

Näkyväksi tulemisesta

Esiintyjän näkökulmia katseeseen ja katseessa
olemiseen teoksessa *Voyeur*

TARU AHO



Kuva: Sanni Siira

TIIVISTELMÄ

PÄIVÄYS: 24.8.2020

TEKIJÄ Taru Aho		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantaiteen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Näkyväksi tulemisesta – Esiintyjän näkökulmia katseeseen ja katseessa olemiseen teoksessa <i>Voyeur</i>		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 64s	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoiineen (tekijät, ensi-ilta, paikka). <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> , koreografia Lea Moro, ensi-ilta 18.1.2019, Teatterikorkeakoulu Täytä myös erillinen kuvailutietolomake (dvd-kansi). > Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input type="checkbox"/> Ei <input checked="" type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni syvennyn käsittelemään katseen ja ruumiillisuuden ilmiöitä. Työni keskeinen kysymys ja tarkoitus on tarkastella ja eri tavoin vastata Voyeur teoksen prosessissa asetettuun esiintyjäntyölliseen kysymykseen: Miltä katsottuna oleminen tuntuu ja millaisen reaktion sen minussa herättää? Pohdintoissani esiintyjäntyön tarkastelu yhdistyy Voyeur teoksen rajatun teeman kautta osaksi yleisempiä katseen ja katsottavaksi asettumisen kysymyksiä. Kirjoitukseni on tyyliltään itsereflektiivinen ja siinä peilautuvat toisiinsa henkilökohtainen kokemus ja länsimaisen taidetanssin historiallinen viitekehys. Käyn työssäni läpi tanssimisen ja esiintymisen oppimisen prosesseja suhteessa katseen erilaisiin ilmentymiin ja pohdin merkityksellisiä käännekohtia omassa taiteilijan kasvuprosessissani.</p> <p>Työni ensimmäisessä osassa erittelen katseen, tanssin ja ruumiin suhdetta länsimaisen taidetanssin historian näkökulmasta käsin. Etenen kartesiolaisesta ontologiasta nykyhetken erilaisten taidetanssiin vaikuttaneiden ajatussuuntausten, yhteiskunnallisten diskurssien ja teorioiden kautta. Tuon esiin René Descartesin, Maurice Merleau-Pontyn ja Luce Irigarayn näkemyksiä ruumiin ja katseen suhteesta ja sidon ne tanssin maailmaan tanssitaiteilija Deborah Hayn praktiikan, somaattisen läsnäolon ja Female gaze käsitteiden kautta. Valitsemani kirjalliset materiaalit viitoittavat tietä ja luovat heijastuspinnan kolmannessa osassa käsittelemilleni henkilökohtaisille kokemuksille.</p> <p>Toisessa osan aavaan kirjalliseen työhön liittyvän praktisen työskentelyn lähtökohtia. Valotan Voyeur teoksen ja sen kolmannen tuotannon taustaa, esitän esiintyjien annetut tehtävät kirjallisessa muodossa, kerron teosprosessin harjoitteista sekä kirjoitan auki dramaturgisen esiintyjänpolku teoksen rakenteessa. Dramaturgisessa selonteossa nostan esiintyjän suhdettani katseeseen ja katsomisen tapoihin.</p> <p>Kolmannessa osassa keskityn omakohtaisiin kokemuksiini katseessa olemisesta, jotka liikkuvat ensimmäisessä osassa erittelemieni erilaisissa katseen, ruumiin ja tanssin ontologioiden rinnakkaisissa, päällekkäisissä ja risteävissä maastoissa. Tämä osa työstäni on kokonaisuudessaan hyvin henkilökohtainen ja ammentaa ensisijaisesti esiintyjän kokemuksistani Voyeurissa.</p> <p>En varsinaisesti asetu puoltamaan tai vastustamaan mitään erilaisia tanssitaiteessa ilmenneitä ja ilmeneviä katsomisen tai katsottuna olemisen tapoja, vaan tarkastelen niiden kiertymistä menneisiin esiintymiskokemuksiini, erilaisiin ruumiinpraktiikkoihin ja tanssikulttuureihin sekä niiden läsnäoloon Voyeurin teosprosessissa ja siinä esiintymisen kokemuksissani.</p> <p>Pohdintojeni valossa päättelen, että jokaisella esityksen läsnäolijalla ja teosprosessiin osallistujalla on useita mahdollisia tapoja ja positioita katsoa ja vaihtaa linsejä, joiden läpi katsoa ja havainnoida teosta ja sen tapahtumia sekä esiintyjä. Tunnistan, ettei ole olemassa puhdasta aistihavaintoa, henkilökohtaisesta kokemusmaailmasta irrallista katsetta, joka ei lukisi ja tulkitisi maailmaa omasta näkökulmastaan. Hieman paradoksaalisesti tähän johtopäätökseeni nähden tunnistan, että ihmisen on myös mahdollista kokea tulla nähdyksi itsensä, tulkinnoista ja projektoista vapaana.</p>			
ASIASANAT Tähän asiasanat, jotka voit hakea täältä: http://finto.fi/yso/fi/ Lisäksi voi lisätä omia avain sanoja kuvaamaan työsi sisältöä. Tanssi, tanssija, tanssijantaide, esiintyjä, ruumis, ruumiillisuus, katse, katsottavana oleminen, näkeminen, näkyvä, subjekti, objekti, somaattinen, läsnäolo, toimijuus, Female gaze, kartesiolaisuus, Descartes, Merleau-Ponty, Irigaray			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	4
1. KATSE JA ESIINTYJÄ	7
<i>Objektivoiva katse</i>	7
<i>Kaksisuuntainen katse</i>	9
<i>Katse ja läsnäolo</i>	11
<i>Katse ja sukupuoli</i>	15

2. VOYEUR	19
<i>Teoskuvaus ja kolmannen tuotannon taustaa</i>	19
<i>Esiintyjien tehtävät</i>	21
<i>Harjoitteet</i>	22
<i>Esiintyjän dramaturgiani teoksen rakenteessa</i>	24

3. KATSEESSA OLEMISEN KOKEMUKSIA VOYEURISSA	32
<i>Katseessa olemisen kokemus ja menneisyys</i>	32
<i>Tanssin harjoittaminen ja katse</i>	35
<i>Sallivuuden merkitys katseessa olemisen kokemukselle</i>	37
<i>Heijastus ja ruumiin muistot</i>	38
<i>Katseessa paljastuminen ja piiloutuminen</i>	41
<i>Paljastuminen ja liike</i>	43
<i>Yleisösuhte</i>	45
<i>Female gaze – katseen palauttaminen</i>	47
<i>Alasti katseessa oleminen</i>	49
<i>Alastomuus, katse ja ruumiilliset ihanteet</i>	53
<i>Keskeneräisen materiaalin kanssa työskentely, ohjaajan katse ja palautteenanto</i>	55
<i>Miten näyttämöä katsotaan</i>	59

NÄKYVÄKSI TULEMISESTA	62
LÄHDELUETTELO	64

Vilpittömät kiitokset tuesta, tarkasta katseesta ja toisesta näkökulmasta
Santtu Heikkinen, Riikka Lakea, Janna Loukas, Anne Makkonen ja Laura Sorvari

Kanssakulkijoille

Voyeurin työryhmä

ja

ne tutut ja tuntemattomat katsojat, joiden kanssa tulimme näkyviksi

JOHDANTO

Kirjallisen opinnäytetyöni aiheen löysin teoksesta *Voyeur*, jossa esiinnyin kirjoitusprosessin aloittamisen aikoihin helmikuussa 2020. Teos asettui nykyesityksen laveaan kehykseen, jossa tutkittiin esitystä ja esiintymistä itseään. *Voyeurin* temaattinen rajaus oli katsomisen tapahtuma ruumiillisena vuorovaikutuksena ja keskeinen ohjaajan ja koreografin asettama esiintyjäntyöllinen kysymys oli: Miltä nähdyksi tuleminen tuntuu? Ja sen jatkokysymys: Millaisen reaktion se minussa aiheuttaa ja miten se ruumiillisesti, tunteellisesti ja psykologisesti vaikuttaa minuun? Katsomistapahtuman tutkimisen keinona käytettiin yleisön osallistamista.

Esiintyjäntyöllinen lähtökysymys, esiintymisen tapa ja näyttämörakenne nostivat minussa pintaan muistoja, pohdintoja ja kyseenalaistuksia menneistä esiintymiskokemuksistani, harjoitteluhistoriani tuottamista ajatusmalleista ja liiketottumuksista sekä ammatillisen identiteetin suunnan hakemisen ja rakentumisen prosessista. Tässä kirjallisessa opinnäytetyössäni jatkan syventymistä teosprosessissa asetettuun esiintyjien kysymykseen ja esiintymisen nostattamien kokemusten tarkasteluun. Tutkailen erään taiteellisen työn jättämiä jälkitunnelmia ja annan esiintymisen herättämien muistojen, oivalluksien ja pohdintojen ohjata kirjoitukseni suuntaa.

Kirjoitustyylini on itsereflektiivinen ja sisältää paljon tanssimisen ja esiintymisen oppimisprosessin tarkastelua. *Voyeurissa* esiintyminen oli intiimi kokemus, mikä luo myös kirjalliseen opinnäytteeseen henkilökohtaisen sävyn. Henkilökohtaisuuden taso yllätti ja hieman pelotti. Kirjoitusprosessin aikana kyseenalaistin aiheeni ja näkökulmani painoarvon suhteessa maailman tapahtumiin ja taidetanssin ajankohtaisiin diskursseihin.

Mielestäni henkilökohtaisella kokemuksella ja sen tuottamalla tiedolla on kuitenkin merkitystä laajemmassa mittakaavassa, aina yhteiskuntarakenteellisella tasolla asti. Uskon tanssijantaiteen ja tanssimisen tuottaman tiedon laajempaan potentiaaliin osana yksilön kokonaisvaltaista kasvua ja kehitystä sekä tämän maailmankuvan ja arvopohjan muotoutumista. Pelosta huolimatta tahdon omalta osaltani kirjoittaa auki ja tuoda

päivänvaloon niin kutsuttua tanssijoiden hiljaista tietoa, jonka olen havainnut vaikeasti sanoitettavaksi ja, sen tärkeyden ja mahdollisen laajemman merkityksen, hankalasti alan ulkopuolisille perusteltavaksi sen kokemuseräisyyden ja subjektiivisuuden vuoksi.

Innoittavana lähteenä toimii Mirva Mäkisen (2018) väitöskirja *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehyksessä*, jossa kuvaillaan runsaasti tanssijoiden henkilökohtaisia kokemuksia katsottavana olemisesta. Muiden tanssijoiden kokemuksiin viittaaminen ja niiden sisällyttäminen osaksi kirjoitustani on ideologinen valinta. Kollegoiden kokemuksista haen kaikupohjaa ja samaistumis pintaa oppinäytetyöni kysymyksien tarkastelulle. Muina tärkeinä lähdemateriaaleina mukanani kulkevat Timo Klemolan (1990), Kirsi Monnin (2004, 2006, 2011) Jaana Parviaisen (2006) ja useiden muiden kotimaisten ja ulkomaisten tanssintutkijoiden kirjoitukset.

Laajemman teoreettisen viitekehyksen henkilökohtaisten kokemusteni purkamiselle asettavat erilaiset katseteoriat, filosofiat katseen ja ruumiillisuuden ilmiöistä ja eri esiintymisen praktikat ja käsitteet. Tämän työn ensimmäisessä osassa avaan, miten katseen ja ruumiillisuuden suhdetta on historian saatossa tulkittu ja miten nuo tulkinnat ovat kulttuurisesti vaikuttaneet länsimaisen taidetanssin muotoutumiseen ja määrittäneet sitä. Erittelen René Descartesin, Maurice Merleau-Pontyn ja Luce Irigarayn filosofioita, jotka aiheeni kautta vertautuvat toisiinsa ja tarjoavat erilaisia tapoja käsittää katseen ja ruumiillisuuden ilmiötä. Eri filosofioiden lisäksi avaan kirjoitukselleni olennaisia käsitteitä kuten kartesiolainen ontologia, Female gaze ja somaattinen läsnäolo.

Toisessa osassa taustoitin teosta *Voyeur*. Kirjoitukseni kolmannessa osassa pureudun henkilökohtaisten kokemusteni perkaamiseen. Jätän lukijan tulkittavaksi miten erilaiset historialliset, kulttuuriset ja henkilökohtaiset tavat katsoa ovat vuorottelevina, päällekkäisinä ja rinnakkaisina läsnä, määrittämässä omaa katseessa olemisen kokemustani. Kolmannen osan kirjoituksien taustalla kaikuu teosprosessissa asetettu esiintyjien lähtökysymys katseessa olemisen herättämisestä reaktioista, joka on toiminut reflektioni kimmokkeena ja suunnannäyttäjänä.

Johdannon lopuksi haluan saattaa lukijan tietoisuuteen, että kirjoituksessani vaihtelevat termit keho ja ruumis. Pääsääntöisesti käytän sanaa ruumis, ja sen johdannaisia kuten

ruumiinsisäinen, ruumiillinen tai ruumiillisuus, sillä se oli *Voyeurin* teosprosessin sanastoa. Selvyyden ja johdonmukaisuuden vuoksi viitataan läpi kirjoitukseni käsitteisiin kuten objektikeho, eletty keho tai keho yleisesti, kuten ne on lähdemateriaaleissa mainittu. Joissain luvuissa käytän molempia termejä rinnakkain useammassa kohdassa. Terminologian valintaa määrittää se, kuka on äänessä, minä, vai lähdemateriaalin kirjoittaja.

1. KATSE JA ESIINTYJÄ

Tässä osassa kartoitan eri ajattelusuuntauksien vaikutuksia katseen ja ruumiin väliseen suhteeseen länsimaisen tanssin historiassa. Lähestyn aihetta Descartesin, Merleau-Pontyn ja Irigarayn filosofioiden kautta ja peilaan niitä vasten kirjoitukseni kannalta keskeisiä käsitteitä, kuten kartesiolaisuus, somaattinen läsnäolo ja Female gaze. Tanssin praktisella tasolla esittelen lyhyesti tanssitaiteilija Deborah Hayn havainnon harjoittamisen konseptin.

Objektivoiva katse

Länsimaista taidetanssia on määrittänyt länsimaisen historian ajatteluperinne, jota kutsutaan platonistiseksi metafysiikaksi. Se pohjaa filosofi Platonin ideaoppiin, jonka mukaan kaikki aineellisen maailman ilmiöt ovat kopioita erillisen ideamaailman alkukuvista. Ideat ovat täydellisiä arkkityyppejä ja esikuvia ja ihminen pystyy käsittämään ne ainoastaan järjellä ja ymmärryksellä. Ideaopin mukaan ruumiin aistien kautta saavutettua tietoa pidetään epäluotettavana. (Monni 2004a, 49-53, 157.) Ideaopin eräs keskeinen piirre onkin siinä esitetty dualistinen käsitys maailmasta.

Yliaistisen ja aistisen, mielen ja ruumiin erottelevaa ajattelutraditiota ovat sittemmin vahvistaneet myös kristillisen kirkon kielteinen näkemys ruumiista sekä ranskalainen filosofi René Descartes, joka vakiinnutti järkeen perustuvan eurooppalaisen ajattelun. Lausumalla ”Ajattelen, siis olen”, hän asettaa ajattelevan subjektin olemassaolon epäilyjen ulkopuolelle ja syventää erottelua ajattelevan olennon ja aineellisen välillä. Maailman ja sen ilmiöiden olemassaolon todisteeksi ei riitä niistä aistein saatu tieto, vaan aineellisen olemassaolo tulee osoittaa matemaattis-luonnontieteellisin keinoin. Lähtökohta asettaa tietävän subjektin asemaan, jossa tämä määrittelee kaiken muun olevan tiedon kohteiksi ja mitattavissa oleviksi objekteiksi. (Monni 2004a, 58-59.)

Descartesin filosofia loi pohjan kartesiolaisen perspektivismiin aikakaudelle, jossa maailma avautuu subjektin katseen eteen objektiivisesti järjestettynä, hallittavana ja esitettynä kuvana (Monni 2004a, 59, 160). Ympäristö näyttäytyy siis aistivasta

ruumiista ja yksilöstä erillisenä ilmiönä, jota tämä tarkastelee ja tutkii ulkopuolelta, olematta varsinaisesti osa sitä tai osallistumasta siihen.

Dualistisesta ruumiin ja mielen erottelusta on länsimaissa seurannut ruumiin välineellinen käsittäminen ja objektivointi (Monni 2004a, 59, 160). Välineellinen ruumissuhde näyttyy esimerkiksi äärimmäisinä kauneusideaaleina ja niiden raakanakin tavoitteluna ruumista fyysisesti muokkaamalla. Toisaalta ruumiillisen tyytymättömyyden kulttuuri on synnyttänyt vastareaktioita, kuten kehopositiivisuus liikkeen¹, jossa pyritään purkamaan ja haastamaan kapeita kulttuurisia ideaaleja.

Kartesiolaisen dualismin perinne on erottamaton osa paitsi ruumissuhdettamme myös kulttuurisia katsomisen tapojamme. Tutkija Janet Adlerin mukaan länsimaisen kulttuurin ihmisellä on tarve tulla nähdyksi ilman projektioita, arvostelua tai tulkintaa (Monni 2011, 61). Ajattelen tämän kielivän väsymyksestä välineelliseen ruumissuhteeseen ja objektivoivan katseen perinteeseen sekä kaipuusta tulla nähdyksi ja tunnustetuksi subjektina, ei esineenkaltaisena.

Länsimaisessa tanssitaiteessa dualismin perinne on näkynyt niin, että tanssijan ruumiin on mielletty välittävän, tulkitsevan ja ilmaisevan alkuperäisiä ideoita. Tanssiliikkeet on mielletty esteettisesti muotoiltavina symboleina. (Monni 2004a, 157.) Erityisesti ajatteluperinne ilmenee baletin ja modernin tanssin tekniikoissa, jotka asettavat tanssijan koreografin luoman liikekielen palvelijaksi. Tällaisessa perinteisessä tanssikäsityksessä tanssijan yksilöllisyys ja tulkinta toteutuivat suhteessa koreografin ennalta määräämään liiketehtävään, teoksen liikkeelliseen kompositioon sekä mahdollisesti näihin liittyvien representatiivisten ilmaisujen tuottamiseen. Tanssijan taito valjastettiin palvelemaan teosta liikkeellisen artikulaation tarkkuudella, liikkeen laatuja ja hänen ilmaisunsa kirjon käytöllä. (Tenhula & Makkonen 2018, 9-10.)

