havainnon suhteen tasapainona ”tunnistavan” ja ”näkevän” havainnoinnin välillä. Tunnistava havainnointi rakentuu siitä, mitä on aiemmin nähty. Se siirtää erilaisia tiedon kenttiä havainnon kohteeseen, esimerkiksi tanssiesityksessä tanssihistoriallista tietoa taiteen esityskäytännöistä tai esiintyjistä esitykseen, ja lukee sen, mitä on olemassa tietona, informaationa, kontekstina. ”Näkevä havainnointi” puolestaan reagoi materiaalliseen, aistilliseen, fyysiseen kokemukseen esityksen ajallisessa ja tilallisessa prosessissa. Se on havainnoinnin alue, joka kokeilee uusia näkemisen tapoja, ylittää merkityskategorioita ja vastaanottaa outoja ja yhteen sovittamattomia jäsennyksiä ja rakenteistumisia. (Waldenfels 1999, 139)

Taiteilijat ja taide operoivat erityisesti, mutta eivät vain, tällä jälkimmäisellä ”näkevän havainnoinnin” alueella. Taiteilija on dialogissa materiaalinsa kanssa, pyrkii näkemään toisin ja kuuntelemaan, mitä materiaalin ei-käsitteellinen mykkyys ehdottaa tai miten se pakottaa tunnistavan havainnoinnin ja kognitiivisen ajattelun uusille reiteille. Siis niin, että taiteen materiaalin vapaa tutkiminen avaa mahdollisuuden uudensuhteiden jäsennyksiin opittujen ja totuttujen jäsenysten sijaan. Taide ja uudistavat taiteilijat usein hakevat nimenomaan tätä, pyrkivät luomaan tilan eräänlaiselle ”ontologiselle paussille”, luovat tilanteita ja olioita, jotka nyrjäyttävät totuttuja kategorioita toisiin asentoihin.

Miten tämä sitten olisi ymmärrettävä tanssissa, jossa taiteen materiaali on usein keho ja liike, siis elävä henkilö? Martin Heideggerin maailmassa-olemisen ontologiaa (Heidegger 2000) soveltaen

määrittelen, että tanssijan *virittynyt ymmärrys jäsentyy merkityksiksi kehollisessa artikulaatiossa*. Kognitiivinen ja materiaallinen, aistillinen ja käsitteellinen ovat sisäistyneet tanssijan kehoon ja koreografian ajatteluun. Tanssija kuuntelee näitä molempia liikkeen etsimisen ja muotoamisen prosessissa. Vielä muutama vuosikymmen sitten oli yleistä, että se miten liikeaihiosta abstrahoidaan ja kehitellään liikekieltä, oli ennen kaikkea suhteessa diskursiivisesti jo olemassa olevaan ja symboliseen; keho asettui osin välineelliseen asemaan kuvaamaan jo avautunutta merkityksimaailmaa. Murros on ollut suuri, nyt hienovaraisemmat kysymykset aistillisen, ei-käsitteellisen ja poliittisen välillä kiinnostavat taiteilijoita ja tarjoavat uusia yhteistyön mahdollisuuksia sekä sosiaalisessa että tieteen kentässä.

Edistys ja kriittinen taide

Mediatutkija Dieter Mersch on korostanut, että kommunikaatio kehon välityksellä tarkoittaa *ei-identtistä*. Lähtökohtana ei ole ideatodellisuuden alkukuva vaan singulaarinen elämä kehollisena olentona. Merschin mukaan tätä ei vielä kukaan ole otettu tarpeeksi vakavasti kielen dominoimassa tieteellisessä diskurssissa, siis sitä, että kommunikaatio kehon välityksellä tarkoittaa yksilöllistä, ei-identtistä. (Klein 2007, 32.) Miksi tämä on tärkeää?

Miksi on niin tärkeää tuottaa uusia havainnoinnin tapoja, olioita ja tilanteita, joissa tiedollinen näkeminen ja aistillinen kokemuksellinen havainnointi sysäävät merkityksen rakenteita liikkeeseen? Koska staattisten identiteettikäsitteiden kyseenalaistaminen se on syvästi merkityksellistä, poliittista, eettistä ja sosiaalista rakentavaa toimintaa.

