

Esitelmä pidetty Helsingin yliopistossa, taiteiden tutkimuksen Estetiikan rajat seminaarissa 16.2. 2012

Lähtetiedot ovat toistaiseksi tekstissä puutteellisesti merkittynä. Korjaan ne pikimmiten tähän netissä saatavilla olevaan versioon (tammikuu, 2017)

Kirsi Monni

## Tanssitaiteen lähtökohtia olemisen ja ajan horisontissa

- 2000-luvun tanssitaiteen ontologista tarkastelua Heideggerin Oleminen ja aika, sekä Taideteoksen alkuperä teosten näkemysten valossa

Tanssitaiteen evoluutio 1900- ja 2000-luvuilla heijastelee muutoksia todellisuuden hahmottamistavoissa, maailmankuvallisia siirtymiä, aikakauden poliittisia, filosofisia ja tieteellisiä näkemyksiä. Näkemykseni mukaan 1900-luku oli tanssitaiteessa kehollisen eksistenssin vähittäistä esiin murtautumisen aikaa ja tässä se heijastelee maailmankuvallista murrosta, jota voi luonnehtia esimerkiksi eksistenssin filosofian ja konstruktivististen tietokäsitysten esiin nousuna ja post-metafyysisenä maailmassa-olemisen aikakautena. Taiteessa ja etenkin esittävässä taiteissa tämä on heijastunut usein siirtymänä universaaleista ideaaleista situaatioon ja viitekehykseen, *tekstistä tapahtumaan*, representaationtologiasta presentaatioon. Tanssitaiteessa idealistisen estetiikan symbolisesta ilmaisukielestä ja homogeenisista kehollisuuksista tapahtui vähitellen siirtymiä monisyisiin metonymisiin rinnastuksiin ja heterogeenisten, *erilaisten* kehollisuuksien artikulaatioon. Koreografiassa tunnistettavien liiketyylien ja -sanastojen varaan rakentuvien liikekompositioiden rinnalle nousi taiteellisia lähtökohtia ja teoksia, joita voisi luonnehtia performatiiviseksi koreografiaksi, erilaisia peli- ja tehtävärakenteita hyödyntäviksi avoimiksi rakenteiksi ja sosiaalisiksi, osallistavaksi koreografiaksi. Kompositio materiaalien ja elementtien suhteina on olemassa edelleen, se lienee ontologisesti pääsemättömissä, mutta komposition rakentumisen materiaaliset motiivit ovat rikastuneet ja ne ovat yhä useammin tietoisessa suhteessa (tieteen)filosofisiin ideoihin. Koreografinen kompositio rakentuu nykyään usein objektien, eleiden, rakennemallien tai erilaisien kehollisuuksien kautta ilmenevien *kinesteettisten merkitysten*, *kinesteettisten tekstuurien* koreografioimisesta jossakin tietyssä situationaalisessa ja kontekstuaalisessa lähtökohdassa. Koreografi ”tutkii” usein kulttuurisen, historiallisen maailman kehollisuutta, tietyssä situaatioissa, toimii työkollektiivien luovana johtajana tai

yhteistyökumppanina, neuvottelee ja säättää vuorovaikutuksessa muiden kanssa ja yhä harvemmin luo omasta kehostaan käsin liikkeistöä tanssijalle siirrettäväksi ja tulkittavaksi. Nämä ja monet muut paradigmaattiset muutokset tanssitaiteen ja teosten olemistavassa ovat aiheuttaneet tarpeen myös tanssin teoretisoimisen painopisteen muuttumiseen analyttisestä estetiikasta filosofiseen estetiikkaan, tanssitaiteen ontologisten kysymysten pohdintaan ja teoreettiseen hahmotteluun.

### **Kehollinen eksistenssi – maailmassa-olemisen rajat, mahdollisuudet, ehdot**

Martin Heideggerin fundamentaaliontologia teoksessa *Oleminen ja aika* antaa hyvät avaimet myös tanssin merkitysten rakentumisen pohtimiselle. Yksi kaikkein oleellisimmista asioista, joita opin tästä teoksesta liittyy juuri *merkityksen* kysymyksen kokonaisvaltaisuuteen ihmisen olemassaolon suhteen. Se mikä ihmistä, *täällä – paikalla* -olijaa määrittää olennaisesti, on hänen itseymmärryksensä ja kysymys olemisen mielekkyydestä ja merkityksellisyydestä. Mielekkyys tai mielettömyys nousee puolestaan siitä situaatiosta, jossa ihminen kulloinkin on ja siitä *suhteesta*, joka hänellä on olemassaolonsa *ehtoihin, mahdollisuuksiin ja rajoihin*.

Perustava olemisen ehto on kaikille sama, myös tanssille: Meidät on heitetty keholliseen-toistenkanssa-olemiseen, keskelle maailman historiallista avautuneisuutta, maailman tapahtumista, rajalliseksi ajaksi. Kehollinen oleminen tarkoittaa, että "Meillä ei vain *ole* kehoa, vaan *olemme kehollisesti*", kuten Heidegger sanoo. Meillä ei ole muuta tapaa olla. Emme ole vain "kehoja" tai "ruumiita", vaan jokaisessa kehossa asuu joku eettisyyteen velvoittava tietoisuus, joku kanssa-olija, joku "toinen", jonka mahdollistamana "minä" voin olla. Kaikki puhe pelkistä *ruumiista* tai *kehoista* (ellei "kehoa" käsitetä subjektiuden synonyyminä) peittää helposti tämän velvoittavan tosiseikan näkyvistä. Toisaalta emme myöskään ole pelkkiä abstraktin ajattelun tai merkitysten kirjoituslustoja. Abstraktin ajattelun taito ja maailman avautuminen merkityssuhteina perustuu kehollisen subjektin ja maailman elävässä vuorovaikutuksessa saavutettuun ensisijaiseen tietoon maailmasta. *Kehollinen eksistenssimme antaa meille suhteisuuden ja situaation, ajallistilallisen tapahtumisen kanssa-olemisena*.