¹ ”Kehopositiivisuus on suora käänös englanninkielisestä termistä *body positivity*. 1990-luvulla käyttöön otetun termin lanseerasi *The Body Positive* -liike. Liike luonnehtii kehopositiivisuutta elämäntapana, joka mahdollistaa omasta kehostaan nauttimisen ja sen kunnioittamisen muutoksien ja vaikeuksien läpi. Liikkeen juuret voi löytää jo 1800-luvun lopun Englannista, kun ensimmäisen aallon feministit alkoivat puhua naisten tarpeesta muokata kehoaan. 1960-luvulta aina 2000-luvulle liike oli vielä suhteellisen tuntematon, ja se koski suurimmaksi osaksi vain ylipainoisten ihmisten hyväksymistä. Tällöin liike kulki vielä nimellä *fat acceptance*. 2010-luvun sosiaalisen median nousu on antanut liikkeelle uutta näkyvyyttä. Kehopositiivisuus on myös laajentunut koskemaan kaikenkokoisia ja -ikäisiä ihmisiä.” (Uusimaa, 2020.)

Nykytanssijan näkökulmasta ruumiin ja mielen erotteleva ajattelu tuntuu kyseenalaistettavalta. Välineellisen ja objektivoivan ruumissuhteen muovaama tanssikäsitys vaikuttaa häivyttävän tanssiessa ruumiissa viriävät ja tanssia katsovalle henkilölle havaittavissa olevat kokemukselliset ja aistiset tekijät taka-alalle. Miellän kartesiolaisen dualismin ajatteluperinteen, yksinkertaistetusti, osaksi patriarkaalista ja hierarkkista rakennetta, jossa länsimaaisessa kaksinapaisessa sukupuolikäsityksessä naissukupuoli symboloi ruumista, tunnetta ja luontoa ja on katseen kohde, jota järkeä, henkeä ja kulttuuria symboloiva mies katseellaan tutkii.

Kritiikistäni huolimatta, olen kulttuurini muovaama ja tunnistan itsessäni rationaalisia syy-seuraussuhteita hakevan mielenliikkeen ja loogisen ajattelun ihanteen. Koen myös vaikeaksi irrottautua objektivoivasta katsomisen perinteestä, joka tuntuu taakalta paitsi ammatillisesti, myös muilla elämän osa-alueilla. Myös ajattelumalleissani ja siinä tavassa, jolla maailma ja sen ilmiöt hahmottuvat minulle, törmään jatkuvasti dualistiseen jaotteluun tavassani tarkastella ruumistani ja kokemuksessani tanssimisestani ja tuon jaottelun tuottamaan turhautumisen tunteeseen. Missä määrin ruumista ja mieltä voidaan eriyttää toisistaan tai onko se edes mielekästä?

Koen, että eräs nykytanssijan työn keskeinen piirre tulee esiin juuri kulttuurisen perinteen luomassa objektivoivan katseen, välineellisen ruumissuhteen ja subjektiivisen kokemuksen välisyydessä. Subjektiivisen kokemuksensa kannattelemana tanssija asettuu ruumiillaan näyttämölle uhmaamaan objektivoivan katseen perinnettä ja tekee sen tanssitaiteen perinteisin tai sen muovaamin keinoin. Kirsi Monni (2004a, 161) kutsuu tätä tanssijan henkilökohtaiseksi alttiudeksi ja uhkarohkeaksi teoksi. Ymmärrän tämän niin, että tanssija kokee, ettei hänen ruumiinsa ole pelkkä olemassaolon väline ja hänen tietoisuudestaan irrallinen asia, vaan hänen ruumiinsa liikkeen yksilöllisessä artikulaatiossa tulee hänen subjektiivinen ymmärryksensä maailmasta ja sen merkityksistä muille näkyväksi ja, että niin syvä katseessa paljastumisen taso vaatii itsensä likoon laittamista ja rohkeutta.

Kaksisuuntainen katse

Uudempaa ja toisenlaista lähestymistapaa ruumiin, eksistenssin ja katseen kysymyksiin edustaa ranskalainen fenomenologisen koulukunnan filosofi Maurice Merleau-Ponty. Hän asettaa ihmisen ruumiillisen olemassa olon filosofiansa perustaksi ja korostaa maailmasta aistien kautta saadun tiedon merkitystä.

Merleau-Pontyn ajattelussa ruumis on ihmisen olemassa olon väline *ja* keskus. Aistihavainnot ja erityisesti näkeminen ovat subjektin normaali tapa olla sisältäpäin mukana olevan avautumisessa. Merleau-Ponty päättelee, että näkökykymme vastaa maailman näkyvään luonteeseen, jolloin niiden väliltä on lödyttävä perustavanlaatuinen sidos. Tätä kaikkea olemassa olevaa yhdistävää ainesta hän kutsuu maailman lihaksi. Liha ei viittaa eläviin olentoihin biologisessa merkityksessä, vaan maailman liha kuvaa elollisen ja elottoman, kulttuurin ja luonnon, näkyvän ja näkymättömän punoutumista yhteen. Ruumis ja maailma ovat samaa ainesta, samaa lihaa. (Parviainen 2006, 143, 148.)

Merleau-Pontyn mukaan koskettaessani olen samalla itse kosketettu ja samoin katsoessani olen samalla itse nähty. Näkemisen hän ymmärtää laajasti niin, etteivät meitä ympäröivät elolliset tai elottomat asiat ole pelkkiä näkyviä objekteja, vaan ne 'katsovat takaisin' omalla näkyvällä olemisellaan, eli ruumiillaan. Vaikka esineet eivät katso, niiden näky vangitsee katseemme, eikä lopulta tiedä kuka katsoo ja kuka on katsottu. Näemme siis kokonaisvaltaisesti ruumiillamme, emme vain silmillä. (Parviainen 2006, 147-148, 150.) Ruumiillisessa olemassa olossa siis yhdistyy ulkoinen katse ja sisäinen katsoja.

Merleau-Ponty kirjoittaa, ettei metsässä ollessaan koe olevansa se, joka katselee metsää, vaan hänestä tuntuu kuin puut katselisivat häntä. Esimerkissä näkemistä ei mielletä vain intentionaaliseksi aistimisaktiksi, vaan siinä vapautetaan puut objektivoivalta ja niitä katseella haltuun ottavalta katseelta kuin vastalauseena kartesiolaiselle lähestymistavalle. (Parviainen 2006, 147.)

Minulle on merkittävää se, kuinka Merleau-Ponty huomaa maailman ilmiöiden sidoksisuuden, asioiden välisyyden ja kaiken olemassa olevan vuorovaikutteisen luonteen. Hänen ajattelussaan näkeminen mielletään kaksisuuntaisena ilmiönä, joka on

ruumiillista kohtaamista ympäröivän todellisuuden kanssa. Tulkintani mukaan Merleau-Pontyn filosofiassa lähestytään ihmisen ja muun olevan olemassa oloa kokonaisvaltaisesti ja ikään kuin saatetaan yhteen kartesiolaisessa dualismissa erotetut kokeva, aistiva, tunteva ja ajatteleva subjekti ja välineeksi mielletty ruumis.

Tanssijan näkökulmasta Merleau-Pontyn fenomenologinen lähestyminen ruumiiseen ja näkemiseen tuntuu mielekkäältä ja vaikuttaa lunastuvan käytännössä. Ruumin avautuminen ympäröivään maailmaan hälventää ja purkaa jyrkkää rajaa subjektin ja objektin välillä ja avartaa sekä ihmisen että muun elollisen ja elottoman toimijuuden² mahdollisuuksia. Ajatus ruumiista vaikuttaa huokoisemmalta, eikä niin tiiviiltä ja muuttumattomalta kuin dualistisessa lähestymistavassa. Maailman lihan ajatus herättää kiinnostavia kysymyksiä yksilön ja toisen välisyydestä sekä asioiden samuudesta, sidoksaisuudesta ja niitä erottavista seikoista. Mihin minä lopun ja mistä sinä alat, jos olemme samaa ainesta? Missä eroavaisuutemme piilee?

Tunnistan kiinnittyväni Merleau-Pontyn ajatteluun tavassani katsoa maailmaa. Maailman ja sen ilmiöiden näkeminen ei ole etäältä tarkkailevaa haltuun ottamista, vaan olevan tapahtumisessa mukana olemista ja siihen vastavuoroisesti osallistumista.

Katse ja läsnäolo

1900-luvulla länsimaisessa tanssitaiteessa vahvistui ajattelu, jossa on pyritty ylittämään kehon ja liikkeen välineellinen käsittämistapa. Suuntaus, jota Kirsi Monni (2004 & 2006) kutsuu tanssin uudeksi paradigmaksi, kulminoitui vuosisadan loppupuolella, jolloin 1960-luvun amerikkalainen postmoderni tanssi nosti tanssijan subjektina uudella tapaa toimijaksi. Ajalle tyypillisiä kehitysohjeita olivat vapautuminen patriarkaalisesta ja etenkin naiskehoa objektivoivasta kehonkäytön tavasta sekä holistisemman suhteen löytäminen kehoon ja itseän subjektina. Uuden tanssikäsityksen

² Toimijuus (eng. Agency) tarkoittaa yksilön tai ihmisryhmän kykyä toimia itsenäisesti ja tehdä valintoja. Se viittaa valtaan päättää toimia tietyllä tavalla ja toteuttaa tuo valitsemansa teko. Toimijuus synnyttää pystyvyyden ja omistajuuden tunnetta ja edesauttaa sitoutumista sekä luo tunnetta, että omilla teoilla on vaikutusta maailmaan. Toimijuus merkitsee usein nimenomaisesti sitä toiminnan aluetta, jolla yksilö vaikuttaa ja pystyy tekemään päätöksiä ja valintoja. Toimijuus on myös kokemuksellinen asia, sen voi kokea suppeaksi tai laajaksi tilanteen luonteesta tai rakenteista riippuen. (Hines; Kumpulainen & Korkfors Loukas 2019, 35 mukaan.)

synnyn myötä huomio siirtyi liikkeen suorituksen esteettisestä kontemplaatiosta teosten tapahtumaluonteeseen ja nyt-hetkeen. (Tenhula & Makkonen 2018, 11.)

Postmodernin suuntauksen merkittävin ero tanssin aiempiin ontologioihin oli tanssin ja esittävän taiteen keskeisten käsitteiden ja käsityksien uudelleen ajattelemisen. Konkreettisimmin se ilmeni tanssijoiden liikkeen ja ruumiinrakenteen identtisuuden – mikä oli tyypillistä platonistisen metafysiikan esteettiselle perinteelle – ihanteen vähittäisenä murenemisena ja erilaisten liikkumisen tapojen ja estetiikkojen moninaistumisena. (Monni 2006, 36.) Keskeisiä liikettä ja kehollista olemassaoloa tutkivia metodeita suuntauksessa ovat olleet erilaiset somaattiset menetelmät³, improvisaatio- ja kompositiomenetelmät, havainnon harjoittamisen menetöt sekä useat muut praktiset ja käsitteelliset lähestymistavat (Tenhula & Makkonen 2018, 12).

Tanssijan kannalta merkittävää niin kutsutun uuden tanssin ontologiassa on subjektin kehollisesta havainnosta ammentava rakenne, mikä vapauttaa hänet identtisuuden vaatimuksesta ja avaa yksilöllisen aistimellisen työskentelyn alueen (Monni 2006, 37). Nämä tanssijan subjektiivista perspektiiviä, kokemusta ja toimijuutta kunnioittavat prosessinomaiset kokemukselliseen kehoon ja sen hiljaiseen tietoon kiinnittyvät lähestymistavat tanssin luomiseen yleistyvät jatkuvasti (Rouhiainen 2006, 27). Nykyään voidaan puhua kehollisesta eksistenssistä, kehollisesta tietoisuudesta, kinesteettisestä ymmärtämisestä ja liikkeen artikulaatiosta tanssin rakentumisen ja merkityksellisyyden lähtökohtana (Monni 2006, 44).

Erilaisten tanssijan työn menetelmien, tanssipraktiikoiden, -tekniikoiden ja lähestymistapojen jatkuvasti moninaistuessa, moninaistuvat myös esiintymisen, eli erilaiset katseessa läsnäolemisen tavat. Tässä luvussa olen valinnut kartoittaa näistä kahta, eli kirjoitukselleni olennaista somaattista läsnäoloa ja Deborah Hayn havainnon harjoittamisen praktiikkaa.

³ Soman käsite tarkoittaa ihmistä kehollisena ja elävänä, sellaisena, kuin keho näyttäytyy ensimmäisen persoonan sisäisestä havainnosta käsin. Ensimmäisen persoonan perspektiivi on keskeinen somaattinen ulottuvuus, jonka kautta aukeaa toisen ja kolmannen persoonan näkökulmat todellisuuteen. Soma on eletty keho, tai ainakin proprioceptorien, eli sisäaistien, tuottamia liikeaistimuksia ja -tunteuksia koskeva ulottuvuus. Soma tarkoittaa tämänhetkistä kehollista olemustamme, johon persoonamme on kietoutunut ja joka tarjoaa mahdollisuuden oivaltaa uusia asioita itsestämme. Erilaisia kokemuksellisia ja kehollisia menetelmiä, jotka edistävät ihmisen hyvinvointia liikkeen ja fyysisen manipulaation välityksellä, kutsutaan etenkin angloamerikkalaisessa kontekstissa somaattisiksi käytännöiksi (somatic practices). (Rouhiainen 2006, 13-14.)

Ensin mielenkiintoni kohdistuu somaattisen läsnäolon käsitteen avaamiseen. On paikallaan huomauttaa, etten miellä kaikkia nykyään ilmeneviä ja käytössä olevia tanssijantyön menetelmien tai esiintymisen tapojen kirjoa somaattiseksi läsnäoloksi. Olen valinnut avata käsitettä *Voyeurin* somaattisen esiintymisen tavan lähtökohdan takia ja koska tunnistan somaattisen läsnäolon yhdeksi merkittäväksi lähestymistavaksi työstää aistimellista aluetta katseessa ollessa.

Somaattinen läsnäolo tarkoittaa herkistynyttä kehon aktiivista suuntautumista, jossa mahdollistuu tietoisuuden laajeneminen ja tietoisesti tekeminen. Sen voi eritellä muodostuvan kolmesta elementistä, jotka ovat *sisäinen avaruus*, *värisevä läsnäolo* ja *kehon keskilinja*. (Mäkinen 2018a.)

Sisäisellä avaruudella tarkoitetaan sitä, miten koemme kehomme, kun kuuntelemme sitä somaattisesti, eli sisältäpäin proprioseptisessä tietoisuudessamme. Kehon sisäinen avaruus on kokemuksen avaruutta, joka eroaa geometrisestä avaruudesta. *Värisevä läsnäolo* on kokemus, jossa ihminen tuntee kehon ja mielen, eli olemassaolonsa kokonaisvaltaista yhteenkuuluvuutta. Kokemuksessa hengen ja ruumiin dualistisuus katoaa. *Kehon keskilinja* viittaa kehoa pystyssä kannattelevaan kokemukselliseen rakenteeseen, joka kohoo koetun kehon keskustasta alavatsalta suoraan kohti päälakea. Rakenne on herkkä suhteessa painovoimaan ja keskeistä siinä on oivaltaa toimivan rakenteen mahdollistama kehon rentous. (Mäkinen 2018a.) Itselleni eräs keskeinen somaattiseen läsnäoloon liittyvä piirre on sen jatkuva tapahtuminen nyt-hetkessä.

Mietin, miltä somaattinen läsnäolo tuntuu sisältäpäin, kun esiintyy? Kokemukseni mukaan somaattisten menetelmien harjoittaminen vahvistaa tietoisuutta itsestä ja omasta toiminnasta, ja tietoisuuden laajenemisen seurauksena ihmiselle avautuu uudenlainen tietoisuuden valinnanteon mahdollisuus, eli eräänlainen valinnan vapaus. Mirva Mäkisen (2018b) havainto kontakti-improvisaation harjoittamisesta vastaa kokemustani somaattisten menetelmien vaikutuksesta:

Mitä pidempään ihminen on harjoittanut kontakti-improvisaatiota, sitä suuremman merkityksen omat totutut valinnat saavat. Ihminen alkaa havainnoida omia totuttuja reagointimallejaan tanssin aikana, mutta myös sosiaalisena olentona. Kontakti-

improvisaatiassa oleva vapaus ja valintojen tekeminen pakottavat ihmistä katsomaan itseään peiliin ja tulemaan tietoisiksi omista käyttäytymismalleistaan. (Mäkinen 2018b)

Somaattinen läsnäolo ikään kuin huokoistaa ruumiin pintaa ja avaa sitä ympäristön erilaisille viesteille ja ruumiin sisäisille impulsseille. Somaattisen läsnäolon käsite yhdistyy mielessäni Merleau-Pontyn filosofian kirvoittaneeseen ajatukseen ruumiillisen olemassa olon vuorovaikutteisesta ja kaksisuuntaisesta luonteesta. Olemassa oloni aistimillisten yksityiskohtien havainnointi tuntuu avaavan väylän kinesteettisen empatian ilmiölle, jossa toisen tekemä liike koetaan myös omassa ruumiissa. Nähdessäni miten sinuun sattuu kaatuessasi, voin omien kokemuksieni kautta samaistua kipuusi ja tunnen sen omassa ruumiissani.

Esiintyjän somaattinen läsnäolo ehdottaa vastavuoroista suhdetta esityksen läsnäolijoiden välille ja katsojasta tulee esitystapahtuman aktiivinen osanottaja omalla kokemuksellaan, sen sijaan, että hän on passiivinen ulkopuolinen katsoja, jolle esiintyjät yksisuuntaisesti tekevät näkyväksi teoksen maailmoja. Katsomistapahtumaa ei siis voi erottaa kokonaisvaltaisesta ruumiillisesta kokemuksesta.