Mutta toisaalta voi myös kysyä, voiko taiteellisilla praktiikoilla olla vielä todellista kriittistä roolia nyky-yhteiskunnassa, kun taiteen ja mainostamisen raja on hämärtynyt, kun taiteilijat ja kulttuurin työntekijät ovat osa globaalia, uusliberalististen hallintastrategioiden, ”luovan tuhon” ja ”innovaatiotuotannon” taloutta? Filosofin Chantal Mouffe ajattelee, että kyllä voi, mutta se edellyttää demokratian antagonistisen luonteen ymmärrystä. Mouffe ajattelee, että taiteelliset praktiikat voivat kontribuoida taisteluissa yhteiskunnallisten ideologioiden yksipuolistumista vastaan, mutta se vaatii kunnollista ymmärrystä demokraattisen politiikan dynamiikasta, ymmärrystä, joka voidaan saavuttaa vain tunnustamalla poliittinen sen antagonistisessa ulottuvuudessa, sekä tunnustamalla minkä tahansa sosiaalisen järjestyksen epäjatkuvuuden luonne. On olemassa monia liberalismeja, toiset edistyskellisimpiä kuin toiset, mutta useimpia luonnehtii se, että ne ovat kyvyttömiä tarttumaan sosiaalisen maailman pluralistiseen luonteeseen ja niihin konflikteihin joita moninaisuus tuo mukanaan, konflikteihin, joihin ei ole olemassa rationaalista ratkaisua. Siksi antagonistinen

ulottuvuus luonnehtii inhimillisiä yhteisöjä. *Asiat voivat aina olla toisin*, ja siksi jokaiseen sosiaaliseen järjestykseen sisältyy toisten mahdollisuuksien ulossulkeminen. (Mouffe 2007.)

Myös filosofi Slavoj Žižek näkee, että nykyajan kriittisen ajattelun tärkein ominaisuus ei ole se mitä tehdään, tekemisen ja toiminnan itseisarvoisuuden mielessä, vaan sen pohtiminen, millä tavalla toteutamme ulossulkemisen politiikkaa ontologisen kanssa-olemisen näkökulmasta. (Žižek 2013, 29.) Valta on sosiaalista rakentavaa, koska sosiaalinen ei voi olla olemassa ilman niitä valtasuhteita, jotka antavat sille muodon. Jokainen järjestys on näin ollen poliittinen ja perustuu jonkinlaiseen ulossulkemiseen. Antagonistinen taistelu on elävän demokratian ytimessä, se on taistelua niiden valtasuhteiden järjestyksestä, jonka ympärille yhteiskunta on rakentunut. Hegemonian teorian kannalta taiteellisilla käytännöillä on rooli annetun symbolisen järjestyksen rakentamisessa, ylläpitämisessä tai sen haastamisessa ja siksi niillä on välttämättä poliittinen ulottuvuus. Antagonistisen lähestymistavan mukaan kriittinen taide on taidetta, joka tuottaa erimielisyyttä, joka tekee näkyväksi sen, mitä dominoivalla konsensuksella on tendenssi hämärtää ja hävittää. (Bishop 2015, 109.)

Tästä näkökulmasta käsin tärkeiksi nousevat teokset, jotka tuottavat komplisoidumpaa sosiaalisen ja esteettisen kudosta. Vain symboliseen ja identtiseen nojaavan kehollisuuden on vaikea tuottaa syvällisesti kriittistä liikahdusta, vaikka se tuottaisikin affektiivista mielihyvää ja kinesteettistä tyydytystä. Filosofi Claire Bishopin mukaan taiteen keho politisoidaan juuri taideteoksen esiin nostamien komplisoitujen suhteiden kautta. Esimerkkinä tällaisesta teoksesta Bishop nostaa esiin Santiago Sierran työn: *Workers Who Cannot Be Paid* vuodelta 2000. Taidegalleriaan saapuvat ihmiset kohtasivat pahvilaatikoita, joiden yhdessä seinässä olevasta reiästä saattoivat katsoa sisään. Kussakin pahvilaatikossa istui paperiton, Saksasta turvapaikkaa hakeva Tshetsenian pakolainen. Ihmiselle, jolla ei ole laillisia papereita, ei voi Saksan lakien mukaan maksaa palkkaa. Tästä työn nimi *Workers Who Cannot Be Paid*. Tämä teos ei Bishopin mukaan tarjoa näkymää transsendentaaliseen inhimilliseen empatiaan, joka pehmentää epämiellyttävät tilanteet edessämme, vaan osoittaa rodulliseen ja taloudelliseen ei-identifikaatioon: *tämä ei ole minä*. Tämän hankauksen kestollinen jatkuvuus, sen kiusallisuus ja epämiellyttävyydet herättävät meidät suhteelliseen antagonismiin tässä Santiago Sierran työssä. Tämä jännite osoittaa, ei sosiaaliseen harmoniaan, vaan valaisee sen, mikä on tukahdutettua yrityksissä ylläpitää tätä harmoniaa. Näin se antaa meille poleemisempia ja konkreettisia pohjia uudelleen ajatella suhdettamme maailmaan ja toisiimme. (Bishop 2015, 110-112.)