Heideggerin tarkemmat analyysit siitä, miten maailmassa-olemisemme toteutuu vireessä, ymmärryksessä ja puheessa, sekä miten nämä toteutuvat ekstaattisen *ajallisuuden ja paikallisuuden* perustalta, ovat kaikki olennaisia keinoja ymmärtää myös tanssin merkityksellistymistä. Maailma ei avaudu meille neutraalissa läsnäolossa vaan maailma liikuttaa meitä aina jossakin virittyneisyydessä. *Virittyneisyys suuntaa ymmärrystämme ja virittynyt ymmärrys jäsentyy jaettaviksi merkityksiksi puheessa, artikulaatiossa*. Jotta saan selkeämmin esiin sen, että kehollista

olemistamme kokonaisuudessaan voi ajatella *virittyneen ymmärryksen ja artikulaation eli tiedon kommunikaation ja merkityksen* kautta, lainaan myös muutaman käsitteen systeemiteorian puolelta.

Lähtökohtani on, että kehollinen toimintamme ei ole mieltä vailla, vaan kaikkeen toimintaan sisältyy vivahteikas ja jatkuva vuorovaikutteinen ymmärrys sen mielekkyydestä kussakin tilanteessa. Jos näin ei ole, tulkitsemme sen häiriöksi - jokin on vialla. Kehollinen vuorovaikutus maailman kanssa on jatkuva *itsesäätelvä havainnoinnin ja informaation kehä*, joka kehittää *ennusteita eli tietoa* maailmasta.

Tulkitsen, että emme kierrätä tai käskytä kaikkea toimintaamme ja sen merkitystä lingvistisen merkitysmaailman kautta, vaan kehollisuuteemme kuuluu monia sisäkkäisiä toimintasysteemejä, jotka *kukin* tuottavat tietoa maailmasta ja ylläpitävät systeemin elämää. Liike on yksi ajattelumme (mind) muoto ja vuorovaikutteisena ja liikkeen *potentiaalista* ammentavana maailmasuhteena se tuottaa primääriä ja systeemin kokonaisuuden kannalta elintärkeää tietoa maailmasta. Se että tanssitaiteessa liikkeen *taiteellinen lisäarvo* on historiallisesti nähty muoto-aine käsiteparin kautta liikkeen välineellisyydessä ja esteettisyydessä, symbolisen tehtävän ja idealistisen estetiikan kautta ja vasta toissijaisesti, jos lainkaan, edellä kuvatun kaltaisena primäärinä, tietoa luovana maailmasuhteena, on maailmankuvallinen historiallinen ilmiö. Tämän järjestyksen purkamisen prosessi on ollut aktiivisesti ja eksplisiittisesti käynnissä tanssitaiteessa 1900-luvun puolivälistä alkaen ja sen voi nähdä olevan kiinteässä yhteydessä 1900-luvun filosofian ja tieteen maailmankuvallisiin murroksiin, ennen kaikkea ”universalistisen metafysiikan” ja idealistisen estetiikan kritiikkiin sekä eksistenssin filosofian, fenomenologian sekä konstruktivististen ja semanttisten tietokäsitysten esiin nousuun. Post-metafyysinen todellisuuskäsitys on avannut tilaa postmodernille tanssitaiteelle ja uusille lähtökohdille rakentaa tanssin teoriaa. Tästä tämä oma tanssitaiteen teoriaperustan ontologinen luonnostelma on yksi esimerkki.

Takaisin kysymykseen kehollisesta artikulaatiosta. Ajattelen Heideggerin *Oleminen ja aika* teoksessa esitettyä seuraten, että ei vain puhe, vaan koko kehollinen olemisemme, liikkeenä ja vuorovaikutteisina kinesteettisinä laatuina, siis *kehollinen artikulaatio jäsentää jaettavaksi merkityssuhteisuudeksi kehollisuuteen sisältyvää potentiaalia ja vireen suuntaamaa ymmärrystä*.

*Koreografisen artikulaatio* puolestaan sisältää saman asian laajemmin. Se *jäsentää merkityssuhteisuudeksi* koko koreografiseen tapahtumaan, eli kaikkien toimijoiden ja niiden kehollisuuksien organisoitumiseen, rakentumiseen ja ympäristölliseen vuorovaikutteisuuteen

sisältyvää *vireen suuntaamaa ymmärrystä*. Jos halutaan tulkita, kiistää tai haastaa koreografisen *hahmon luoma näkymä olemassaoloon*, voidaan siis kysyä, millaista historiallisesti, kulttuurisesti ja kontekstuaalisesti rakentunutta ymmärrystä se kantaa, ja millaisessa suhteessa se on olemassaolon ehtoihin, rajoihin ja mahdollisuuksiin, eli millaista "systeemiymmärrystä" tai "järjestelmäviisautta" se kantaa. "Hyvä, huono, tykkäsin, en tykännyt" sanoo tietysti saman asian, mutta kovin yhdentekevästi.