Toisen näkökulman kinestesien ja katseessa olemisen välisyyden ymmärtämiseen tarjoan esittelemällä lyhyesti amerikkalaisen Deborah Hayn havainnon harjoittamisen praktiikkaa. Hän on luonut erityisen konseptin, joka kyseenalaistaa tanssinhistoriallisia 'totuuksia', eli identtisuuden vaadetta ja tanssiteoksia ideoiden temaattisen ja symbolisen välittämisen keinona. (Monni 2006, 48-49.) Praktiikan harjoittaminen avaa kiinnostavan vaihtoehdon lähestyä läsnäolon ja esiintymisen kysymyksiä subjektiivisesta perspektiivistä käsin.

Hayn havainnon harjoittamisen konseptissa keskeistä on lukea ulkoinen katse osaksi tanssin harjoittelua. Kyseessä on mitä suurimmissa määrin tanssipraktiikka, joka itsessään on esiintymisen, ei vain tanssiteknisten taitojen, jotka sitten siirretään esitystilanteeseen, harjoittelua. Hayn praktiikassa esiintymistä ja katsotuksi tulemista työestetään erityisellä Invite being seen käsitteellä. Vapaasti käännettynä: Tanssija kutsuu tulla nähdyksi. (Aho, 2017.)

Kutsumisen tulla nähdyksi viljely osana harjoittelua tarkoittaa, että toisen katseen läsnäolo sisältyy jo tanssiini ja on lähtökohtaisesti osa kontekstia, jossa tanssi tapahtuu. Toisen katse on alusta asti merkittävä ja tiedostettu osa subjektiivista tanssin kokemustani, ei jotain, joka liitetään mukaan myöhemmin, kun siirrytään näyttämölle. Samalla myös itse esiintyminen on edelleen esiintymisen harjoittelemista. Kutsun tulla nähdyksi-ajatuksen sisällyttäminen esiintymiseen tuottaa välitöntä nythetkessä kiinni olevaa läsnäoloa, ja saa huomaamaan jatkuvasti uusia aistimellisiä yksityiskohtia. Merkillepantavaa havainnon harjoittamisen praktiikassa on myös se, kuinka jokainen esiintyjän valinta on lähtökohtaisesti osa ohikiitävää, joka hetkessä valmista esitystä, eikä yksittäisen valinnan painoarvo korostu liiaksi.

Katse ja sukupuoli

Katseen, ruumiin ja tanssin suhdetta tarkasteltaessa ei mielestäni voida ohittaa sukupuolen ja sen kulttuuristen merkitysten ja representaatioiden kysymyksiä. Asettuessani katsottavaksi tulen näkyväksi paitsi yksilönä, myös edustaen kaikkia itseni kaltaisia osana historiallista jatkumoa ja vertaudun yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin naissukupuolesta toistolla tuotettuihin mielikuviin. Voin siis tulla nähdyksi nimenomaan sukupuoleni tietyn näköisenä ja kaltaisena edustajana. Tämän vuoksi rajaan tarkastelun katseen, ruumiin ja sukupuolen välisyydestä naistanssijan näkökulmaani.

Ranskalainen filosofi Luce Irigarayn mukaan ruumiillisuus on suhteita itsen, sukupuoleen ja toisen sukupuoleen. Sukupuoli on osa subjektin ruumiillista tietoisuutta ja niin kauan, kuin yksilö on seksuaalinen olento, hän representoi merkityksiä myös suhteessa toiseen. Irigaray tuo ilmi, kuinka subjektia koskeva teoretisointi on johdettu lähes yksinomaan maskuliinisesta representaatioista, diskursseista ja haluista käsin. Hänen kritiikkinsä ylittää länsimaisen kulttuurin perustaan asti, metafysiikan perinteeseen, jossa maskuliinisen diskurssin tapa on ollut luoda itse oma tietoisuutensa. Hänen silmissään perinne näyttää loittonevan ja pakenevan ruumiillisuutta. (Välipakka 2006, 65-66, 68.)

Irigaray kysyy, mitä tarkoittaisi, jos objekti alkaisi puhua ja osoittaa kieleen, ajatteluun ja kulttuuriin pesiytyneen maskuliinisen sävyn ja merkitykset, jotka luovat ja ylläpitävät yksipuolisuutta, lineaarisuutta ja visuaalisuutta. Hän haastaa ne ehdottamalla feminiinistä kieltä, jossa korostuu moninaisuus, syklisyys ja aistimellisuus. Feminiinisessä kielessä tuntuu virtaavuus, enemmän kuin jo ennalta tiedettyjen asiantilojen toteava toistaminen. Aistimellisestä kumpuava kieli on lähtökohtaisesti ruumiillista. (Välipakka 2006, 67-71.) Purkaessaan perinteistä länsimaista dualistista maailmankatsomusta ja rakentaessaan uudenlaista kielellistä ilmaisua Irigaray konkreettisesti sitoo ruumiillisuuden ja aistimellisuuden osaksi ihmisen olemisperustaa.

Tanssin, katseen ja sukupuolen yhteyttä tarkasteltaessa voidaan kysyä, mistä kaikesta tanssi meille puhuu? Miten koreografia esittää tai mitä se kertoo naistanssijasta, hänen ruumiillisuudestaan ja liikkeestään? On kiinnostavaa pohtia, miten liikkumiseni naisena, näyttämöllä ja sen ulkopuolella, vastaa tiettyihin toistolla tuotettuihin naisenkuviin ja representaatioihin. Se, miten näyttämöllä istun jalat ristissä, elehdin kepeästi, ilmehdin, kävelen keinuvasti, miten paljon käytän tilaa liikkuessani tai ehdotan muutoksia kompositioon, vaikuttaa sukupuoleeni liitetyistä mielikuvista ja kulttuurisesti koodatuista tavoista olla nainen. Tanssimisen ja liikkumisen tapani vaikuttaa yhteiskunnallisesti koreografioituista naisen liikkeistä. Yksinkertainen esimerkki on vaikkapa se, kuinka naiset oppivat istumaan julkisissa tiloissa jalat yhdessä tai ristissä, kun taas miehet istuvat useammin hajareisin. Onkin mielenkiintoista pohtia, onko ihmisen kokonaisvaltainen liikkumisen tapa sukupuolen läpäisemä? Tämä tarkoittaisi, että erot näkyvät myös tavassa tanssia.

Kysymykset sukupuolesta nousivat esiin myös *Voyeurin* teosprosessissa, jossa eräs keskeinen esiintyjien työkalu oli tutkia *Female gaze*a. Käsite on kehitetty elokuvataiteen puolella, josta se on levinnyt muihin taiteisiin. Filmitoreetikko Laura Mulvey loi sen vuonna 1975 vastakohtaksi *Male gaze*:lle (tunnettu myös nimellä *Voyeuristic gaze*), jolla tyypillisesti tarkoitetaan esittävässä taiteissa naisten kuvaamista miehen näkökulmasta, usein halun ja katseen kohteina, objekteina. (Manning 1997, 153-156.)

Käsitteiden nimet juontavat juurensa ohjaaja Alfred Hitchcockin elokuvasta *Takaikkuna* (*Rear Window*, 1954), jossa miespäähenkilö tirkistelee salaa naisnäyttelijän esittämää

roolihaahmoa tämän tietämättä (Manning 1997, 155). Female gazea, eli naisohjaajan tai katsojan esiintyjään kohdistamaa katsetta kuvaillaan tyypillisesti empaattiseksi, katseen kohteen toimijuuden tunnistavaksi ja tämän rikasta sisäistä maailmaa kunnioittavaksi (Lopatko 2019). Female gaze käsitettä voidaan käyttää monissa yhteyksissä, useimmiten kuitenkin sillä viitataan naisten näkökulmasta kerrottuihin tarinoin (kuka tai ketkä ovat tarinan keskushenkilöitä, kenen näkökulmasta tarina kerrotaan), elokuvien, valokuvien tai ohjelmasarjojen kuvaustapaa kuvailtaessa (mistä näkökulmasta kuvaus tapahtuu, mitä kuvassa tulee näkyväksi ja miten kuvan kohde on esitetty) ja työryhmien jäsenten positioihin viitattaessa (kuka kuvaa ja ketä, kuka kertoo kenen tarinan).

Olen kääntänyt käsitteen vapaasti katseen palauttamiseksi, sillä käsitteessä olennaista on, että katseen kohde tiedostaa olevansa katsottu. Katseen palauttamisen lähtökohta itsessään purkaa katseen kohteen objektiasemaa, jolloin tämän toimijuus, subjektiiviset valinnat ja se, mitä katsottu vapaaehtoisesti haluaa katsojalleen näyttää nousevat tarkastelussa etualalle. Subjektin tieto siitä, että häntä katsotaan purkaa katsojan mahdollisuutta tirkistellä tätä kohteen tietämättä.

Korostuneen maskuliininen näkökulma on rakentanut länsimaista kulttuuria, kuten Irigaray filosofiassaan osoittaa, eli ilmiö naisen ja miehen näkökulman ja niiden esittämisen tavan välillä on ollut olemassa jo ennen katseen palauttamisen kielellisen käsitteen syntyä. Tanssitaiteessa aihetta on käsitelty esimerkiksi amerikkalainen koreografi Yvonne Rainer (Manning 1997, 155). Mielestäni keskeistä niin Irigarayn ajattelussa kuin katseen palauttamisen käsitteessä on, että niiden pyrkimys on purkaa sukupuolten välillä vallitsevaa erottelua niin yhteiskunnassa, taiteessa kuin kielessä.

Toisaalta juuri tuohon eroon pureutumalla Irigaray tekee mielestäni kiinnostavan ehdotuksen myös teatterissa ja esityksien yleisösuhteessa ilmenevän subjekti-objekti luonteen purkamiseksi. Kahdenvälisyys on Irigarayn mukaan sidoksissa ruumiilliseen tietoisuuteen. Ruumiin eleitä voidaan tarkastella feminiinisenä, jolloin niiden ajallisuus muuttuu. Ajallisuuden muutos puolestaan avaa tilan toiselle ja kaikelle toista ympäröivälle. Sitomalla käytännöt ja teoriat ajallisuuteen, etenkin nyt-hetkeen, Irigaray ehdottaa sukupuolieron lähestymistä käytäntönä, joka ei ole valmis, vaan kehkeytyvässä

liikkeessä. Tietoisuus ja varmuus nyt-hetkestä merkitsee eettistä kulkua kohti itsen ja toisen kohtaamista. (Välipakka 2006, 70.) Eräänlaiseen subjekti-objekti luonteen purkamiseen tähtää myös katseen palauttaminen, korostamalla objektin ruumiillista tietoisuutta erilaisilla taiteellisilla ja representatiivisilla kerronnan tavoilla.

Katseen palauttamisen käyttöä esiintyessä, käsitteen naissukupuolta korostavasta englanninkielisestä nimestä huolimatta, voisi ajatella nimenomaan tällaista kaikkien Toisien (eri sukupuolien, inhimillisten ja ei-inhimillisten ruumiiden, elollisten ja elottomien olentojen ja maailman ilmiöiden) lähtökohtaisen erilaisuuden tunnistamisen tapana. Ei erona (maskuliiniseen) oletettuun. Katseen palauttamisen ja Irigarayn ajatusten jalkauttamisella osaksi esiintymisen käytäntöjä voi olla mahdollista luoda laajempaa eettistä näkökulmaa toiseuteen ja toisen kohtaamiseen, mikä esityksessä ilmenee erityisesti esiintyjän ja katsojan välillä.

2. VOYEUR

Tässä osassa kerron teoksesta *Voyeur*. Aloitan teoskuvauksella ja sen kolmannen tuotannon taustoittamisella. Seuraavaksi avaan esiintyjien tehtävät ja tämän jälkeen seuraa luku harjoituskauden harjoitteista. Lopuksi kirjoitan auki oman esiintyjän dramaturgisen polkuni teoksen rakenteessa, jossa pyrin nostamaan esiin toimijuuttani ja valinnantekoani suhteessa katseessa olemisen kokemukseen ja katsomiseen.

Tavan kuvailla teosta sisältäpäin, esiintyjän dramaturgian näkökulmasta, olen lainannut Viivi Niinikedon (2015) kirjallisesta opinnäytetyöstä *Minä rajattuna ja avattuna: Esiintyjän kysymyksiä teoksissa Titled – Tittelöity ja Human Resources*.

Teoskuvaus ja kolmannen tuotannon taustaa

Voyeur oli yleisöä osallistava teos, joka risteili kokeellisen nykyteatterin ja nykytanssin välimaastossa, esitystaiteen laveassa kehyksessä. Teoksen temaattinen rajaus oli katsomisen tapahtuma ruumiillisena vuorovaikutuksena. *Voyeur* oli vahvasti esiintyjälähtöinen teos, joka käsitteli esiintyjä- ja katsojajaitteita, sekä katsojien ja esiintyjien toimijuuden kysymyksiä, lopulta ehdottaen katsojuuden kääntymistä.

”Minä katson sinua katsomassa minua katsomassa sinua katsomassa...”

Täysin sanattomassa esityksessä esiintyjä neuvottelee saadakseen luvan katsoa, ja viettelee katsojan maailmaansa. Mutta kuka katsoo ja ketä?

Voyeur on teos, joka käsittelee katsomisen tapahtumaa ruumiillisen kommunikation avulla. Se tekee näkyväksi niin katseeseen liittyvän vallan kuin sen rakkaudellisen potentiaalin.

Voyeur on tila, jossa yleisön on mahdollista turvallisesti tutkia katseeseen ja nähdyksi tulemisen liittyviä tunteita ja kokemusta: miltä ja missä nähdyksi tuleminen tuntuu, miten katseemme kohtaavat, milloin käänän katseeni pois, mitä on kommunikatio ilman sanoja? ”Mihin sinun katseesi loppuu ja mistä minun katseeni alkaa? Katse ei ole kummankaan, se on suhde johon osallistutaan.” (Sivuaskel-festivaalin Facebook-tapahtuma 8.2.2020.)

Katsomiseen tapahtumana sisältyy valtavasti sosiaalista, kulttuurista ja valtaan kytkeytyvää negatiivista painolastia, sekä toisaalta rakastavaa ja uutta rakentavaa potentiaalia.

Esityksen päämääränä on luoda tila, jossa yhteyden muodostaminen ja yhteyksien ymmärtäminen ovat mahdollisia. Jaettu tila ja aika uudelleen organisoivat kokemustamme näkemisestä ja nähdyksi tulemisesta. Esitys rajautuu ihmisten välisen

yhteyden tutkimiseen ja harjoitteluun, mutta haluaa ehdottaa praktiikkaansa kaiken elollisen ja olevan tarkasteluun. (Sivuaskel-festivaalin käsiohjelma 7.2.2020.)

Teos toteutettiin eri konteksteissa yhteensä kolmesti. Ensimmäisen kerran vuonna 2017 Teatterikoreakoulussa ohjaaja Joel Teixeira Nevesin lopputyönä, vuonna 2019 Outokummun tanssinkoulutus Riveriassa taiteellis-pedagogisena hankkeena ja lopulta vapaalla kentällä vuonna 2020 Todellisuuden tutkimuskeskuksen tuotantona. Viimeisellä kerralla *Voyeur* esitettiin kymmenen kertaa, neljästi osana Sivuaskel-festivaalia Zodiakilla ja kuudesti teatteri Universumilla.

Kolmannen tuotannon työryhmä koostui ohjaaja-koreografi työparista ja esiintyjinä toimi kolmetoista tanssitaiteilijaa. Lisäksi kolme uutta esiintyjää liittyi mukaan kolmanteen tuotantoon. Muut esiintyvistä työryhmästä olivat esiintyneet aiemmin joko ensimmäisessä tai toisessa tuotannossa. Työryhmään kuului myös puku-, valo- ja äänisuunnittelija ja yhteiskuntatutkija. Ohjaaja vastasi ohjauksen lisäksi tilasuunnittelusta ja koreografi Matilda Aaltonen toimi kaksoisroolissa esiintyjänä ja koreografina.

Esitystilan halkaisi katsojat ja esiintyjät toisistaan erottava suuri ikkuna (pleksi), joka korosti neljättä seinää tekemällä sen näkyväksi ja toisaalta mahdollisti sen purkamisen esiintyjäntyöllisin ja esitysteknisin keinoin. Tilan lattia oli päällystetty kauttaaltaan sinisellä matolla ja sekä katsomon että näyttämön keskellä oli kolmen leveän portaan katsomorakenne (podesta). Näyttämöllä toistui sama katsomorakenne kuin katsomossa, tilat olivat toistensa peilikuvia.

Koska *Voyeur* oli pääpiirteissään valmis teos, kesti kolmas harjoituskausi vain kolme viikkoa. Yleisöläpimenot aloitettiin jo toisella viikolla. Koreografi, ohjaaja ja suunnittelijat olivat tehneet pohjatyön huolellisesti ennen harjoitusten alkamista.

Harjoituksista esiintyjien kanssa vastasi pääsääntöisesti koreografi. Ohjaaja oli läsnä esiintyjien harjoituksissa, mutta hoiti samanaikaisesti useita muita velvollisuuksia, eikä juuri puuttunut harjoitusten kulkuun. Läpimenojen alettua koeyleisöille toisella viikolla, ohjaaja toimi katsojana, antoi esiintyjille palautetta ja keräsi koeyleisöjen kokemuksia.

Työkulttuuri oli yhteisöllinen ja huolta pitävä. Jokaisen harjoituksen aikana jätettiin runsaasti aikaa keskustelulle henkilökohtaisista harjoituksista heränneistä tuntemuksista ja ajatuksista. Yhteisiä keskusteluja käytiin teoksen sisällöistä ja esityksellisistä valinnoista, ja esiintymisestä niin esiintyjien kuin ohjaajan näkökulmista. Esiintyjien näkemykset ja ehdotukset huomioitiin taiteellisessa päätöksenteossa ja joidenkin aloitteiden pohjalta teokseen tehtiin muutoksia. Keskustelujen henki oli rakentava ja kynnys ottaa esiin vaikeitakin kysymyksiä oli matala.