Syvällinen eettinen kysymys on seuraava: Antagonismissa kohtaamme toisenlaisen tilanteen kuin

konsensusessa. *Toisen* läsnäolo estää minua olemasta kokonaan, totaalisesti itseni. Sen läsnäolo joka ei ole minua, tekee omasta identiteetistäni haavoittuvan ja katkonaisen, ja se uhka jonka toinen asettaa, muuntaa käsityksen itsestäni joksikin kysymyksenalaiseksi. Bishop kritisoikin sellaista taiteen ja yleisön suhdetta, joka lepää liian mukavasti subjektin eheyden ideaalissa ja ideaalissa yhteisöstä ikuisena, aina jo annettuna yhteenkuuluvuutena. (Bishop 2015, 110.)

Problematisoimisen puute ei ole hyväksi taiteelle. Taiteen kyvyssä olla vastavoimana välineellistävälle tuotantotaloudelle sen voimana on juuri *irtautuminen* ennalta tiedetyistä päämääristä, yksiulotteisista ja yksinkertaistavista tulkinnoista ja siirtyminen olemisen kompleksisten riippuvuussuhteiden tutkimiseen. Gregory Bateson jäsentää taiteen kompleksisuutta mielestäni hyvin kuvaavalla tavalla. Taideteoksessa ja sen tulkinnassa, tiukka fokuoiminen yhteen tiettyyn suhteisuuden tuhoaa taideteokselta sen syvällisemmän merkityksellisyyden. Esimerkiksi jos taideteos kuvaa vain seksiä tai vain sosiaalista organisoitumista, se olisi triviaali. Se ei ole triviaali ja se *on* syvällisemmin merkityksellinen juuri siksi, että se on kuva sekä seksistä että sosiaalisesta organisoitumisesta ja monista muista asioista. Sanalla sanoen, se on kuva suhteista, mutta ei mistään yhdestä ainoasta identifioitavasta suhteisuudesta. (Bateson 2015, 48.)

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

Mary Bateson puolestaan toteaa, että yksi syy siihen, miksi runous on niin tärkeää, yrittäessämme ottaa selvää maailmasta on, että runoudessa suhteiden verkosto tulee kartoitetuksi sellaisella diversiteetin asteella, johon meillä ei normaalisti ole pääsyä. Tuomme sen esiin runoudessa. Tarvitsemme runoutta tietona maailmasta ja itsestämme, kompleksisuuden kartoituksena kompleksisuudesta. (Bateson 2015, 49)

Mikä sitten on taiteilijan ja taiteen hierarkiassa usein pohjimmaisena, alastatuksella olevan tanssijan asema yhteiskunnassamme? Tanssin tutkija Bojana Kunstin mukaan ”taiteilija on toisaalta fetisoitu (hän pitää huolta yhteiskuntien luovasta vetovoimasta, tuo lisäarvoa kaupungeille ja instituutioille) ja toisaalta hän on kriminalisoitu, sillä hän edustaa laiskaa, epätuottavaa, epätehokasta kansalaisen mallia; taiteilijuuteen kohdistuu moraalinen syytös ja kulttuurinen vaade yhtä aikaa. Taiteilijat ovat prekariaattia ja pitävät yllä tätä prekariaattia, uusliberalistista tuottamisen kehää.” (Kunst 2015)