Viittasin edellä siihen, että ymmärtäminen, merkityssuhteisuus on historiallisesti *rakentunutta, vireen suuntaamaa ja muuttuvaa*. Myös systeemiteoriassa tieto ymmärretään "konstruktivistisesti": kompleksisten systeemien toimintaa säätelevä *tieto* on vuorovaikutteisina kehinä ja sisäkkäisten systeemien hierarkioina *rakentuvaa*, siis ei kuvattavissa yksioikoisen kausaalisuuden, lineaaristen tai staattisten mallien avulla. Se, että tanssitaiteessa koreografiset rakenteet ovat perinteisesti olleet staattisia konstruktioita, eivätkä esimerkiksi itsesäätelviä, evolutiivisia ja vuorovaikutuksessa muuttuvia, on niin ikään maailmankuvallinen historiallinen ilmiö, joka heijastaa syvällisesti suhdettamme paitsi liikkeen ymmärtämiseen, myös ja ennen kaikkea todellisuuden ymmärtämisen ja kuvaamisen tapoihin. Kuten kehollisen eksistenssin murtautuminen esiin tanssin ontologisessa ajattelussa, myös kontekstuaalisuuden, toiminnan totunnaisten mallien ylittämisen, "uudelleen mallintamisen" ja ei-lineaaristen koreografisten mallien esiintulo, on ymmärrettävissä sidoksissaan 1900-luvun jälkipuolen muutoksiin todellisuuden ymmärtämisen tavoissa.

### **Olemassaolon ajallis-tilallinen luonne**

Mutta palataan vielä fundamentaaliontologiaan ja kysytään, mihin ymmärryksen ja tiedon ei-lineaarinen rakentuminen ja olemisen historiallisuus sitten perustuvat? Miten se on nähtävissä liikkeen merkityksen rakentumisessa? Palaan taas Heideggerin ontologiseen analyysiin: ymmärrys ja merkitys rakentuvat olemassaolon *ajallistilallisten rakenne-ehtojen pohjalta*.

Oleminen on ajallinen tapahtuma, emme voi erottaa olemisen mielen rakentumista ajallisuuden rakentumisesta. Tanssin merkityksellistymisen kannalta on oleellista ymmärtää tässä yhteydessä ajan ekstaattinen luonne. Ajan "määreet", menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus, eivät olemisen mielen näkökulmasta ole mitään peräkkäisyyttä vaan pikemminkin sisäkkäisyyttä. *Menneisyyden nykyisyys ja tulevaisuuden muistaminen säätävät silmänräpäyksellisen nyt-hetken mieltä*. Samalla tavalla tanssin virittynyt ymmärtäminen puhuu kehollisessa artikulaatiossaan ekstaattista, *ei-lineaarista* ajallis-tilallisuuden kieltä. Runouden kieltä. Kun tanssi tai koreografia tavoittelee taiteen

olemistapaa, jokainen kehollinen hetki, oli se sitten liike, ele, puhe, ääni, teko, tai hiljaisuus, pyrkii muistamaan ja paljastamaan eksistenssin situaatiota, tämänhetkistä historiallisessa maailmassa-olemisen tilannetta ja elettyä kokemusta, kysymään, kuuntelemaan ja lahjoittamaan olemisen mieltä.

Olemisen ajallis-tilallisten rakenne-ehtojen havainnoiminen paljastaa meille myös sen, että *maailma ei avaudu meille koskaan kokonaan tai staattisena*. Historiallisen maailman tapahtumisen keskelle heitetty ihminen ymmärtää itseään *luonnostavasti, olemismahdollisuuksina*. Kehollinen maailmassa-olo ei tiedä itseään kokonaan, eikä pysty ottamaan haltuun kaikkia olemismahdollisuuksiaan. *Liike ammentaa liikkeen potentiaalista ja tulee ilmi edelleen potentiaalina liikkeeseen*. Yksi tanssitaiteen ja koreografisen ajattelun luontaisista maailmasuhteen kysymyksistä liittyy siis siihen, millä tavalla ymmärrämme ja tuomme esiin olemistamme mahdollisuutena, liikkeen potentiaalina? Ja vastaavasti miten ymmärrämme liikkeen organisoimiseen, kehystämiseen, rajaamiseen, mallintamiseen, kanavoimiseen ja asettamiseen sisältyviä motiiveja, arvoja, vallankäyttöä, käsityksiä, pyrkimyksiä?

Yhteenvedona edellisestä: Kehollisen eksistenssin näkökulmasta ei ole olemassa keho-mieli dualismia eikä edes "sisäisen" tai "ulkoisen" liikkeen ongelmaa. On vain aina jonkinlainen kehollinen ja vuorovaikutteinen suhde maailmaan, *eletty merkityssuhteisuus*. Jokainen ele, liike, puhe, katse, toiminta tai toimimattomuus kantaa artikulaatiossaan aina *jonkinlaista merkityssuhteisuutta* – eri asia on, millä tavoin olemme herkistyneitä tai oppineita sitä lukemaan tai tiedostamaan. Mitä vähemmän osaamme lukea keholliseen artikulaatioon ja ylipäänsä *liikkeen* ohjaukseen, kanavoimiseen, organisoitumiseen ja suhteisuuden sisältyviä merkityssuhteita ja mitä kapeammin ymmärrämme kehollisuuden sisältyvää liikkeen potentiaalia, sitä helpommin olemme manipuloitavissa, ohjailtavissa ja kontrolloitavissa ja sitä vähemmän voimme itse vaikuttaa sekä henkilökohtaisen vapauden alueeseemme että yhteisön vapauden, vuorovaikutteisuuden tai arvojen määrittymisen alueeseen. Vastaavasti voimme olettaa, että mitä laajemmin ymmärrämme sekä liikkeeseen että keholliseen artikulaatioon sisältyviä merkityssuhteisuuksia, sitä suurempi on mahdollisuutemme vaikuttaa tietoisesti rakenteiden ja toimintamallien kulloiseenkin vuorovaikutuksellisuuteen.