Yleisesti teosprosessi jätti olon hyvin suunnitellusta ja toteutetusta fasilitoinnista. Esiintyjän kokemukseni oli, että minulle onnistuttiin takaamaan työrauha ja sain keskittyä esiintyjän dramaturgisiin kysymyksiin ja esiintymisen harjoitteluun. Minulle fasilitointi viesti esiintyjien ammattitaidon arvostuksesta ja työn vaatimusten ymmärtämisestä. Työrauhan takaaminen lisäsi itseohjautuvuuttani, motivaatiani ja työn mielekkyyden kokemusta.

Esiintyjien tehtävät

Esitys koostui neljästä kohtauksesta, joiden aikana esiintyjät rakensivat kompositiota improvisoiden ja ratkoivat toimintaansa annettujen tehtävien pohjalta. Ohjaaja ja koreografi antoivat ensimmäisen, toisen ja neljännen kohtauksen tehtävänannot kirjallisessa muodossa. Tehtävissä painottuu esiintyjien toiminnan motivoituminen katsomisen tapahtumasta.

Kolmas kohtaus rakennettiin työryhmän yhteistyönä harjoitus- ja esitysprosessin aikana. Valot ja äänimaailmaa oli suunniteltu ennalta. Kohtaus ei tullut täysin valmiiksi harjoituksissa, vaan sen työstämistä jatkettiin esityskaudella ja sen sisältö tarkentui kohti esityskauden loppua. Kolmannen kohtauksen esiintyjien tehtävää ei sanoitettu kirjalliseen muotoon. Kuvaan tämän tehtävän kuten sen esiintyjänä ymmärsin.

Ensimmäinen kohtaus

Olet osa laumaa, osa yhteisöä. Sinua katsotaan päivittäin, miltä se sinusta tuntuu? Miltä maailmasi näyttää? Mitä haluat, mikä herättää huomiosi? Havainnoi laumasi liikehdintää, toimintoja ja rytmiä. Tunnista lauman hierarkia ja dynaamiset suhteet: miten otat ja annat tilaa toisille lauman jäsenille? Tämä lauma pyrkii toimimaan tasa-arvoisesti.

Katsojasuhde: Millainen katseesi on suhteessa yleisöön, millä tapaa kohtaat yleisön jäsenen?

Esiintyminen: Toiminnastasi riippumatta näyttämöllä tapahtuu paljon asioita, sinne ei ole pakko tuottaa mitään.

Avainsanat: Kestollisuus, laumakäyttäytyminen, ruumiillinen neuvottelu, suostumus (Aaltonen, Neves, Sjöberg 2017.)

Toinen kohta / *Aurinkokylpy*

On aika kylpeä valossa. Haluat saada valoa kaikkialle ruumiiseesi; jokaiseen ihopoimuun ja taiveeseen. Valitse jokin kohta tai pinta ja anna sen jokaisen solun avautua vastaanottamaan valoa. Vaihda kohtaa tai pintaa, vasta kun tunnet täyttyneesi valosta. Käy vuorollaan läpi kaikki ruumiin pinnat, taiveet, poimut ja aukot. Asentoa vaihtaessa voit myös vaihtaa paikkaa tilassa, mikä tulee tehdä suhteessa valoon ja toisiin esiintyjiin.

Avainsanoja: Aistisuus, isot pinnat – yksityiskohdat, sitkoisuus, hienovireisyys, suuntautuminen, avautuminen

Valojen toinen kierros: (Ryhmän yhdessä liikkuminen) Tiivistyminen ja läjättyminen. Erilaisiin muodostelmiin asettuminen suhteessa toisiin, yhteiset aloitukset ja/tai lopetukset (Aaltonen, Neves, Sjöberg 2017.)

Kolmas kohta / *Blue*

Ensimmäiseen kohtauksen tehtävään palaaminen alasti tai osittain alasti. Toisen kohtauksen tuntemusten jälkikaikujen heijastelu olemisen tavassa ja ruumiillisen avautumisen jatkuva kysyminen. (Aho 2020.)

Neljäs kohta / *Peili*

Hämärä laskeutuu tilaan. Hämärä antaa tilaa tutkia yleisöä. Tutki yleisön muodostamia dynaamisia suhteita ja hierarkiaa: kuka herättää huomiosi ja kenen kanssa haluaisit asettua olemaan. Hakeudu tämän kanssa samalle etäisyydelle ikkunasta. Voit asettua henkilön kanssa vastatusten, viereen tai sivuttain, siten että peilikuvanne kohtaavat. (Aaltonen, Neves, Sjöberg 2017.)

Harjoitteet

Esiintyjän näkökulmasta tuntui mielekkäältä, että lyhyellä harjoituskaudella pääpaino ei ollut vain teoksen valmiiksi saattamisessa, eikä harjoittelu tapahtunut vain kohtauksien läpimenoissa. Ehdimme lähestyä ja muodostaa henkilökohtaista suhdetta teokseen myös harjoitteiden ja keskustelujen muodossa. Ne keskittyivät kehon sisäiseen aistimiseen,

yhdessä olemisen tapoihin ja niiden neuvotteluun sekä valmistivat katseen kautta tapahtuvaan yleisön osallistamiseen.

Harjoituskaudella teimme tehtäväpohjaisia kehon aistimiseen keskittyviä ja virittäviä lämmittelyjä, jotka pohjasivat teoksen rajaukseen ja esiintyjien tehtäviin. Osa näistä oli selkeästi fyysisiä lämmittelyjä ja osa esiintymiseen virittäviä liiketutkimuksia.

Katsomista ja nähdyksi tulemista sekä sen herättämiä kokemuksia ja kysymyksiä lähestyimme harjoittelemalla parin kanssa. Katsoimme toisiamme silmiin yhteensä kymmenen minuutin ajan. Harjoitusta varioitiin etäisyydellä, tasoilla, katsoja- ja esiintyjärooleilla ja katseen laaduilla.

Itselleni merkittävimmäksi nousi suostumusharjoite. Harjoitus valmisti tunnistamaan oman ja toisen osapuolen suostumusta ja rajoja, ja kanssaesiintyjien ja yleisön kohtaamista intiimillä ja henkilökohtaisella tasolla. Yhdessä olemista ja sanatonta kommunikaatiota opeteltiin suostumusharjoitteella, jonka aikana sai puhua.

Kohtasimme toisiamme eri tavoin tilassa ja ilmaisimme toisillemme värivaloilla lähestymisen ja yhteiseen tekemiseen sitoutumisen halukkuutta. ”Punainen” tarkoitti tilanteen ehdotonta lopettamista ja välitöntä purkamista. ”Keltainen” merkitsi yhdessä olemisen neuvottelua, eli että tilanteessa oli toistaiseksi hyvä olla, mutta siitä ei saanut edetä pidemmälle. ”Vihreä” puolestaan tarkoitti, että tilanteessa on kaikki hyvin ja siinä voi joko viipyillä tai sitä voi kehittää pidemmälle. Lisäksi tunnustelimme ennen kanssaesiintyjän lähestymistä tai sen aikana hänen suostumustaan kysymällä ”väri?”

Sovimme, että kaikki harjoittelisivat jokaisen värin sanomista, vaikka aina ei olisi oikeaa tarvetta esimerkiksi purkaa tilannetta ”punaisella”. Toisen suostumusta oli kunnioitettava ehdoita. Sanallisen kierroksen jälkeen teimme harjoitteen sanattomasti, ilmaisten ja kysyen suostumusta toisiltamme kehon kielellä, katsella tai pienillä eleillä.

Huomasin eroja sanallisen ja sanattoman kierroksen välillä. Sanallinen suostumuksen neuvottelu ei jättänyt tulkinnanvaraa. Yhdessä oleminen ja kontakteissa tapahtuvat toiminnat ja ehdotukset olivat rohkeita ja suorita. Kanssakäymisen suoruuksia mahdollisti

tilanteiden nopean kehittymisen ja ne saattoivatkin yltyä esimerkiksi nostoon esiintyjien välillä ja nostettavan pyörittämiseen ilmassa.

Sanattomalla kierroksella neuvottelu hidastui ja kohtaamisten laatu muuttui varovaiseksi. Sanattoman viestinnän tulkinnanvaraisuus tuotti passiivista ja odottavaa, tarkkailevaa yhdessäoloa. Havaittiin, että yhdessäolon laatu oli korostetun kohteliasta ja varovaista. Tapahtumien kulun hidastuessa esiintyjien välinen toiminta oli rauhallisempaa ja yksinkertaisempaa kuin sanallisella kierroksella. Muodostimme esimerkiksi pitkän letkan tarttumalla toisiamme käsistä ja kuljimme tilassa. Tai kanssaesiintyjä saattoi laskea päänsä syliini hyvin hitaasti katsoen minua koko ajan silmiin varmistaen, sopiiko se?

Sanallisella kierroksella toiminnan mahdollisuudet tuntuivat laajemmilta, koska kohtaamisiin liittyi suostumuksen rajan kysyminen tilanteiden aktiivisella kehittämisellä. Sanattomalla kierroksella kanssaolemisen tavat tyypistyivät, koska nähdäkseni tilanteita ei uskallettu neuvotella yhtä uskaliaasti kuin aiemmin. Tilanteiden kehittyminen myös vaati enemmän aikaa.

Sanattomalla kierroksella emme harjoitelleet fyysisiä tapoja kieltäytyä toisen kosketuksesta tai läheisyydestä, esimerkiksi torjumalla meihin kohdistettu ele työntämällä toinen pois, siirtämällä toisen käsi tai muu ruumiinosa pois omalta ruumiilta tai vetäytymällä pois kosketuksen ulottuvilta. Luulen, että fyysisen torjumisen mahdollisuuden lisääminen harjoitteeseen ja esitykseen olisi lisännyt mahdollisuuksia meille esiintyjille neuvotella suostumusta näkyvästi ja monipuolisesti, ja samalla se olisi haastanut sanattoman suostumuksen hidastempoisuutta ja luonut kiinnostavia tilanteita esiintyjien välille näyttämöllä.

Esiintyjän dramaturgiani teoksen rakenteessa

Ensimmäinen kohtaus

Näen yleisön saapuvan. Seuraan katseellani, kuinka he asettuvat istumaan podestalle ja lattialle, osa jää seisomaan tai asettuu makoilemaan. Me esiintyjät olemme asettuneet

näyttämölle luoden vaihtelevia asetelmia, kuin eläviä kuvia. Toteutan esiintyjäntyöllistä tehtäväämme ja katseeni lipuu tarkentumattomana kanssaesiintyjieni ja katsojien välillä.

Aistin katsojien ja meidän esiintyjien välistä tunnelmaa. En jää vielä katsomaan ketään yleisönjäsentä pitkäksi aikaa. Päähuomioni on komposition luomisessa ja kanssaesiintyjien kohtaamisessa. Löydän kanssaesiintyjäni katseen ja jään katsomaan häntä ja hän minua, uppoudun kontaktiin. On mahdotonta erottaa, kumpi katsoo ja kumpi on katsottu. Intensiiviset ja pitkät katsekontaktit tuntuvat intiimiltä ja huomaan, kuinka niiden aikana oletukset toisesta hälvenevät ja alan nähdä tutut kanssaesiintyjät uudessa valossa, sosiaalisista rooleista vapaina.

Huomaan kohtaamisien kuluttavan voimavarojani ja ajoittain lepään ottamalla tarkkailijan aseman. Annan katseeni lipua tilassa vapaasti, saatan jäädä pieneksi hetkeksi katsomaan katsojaa ja suuntaan jälleen huomioni kompositioon. Pysin käyttämään tilaa monipuolisesti, välillä katoamaan katsojien katseelta ja välillä ottamaan ronskisti tilaa ja kiinnittämään katseet itseeni. Tilan ottaminen ja huomion vetäminen itseeni on jännittävää ja onnistuessani pyrkimyksessäni, tunnen ammatillisen onnistumisen iloa. Alan ajatella tilan ottamista nähdyksi tulemisen harjoittelemisena.

Luomme vähitellen piteneviä katsekontakteja yleisönjäseniin ja kutsumme heitä eri tavoin pleksille kohtaamisiin kanssamme. Tarkoitus on rohkaista heitä liikkumaan ja vaihtamaan paikkaa yleisössä, aktivoida katsojan toimijuutta. Huomioni kanssaesiintyjiin vähenee ja suuntautuu vahvemmin kohti katsojia. Neuvottelen suostumusta heidän kanssaan ja tunnustelen, kuka haluaisi sitoutua pidempään kohtaamiseen kanssani. Neuvottelu tapahtuu vain katseella ja jos katsoja ei vastaa kontaktiini tai kääntää katseensa pian pois, päätelen ettei hän ole halukas sitoutumaan. Jos taas katsekontakti kestää pidempään ja katsojan olemus ja ruumiinkieli vaikuttaa innostuneelta, levolliselta tai luottavaiselta, alan tunnustella millaiseksi kohtaaminen voisi muodostua. Jäämmekö katselemaan toisiamme ehkä kauempaa, vai tulisimmeko lähelle toisiamme.

Jos päätän kutsua katsojan lähemmäs, kutsuksi riittää usein pelkkä selkeästi häntä kohti suunnattu aloiltani liikkuminen kohti pleksiä, jolloin katsoja lähtee liikkeelle lähes

samanaikaisesti. Joskus kutsun hymyllä, katsomalla tietyllä tavalla, silmien liikkeellä, nyökkäämällä tai pienellä osoittavalla eleellä kädelläni tai päälläni.

Usein asetumme vastakkain pleksille. Aluksi vain katsomme toisiamme ja teen havaintoja kohtaamisen laadusta ja tunnelmasta. Saatan vaihtaa asentoa ja usein katsoja peilaa toimintani. Toisinaan syntyy jokin pieni leikki välillemme katseella, vuorottelevilla eleillä tai pleksiä koskemalla. Kuuntelen nähdyksi tulemisen ja näkemisen herättämää kokemusta ja tunteita itsessäni, koen monenkirjavia syviä liikahduksia.



Ensimmäinen kohtaus

Kuva: Sanni Siira

Kuvassa vasemmalta: Wilhelm Blomberg (maassa), Taru Aho, Viki Kantopoulou, Matilda Aaltonen (maassa), Teo Mattila, Paula Nousiainen

Aurinkokylpy

Valot laskeutuvat melko nopeasti, yleisössä tulee pimeää ja näyttämölle syttyy kirkas spottivalo. Valotilanteen vaihtuessa tykkään katsella yleisöä, on kiinnostavaa seurata mihin heidän katseensa suuntautuu ja miten katseen laatu mahdollisesti muuttuu.

Tarkkailen katsojien reaktioita, kun ensimmäinen rypäs esiintyjä hakeutuu kylpemään valokiilan rajaamalle alueelle. Hiljaksiin esiintyjät paljastavat eri ruumiinosiaan valolle ja alkavat riisua.

Suuntaan katseeni kohti kylpijöitä ja katselen myös missä ovat muut esiintyjät, jotka eivät vielä ole aloittaneet kylpemistä. Muodostamme pieniä ryppäitä, joista katselemme levollisesti kylpeviä kanssaesiintyjä tai katsojia. Tarkoitus ei enää ole luoda pitkäkestoisia kohtaamisia, mutta voimme katsoa yleisöön ja toisiimme lyhyempiä aikoja. Oikealla valomerkillä hakeudun valoon. Lopulta me kaikki kylvemme valossa.

Olemme esiintyjien kanssa lähekkäin, valon rajaamalla alueella keskellä tilaa. Vaihtelen paikkaa portailla. Kuvittelen ottavani aurinkoa, yritän tuntea sähkölampuista hohkaavan lämmön. Mietin, millainen on tuntoisen, nauttivan ja aistivan ruumiin hehku? Näinkö minä ja lamput katsomme toisiamme, ruumiidemme hehkulla? Ajattelen säteileväni, miten valo kohtaa valon?

Riisun hitaasti ja vaihdan asentoja paljastaen aina hieman eri kohtia itsestäni valolle. Vaihdan asentoja kurkotellen kohti valoa, nauttien ja paistatellen siinä. Sitä mukaa, kun vaatteeni vähenevät, tulen entistä tietoisemmaksi siitä, että minua katsotaan. Suuntaan katseeni lamppuihin, ilmassa leijuviin pölyhiukkasiin, paljastuvaan ruumiiseeni, ja hetkittäin muihin esiintyjiin. Katseeni laatu on sisäänpäin kääntynyt, mutta silloin tällöin katson yleisöä. Palauttamalla katsojien katseen, pyrin tekemään heidät tietoisiksi heidän katsomisen tavastaan. Katsomalla takaisin viestin, että olen tietoinen katsojan katseesta, vaikka huomioni onkin nyt toiminnassani ja sen tuottamassa mielihyvässä. Haen sekä suoria että salakavalialia katseita yleisöön, kun olen ylösalaisin, tai kurkistan jonkin raajani alta tai välistä. Mietin, miten katsoa yleisöä neutraalin lempeästi.

Pleksi on valomuutoksen myötä muodostunut meille esiintyjille täysin heijastavaksi pinnaksi, kuin peiliksi. Yleisöön katsoessani kohtaan oman ja muiden esiintyjien peilikuvan ja muodostamamme tilallisen asetelman, mutta yritän katsoa kuvajaisen läpi. On vaikeaa olla tiedostamatta miltä näytän pleksin heijastuksessa ja usein on haastavaa uppoutua ruumiini tuntoisuuteen, kuten esiintyjien tehtävässä ohjataan. Tuntemukseni

peittyvät alastoman kuvajaiseni peilikuvan alle. Tietoisuuteni poukkoilee ulkoisen ja sisäisen tarkkailun välillä.

Yritän luoda kiinnostavia kompositioita lähelläni olevien esiintyjien kanssa ja hetkittäin monistaa muiden esiintyjien asentoja tai varioida niitä. Huomioin kompositiota ja riisumistani myös representaation kannalta: Kuka seisoo tai istuu missäkin, millaista luentaa asetelma luo? Kuinka moni mies on alasti, pitäisikö tilannetta tasapainottaa? Ketkä naisista ovat alasti, pitäisikö luoda ikävariaatiota? Kuinka moni meistä on ilman yläosaa, entä kuinka moni ilman alaosaa?