Tanssitaiteilijassa vaikuttavat fyysisen maailman voimat ja mahdollisuudet, mutta myös yhteiskunnalliset ja poliittiset voimat. Kuten tutkija Andre Lepecki huomauttaa, kyse on tanssijan omasta toimijuudesta, siitä mitä tanssiminen, taide tekevät, kyse on hänen terveydestään, siitä miten hän haluaa käyttää elämänsä. Mutta silloin kun tuo toiminta on julkista, se on myös poliittista. (Lepecki 2015.) Silloin toiminnan kriittisen tarkastelun kohteeksi tulevat, eivät vain taiteessa esiin tulevat näkymät, vaan työn kaikki aspektit: työvoiman käyttö, työn prosessit, taloudelliset resurssit. Tanssitaiteessa tuote ja teos ei ole immateriaalinen, vaan siihen sisältyy labour, taiteilijan työ. Kuten Bojana Kunst huomauttaa, tanssija tuottaa *materiaalista* abstraktiota, se näyttää *työn tekemisen* todellisuuden. ”Tanssi ei ole immateriaalista abstraktiota, abstraktia liikettä, joka on kapitalismin keskeinen tuotantovoima. Tanssitaiteessa liike on situationaalista, paikallista, konkreettista, historiallista ja kompleksista. Se paljastaa väärän kuvitelman autonomisesta, immateriaalista kehosta, jota eivät poliittiset voimat kosketa.” (Kunst 2015) Se yhdistää kognitiivisia ja aistillisia tasoja, tunnistavaa näkemistä ja kokevaa havaitsemista. Sellaisena sen voi nähdä olevan poliittista, sillä se sekoittaa ja häiritsee oletettuja, itsestään-selviä tiedon kenttiä.

Kun haetaan dialogia erilaisten tiedon muotojen välille, ollaan lähellä sitä, mitä tänä päivänä ajatellaan innovaatioista ja luovuudesta. Erilaisten tiedon muotojen ja menetelmien, tieteen ja taiteen soveltaminen yhteiskunnassa, sosiaalisissa projekteissa, teknisissä innovaatioissa tai perustutkimuksessa on alue, jossa on käsittääkseni tavattoman paljon potentiaalia, eikä ole mielekästä asettaa vastakkain soveltavaa ja autonomista tiedettä tai taidetta. Ongelma tästä tulee kuitenkin silloin, jos ja kun soveltamisesta tulee resurssien ja rahoituksen edellytys ja tutkimustulokset ovat ikään kuin määritelty jo etukäteen tehtävänannoissa. Soveltaa voi vasta sitten, kun on jotain sovellettavaa. Jos sovellettava tieto ”kulutetaan” loppuun, eikä aikaa vievää syvätason uudistavaa tiedettä ja taidetta voida tehdä, loppuvat innovaatiotkin hyvin nopeasti. Seurauksena on jähmettyminen kierrättämään jo tiedettyä, eilistä päi vää.

Mutta kuten muutkin asiantuntijat, myös tanssijat ja koreografit toivoisivat saada astella mahdollisimman pitkälle oman tiedon alueen kartoittamisessa. Usein he asettavat tietoisesti testilaboratorionsa kehon käytön rajoille, sekasorron, romahduksen, epäonnistumisen alueille, tutkiakseen maailmassa-olon virtauksia ja tapahtumia. Viime vuosina useat koreografit ovat halunneet romauttaa vanhentuneiksi koettuja liikesysteemejä, käsitelleet tuhon tai kaaoksen teemoja sekä toisaalta tulevaisuutta luovia vaihtoehtoja ihmiskeskeisille näkökulmille, virittyneisyyttä asioiden ja olioiden välisyydelle, suhteille, jotka uudelleen jäsentävät opittua havainnointia ja jotka tuottavat ontologisen nikotuksen ja hämmennyksen tilan.

Se on uskaltautumista alueille, joita ei voi enää ymmärtää kontrollin ja operationaalisen tiedon termein, se on ei-vielä tiedetyn ja kontrolloimattoman kenttä. Tämä on sellainen taiteen alue, jossa julkisen puheen ja asiantuntevan tulkinnan rooli on erittäin vaativaa, mutta äärimmäisen tärkeää. Tiedon ja ei-tiedon välissä on sekä taiteen että yliopiston luova rooli jäsentävänä, kriittisenä, totuutta ja totuuden käsitettä alati dekonstruoivana yhteisönä.

Lähteet:

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

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

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

Heidegger, Martin 2000 [1928]: *Oleminen ja Aika*. Vastapaino, Tampere.

Klein, Gabrielle 2007: *Dance in a Knowledge Society*. In Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.) *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Transcript, Bielefeld.

Lepecki, André: *Lecture in Postdance seminar in Stockholm 14.10. 2015*.
<http://bambuser.com/channel/Riksteatern>. Live streamig 15. 10.2015

Liotard, Jean Francois 1984: *The Postmodern Condition. A report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Kunst, Bojana: *Lecture in Postdance seminar in Stockholm 15.10. 2015*.
<http://bambuser.com/channel/Riksteatern>. Live streamig 15. 10.2015

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

Waldenfels, Bernhard 1999: *Sinnesschwellen*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.

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