## **Fysis-tekhne-teos**

Tanssin merkityssuhteiden rakentumisesta kehollisen eksistenssin pohjalta on nyt yritetty sanoa jotakin alustavaa. Vielä on kuitenkin kysyttävä se kaikkein perustavin kysymys, mikä mahdollistaa meille kehollisen eksistenssin? Heidegger kutsuu sitä termeillä "aukeama", *fysis*, ylitsevallitseva, *logos*, "oleminen", jotka ovat kaikki nimiä sille, että jotain *on* eikä *ei ole*. Olemme osallisia olemisesta, olemisen mysteeristä, tapahtumisesta, rakentumisesta, suhteisuudesta, laista, olemme osallisia yhteiseen olemisperustaamme ja käsitämme tämän – jollain lailla.

Osallisuus olevan olemiseen on minulle kaikkein keskeisin lähtökohta tanssin merkityksellistymistä. Miksi? Koska kokemuksellisella, liikkeeseen saattavalla tasolla tämä on se, josta tanssi syntyy: virittyneestä ja situaationaalista suhteesta johonkin, vuorovaikutuksellisesta suhteesta toiseen, suhteesta olevan olemiseen, suhteesta maailmassa-olemisen mielekkyyteen ja tai mielettömyyteen. Analyttisellä ja tulkitsevalla tasolla osallisuutemme olevan olemiseen on se, joka antaa laajimman mahdollisen horisontin taiteen ilmiön ajattelemiselle, sen motiiville ja merkitykselle.

Mitkä ovat sitten keinot ajatella tätä osallisuutta, ymmärtää ja artikuloida sitä taiteessa? Lähtökohtana voidaan pitää Heideggerin tulkintaa *fysiksen* ja *tekhnen* suhteesta. Jos *fysis* on "ylitsevallitsevana olemisena", "itseensä palaavana esiin tulemisena", *logoksena* ja *dikenä* jotakin haltuun ottamatonta ja kätkeytyvää, niin *tekhne* on sitä inhimillistä *tietämistä*, (näkemistä sanan laajassa merkityksessä, läsnäolevan kuulemista läsnäolevana), joka valjastaa *fysistä* esiin maailmaksi. *Tekhne* tietämisenä toteutuu *fysiksen* pohjalta. Tietäminen ei ole ihmisen mielivaltaista keksintää, vaan *logoksen* ja *diken*: rakentumisen, suhteisuuden, yhteenkokoontumisen, ohjaavan järjen ja järjestyksen vastaanottavaa kuulemista, siitä ammentamista ja sen esiin valjastamista. Näin siis myös tanssijan ja koreografin toiminta voidaan ymmärtää *fysiksen* ja *tekhnen* suhteesta käsin omanlaisenaan kehollisena tietämisenä, jossa *fysiksessä* vallitsevat voimat, olemisen ehdot ja mahdollisuudet tulkkiutuvat historiallisen eletyn maailman läpi luoden uutta, kunkin teoksen hahmon mukaista näköalaa olemisen mieleen, olemisen paljastuneisuuteen (*olemisen* totuuteen kätkeytymättömyytenä). Kyseessä on siis yksittäisen *kehollisen artikulaation* tai *teoksen hahmon* mukainen näkymä. Ei universaali, ei yleispätevä, ei kaikkialle kaikkina aikoina sovellettava staattinen näkymä. Ainoastaan kyseisen teoksen hahmon avaama näkymä olemisen paljastuneisuuteen kätkeytymättömyytenä aina siinä historiallisessa hetkessä ja situaatiossa, jossa se ilmenee taiteena.

Heideggerin näkemys taiteesta sitoutuu juuri tähän maailmaa pystyttävään "alkukiistaan", olemisen paljastumisen aktin valjastamiseen teoksen hahmossa sijaitsevaan "maa-maailma" kiistaan. Toisiinsa kiistaisessa suhteessa sitoutuneet "maa" kätkeytyvänä, käsitteitä pakenevana "olevan sellaisuuden"

elementtinä ja ”maailma” avautuneena merkityksellisyytenä, luonnehtivat yhdessä teoksen hahmon itsessään lepäävää liikettä. Taide ei tuo kaikkea kokonaan käsitettävyyden piiriin, vaan päinvastoin, maailma jännitteessään teos osoittaa myös kohden käsitteiden ulottumattomissa olevaa ja perustatonta olemassaoloa sinänsä ja näin säätää ihmisen olemusta osallisuudessa elävänä, toisilleen kuuluvana ja merkityksistä neuvottelevana olentona.

Edellä sanotusta voin johtaa tulkinnan, että tanssijan ja koreografin *tekhnen* oleellinen aspekti on pysytellä ”maa-maailma rajalla”, tiedetyn ja ei-tiedetyn tai ilmenevän ja potentiaalisuuden ”rajalla”. Luova tanssija ja koreografi ymmärtävät liikkeen potentiaalia luonnostavasti ja *löytävät* merkitystasoja kunakin hetkenä syntyvässä kehollisessa artikulaatiossa erotuksena jo tiedettyjen ”käsitysten” ilmaisemisesta tai esittämisestä liikkeellisyyden avulla. Tämä koskee myös teoksen vaalimista teoksena, sen tulkintaa. Taideteosta ei voi palauttaa merkityksen *ennalta jäsennettyyn järjestykseen*, jos se vasta avaa näkymää uuteen järjestykseen ja sysää meidät irti itsestänselvyyksistä. (Tietysti jokaisen teoksen kohdalla voidaan kysyä, millä tavalla teos lunastaa sille ominaisen kriittisen potentiaalin?)