Aurinkokylpy

Kuva: Sanni Siira

Kuvassa vasemmalta: Maija Mustonen, Matilda Aaltonen, Marlon Moilanen, Vilma Lehtovaara, Wilhelm Blomberg, Ronja Syvälahti, Taru Aho, Janna Loukas, Kira Heinonen, Paula Nousiainen, Susanna Kinnunen

Osa esiintyjistä on jo lopettanut kylpemisen ja katselee meitä, jotka vielä kylvemme valossa. Huomaan miten paljon tai vähän olen riisunut ja kuulostelen, miten paljon haluan tänään riisua. Kenenkään ei ole pakko riisua, jokainen voi päättää siitä itse. Lamppu vaihtuu merkiksi ja minun on tullut aika lopettaa kylpeminen. Jos olen sopivassa paikassa tilassa, jään aloilleni, mutta lopetan riisumisen ja toimintani muuttuu tarkkailevaksi. Pyrin katsomaan vielä kylpemään jääneitä ihailien ja rakastavasti, kuin

tunnistaen kohtauksen lumovoiman ja alastomuuden luoman hauraan ja toisaalta vahvan tunnelman. Välillä katseeni kohtaa toisen kylpemisen lopettaneen esiintyjän kanssa.

Valot kiertävät ympyrää kiihtyvällä nopeudella, lamppu syttyy ja sammuu, sen viereinen syttyy ja sammuu... Viimeisten kylpijöiden asentojen vaihtamisen vauhti kiihtyy heidän suunnatessaan liikkeensä kohti valoa.

Blue

Äänimaailma tiivistyy, kuulen jo basson ja valotilanne vaihtuu siniseen. Minä ja kolme muuta esiintyjää otamme sovitusti ensimmäisinä jälleen suoran katsekontaktin yleisöön. Myös yleisön puolelle on noussut enemmän valoa. Usein käännyn tai nousen nopealla liikkeellä kohtaamaan yleisön alasti tai osittain alasti. Näin merkkeen yleisölle heidän toimijuutensa eroa kohtausten välillä. Viestin, että tässä kohtauksessa heitä tullaan jälleen osallistamaan. Haemme jälleen pidempiä kohtaamisia sekä katsojien että muiden esiintyjien kesken.

Annan katseeni kiertää sekä yleisön joukossa että kanssaesiintyjissäni. En tarkenna katsettani yksittäisiin katsojiin tai kutsu ketään kohtaamiseen kanssani. Sen sijaan keskityn kanssaesiintyjäni. Kokeilen vaihtelevasti erilaisia asioita, kuten ruumiillista avautumista pieninä käsien kurkottavina ja kiertyvinä tansseina, katsojien skannaamista katseellani ja kanssaesiintyjien kohtaamista. Joskus leikittelen kulttuurisilla alastoman naisen tunnistettavilla poseerauksilla ja saatan esimerkiksi kyykistyä, kuitenkin pyrkien rikkomaan yksiselitteistä luontaa ruumiillisella ilmaisullani.

Kiinnityn katseen palauttamiseen ja teen pieniä variaatioita katseeni laatuihin ja tapoihin. En haasta tai uhmaa katsojan katsetta. Tutkin lempeää ja sallivaa, toisen katseen tiedostavaa ja ei-miellyttämään pyrkivää, omaehtoista katsomisen tapaa.

Kanssaesiintyjälleni ja minulle syntyy pieni kohtauksen sisäinen dramaturgia. Kävelen hitaasti hänen eteensä ja katseemme kohtaavat. Tunnustelen suostumusta ja aistin luottamuksen katseissamme ja olemuksessamme. Asetan kaksi sormeaa hänen yläosansa kaula-aukkoon ja nojaan kevyesti pois päin. Yläosa alkaa revetä ja se vaikuttaa tasapainooni. Lopetan ennen kuin asu repeää tyystin ja kaadun.

Toisen esiintyjän kanssa vaihdamme usein hänen kaulakorunsa minun kaulaani ja teemme jotain yhdessä, saatamme esimerkiksi käydä makaamaan vierekkäin tai istua vastakkain toisiamme katsoen. Näistä pienistä toistuvista kohtaamisista muodostuu minulle kohtausten sisäisiä turvaa luovia ankkureita.

Välillä mietin luovatko sinisen valon vaaleanpunaisiksi värjäämät vaatemytyt, voimakas basson ääni, nuorten, tietynlaisia kulttuurisia ideaaleja vastaavien ruumiiden alastomuus ja pleksi esiintyjien ja yleisön välissä vaikutelman strippiluolasta. Haluan välttää mielikuvaa toiminnassani ja objektivoivan katseen turhaa esiin kutsumista. Myöhemmissä esityksissä hylkään kulttuurisilla naisen kuvilla leikittelyn.

Peili

Juuri, kun varmempi suhde kohtaukseen on muodostumassa, havaitsen liukuvan siirtymän viimeiseen kohtaukseen muiden esiintyjien kerääntyessä yleisöä peilaavaan asetelmaan. Luomme peilikuvan yleisöstä. Saavun podestalle usein viimeisten joukossa, puen jonkin maassa lepäävistä vaatemytyistä ylleni ja etsin sopivaa paikkaa portailta. Haravoin katseellani yleisöä arvioiden, ketä haluaisin peilata ja missä on tilaa istua meidän puolellamme. Jos omalla puolellamme ylimmällä portaalla on vain miesesiintyjä tai vain yksi mies, koen velvollisuudekseni asettua sinne tasapainottaakseni tilanteen luomia mahdollisia representaatioita miehestä naisjoukon yläpuolella.

Istun katsojaa vastapäätä ja otan mahdollisuuksien mukaan saman asennon kuin hänellä ja peilaan hänen pieniä eleitään ja asentonsa muutoksia. Joskus välillemme syntyy lyhyt leikki, jonka aikana katsoja tekee eleen ja seuraan sitä. Annan katsojan johtaa leikkiä. On mahdotonta erottaa missä oma katseeni loppuu ja katsojan alkaa.

Esiintyjäntaide ja taito, ja teoksen luonne tulee *Peilissä* todella haastetuksi, sillä saatan valita istua kohtaamaan katsojaa, joka ei hakeudu vapaaehtoisesti kontaktiin esiintyjien kanssa. Miten kohdata Toinen? Koen kohtaamisen vaativan valppautta, todellista herkkyyttä, tilannetajua, pakottamattomuutta, kykyä aistia tunnelmaa ja havainnoida. Jotkut katsojat kiusaantuvat peilaamisesta silminnähdessä. Silloin annan heidän olla

rauhassa ja katseeni liukua muualle. En halua kiusata, pakottaa tai haastaa ketään, vaan sallia katsojalle tilaa kokea esitystä rauhassa omien rajojensa mukaisesti.

Katselen, kuinka yleisönjäsenet alkavat pikkuhiljaa huomaamaan valojen aiheuttaman muutoksen pleksissä. Se alkaa peilata heitä itseään ja me katoamme pimeään. Kuka katsoo ja ketä? Me olemme te, te olette me, kuka lopulta on esiintynyt ja kenelle? Musiikki toistaa samaa kiertoa ja loppuu äkisti. Aplodien ajaksi valot nousevat takaisin. Mekin taputamme paikoillamme.



Peili

Kuva: Sanni Siira

Kuvassa vasemmalta: Susanna Kinnunen (maassa), Ronja Syvälahti, Paula Nousiainen (maassa), Maija Mustonen, Janna Loukas, Wilhelm Blomberg, Teo Mattila, Marlon Moilanen, Vilma Lehtovaara (maassa), Matilda Aaltonen, Viki Kantopoulou (maassa), Kira Heinonen, Taru Aho

3. KATSEESSA OLEMISEN KOKEMUKSIA *VOYEURISSA*

Kirjoitukseni kolmannessa osassa syvennyn *Voyeurin* teosprosessissa asetettuun esiintyjien kysymykseen: Miltä nähdynksi tuleminen tuntuu ja miten se ruumiillisesti, tunteellisesti ja psykologisesti vaikuttaa minuun? Esiintyjän näkökulmastani tarkastelen kirjallisessa muodossa sitä, mitä esityskaudella tein esiintyjäntehtävistä ja henkilökohtaisen reflektion tasolla.

Aluksi käyn läpi tanssihistoriaani ja puran eri ruumiinpraktiikoiden ja tanssikulttuurien ruumiiseen jättämiä jälkiä ja muistoja, jotka pääsivät purkautumaan *Voyeurissa*. Pohdin nähdynksi tulemistä ja paljastumista, yleisösuhdetta sekä tarkastelen sukupuolen, alastomuuden ja katseessa olemisen yhteyttä. Lopuksi käsittelen työryhmän jäsenten katseen merkitystä osana työskentelyä, eri esitystraditioiden tapoja katsoa näyttämöä ja lukea merkityksiä esiintyjien toiminnasta.

Katseessa olemisen kokemus ja menneisyys

Yksi ihmisen varhaisimmista kokemuksista on nähdynksi tuleminen, kun vauva oppii tunnistamaan itsensä vanhempien reaktioissa. Nähdynksi tuleminen on niin perustavanlaatuisen osa ihmisen kokemusmaailman rakentumista, että koko minuuden kehitystä voidaan tarkastella näkemisen ja nähdynksi tuleminen vuorovaikutuksen kautta. Minuuden rakentuessa vauva käsittää vanhempien katseesta heijastuvat ilon, hyväksynnän tai torjunnan reaktiot näkemyksiksi itsestään. Prosessissa vauva omaksuu vanhempien katseen sisäiseksi näkijäkseen eli osaksi sitä tapaa, jolla näkee itse itsensä. (Monni 2011, 60-61.)

Matkalla aikuisuuteen lapsi kulkee läpi erilaisten nähdynksi tuleminen ja näkemisen kokemusten. Kokemukset muodostuvat häneen kohdistuvista katsomisen tavoista ja projisoiduista näkemyksistä yhdessä hänen omien näkemisen tapojensa ja niiden projektioiden kanssa, joiden läpi hän katsoo maailmaa. Kaikki näkemisen ja nähdynksi tuleminen kokemukset tulevat osaksi yksilön maailmasuhdetta ja maailman hahmottumisen tapaa. (Monni 2011, 60-61.)

Siihen, miten koen nähdynsi tulemisen, vaikuttaa siis aiemmat kokemukseni ja se, miten minua on katsottu. Tunnistan kuvaillun kaltaisen katsomisen vuorovaikutusprosessin myös tanssihistoriassani. Tanssija katsoo, häntä katsotaan ja hän tunnistaa itsensä muiden katsomana. Tanssijan tunnistaessa itsensä muiden katsomana, kyseessä on oman toiminnan reflektiivinen tarkastelu, mikä avautuu tanssijalle kahdessa tasossa. Hänellä on oma kokemuksensa siitä, miten tanssiminen sujui ja toisaalta muiden kritiikki paljastaa hänelle, miten muut hänen tanssinsa kokivat. Kritiikillä tarkoitetaan kaikkia kommentteja ja palautteita, joita tanssija tanssistaan saa. (Klemola 1990, 81-86.)

Kymmenen vuotta sitten valmistuin Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutuksesta. Nelivuotisen koulutuksen aikana vuosikurssilaisiamme rohkaistiin osallistumaan showtanssin SM-kilpailuihin, jotka ovat merkittävä osa showtanssikulttuuria. Tässä kirjoituksessa rinnastan toisiinsa Klemolan (1990) erittelemän kriitikon katseen ja tuomarin katseen, jonka avulla kuvailen, millaiseksi koin tanssituomarin katseen. Hänen mukaansa kriitikon katse on esineellistävä, sillä hän joutuu analysoimaan katsomaansa ja pilkkomaan kokonaisuutta saadakseen tanssista sanottavaa kritiikkiään varten. (Klemola 1990, 82-83). Kilpailijan näkökulmasta lisäksi tanssituomarin katseeseen liittyvän arvottavan elementin paremmuusjärjestykseen asettamisen vaatimuksen tähden.

Esiintymishistoriassani kilpailumenestys ja -tappiot ovat osa itseni tunnistamisen prosessia. Kilpailu ja vertaaminen värjivät pitkään tanssikäsitystäni ja tanssiessani myös muualla kuin tanssikilpailuissa, koin minuun suuntautuvien katseiden katsovan arvioiden objektikehoni⁴ oikein tai väärin suorittamia liikkeitä. Tunnistan kilpailuihin osallistumisen vaikuttaneen siihen, miten tarkastelin omaa tanssimistani ikään kuin kilpailusuoritusta arvioiden. Sisäistin tanssiini kilpailuissa suuntautuneet kritiikit osaksi omaa katsomisen tapaani.

Kriittisen ja virheitä etsivän katseeni puolestaan projisoin *Voyeurin* katsojien katseisiin. Teoksessa esiintyminen oli jännittävää ja katseiden kohtaaminen jopa pelottavaa, sillä ulkoisella katseella ja siitä heijastuvalla hyväksynnällä tai torjunnalla oli

⁴ Objektikeholla tarkoitetaan kehoa esineen kaltaisen tarkasteltuna. Sillä on tietynlainen rakenne ja ulkomuoto, kuten pituus, paino, luusto ja lihaksisto. Se on keho, jota fysiologiassa ja lääketieteessä anatomisesti tutkitaan ja urheiluvallmennuksessa harjoitetaan. Katsoessamme toisiamme tai itseämme peilistä, näemme objektikehon ulkopinnan. (Klemola 1990, 51.)

kilpailumenneisyyteni takia paljon valtaa ammatillisen onnistumisen kokemukseeni esiintyjänä. Pelkäsin tanssihistoriastani tuttua arvioivan ulkoisen katseen aiheuttamaa riittämättömyyden tunnetta.

Voyeurin teosprosessin aikana havaitsin menneisyydessäni sisäistetyt katsomisen tavat. Huomasin samanaikaisesti pelkääväni katseessa olemista menneisyyteni vuoksi ja toisaalta janoavani minua määrittelemätöntä katsetta vapautuakseni peloistani. Katsottavana oleminen loi painetta ja hermostuneisuutta, mikä purkautui esiintymisen, tai esittämisen, tarpeena. Esiintymisen tarve pohjasi pelkoon, ettei aistimaailmani heijastelusta kumpuava somaattinen läsnäolo riitä, vaan katsojille pitäisi antaa jotain katsomisen arvoista ja viihdyttävää.

Epäluottamus polveutuu showtanssimenneisyydestäni, jossa esityksiä ajateltiin nimensä mukaisesti *showna*. Tanssikilpailuiden asetelma vaikuttaa vastaavan kartesiolaisen perspektivismiin tapaa katsoa subjektin eteen asetettua taideobjektia arvioiden ja mitaten. Subjekti, eli tuomari, asettuu näkymän ulkopuolelle ja ottaa sitä haltuun katseellaan. Nähdäkseni tällainen katsomisen ja tanssin esittämisen tapa polveutuu historiallisesta tanssikäsityksestä, jossa liikkeillä on symbolinen painoarvo ja tanssilla kerrotaan tarinoita. Tarinoiden tulkinnan välineenä toimii tanssijan ruumis.

Esiintyjän näkökulmastani tämä tarkoitti sitä, että minun tuli erilaisin kekseliäin tempuin ja liikeyhdistelmin vakuuttaa tuomaristo kyvyistäni ja voittaa katsojat puolelleni. Showtanssikilpailuissa nähtiin runsaasti voimistelun parista tuttuja vaikuttavia liikkeitä, kuten siltakaatoja, tilt-jalannostoja ja voltteja. Kilpailumenestyksen niittäminen *pelkällä* tempuista riisutulla *tanssilla* vaikutti vaikealta.

Koska aiemmin pelkkä tanssiminen ei ollut riittänyt, oli minun vaikea uskoa, että *Voyeurin* näyttämöllä pelkkä itsenäni *oleminen*, se, että antaisin *itseni* tulla nähdyksi, riittäisi. Sen sijaan analyttinen mieleni haki turvaa takertumalla esitystilanteiden ratkaisemiseen visuaalisten mielikuvien ohjaamana sen sijaan, että olisin sallinut itseni uppoutua havaintoprosessiini ja toimintani ruokkiintua siitä mikä oli käsillä, minkä tunnistin tapahtuvaksi välittömässä nyt-hetkessä.

Johtopäätöksenä huomaisin arvottavani korkeammalle ja katsomisen arvoiseksi aktiivisen esiintymisen tavan, ennemmin kuin esimerkiksi tarkkailevan tai omaan havaintoon uppoutuneen esiintymisen. Yhdistin ensin mainitun pelottomaan katseessa olemisen tapaan, jossa esiintyjä laittaa itsensä likoon ja paljastuu katsojan katseessa, eli tulee näkyväksi ja siten lunastaa ammatillisesti itsensä. Jälkimmäisen tavan yhdistin syrjään jäävään esiintyjään, joka ei jää katsojien – jotka kaikki edustivat minulle tanssikilpailuiden tuomareita – mieleen.

Tanssin harjoittaminen ja katse

Ulkoisen katseen avulla harjoittelu on merkittävässä roolissa tanssijan kehityksessä, sillä vain toisen kautta on mahdollista nähdä itsensä ja toimintansa ulkopuolelta. Opettajan tai koreografin katseen kautta tanssija saa arvokasta tietoa siitä, vastaako hänen sisäiset tunteensa tanssimisesta ja ryhdin hallinnasta sitä, mikä näkyy ulos. Hän oppii analysoimaan omaa tanssista suoriutumistaan muiden katseista heijastuvista laaduista (Klemola 1990, 85-86).

Tanssija oppii suhteuttamaan omaa tanssin kokemustaan toisen antamaan palautteeseen ja kehittämään tanssiaan opettajan tai koreografin toiveiden mukaiseksi. Tanssija siis tunnistaa eksistentiaalisen haasteen tai ristiriidan sen välillä, että toimii samanaikaisesti muiden odotusten mukaisesti ja toisaalta omaehtoisesti. Tanssijan kokemusmaailmaan, ruumiiseen ja työhön kiertyy erityisellä tavalla objektina ja subjektina olemisen kysymykset. Kokemuksissani juuri ulkoisen ja sisäisen maailman yhteensovittaminen on monien teosprosessien sekä tanssimaan oppimisen keskiössä.

Harrastajana tanssikouluun ja ammattiopiskelijana ammattikorkeakouluun sijoittuneessa harjoitteluhistoriassani oppiminen tapahtui pitkälti visuaalisesti peilin tai opettajan antaman sanallisen palautteen kautta. En muista, että harjoitteluhistoriassani olisi juurikaan ennen maisteriopintojani opeteltu tunnistamaan sitä, miltä liikkuminen ja tanssiminen tuntuu tai luotu ja vahvistettu ruumiin sisäisiä yhteyksiä ja liikkeen- ja ryhdinhallintaa yksilöllisten tuntoaistimuksien avulla.

Pohdin omien esiintymiseen liittyvien suorituspainneiden valossa, onko tanssin harjoittaminen ulkoisen katseen alaisuudessa ruokkinut ajatusta, että olen katsojille velkaa mahdollisimman onnistuneen suorituksen? Miten kääntää ulkoisen katseen läsnäolo tanssimista tukevaksi voimavaraksi?

Mirva Mäkinen (2018) kirjoittaa kuinka ulkoinen katse hieman kovetti *Round Robin Project*-teoksen tanssijoita ja kuinka katseessa oleminen lisäsi onnistumien halua. Työryhmä havaitsi, että katsomisen tavalla ja katsojan asenteella oli merkitystä esiintyjän kokemukselle. Lisäksi he huomasivat, että menneisyydessä opittu nähdäksi tuleminen tapa hallitsee esiintyjän katsottuna olemisen kokemusta. (Mäkinen 2018c.)

Round Robin Project-teoksen työryhmä harjoitteli katseessa olemista sallivuuden kautta. Sen myötä katsojan ja tanssijan välinen suhde muuttui tanssijan kokemuksessa empaattisemmaksi ja läheisemmäksi. Katsojasta tuli osa tanssia ja tanssijan kokemusta ja tanssijat uskalsivat katsottuna ollessa viipyillä somaattisen kokemuksensa äärellä. Sallivuus itseä kohtaan auttoi ulkoisen katseen mieltämistä empaattiseksi ja vapautti esiintyjät yleisön viihdyttämisen paineesta. (Mäkinen 2018c.)

Havainnoissa nousee kiinnostavalla tavalla esiin, kuinka yhteyden säilyttämistä oman aistimaailman kokemiseen katsottuna ollessa täytyy erikseen harjoitella ja kuinka sillä on merkittävä vaikutus katseessa olemisen kokemukselle. Mietin, mitä tuntoaistille rakentuvan ruumiintietoisuuden asettaminen tanssikoulutuksen keskiöön tai peilin kautta visuaalisen oppimisen rinnalle tekisi tanssijan kokemukselle katsottavana olemisesta?

Uskon, että tällaisella pedagogisella lähtökohdalla olisi kauaskantoiset vaikutukset myös palautteenannon tavoille. Ehkä opettajan ja oppilaan suhde muuttuisi entistä dialogisemmaksi, ennemmin kuin rakentuisi yksisuuntaiselle palautteenannolle ja vastaanottamiselle? Esitän, että tuntoaistille rakentuva pedagoginen lähtökohta tanssinopiskelun kaikilla asteilla aina harrastamisesta ammattiopintoihin voisi purkaa katseen luomaa painetta ja onnistumisen tarvetta katsottuna ollessa ja laajentaa tanssijan toimijuutta.

Sallivuuden merkitys katseessa olemisen kokemukselle

Tanssihistoriassani painottuu pyrkimys ruumiin ja tanssiliikkeen tiukkaan ulkoisen muodon kontrolliin ja olen tottunut ajattelemaan, että mitä enemmän harjoittelen esityksiä sitä paremmin opin hallitsemaan esiintymistäni. *Voyeurissa* koin esiintyjänä onnistumisen tarvetta teoksen saaman näkyvyyden takia, mikä korosti halua tehdä selviä esiintyjäntyöllisiä valintoja. Pyrin hallitsemaan sitä, miten tulini näkyväksi näyttämöllä, kuten olin tottunut hallitsemaan tanssiliikkeitäni. Itseäni kontrolloimalla ja rajaamalla toimintaani näyttämöllä tarkasti vain teoksen teemoihin, pyrin oikeastaan kontrolloimaan sitä, miten muut minut näkivät.

Todellinen vapautuminen esiintyjänä ja avautuminen taitelijana tapahtui, kun *Voyuerin* esityskaudella oivalsin, että hallintani voi kattaa vain oman toimintani ja itseasiassa hankaloittaa ja lukitsee sitä. Voin näyttämöllä valita katsovani, istuvani tai riisuvani miten tahansa ja silti tulla katsojan silmissä nähdyksi toisin kuin intentioni on.

Vapauduin liiallisen yrittämisen ja hallinnan tarpeen värittämästä ajattelusta sallimalla *Voyeurissa* esiintyvän itseni impulssien ja kiinnostuksien sekoittua henkilökohtaisten mielenkiintojeni kanssa, kun aiemmin olin pyrkinyt erottamaan ne selvästi toisistaan. Oivallettuani – ehkä itsestäänselvästi – ettei esiintyjä-minän toimintaa voi erottaa henkilökohtaisista reagoitimalleistani, uskalsin reagoida esitystilanteessa minusta tai ympäristöstä nouseviin impulsseihin arvottamatta niitä, tarttua rohkeasti tarjoumiins ja ehdottaa tilanteita. Sallimalla henkilökohtaisen läikkyä ammattiini, aloin luottaa itseni ja valintoihini näyttämöllä.

En voi kontrolloida katsojan katsomisen tapaa, mutta tiedostamalla oman täydellistä suoritusta hakevan katsomisen tapani saatoinkin vaikuttaa siihen, miten suhtauduin katsottavana olemiseen. Löysin eräänlaista itsemyötätuntoa ja aloin tiedostaa aiempaa

⁵ Tarjouma (eng. Affordance) on havaittu toiminnan mahdollisuus. Tanssija voi keskittyä kehonsa kinesteettiseen havainnointiin, eli esim. raajojen liiketilojen havainnointiin ja niiden tilalliseen artikulaatioon tai voi havaita kehon kinesteettisen, ihmisen toiminnan tason. Hän voi keskittyä liikkeen affekteihin tai rajata huomiota toiminnastaan esimerkiksi kehonsa sosiaaliseen topografiaan, arkikäyttäytymisen alueelle, tarkkailla itseään sosiaalisissa tilanteissa, esim. tutkien väistöliikkeitään ruuhkassa tai tapojaan esiintyä julkisissa tilanteissa. Tanssijoilla voi olla toiminnan kehyksenä myös tanssitaiteen eri liike- ja taitokehyksiä: hän voi pitää improvisaation kehyksenä jotain tanssityylin esteettistä aluetta, esimerkiksi kontakti-improvisaation mahdollistamia toisten tanssijoiden avaamia kontakti- ja liiketarjoumia.” (Tenhula & Makkonen 2018, 13.)

enemmän myönteiseksi kokemiani katseen laatuja, kuten empatiaa ja kiinnostusta. En ollut enää yhtä ennakkoluuloinen katsojien katseita kohtaan. Katseiden kohtaamisesta tuli helpompaa ja avoimempaa, kun en ollut ’käsikirjoittanut’ niitä täyteen omia pelkojani. Voin samaistua Mäkisen (2018c) ja *Round Robin Project*-teoksen tanssijoiden huomioon siitä, kuinka he projisoivat oman kriittisyytensä katsojien katseisiin.

Mirva Mäkinen (2018) kuvailee, kuinka salliva asenne itseä kohtaan edesauttaa empaattisen katseen tunnistamista ja sen vaikutusta esiintymiseen kauniisti:

Tanssija pystyi näin käsittelemään esiintymistä kehotietoisuus auki eikä keinotekoisena ideana, tunnetilan, muodon tai asenteen välityksellä. Empaattisen katseen myötä koin, että tekemisen ja tekijän välille syntyi hienovarainen ja erityislaatuinen suhde. Tanssija oli näin läsnä omassa kehossaan, mutta myös tietoinen ympäröivästä maailmasta. (Mäkinen 2018c.)

Esityskauden aikana opin hyväksymään, että saatan tulla näkyväksi tavalla, joka ei ole hallinnassani eikä riipu harjoittelumääristä. Eräänlainen esiintymisen emansipaatio tapahtui sallimisen, itsemyötätunnon ja irti päästämisen kautta, jolloin uskalsin antautua ei-tietämisen uteliaaseen tilaan. Tuolloin toimintani syttyi rehellisestä motivaatiosta tehdä sitä mitä olin tekemässä, ei kontrollin tarpeesta.

Heijastus ja ruumiin muistot

Oman haasteensa esiintymiselle asetti *Voyeurin* näyttämön ja katsomon erottava koko tuseinän kokoinen heijastava pleksi, josta heijastui kuvajaiseni läpi esityksen. Tunnistin itseni paitsi katsojien ja kanssaesiintyjien katseissa, myös itseni katsomana. Pystyin seuraamaan toimintaani ja esiintymistäni samanaikaisesti, kun esiinnyin ja peilikuvani näkeminen lisäsi suorituspainetta. Esiintymishetkellä tapahtunut itseni ulkoinen tarkkailu sai minut arvioimaan esiintymistäni sen perusteella mitä näin pleksin heijastuksessa.

Esiintymistä kannattelevaksi lähtökysymykseksi oli asetettu katsottavana olemisen tuntumisen ja sen herättämän reaktion reflektointi, mutta heijastuksen läsnäolo haastoi keskittymiskykyä ja uppoutumista somaattiseen kokemukseen ja havaintoprosessiin. Timo Klemola (1990) mukaan peiliin katsova ihminen on kokeva subjekti, mutta näkee

itsensä objektina. Ihminen ei voi samanaikaisesti olla tietoinen subjektiivisesta ja objektiivisesta kokemuksestaan, vaan kohdistaa tietoisuutensa toiseen, toinen katoaa. (Klemola 1990, 84.) Olen hieman eri mieltä Klemolan väitteestä. Koen, että peilin edessä harjoitteleena tanssijana olen harjaantunut ylläpitämään tietoisuuttani molemmissa kokemuksissa samanaikaisesti, joskin tunnistan tietoisuuteni tarkentuvan enemmän toiseen, toisen hienovireisyyden tai tarkkuuden kärsiessä.

Voyeurin esiintymistilanteessa tunnistin itseni heijastuksen takia ikään kuin kaksien päällekkäisten linssien läpi, eli sekä katsojien katseissa, että omassa katseessani. Nähdessäni heijastukseni sisäisen aistimaailman tietoinen tunnistaminen hiipui takalalle. Kääntäessäni huomioni sisäänpäin ja pois pleksistä, liikuin vahvemmin eletyn kehon⁶ ja kokemuksen maailmassa.

Kokemuksissani somaattiseen havaintoon keskittyminen vaatii suotuisan olosuhteen mahdollistuakseen. *Voyeurissa* esiintymisen olosuhdetta kuitenkin määrittä heijastus, joka käänsi huomioni itseni objektivoivaan tarkkailemiseen. Erityisen haastavaksi huomion kääntyileminen kahden kokemushorisontin välillä osoittautui *aurinkokylvyssä* eli toisessa kohtauksessa.

Aurinkokylvyssä esiintyminen perustui tuntoiselle olemiselle, eli sisäisen aistimaailman kuuntelusta käsin ohjautumiselle. Samaisessa kohtauksessa pleksin pinta oli kaikista heijastavin. Aina, kun katseeni avautui kohti yleisöä, näin väistämättä näyttämön kirkkaan peilikuvan ja yleisöä puolestaan oli hyvin vaikea nähdä. Oli haastavaa ohjautua valinnanteossa sisäisten tuntemuksien kautta, koska pleksin heijastuksen tähden tiedostin vahvasti miltä toimintani näyttää. Stressi siitä miten tulen näkyväksi ja kontrollin tarve alkoi ohjata toimintaani peilikuvassa näkemäni kautta ja etäännytti siitä mitä tunsin. Kohtauksen haasteellisuus ilmeisesti välittyi ohjaajalle, sillä hän 'vitsaili' minun ja erään toisen esiintyjän poseeraavan. Huomio oli osittain osuva, sillä joissain esityksissä tai hetkissä kuvallisen mielikuvan kautta ohjautuminen hallitsi kohtauksen sisäistä esiintyjäntyötäni.

⁶ Eletyllä keholla tarkoitetaan sisäistä kokemustamme kehosta, jota ei voi asettaa objektiivisen mittauksen kohteeksi. Se syntyy kehon sisäisten aistien antaman informaation kannattelemalla ja muodostaa taustan, eli kehontietoisuuden, kehon sisäisten aistimusten havainnoimiselle. Eletty keho on jokaisessa hetkessä läsnäoleva kehollisen kokemuksemme kokonaisuus. (Monni 2004a, 220.)

Mirva Mäkisen (2018) mukaan katsottuna ollessa korostuu halu onnistua, mikä vaikuttaa esiintyjän tekemiin valintoihin ja ulkoinen katse ohjaa tanssijaa kohti hänen omaa esteettistä arvomaailmaansa. (Mäkinen, 2018c, d). Huomion mukaisesti ohjauduin toiminnassani kohti sellaista liikkeellistä valinnantekoa, joka vastasi harjoitteluhistoriassani sisäistettyjä esteettisiä arvoja, eli sitä, minkä mielsin oikeaksi ja hyväksi tanssiksi.

En esimerkiksi muista koska viimeksi olisin kokenut tarvetta ojentaa nilkkoja, mutta *aurinkokyvyyssä* tein joskus niin, jotta jalan linja näyttäisi pitkältä tai jalan energia jatkuisi tilaan – muun muassa klassisen baletin, jazztanssin- ja showtanssitunneilta tuttu perustelu ja liikkeellinen muistuma, jonka ilmaantuminen yllätti itsenikin. Olen opetellut nilkkojen ojentamista peilin edessä erilaisten harjoitteiden muodossa tuhansia kertoja.

Nilkkojen ojentaminen ei ole huono valinta, mutta on ero siinä, mistä lähtökohdasta ja motiivista käsin tanssijana liikun. On eri asia näyttää nilkan ojentunutta muotoa kuin keskittää tietoisuus vaikkapa nilkkanivelen ojentamisen kokemukseen. Peilikuvan läsnäolo esiintymistilanteessa nosti pintaan tanssin harjoittamisen polulla syvään selkärankaan istutettuja liikkeellisiä 'totuuksia'. En onnistunut aina, tarjoamani esimerkin mukaisesti, ohjautumaan välittömässä nyt-hetkessä liikkeen tapahtumallisuuden kautta, vaan huomaamattani toistin muinoin opittua muotoa tottumuksesta. Se litisti toimintani syvyyttä kaksiulotteiseksi ja tuotti poseeraavaa olemisen laatua.

Pleksin peilaavan ominaisuuden seurauksena ruumiistani purkautui sisäistettyjä estetiikkoja, joiden toiminnallisia perusteluja en enää allekirjoita. Lisäksi se paljasti mielenkiintoisella tavalla tanssijan ruumiiseeni ja ajatteluuni rakentuneita eletyn kehon kerrostumia, liikkeellisiä muistoja, jotka vaikuttivat esiintymisen ja sen kokemuksen taustalla.

Katseessa paljastuminen ja piiloutuminen

Voyeurin esitysten jälkeen useissa tuttujen katsojien antamissa yleisökommenteissa korostui huomio siitä, kuinka katsoja antaessaan itsensä jäädä katsekontaktiin pidemmäksi aikaa kuin kulttuuristen ja sosiaalisten käyttäytymisnormien puitteissa tuntui sovelialta, olivat he alkaneet nähdä tutun esiintyjän uudessa valossa, vapaana sosiaalisista rooleista. Jaan huomion ja esiintyjänä kokemus laajeni koskemaan myös eittuja katsojia. Pitkissä ja uppoutuneissa katsekontakteissa saatoin nähdä katsojan hänen ulkoisen olemuksensa perusteella tekemistäni olettamuksista ja tulkintoista vapaana.

Heidegger kuvaa katseen eksistentiaalista merkitystä: ”Katse antaa olioiden, joihin sillä on pääsy, tulla kohdatuiksi paljaina, ilman peittoja, itsessään” (Heidegger Klemola 1990, 81 mukaan). Käsitän tämän tarkoittavan, että toisen katseella on valta paitsi ohittaa minut varsinaisesti näkemättä minua, objektivoida minut tai kiinnittää minut yhteiskunnallisten ja sosiaalisten roolieni representantiksi, myös voima vapauttaa minut representaatioista ja tehdä minut näkyväksi ilman projektioita, tulkintoja tai arvostelua.

Esityskaudella koin useita pysäyttäviä hetkiä, joissa katsojan ja itseni välille syntyi tällainen Heideggerin kuvaama intiimi ja herkkä nähdyksi tulemisen, eräänlainen paljastuminen, hetki. Muistan kohtaamisia, joissa katsojan silmissä läikähti aidon tuntuinen ilo tai jopa kyyneliksi purkautuva liikutus nähdyksi tulemisesta. Tällaisten kohtaamisten aikana minulla ei ollut tarvetta kääntyä pois, jännittää tai täyttää kohtaamista toiminnalla, vaan saatoimme katsojan kanssa olla aloillamme ja vain katsoa toisiamme silmiin. Koin lihasjännityksen ja ryhdinhallinnan muodostaman, ruumiin pintaa suojaavan panssarin, sulavan ja rentoutuvan. Hetki tuntui toista kunnioittavalta ja havaintoa herkistävältä.

Itsenäni paljastuminen oli antoisa ja eheyttävä kokemus, mutta myös vaativa ja rankka esiintyjäntyöllinen lähtökohta. Huomasin olevani päiväkohtaisesti joko valmis nähdyksi tulemiselle tai halukas piiloutumaan katseilta. Etenkään päivinä, joina tunsin olevani väsynyt, en riittävän palautunut edellisen illan esityksestä tai muuten epävarma, en olisi halunnut tulla nähdyksi.

Herkistyneissä olotiloissa huomasin olevani erityisen altis tulkitsemaan katsojien katseita negatiivisesti latautuneiksi. Kokiessani tarvetta piiloutua, halusin säilyttää oikeuteni määrittää itse itseni ja vartioida omaa kokemustani. En halunnut nähdä toisten katseista heijastuvia tulkintoja itsestäni tai tulla nähdyksi toisin kuin oma kokemukseni itsestäni tai toiminnastani oli.