### **Kehollisen ja koreografisen tietotaidon, *tekhnen*, lähtökohtia**

Ihminen toteutuu olemisen ajallistilallisissa rakenne-ehdoissa ja ymmärtää niitä, siis myös itseään historiallisen maailmansa ja tilanteensa avautuneisuudessa. Tämä eksistenssin faktinen tilanne luo myös tanssijan perustavan suhteen liikkeeseen. Tanssija ja koreografi eivät keksi liikettä. He voivat löytää sen, havainnoida sitä, vapauttaa sen, leikkiä sillä, kanavoida sitä, ymmärtää siihen sisältyvää merkityksen potentiaalia ja kehittää kykyään artikuloida sitä jaettaviksi merkityksiksi.

Tämä on älyllistä ponnistelua vaativa tanssijan ja koreografin taidon määritelmä verrattuna yksioikoisempaan tanssijan taidon määrittelyyn tietyn tanssiteknisen kyvyn tai koreografisen menetelmän hallitsemisena. Mutta se antaa mahdollisuuden ymmärtää kehollista liikkeellistä artikulaatiota ja kehollisuuden intersubjektiivisuutta laajasti koko ihmisen eletyn kokemuksen horisontissa, ei rajattuna taidetanssin tanssitekniseen kaanoniin, mutta ei myöskään sitä poissulkien. Tällainen määritelmä purkaa liikkeen taiteellisen lisäarvon käsittämisen keho-mieli dualistisesta, tai paremminkin ideatodellisuuden ja aineen välisestä erottelusta käsin. *Kehollisen eksistenssin lähtökohdasta ei ole liikettä, jonka ilmiöön ei sisältyisi jokin virittyneen ymmärryksen pohjalta artikuloituva merkitystaso.* Kun liike (kinesteettiset merkitykset, kehollinen artikulaatio) on asetettu näyttämölle, koreografiaan, kadulle, minne vain, osaksi koreografista teosta, sitä on syytä lukea sellaisenaan, eikä tyytyä historialliseen, liikkeen välineelliseen konventioon, siis kysymään liikkeen suhdetta onnistuneeseen tai epäonnistuneeseen – ”ideatodellisuuden”

representoimiseen. Tämä tulkinnallinen lähtökohta ei tietenkään sulje pois kriittisyyttä teosta, koreografiaa tai tanssijaa kohtaan, mutta se antaa teokselle ja tulkinnalle edes mahdollisuuden osallistua johonkin merkittävään ja tärkeään: olemisen mielen työstämiseen eletyn maailman kokemuksesta käsin, ”always already” – heideggerilaista jargonia käyttäkseni, aina *jo avautunen* ja jollain lailla *esiymmärretyn* maailman keskellä.

Edellä kuvatusta lähtökohdasta työskenneltäessä, ja kuten nykykoreografia paljon tekeekin, on mahdollista toteuttaa koreografinen teos myös ilman tanssiammattilaisuuden tai tanssiteknisen kyvyn vaatimusta. Eletty kehollisuus sinänsä ja sen ”maailman sisäiset” esitykselliset muodot, sekä liikkeen kautta avautuva osallisuus olevan olemiseen, osallisuus intersubjektiiviseen kehollisuuteen, liikkeen kautta avautuva luonnostava ymmärtäminen maailmasuhteena, avaavat koreografiselle ajattelulle niin laajan horisontin, että sen artikuloimiseen ei mikään yksi tanssityyli riitä. Tämähän ei poissulje sitä, että haluamme nähdä myös tanssia, jossa kehollisuuteemme sisältyvää potentiaalia on kehitetty ja kultivoitu paljon arkiolemista pidemmälle. Haluamme nähdä sitä, mitä vain tällainen kehollisuus kykenee paljastamaan ja tuomaan esiin, etenkin koreografisen kompleksisuuden ja hienovaraisuuden tasoilla.

Mihin sitten asettuvat, tässä kinesteettisten merkitysten koreografioimisen horisontin avoimuudessa, tanssitaiteilijan taidon ja tietämisen tavoitteet, motiivit ja haasteet? Mistä olisi löydettävissä teosten tulkinnan käsitteellistä horisonttia?

Tanssitaiteilijalle oleellista varmasti on pohtia, miten tanssijan ja koreografin taidollinen tietäminen suuntautuu, mitä halutaan saada esiin, *millaisten rakennemallien, motiivien, tavoitteiden ja esiymmärryksen* kautta kehollista potentiaalia jäsennetään ja artikuloidaan jaettavaksi merkityssuhteisuudeksi, tanssin puheeksi, sanonnaksi, kielellisyydeksi? Kysymyksiä ja näkökulmia voidaan asettaa loputtomiin: *Yksi* lähtökohta voisi olla kysyä, miten keho toimii suotuisimmalla mahdollisella tavalla kussakin tilanteessa? Mikä on kehollisuuteen sisältyvä toiminnallinen evolutiivinen ja ekologinen mielekkyys? Toinen lähtökohta voisi olla kysyä, miten (yhteiskunnallista) valtaa kanavoidaan kehojen ja liikkeen organisoimisen keinoilla erilaisissa institutionaalisissa ja sosiaalisissa tilanteissa? Kolmas lähtökohta voisi olla kysyä, miten ahdistuksen kokemus, maailmassa-olemisen ongelmallinen tilanne näyttäytyy kinesteettisinä hahmoina, kokemuksina? Tai millaisina kinesteettisinä hahmoina näyttäytyvät vuorovaikutuksen tai kanssa-olemisen erilaiset kokemukset, tai osallisuus luonnon prosesseihin, osallisuus teknologisiin ympäristöihin?

Vastauksena ensimmäiseen kysymykseen, miten keho toimii suotuisimmalla mahdollisella tavalla kussakin tilanteessa?, tanssijan taidon tai koreografisen komposition lähtökohdat voisivat jäsentyä esimerkiksi



sellaisten käsitteiden kautta kuin kehollinen integraatio, linjaus, suuntaus, painovoima, painonsiirto, ponnistuksen, rentouden ja hengityksen suhde, spontaanisuus, reagoivuus jne. Näitä jäsennyksiä puolestaan voi tulkita suhteessa fyysisen maailman liikkeen organisoitumisen ja kanavoitumisen malleihin, kuten esimerkiksi pyörteisyys, symmetria, syklisyys, toisto, kertautuminen, jakautuminen, hajoaminen jne. Näiden erilaisia variaatioita voidaan tanssia ja koreografoida esiin loputtoman komplisoiduissa kombinaatioissa tai vastaavasti yksinkertaisimman mahdollisen tapahtumisen kehyksessä. Konkreettisesti tämä tarkoittaa esimerkiksi, että ihminen ei keksi pyörivää liikettä, vaan *liikkumiskykynsä mukaisesti vastaanottaa pyörimisen mahdollisuuden, ymmärtää sen luonnostavasti, tulkitsee sen historiallisen maailmansa läpi ja artikuloi sen kantamaan erilaisia maailmallisia merkityksiä.*

Tietoinen, rationaalinen ja analyyttinen toimintatapa on kuitenkin vain toinen puoli asiaa. Tanssitaiteilija toimii myös suoraan liikkeellisen ajattelun tasossa, intuitiivisesti ja luovasti kinesteettisen kokemusmaailman, kinesteettisten merkitysten ja autenttisten muotojen kuuntelun ja manipulaatioon tasossa. Siinä liikkeen potentiaalista ammentaminen ja kehollisen havainnon harjoittamien luo kinesteettistä tekstuuria, tekoja, eleitä, tilanteita, jotka ovat puhuttuun kieleen ja käsitteisiin palautumattomia, mutta jotka rajaavat kompositionaalisessa logiikassaan oman hahmonsa mukaisen näkymän olemisen mielen kysymykseen.

Tällaisista kysymyksistä käsin ei ole olemassa absoluuttista oikeaa tekoa tai laatua. Ei ole olemassa "puhdasta ja oikeaa tanssia", muutoin kuin julkilausutun ja rakennetun esteettisen systeemin sisällä. On vain tulkittuja, neuvoteltuja, kontekstuaalisia ja olemisen situaatiota eri tavoin ja laaduin paljastavia pyörimisiä, koreografisia jäsennyksiä ja konstruktioita. Silloin voidaan pohtia, millä tavalla teos avaa tai säätää, asettaa ja työstää esiin kehollista eksistenssiä, situaatiota, maailma-olemisen kysymystä? Kokemuksellisesti, havainnollisesti, vuorovaikutuksellisesti, laimeasti, sekavasti, sentimentaalisesti, rohkeasti, kirkkaasti, osuvasti? Tulkitsijan kokemuksesta sitten riippuu, kuinka paljon hän osaa jäsentää laadun kokemuksen ja komposition rakentumisen välisiä suhteita ja näin pureutua useammalla tasolla teoksen hahmon tulkintaan.

### **Olemisen muistamisesta - autenttiset muodot ja ”sinikopiot”**

Aina kun todellisuus avautuu uudella tavalla, myös liikkeen potentiaalinen ymmärtäminen ja havainnoiminen saa uusia muotoja ja jäsennyksiä. Kehollisen eksistenssin avaamista voi ajatella myös kehollisten kokemushorisonttien mieleen palauttamisen ja autenttisten muotojen, siis olevan konstituoitumisen prosessien, tutkimisen kautta. Kehollinen muisti liittyy yksilölliseen elettyyn historiaan, mutta myös ylyksilölliseen, kulttuurin, lajin, luomakunnan historiaan.

Autenttisten muotojen kanssa leikkiminen, niiden tutkiminen ja manipuloiminen, on yksi kaikkien keskeisimmistä taiteen strategioista. ”Autenttinen muoto” käsite on tässä yhteydessä hermeneuttinen, prosessia ja suhdetta kuvaava käsite. Jaana Parvinaisen mukaan autenttisen käsite ei kuvaa fyysisen maailman olevuutta, vaan viittaa suhteeseen ja yhteyteen havaitun (perceived) ja oletetun (believed) maailman välillä. Autenttisen muodon tajumme ansiosta ymmärrämme suhteen tietyn ilmiön muodon ja sen tuottaneen prosessin välillä, integriteetin syvyyden ja pinnan välillä ja ajallisen yhteyden menneisyyden, nykyisyyden ja tulevan välillä. Autenttisen muodon tajumme perusteella erotan orgaanisen kasvamisen prosessin tuloksena syntyneen puun muovisesta puusta. Erotan nilkuttavan askelluksen tasaisesta juoksusta ja erotan vanhuksen ryhdin lapsen ryhdistä, ja ymmärrän näiden eron. Taide käyttää tietoisesti ja intuitiivisesti hyväkseen tätä kehollisen eksistenssin pohjalta rakentunutta autenttisten muotojen tajuamme, niin myös tanssitaide ja koreografinen ajattelu.