Kaikkien katsojien katse ei myöskään ole omista katsomisen tavoistaan tietoinen tai valmis näkemään katseensa kohdetta avoimesti. Olen huomannut, että usein tanssia katsottaessa katsoja pyrkii ymmärtämään ja tulkitsemaan, mitä tanssija tanssillaan yrittää ilmaista (Klemola 1990, 81). Koen, että joskus ymmärrykseen pyrkivä katse on niin kiinni mielipiteen muodostamisessa, että se on jopa sulkeutunut. Tällainen katse tuntuu olevan niin täynnä tulkintaa ja analyysijä, että esiintyjänä minun on haastavaa luoda väylää tai yhteyttä näkemiselle. Ehkä tällainen katse on eräänlainen kartesiolaisen perinteen ilmentymä, jossa järjellä ja päättelyllä saavutettu ymmärrys nähdystä taideobjektista peittää alleen sen, mitä voisi tulla näkyväksi rationaalisen päättelykyvyn ulkopuolella.

Tanssijaan saattaa siis kohdistua myös laadultaan erilaisia katseita, kuten tulkintaa hakevia, alistavia ja esineellistäviä tai sympaattisia, avoimia ja empaattisia. (Klemola 1990, 81.) Esiintyessäni en voi valita millaisia katseita kohtaan ja esityksen aikana tanssijaan kohdistuu useanlaisia katseita ja eri positioista katsotaan eri tavoin. Yhdellä katsojalla saattaa olla useita rinnakkaisia tai päällekkäisiä linssejä. Esimerkiksi kollegan katse voi olla samanaikaisesti empaattinen ja toisaalta ammattilaisen näkökulman tähden kriittinen.

Havaitsin konkreettisen eron katsojan näkemisen ja yleisön katsomisen välillä. Nähdessäni katsojan, paljastuessamme toisillemme, oli katseeni periferinen. Näin ikään kuin koko näkökentälläni ja tällainen katse johti useammin intiimin hetken muodostumiseen yleisön jäsenen kanssa. Muistan edelleen kirkkaasti tuollaisten hetkien yksityiskohtia, kuten katsojan vartalon asennon, hänen asunsa, missä kohdassa hän istui ja millaisessa muodostelmassa häntä ympäröivät katsojat olivat. Ennen kaikkea muistan, miltä tuntui, kun katsojan katse avautui. Tuolloin koin näkeväni katseen

projektioiden ja tulkintojen läpi. Avautunut katse tuntui syvältä, aivan kuin olisin nähnyt katsojan olemisperustaan, Heideggerin kuvaamaan itseän, asti.

Kokiessani halua piiloutua, annoin katseeni lipua yli katsojien ja tilassa, eikä mikään erityinen asia ole jäänyt mieleeni. Etäisellä, mihinkään tarkentumattomalla katseella verhosin koko olemukseni suojellakseni itseäni nähdyksi tulemiselta, eli tulkinnoilta, joihin en huonoina päivinä ollut valmis taipumaan tai niitä kohtaamaan.

Paljastuminen ja liike

Voyeurissa esiintymisen kokemusta leimasi vahvasti paljastuminen itsenäni, kun sitä edeltävissä esiintymiskokemuksissani olen kokenut tanssimisen, yksinkertaistetusti, tehneen minut näkyväksi pääsääntöisesti ammatillisten kykyjeni puitteissa. Liike oli *Voyeurisiin* saakka tarjonnut eräänlaisen ammatillisen suojan, jonka kautta olin tuntenut olevani turvassa nähdyksi tulemiselta, tai paljastumiselta itsenäni, vaikka persoonallista tanssimisen ja liikkumisen tapaan ei voikaan erottaa minusta.

Koska *Voyeurissa* esiinnyin pääsääntöisesti ilman varsinaisia liiketehtäviä, liike ei suonut totuttua suojaa, enkä voinut piiloutua ammatillisen kuoren taakse. Timo Klemola (1990, 81) kirjoittaa kuvailemastani ammatillisuuden verhosta: ”Tanssijakin on esiintyessään yleisön katseelle paljas. Mutta hän on paljas vain tanssijana. Se, millainen hän muuten on, ei paljastu katsojalle.” Esiintyjien tehtävien sanallisen muotoilun ja esiintymistä kannattelevan lähtökohdaksi asetetun kysymyksen vuoksi, koin katseessa paljastumisen kokemuksen kohdistuvan nimenomaan minuun itseeni.

Aurinkokylvyssä eli teoksen toisessa kohtauksessa, joka perustui liiketehtävälle, esiinnyin alasti tai osittain alasti, mikä tarkoitti, että ruumiini paljastui katseelle konkreettisesti. Kohtauksessa liike suojasi minua paljastumiselta henkilönä, mutta toisaalta paljastuin ruumiillisesti hyvin intiimillä tasolla. Huomasin, että alasti esiintyessä liikkeellä voin piilottaa tai paljastaa tiettyjä herkkiä tai yksityisen tuntuisia paikkoja ruumiissani. Alasti esiintyessä oli helpompaa olla paikallaan, sillä silloin saatoin valita mistä ’kuvakulmasta’ minut nähdään ja mitä piilotan. Aloillani ollessa saatoin siis tarkemmin hallita sitä, mitä katsoja näkee.

Teosprosessin aikana huomasin, että olen suojellut itseäni esiintyjänä piiloutumalla katseelta liikkeen luoman ammatillisen roolin taakse. Olen suhtautunut liikkeeseen välineellisesti pitämällä sitä suojana, mikä puolestaan on vaikuttanut siihen, miten vapautuneesti olen uskaltanut tai en ole uskaltanut liikkua ja millaisia liikkeellisiä valintoja olen tanssijana joissain esitystilanteissa tehnyt.

Etenkin improvisaatiolle perustuvissa tanssiesityksissä, olen suojautunut nähdyksi tulemiselta totutuilla liikkeellisen valinnan ja reagoinnin tavoilla. Erilaiset minuuden ja minuna toimimisen mallit ovat rajoittaneet tapaani tehdä esiintyjäntyöllisiä valintoja katsottuna ollessa. Olen piiloutunut monilta katseessa paljastumisen hetkiltä turvaamalla tuttuihin liikemalleihin tai itselleni tyypillisiin sosiaalisiin käytösmalleihin.

Itse esitystilanteessa totutusta tanssijan roolistani irti päästäminen vaati aikaa, havainnon herkkyyttä, uskallusta ja sallivuutta. Samankaltaisia kokemuksia kuvailee tanssija Noam Carmeli (3.10.2013):

Intimacy, Exposing, To present, Naked without mask. To discover, to *dis-cover*, to take the cover off. Interpersonal intimacy, intimate contact – Dance. Reveal the behavior. The difference between behavior and Dance. What works? What does not work? Do not push myself, to give time for things to appear and be revealed. Allow emotions to affect me. Not to block and trap it. Work together to communicate. (Mäkinen 2018b.)

Carmelin huomiossa nousee erityisesti esiin tietynlaisesta tanssijaidentiteetistä luopuminen, paljastuminen ja tunteiden vaikutus omaan tekemiseen, jotka ovat vahvasti sidoksissa läsnäolevaan hetkeen ja ovat myös dialogisuuden avaimia (Mäkinen 2018b). Esiintyminen siis vaatii erityislaatuista herkistymistä sille, minkä aistii ja tunnistaa olevan läsnä ja ilmenevän välittömässä nyt-hetkessä. Tämä mahdollistuu nähdäkseen silloin, kun esiintyjä uskaltaa pudottaa pois ylimääräisiä minuuden ja totutun toiminnan kerroksia ja sallii itsensä tulla nähdyksi eräänlaisissa välitiloissa, keskeneräisenä, eittävänä ja haavoittuvana.

Esityskaudella huomasin, että liikkeen välineellinen mieltäminen on luonut tiettyä välimatkaa itseni ja katsojien välille. En ole välttämättä uskaltanut heittäytyä

esiintyessäni tai antautua tanssimisen herättämille tuntemuksille, sillä olen pelännyt tekeväni virheen ja nolaavani itseni katsojien, etenkin kollegoiden, silmissä.

Epäonnistumisen pelko tai onnistumisen tarve, on ajoittain luonut laskelmoivaa ja varautunutta olemista esiintymiseeni ja yliyrittämistä.

Voyeurin teosprosessin aikana heränneet reflektiot auttoivat minua rentoutumaan esitystilanteissa ja ajattelussani tapahtui muutos. Tunnistin edelleen katseenalaisuuden herättämän jännityksen ja paineen, mutten antanut paineen määrittää toimintaani. En enää kohdannut katsojaa välillisesti liikkeen kautta, vaan Merleau-Pontyyn viitaten, ympäristön näkyvään luonteeseen koko ruumiillani vastaten.

Kokemus ruumiillisesta katseesta tuntui välittömältä ja kokonaisvaltaiselta tavalta olla katsottuna. Mäkisen ja Carmelin huomioita mukailen, hyväksymällä erilaiset katsottuna olemisen herättämät intiimit tuntemukset ja oivallettuani totut tapani toimia, vapauduin niiden määräysvallasta ja uskalsin paljastua ruumiillisesti.

Yleisösuhde

Voyeurissa koreografin ja ohjaajan asettama esiintyjäntyöllinen lähtötilanne oli olla esittämättä mitään mitä emme ole ja tavoitteemme oli tulla nähdyksi omana itsenämme, ilman rooleja. Teoksen hidastempoisuudella, esiintyjien pudotetulla olemisen tavalla ja pienieleisellä liikkeellä luotiin tilaa esiintyjien ja katsojien havainnon sisäänpäin kääntymiselle ja annettiin aikaa syventyä katsomiseen ja katsottuna olemisen herättämiin reaktioihin.

Olennaista oli ylläpitää ei-olettavaa asennetta paitsi katsojia, myös kanssaesiintyjä kohtaan. Tavoitteena oli mahdollistaa meille esiintyjille näkyväksi tuleminen toistemme katseissa eri tavalla kuin edellisenä päivänä tai toisenlaisena kuin tuttuus ehdotti. Haimme siis eräänlaista avointa yhteyttä sekä toisiimme että katsojiin. Avoimuudella tarkoitan, että pyrimme olemaan projisoimatta omien katsomisen tapojemme painolasteja ja ennakko-oletuksiamme toisiin ja näkemään toisen sosiaalisten roolien ulkopuolella. Tämä tapahtui pitämällä oma katseemme sallivana ja lempeänä. Lisäksi

halusin katseellani antamaan sen hyväksynnän ja näkyväksi tulemisen kokemuksen toiselle, mitä on joskus niin vaikea antaa itselle.

Käytännössä tavoite tarkoitti omalla kohdallani kovaa sisäistä työtä ja henkilökohtaista prosessointia. Jotta sallivuus ja lempeys mahdollistui katseessani, tuli minun kohdata epävarmuuteni esimerkiksi ruumiistani ja ammatillisen epäonnistumisen pelkoni, ja hyväksyä niiden läsnäolo tietoisuudessa esiintyessäni. Teosprosessin aikana minun täytyi opetella suhtautumaan lempeästi itseeni, sillä en halunnut projisoida kovuutta itseäni kohtaan katsojiin, kuitenkin siinä aina onnistumatta.

Tanssija Athos Germano tiivistää keskeisen katsomisen ja projisoinnin kaksisuuntaisen rakenteen: “To be seen is to see. What is seeing me, maybe I am available to be seen as much as I am available to see” (Mäkinen 2018b). Eli näkeminen on samalla nähdyksi tulemista ja olen juurin niin avoin näkemään toisen, kuin olen itse valmis tulemaan nähdyksi. Germano artikuloi kuinka katsekontaktissa yksilön sisäinen ja ulkoinen maailma kiertyvät ja peilautuvat toisiinsa. Toisen katseesta siis peilaa itseään. Katseesta peilautuessa yksilön havainto kääntyy sisäänpäin ja tämän on mahdollista tulla tietoiseksi ja tarkastella omia käyttäytymismallejaan ja sisäisiä rakenteitaan.

Arvelen, että teoksen syvimmat merkitykset lunastuivat, kun katsoja valitsi ryhtyä kestolliseen kahdenkeskiseen katsekontaktiin minun tai kanssaesiintyjäni kanssa. Esiintyjän näkökulmastani katsomisen tapahtuman lähtökohtaisesti kaksisuuntaiseksi mieltäminen muodosti kehämäisen prosessin, jossa se, mitä annoin tulla itsestäni ulos, tuli vastavuoroisesti sisään ja päinvastoin. Tämä tulvamainen sisäisen ja ulkoisen maailman limittyminen ja toinen toisistamme vaikuttaminen rakensi herkän ja hienovaraisen, vastavuoroisen kuuntelemisen, tilanteisiin eläytymisen ja tarkkailemisen ilmapiirin esiintyjien ja katsojien välille.

Mielestäni Germanon havainto tukee Merleau-Pontyn fenomenologisia johtopäätöksiä näkevän ja näkyvän luonteesta. Katsominen on maailman tulemista meidän luoksemme, ei vain ympäristön yksisuuntaista hahmottamista ja ymmärtämistä tai visuaalista vastaanottamista, kuten kartesiolainen ontologia ehdottaa. Germanon havainto mielessäni väitän, että tanssin keinoin ja tanssijan työn käytännöissä on mahdollista

osoittaa, ettei ole olemassa puhdasta aistihavaintoa, kokijastaan tai tämän ruumiista irrallista näkemistä.

Female gaze – katseen palauttaminen

Voyeurissa esiintyjien toiminnan motiivi oli katseeseen liittyvien valtahierarkioiden kysyminen ja purkaminen sekä esiintyjän valinnoilla katseen palauttamisen (Female gaze) ehdottaminen. Teos lähestyi katsomista empaattisena kaksisuuntaisena suhteena, jossa esiintyjä ei ole vain katsottu, vaan hän osoittaa tiedostavansa olevansa katseen kohde ja vastaa katsojan katseeseen. Katseen palauttamista esiintyjäntyön lähtökohtana käyttämällä *Voyeur* ehdotti laadultaan ei-objektivoivaa, toisen ruumiillista itsemääräämisoikeutta kunnioittavaa ja representaatioista vapaata katsetta.

Länsimaisessa taidehistoriassa alastomien naisten esittelyllä on vuosisatoja pitkät perinteet, jolla on vahvistettu sukupuolien välistä eroa ja erilaisia keinotekoisia rooleja naisista passiivisina katseiden kohteena ja miehistä yhteiskunnallisina toimijoina (Silvferberg 2018). Nykyesityksen katsojien tai tekijöiden katse ei ole tanssitaiteessa vallinneen objektivoivan katseen esteettisestä, ja esittämissä taiteissa naisia ja muita marginalisoituja ryhmiä miehisen katseen kautta kuvatuksi tulemisen, historiasta irrotettu. Sitä, miten minua ja ruumistani näyttämöllä katsotaan ja jopa se, miten itse koen katseessa olemisen, on sidoksissa taiteissa ja laajemmin yhteiskunnassa vallitseviin ja mediassa ja mainonnassa toistolla tuotettuihin käsityksiin ja normeihin ruumiista, sukupuolesta ja katseesta.

Myös *Voyeurin* luoma todellisuus oli suhteessa länsimaisen taiteen historian kaanoniin ja nykymedian kuvastoihin, joissa nuoria, normatiivisen viehättäviä ruumiita esitetään objektivoivan katseen näkökulmasta. Kenenkään tahtomatta historiallinen asetelma toistui *Voyeurissa*, kun miesohjaajan katseen alaisuudessa harjoitteli nuori, alaston esiintyjäjoukko, josta suurin osa oli ulkoisesti sukupuoleltaan naisia. *Voyeur*-nimeen⁷ yhdistettynä asetelma sekä esiintyjien ikä ja ulkonäkö vaikutti teoksen merkityksien avautumiseen joidenkin katsojien tulkinnassa (Kautto & Rajakangas, 2020).

⁷ *Voyeur* tarkoittaa suomeksi tirkistelijää. *Voyeurismi* tai *tirkistelynhalu* on seksuaalinen fetissi, jossa henkilö saa seksuaalista tyydytystä toisten sukupuolisten toimien tai riisuutumisen katselusta tyypillisesti katseen kohteen tietämättä. (Huttunen, 2018.)

Tiedostin teoksen tavoitteet ja sen, millaista arkkityyppiä me esiintyjät ja millaista historiallista mallia työryhmäläisten keskinäiset roolit edustivat välisen hankauksen, ja mielestäni ansaitusti *Voyeur* sai osakseen kritiikkiä melko homogeenisestä esiintyjäjoukosta ja teoksen tekijöiden positioista suhteessa toisiinsa (Kautto & Rajakangas 2020). Uskon, että mitä moninaisempi esiintyjäjoukko olisi ollut, sitä paremmin erilaisten ruumiiden tarinat ja niiden materiaalisuus olisi päässyt ilmenemään. Esiintyjät olivat mielestäni liian lähellä kulttuurisia ideaaleja nuorista, kauniista, pystyvistä, lihaksikkaista ja treenatuista vartaloista, jolloin katse hakeutuu etsimään eroja mikrotasolla, kuten vertaamaan, kenen hiukset ovat lyhyet ja kenen pitkät, onko toisen reidet hieman leveämmät kuin toisen?

Jos esiintyjäjoukko olisi ollut moninaisempi, olisi katseen palauttaminen mahdollisesti toiminut tehokkaampana strategiana kumota representaatioihin kiinnittyvää ja objektivoidua katsetta. Toisaalta on mahdollista, että esiintyjien vastaavuus tiettyjen ideaalien kanssa itseasiassa korosti katseen palauttamisen painoarvoa. Vihdoin se, joka on ollut objektivoidun katseen alainen vuosisatojen ajan, katsoo takaisin. Itselleni juuri nimen ja esiintyjien ulkonäön välisen hankauksen takia katseen palauttaminen muodostui merkittävimäksi yleisösuhteen laatua ja sävyä määrittäväksi tekijäksi, sillä tiedostin, että minut saatetaan tässä teoskokonaisuudessa nähdä sukupuoleni ja ammattini tietynnäköisenä ja tietynlaisena edustajana.