Biologi Rubert Sheldrake on ehdottanut (vaikkakin tieteellisesti kyseenalaista) morfisen resonanssin teoriaa – eräänlaista värähtelevää tiedon arkistoa, joka kommunikoi ideoita, strategioita ja käyttäytymistä ja johon kaikilla lajeilla on ajaton pääsy. Hän kuvaa kehojamme värähtelevien taajuuksien ”pesääntyneiksi” hierarkioiksi. Jokainen elämänmuoto on kartta niistä voimista, morfogeneettisistä ohjeista, jotka saivat sen aikaan. On kuin kaikki elävät olennot sisältäisivät kirjastollisen elämänmuotojen malleja, sinikopioita, joihin niillä on tarvittaessa pääsy. (Voisiko tällaisen ajatuksen ymmärtää myös eräänlaisena tanssin osallisuuden-rakennemallien, liikkeen jäsenyyksen ja syntaksin kielioppina?)

Jos suuntaamme havaintomme olemassaoloon liikkeenä, havaitsemme että kaikella tapahtumisella, tunteilla, ajatuksilla, olioilla ja vuorovaikutusten kentillä on *jokin* dynaaminen, kinesteettinen laatu ja hahmo, jokin virittynyt olemistapa, jota voi havainnoida ja rajata esiin. Liike elämänilmiönä, luomakunnan kanssa jaettuna kokemuksena, eri ikäkausina, sairautena, terveytenä, kasvamisena ja kuihtumisena - nämä kaikki kokemukselliset kentät luovat liikkeelle ymmärtämysyhteyksiä, liikkeen *maailmoinnin* mahdollisuuksia. Näin voin sanoa, että liike resonoi kinesteettisen muistini rakenteiden kanssa ja suodattaa esiin kineettisiä merkityksiä, liikehahmon merkityksellisyttä maailmasuhteena. Tällainen ekstaattisen ajallisuuden ja paikallisuuden pohjalta rakentuva *monimuotoinen merkitysten kenttä* on tanssijan puhetta, sanontaa, tanssin kielellisyyttä.

**Logos, kokoaminen ja maailman avautuminen (taiteen)kielessä**

Kun puhutaan kehollisesta artikulaatiosta, sitä seuraa väistämättä kysymys kielellisyydestä, kielestä. Jos kehollinen artikulaatio kykenee kommunikoimaan ihmisten ja olentojen välillä, toimimaan merkityksellisyyden tasolla, toimimaan kielen ja taiteen funktiossa, millaisesta kielellisyydestä voisi olla kyse? Jos puhutaan tanssista "kielenä", täytyy tietysti edes suppeasti määritellä, mitä tässä yhteydessä ymmärretään kielellä. Seuraan tässä edelleen Heideggerin ajattelua. Hän ymmärtää kielen kaikkein laajimmalla mahdollisella tavalla. Kieli ei merkitse vain sanoja ja väitelauseita, vaan kieli on kaiken 'alkuna' olevan *logos*, *kokoaminen*, joka avaa maailmaa, jossa oliot voivat ilmetä. Heidegger tarkoittaa kielellä "kaikkea sitä, minkä kautta ihmiskunta tuo merkityksiä päivänvaloon artikuloimalla tavalla, riippumatta siitä, onko se tehty konkreettisesti, kielen lauseiden kautta sanan suppeassa merkityksessä, tai taideteoksen tai sosiaalisen tai uskonnollisen instituution avulla jne."<sup>1</sup> (Kockelmans, Passinmäki). Arkikieli käyttää kieltä jo avautuneessa, "jo ennalta tiedetyssä" maailmassa, mutta taiteen kieli (runous) kuuntelee kuinka "oleminen on vasta matkalla kieleen". Runous on sanontaa olevan kätkeytymättömyydestä ja suuntautuu *eksistenssin avaamiseen*.

Tämä on siis ontologinen määre, ei esteettinen! Green Peacen aktiot ydinvoimatyömaalla ja Todellisuuden tutkimuskeskuksen konttausmielenosoitus Mannerheimintielle voidaan lukea tai ymmärtää koreografiana, joka suuntautuu eksistenssin avaamiseen, sen representoimisen sijaan, kuten Jaana Parviainen on tuonut esiin. (Parviainen 2008) Myös esimerkiksi Tatsumi Hijikatan *Revolt to the flesh* teoksen totaalinen, länsimaisen tanssin ideaalin kauneuden kieltävä, eroottisen väkivaltaisuuden ja kukon tappamisen verinen tanssi vuodelta 1968, Yvonne Rainerin *Mind is a Muscle* teoksen "patjankantokoreografia" vuodelta 1968, mutta myös esimerkiksi kansallisbaletin ja Jorma Elon *Suite Murder* vuodelta 2008 voidaan ymmärtää kehollisen eksistenssin pohjalta syntyvässä ontologisessa, taiteen, teoksen ja koreografian ymmärtämisen ja tulkinnallisesta lähtökohdasta käsin. Teokset suuntautuvat eksistenssin avaamiseen, *ajallisuuden ekstaattisuuden, kehollisen artikulaation ja kinesteettisten merkitysten mahdollistamana*. Mutta samalla jokainen näistä teoksista on aina myös suhteessa aiempiin teoksiin, aiempiin tulkintatraditioihin. Vaikka teos vasta kuuntelee sitä "olemista, joka on matkalla kieleen", se perustaa merkityksen jakamisen kykynsä aiempiin, historiallisesti kasvaneisiin kieliin ja teoksiin.

Heideggerin ihmiskeskeisestä näkökulmasta irtikiertyvän ja ontologisen analyysin mukaisesti historiallisesti kasvaneissa kielissä puhuu *logos*: yhteenkokoontumisen ja suhteisuuden, vapauttamisen ja paljastamisen historiallinen prosessi pikemminkin kuin yksityinen ihminen. Ihminen puhuu sikäli kun pystyy kuuntelemaan kieltä (*logosta*) ja vastaamaan kielelle. Ihminen taideteoksen luojana on vain välittäjän

---

<sup>1</sup> Kockelmans 1986, xiii. Suom. Passinmäki 1997, 105.

asemassa. Taide on pikemminkin *maailman* itseilmaisua kuin ihmisen itseilmaisua. Tämä antaa mittakaavan myös taiteessa sallittujen, kiellettyjen, esiin pyrkivien ja tukahduttavien voimien kamppailulle.

Kun taiteessa ilmenee suuri näkemistavan, *tekhnen muutos*, kun se runoilee uudella tavalla järjestyneellä kieliopilla, se murtaa aiempaa näkemisen mallia ja joutuu tavallaan aloittamaan uuden sivun historiassa. Miten tämä on siten mahdollista? Kyse on suhteesta historiaan ja traditioon. Juuri koska taide ammentaa vielä nimeämättömästä, se kykenee hyppäämään yli ja aloittamaan historian alusta aiemmin avautuneiden olemismahdollisuuksien uuden tulkinnan pohjalta. Luovassa taiteessa traditio nähdään pikemminkin aiemmin avautuneen tiedon tulkintana eletyn ja koetun maailman läpi, kuin jatkumona suhteessa historiassa ”esillä olevaan”.

Lopuksi yhteenveto: Ymmärrän tanssijan kehollisen tiedon ja koreografian kielellisyyden rakentumisen kehämäisenä, ei-lineaarisenä tapahtumisena. Tanssijan kehollinen tieto rakentuu luonnostavana ymmärtämisenä *fysiksen* pohjalta tulkkiutuen historiallisen maailman läpi ja *vastaten jo olemassa oleviin* tanssin ja taiteen kielellisyyksiin. Voidakseen "keskustella" vaikkapa sosiaalisesta todellisuudesta, teos on *aina jo ensin* vastannut ja osallistunut keskusteluun sosiaalisesta todellisuudesta, mutta myös (tanssi)taiteen ja koreografian olemistavasta. Voidakseen tuoda esiin jotakin uutta kehollisesta tiedosta, tanssija ja koreografia keskustelevat aina jo avautuneen tiedon ja olemassa olevien käsitysten kanssa. Tässä piilee nähdäkseni suuri osa tanssin 1900-luvun ja tämän päivän problematiikasta, kuin myös sen mahdollisuuksista. Kun tunnetusti tanssin ontologinen analyysi on viime vuosikymmeniin asti ollut vähäistä verrattuna muihin taiteenaloihin, on ongelmana ollut sen keskustelun alueen kulttuurinen ohuus ja kapeus, jossa tanssin ontologisia paradigmaattisia muutoksia olisi voitu tulkita ja analysoida. Tämä tietysti vaikuttaa olennaisesti teosten vaalivaan tulkintataitoon. Käsitykseni on, että jos onnistumme ymmärtämään tanssin paradigmaattisia muutoksia suhteessa aikakauden todellisuuskäsitysten muutoksiin, olemme jo lähempänä tanssin sanonnan vaalivaa, rakentavan kriittistä kuulemistä 2000-luvulla. Silloin tanssille suodaan vapaan nykytaiteen olemistapa, mahdollisuus olemisen paljastuneisuuden työstämiseen kehollisen eksistenssin ja maailmassa-olemisen, kehollisen artikulaation, tasosta käsin. Näin liikkeen ja koreografian ymmärtämiselle vapautuu ontologinen toiminnan ja tulkinnan horisontti esteettisen, muoto-aine käsiteparin ohjaaman traditionaalisen taiteen esittävyuden tulkinnan rinnalle. Ja silloin myös vaalivalle ja kriittiselle tulkinnalle, joka hakee tanssitaiteen ja koreografian elävää dialogia tämän päivän eletyn todellisuuden kanssa, löytyy maata jalkojen alle, substanssia, josta puhua.

Lähteet:

- Dovey, Kimberly: "The Quest for Authenticity and the replication of Environmental meaning" Teoksessa Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World. Toim. David Seamon and Robert Mugerauer. Martinus Nijhoff 1985, Dordrecht, Boston, Lancaster.
- Heidegger, Martin: 'On the Essence and Concept of Fysis.' (1939). Teoksessa Pathmarks. Toim. William Mc Neil. Cambridge University Press 1998, Cambridge.
- HM: Olemisen ja aika. (1928). Vastapaino 2000, Tampere.
- HM: Taideteoksen alkuperä. (1935 /1959). Tampereen Yliopisto 1995 Tampere.
- HM: 'Plato's Doctrine of Truth.' (1931/32/40). Teoksessa Pathmarks. Toim. William Mc Neil. Cambridge University Press 1998, Cambridge.
- Kockelmans, Joseph J.: Heidegger on Art and Art Works. Martinus Nijhoff Publishers 1985, Dordrecht, Boston, Lancaster.
- Luoto, Miika: Heidegger ja taiteen arvoitus. Tutkijaliitto 2002, Helsinki.
- Monni, Kirsi: Olemisen poeettinen liike. Tanssin taidefilosofia tulkintoja Martin Heidegerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1990-1999- Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 2004, Helsinki.
- Parviainen, Jaana: Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere University Press 1998, Vammala.