Esiintyjänä pidin katseen palauttamista tärkeänä myös teoksen sisältämän alastomuuden ja nimen seksuaalisen viittaussuhteen vuoksi ja koska kolmestatoista esiintyjästä kymmenen oli ulkoisesti sukupuoleltaan naisia ja iältään nuoria. Koin, että katseen palauttaminen avasi mahdollisuuden toteutua samanaikaisesti sekä ammatillisesti että itsenäni, eli tuntevana, aistivana ja omaehtoisesti toimivana, vapaaehtoisesti katsotuksi asettuvana olentona, ei katseen kohteena.

Taidekriitikko John Berger erottelee maalaustaiteessa alastonkuvan ja alasti olevan ihmisen kuvan. Hänen mukaansa on eri asia tulla kuvatuksi alasti itsenään, kuin kuvatuksi alastomana näytillä olevana ruumiina. *Nude* eli *alaston* on objekti ja *naked* eli *alasti* on subjekti, paljas ihminen, joka tulee alasti olemisesta huolimatta nähdyksi

itsenään. (Silvferberg 2018.) Omaa subjektiuttani alleviivasin katseen palauttamisen lisäksi osoittamalla aktiivista toimijuutta. Esiintyjänä tein itsenäisiä valintoja omia suostumuksen rajojani kunnioittaen ja ehdotin mahdollisia teoksen merkityksien avautumisen tapoja toiminnallani. Esiintyjäntyöllisillä valinnoillani saatoin vahvistaa, haastaa tai purkaa tiettyjä kulttuurisia representaatioita tai niiden tulkintaa. Valitsin miten palautin katseen ja ketä yleisöstä halusin katseellani kohdata.

Koin katseen palauttamisen esiintyjänä emansipoivaksi ja merkittäväksi esiintyjäntyölliseksi avuksi teoksen pyrkimyksessä purkaa katsomisen sisältämiä historiallisia valta-asetelmiä. Katseen palauttaminen vahvisti toimijuuden tunnetta ja koin, että minulla oli valtaa vaikuttaa ja valita, miten olin katsottavana teoksen temaattisen rajauksen ja esiintyjien tehtävien puitteissa.

Alasti katseessa oleminen

Blue, eli teoksen kolmas kohtaus, oli monesta syystä haastava. Esiinnyimme alasti tai osittain alasti ja kohtaus oli keskeneräinen. *Blue* ei tullut valmiiksi harjoituskaudella, ja kohtauksen materiaalin konkreettiset rajat sekä laatu ja tyyli jäivät minulle epäselviksi. Alasti esiintyminen herätti erityistä pohdintaa siitä, miten ruumiini nähdään ja miten sitä katsotaan.

Itselleni suurin haaste oli katsottavana olemisen luoma paine, mikä korostui alasti ja epäselvän materiaalin kanssa työskennellessä. En ollut ennen *Voyeuria* esiintynyt täysin alasti tai pelkissä alusvaatteissa. Alastomuus tuntui jännittävältä ja toisaalta kiinnostavalta alueelta, jota kohti halusin esiintyjäntyöllisesti mennä. Minua motivoi ammatillinen halu löytää uutta, kokeilla ja haastaa rajojani turvallisesti.



Blue

Kuva: Sanni Siira

Kuvassa vasemmalta: Viki Kantopoulou, Maija Mustonen (massa), Wilhelm Blomberg (takana), Susanna Kinnunen, Paula Nousiainen, Marlon Moilanen (selin), Taru Aho, Vilma Lehtovaara ja Ronja Syvälahti

Alasti esiintyminen synnytti uusia esiintymisen kokemuksia. Koin alastomuuden hauraaksi ja haavoittuvaiseksi tilaksi, sillä tietoisuuteni keskiöön nousi henkilökohtainen ruumissuhteeni ja epävarmuus eri tavalla kuin pukeissa ollessani. Tavallaan koin alastoman ruumiini kolmiulotteisempänä kuin pukeissa, sillä kiinnitin huomiota ruumiinosiin, joita en muuten erityisemmin näyttämöllä toimiessani ajattelisi. Toisaalta taas toimintani oli kaksiulotteisempaa, sillä pyrin liikkuessani piilottamaan tai peittelemään tiettyjä ruumiinosiani.

Alastomia kanssaesiintyjäni kohdatessani koin ruumiin vaatteista paljaan suojattomuuden luovan välisiimme kohtaamisiin tietynlaista herkkyyttä ja omanlaistaan kunnioitusta. Pukeissa olevien katsojien kohtaaminen taas tuntui haastavalta, sillä tunnistin vaatteiden suojaavan heidän ruumiitaan nähdyksi tulemiselta. Tämä loi kokemuksessani esiintyjien ja katsojien välille hieman jännitteisen valta-asetelman, jossa korostui toisaalta katsojien kunnioitus ja empatia esiintyjä kohtaan, hankaluus kohdata alastoman esiintyjän katse ja toisaalta erilaisten katsomisen tapojen vaikutus omaan kokemukseeni. Se, etteivät katsojat altistuneet nähdyksi tulemiselle samalla tavalla paljaina, tuntui epätasa-arvoiselta, mikä – yhdistettynä omiin epävarmuuksiini – sai minut välttämään pitkiä katsekontakteja katsojien kanssa.

Herkkyyden lisäksi alasti esiintymiseen liittyi myös vallan kokemus, sillä julkinen alastomuus on kulttuurisesti ja lainsäädännössä säädeltyä. Taiteen tekemisessä alastomuus on perusteltavissa taiteellisilla sisällöillä ja merkityksillä ja on siksi hyväksyttyä. Taiteen kontekstissa alasti julkisesti esiintyvä ihminen saa tietynlaisen sosiaalisen erioikeuden toiminnalleen, mikä voi luoda vallan tunnetta. Nähdäkseni vallan tunne liittyy myös alastomuuden ja tiettyjen kulttuurisesti merkittyjen ruumiinosien, kuten sukupuolielinten, tabuluonteeseen ja tabujen rikkomisen tai niiden julkisen haastamisen herättämään voimaantumisen tunteeseen.

Vallan kokemus perustui alastomuuteni vapaaehtoisuuteen ja esiintyjän etuoikeuteeni. Etuoikeudella tarkoitan, että esiintyjänä minulla on tieto siitä, miten esitys etenee, toisin kuin katsojalla. Vapaaehtoisuus ilmeni itsemääräämisoikeutena, eli olin alasti suostumukseni rajojen mukaisesti ja säätelin halutessani alastomuuden määrää esiintymisasulla.

Vallan kokemusta vahvisti myös se, kun näin hämmentyneitä katseita yleisössä *Bluen* alkaessa. Kaikille katsojille avoin alastomuuden kohtaaminen ja alasti olevan esiintyjän katsominen ei vaikuttanut olevan helppoa. Katseista heijastuva ”kauhu”, kuten kanssaesiintyjäni sitä nimitti, herätti sympatiaa ja korosti esiintyjän vastuutani. Erään katsojan kommentti kiteytti kohtaamisen haasteellisuuden katsojan näkökulmasta, kun hän esityksen jälkeen mietti, saako hän katsoa esiintyjän alastonta ruumista? Kysymyksessä nähdäkseni kiteytyy myös teoksen nimen merkitys.

Toisaalta kokemani vallan hauraus ilmeni siinä, millainen vaikutus katsojan minuun kohdistamalla katseella oli omaan kokemukseeni. Pääsääntöisesti kohtasin neutraaleita tai tilanteen luonteen ja esiintyjien aseman tunnistavia katseita. Kuitenkin heti ensi-illassa, jossa oloni oli muuten itsevarma, kohtasin myös tungettelevan katseen, joka jäi häilymään kokemukseeni koko esityskaudeksi. Kyseinen katsoja tuli katsomaan esitystä yhteensä neljä kertaa, ja aina ensi-illan jälkeen nähdessäni hänet yleisössä, ahdistuin ja sulkeuduin.

Tungettelevaa katsetta kuvaisin laadultaan välinpitämättömäksi toisen ruumista ja sen tuntemuksia kohtaan. Katse ei ollut arvosteleva tai arvioiva, vaan kokemuksen ohittavuudessaan esineellistävä. Kanssaesiintyjäni koki erään katsojan katseen flirttailevaksi, epämiellyttävällä tavalla huomiota hakevaksi ja haastavaksi. Epämiellyttävän laatuinen katse tuntuu ikään kuin rikkovan esitystilanteen erityisen luonteen ja esityksen luoman fiktion. Tietty katse erottaa minut muista esiintyjistä henkilökohtaisesti ja tulee niin sanotusti iholle. Aivan kuin emme olisi enää esityksessä, vaan paikalla tuottamassa katsojalle henkilökohtaista mielihyvää. Sekä omat että kanssaesiintyjäni kokemukset paljastavat mielestäni esitystilanteisiin kietoutuvia katsomisen tapoihin lukeutuvia sanomattomia sääntöjä ja tapakulttuuria.

Alasti esiintyminen voi herättää monenlaisia tunteita, kokemuksia on yhtä monta kuin on esiintyjä ja esiintyjien kokemukset vaihtelevat esityskohtaisesti. En yhdistä alastomuutta ja seksuaalisuutta itsestään selvästi toisiinsa, mutta kanssaesiintyjäni Janna Loukas (2019) kuvailee Teatterikorkeakoulun valinnaista *Nudity, Gender and Sexuality* kurssin antia osuvasti myös alastomuuden näkökulmasta:

Kurssilla sain kallisarvoisen kokemuksen siitä, että seksuaalisuus voi myös olla suuri voimavara ja energiaa tuottava voima taiteellisessa työskentelyssä sen sijaan, että se olisi jotain, mikä tulee jatkuvasti tukahduttaa ja häivyttää. (Loukas 2019, 16.)

Kokemuksessani myönteiset tunteet omasta alastomuudestani ja ruumiistani lisäsivät ja laajensivat toimijuuteni täysvaltaisuutta. Tietty itsevarmuus ja häpeämättömyys omasta ruumiista voi olla esiintyjälle etu, jonka avulla horjuttaa tai purkaa katsomisen valta-asetelmia, vallitsevia ruumisihanteita ja alastomuuden tabuluonnetta.

Alasti oleminen ja esiintyminen voi, taiteen kontekstissa alasti olevan ruumiin normalisoinnista ja yksilöiden mutkattomasta suhtautumisesta alastomuuteen huolimatta, kuitenkin olla alasti esiintyvälle henkilölle tunteita herättävä kokemus. Esityksessä alasti oleva ruumis voidaan nähdä muotona, massana, materiaalina ja merkityksiä tuottavana asiana, mutta se kuuluu aina elävälle, aistivalle ja tuntevalle olennotte, jolle hänen ainutkertainen ruumiinsa on hänen olemassaolonsa väline ja

keskuss. Näyttämöllä tapahtuvat asiat tapahtuvat esiintyjän ruumiille ja hänelle itselleen myös henkilökohtaisesti.

Tähän ajatukseen kiteytyy kokemuksessani *Bluen* viesti tai motiivi. Toisen ruumis on aina Toisen ruumis, eikä Toisen kokemukseen ole pääsyä ulkopuolelta. Siksi Toinen tulisi aina kohdata kunnioituksella ja nähdä herkkyydellä, sillä havaitun alle piiloutuu monisyinen todellisuus.

Alastomuus, katse ja ruumiilliset ihanteet

Suhde ruumiiseen liittyy ihmisen minäkuvaan ja identiteettiin ja on niiden tavoin muuttuvainen ja liikkeessä läpi elämän. Lapsuudessa, nuoruudessa ja tanssin opiskelussa omaksutut, kulttuuriset sekä median ja mainonnan luomat mielikuvat hyvästä, hyväksytystä ja ihanteellisesta ruumiista vaikuttavat siihen miltä ruumiini tuntuu aikuisiällä ja tanssijan ammatissa.

Tanssijan ruumis on esiintyessä ja harjoitellessa samanaikaisesti sekä esillä että käytössä, mikä herättää erityislaatuisia kysymyksiä ruumissuhteesta. Ruumissuhteella tarkoitan sitä, miten näen, koen ja tunnen oman ruumiini, eli käsitystäni ruumiistani. Jos oma ruumissuhde sisältää häpeää, vihaa tai epävarmuutta, kuten omalla kohdallani, voi olla hyvin vaikea vapautua tai ohittaa näitä kriittisiä näkemyksiä itsestään näyttämöllä. Tällä tarkoitan, että keskittyminen esiintymiseen voi kärsiä siitä, että samanaikaisesti arvioi ja arvostelee itseään tai antaa henkilökohtaisten epävarmuuksien nousta tietoisuuden keskiöön tykkien itse esiintymiseen keskittymistä tietoisuuden periferiaan. Nämä tunteet eivät kokemukseni mukaan luo onnistumisen iloa⁹ tai tue ammatillista kehitystä.

⁸ Merleau-Ponty ottaa filosofiansa lähtökohdaksi maailmassa olemisen. Hänen mukaansa elävä, tietoinen kehomme avaa meille maailman. Kehollamme olemme ajallisesti ja avaruudellisesti maailmaan sitoutuneita, mitä Merleau-Ponty kutsuu situaatioksemme. Hänen mukaansa keho on maailmassa olemisen kanava ja kehon omistaminen tarkoittaa elävälle olennolle olemista kietoutuneena tiettyyn ympäristöön. (Klemola 1990, 40.)

⁹ Sellaiset kokemukset kuten häpeä tai epäonnistumisen tunne syntyvät siitä tietoisuudesta, että on toisen katsoma. Mainitut tunteet liittyvät katseen eksistentiaaliseen rakenteeseen, jossa ihminen tunnistaa itsensä toisen katsomana. Reflektio paljastaa tanssijalle, että hän epäonnistui tai onnistui toisten edessä. Onnistumisen kokemus synnyttää sen eksistentiaalisen peruskokemuksen, jota Heidegger kutsuu iloksi. (Klemola 1990, 85-86.)

Ruumissuhteeni vaikuttaa siihen, miten koen esiintymisen ja erilaiset katsottavana olemisen tavat. Esiintyessäni minuun kohdistuvat katseet puolestaan vaikuttavat kokemukseeni esiintymisestä ja siihen, miten näen itseni ammatillisesti. Koska ruumiini on kuitenkin juuri minun ruumiini, jolla teen asioita ja jonka laitan katseelle alttiiksi, yltyvät tanssistani esitetyt positiiviset tai negatiiviset kritiikit ajoittain minuun myös henkilönä.

Ruumissuhteeni on nuoresta saakka ollut jännitteinen ja sisältänyt vahvoja ideaaleja siitä miltä objektikehoni tulisi näyttää. *Voyeurissa* esiintyessä pleksin heijastus muistutti jatkuvasti objektikehoni tietynlaisesta rakenteesta, muodosta ja ulkonäöstä sekä sen, ja ideaalieni eroista. *Bluesssa* ideaaleista irrottautumisen vaikeus korostui, sillä esiinnyin alasti, enkä voinut verhota objektikehoni muotoa vaatetuksella.

Alasti esiintyminen pakotti minut kohtaamaan kipuilevan ruumissuhteeni. *Voyeurin* teosprosessin aikana tarkastelin ja kyseenalaistin nykyistä käsitystäni ruumiistani ja voimakkaita ideaalejani. Aloin unelmoimaan myönteisemmästä ruumissuhteesta, eräänlaisesta vapautumisesta. En tarkoita, että teosprosessi kävisi terapiasta tai sitä pitäisi sellaiseen tarkoitukseen käyttää, mutta ammatillisen motivaation ohella alasti esiintymisessä minua kiinnosti omaan vaikeaan ruumissuhteeseeni pureutuminen. Teosprosessissa tämä mahdollistui, sillä tanssitaiteessa alaston ruumis nähdään usein normaalina, ja vain yhtenä osana ihmisyyttä.

Esiintymisen hidastempoisuuden takia minulla oli aikaa tarkastella ajatuksiani ruumiistani katseissa ollessa. Mäkisen (2018) mukaan, ulkoinen katse vie tanssijan tietoisuuden somaattisen kokemuksen tietoiseen tarkasteluun ja tekemisestä tulee eri tavalla merkityksellistä. Katse auttaa tanssijaa käymään vuoropuhelua omien havaintojen ja valintojen kanssa. (Mäkinen 2018b.)

Reflektio siitä, mitä minussa tapahtuu alasti katsottuna ollessa, auttoi kohtaamaan ja käsittelemään vaikeita tunteita. Alasti esiintyminen tervehdytti ruumiinkuvaani myös siinä mielessä, että arviointikykyäni kulttuurisista kauneuden representaatioista parani.

Katsottuna olemiseen alasti ja paljaana voi liittyä voimaannuttava kokemus nähdyksi tulemisesta itsenäni, mikä ei riipu siitä, miten koen ulkonäköni, eikä oma arvoni toisen katseessa ole sidottu kulttuurisiin ihanteisiin siitä millainen ruumiini tulisi olla.

Työn kautta tai sen avulla ruumiin voi siis oppia näkemään uudella tavalla. Itse esiintymiseen ja ruumiin tuntoon keskittyminen ohjasi minua pois omasta arvostelevasta tavastani katsoa objektikehoani. Parhaimmillaan onnistuin panemaan syrjään epämukavat tunteeni ja alastomuus lisäsi omistajuuden tunnetta ruumiistani. Alasti esiintyessä oli mahdollista kokea myönteisiä tuntemuksia katseessa ollessa ja *Voyeurissa* esiintyminen yhdistyi henkilökohtaiseen kasvuprosessiin. Myönteiset kokemukset alasti katsottuna olemisesta voivat kääntyä voimavaraksi ja esiintyessä kanavoitua uskalluksena olla avoimesti läsnä toisen katseessa.

Keskeneräisen materiaalin kanssa työskentely, ohjaajan katse ja palautteenanto

Bluessa toimin itselleni haastavalla alueella, eli alasti ja live-esityksissä kehkeytyvän ja tarkentuvan materiaalin kanssa. Sovimme työryhmän kanssa, että jatkamme kohtauksen luonteen kysymistä ja annamme sen kehittyä läpi esityskauden. Teosprosessin aikana huomasin, että kohtauksen esiintyjien tehtävän, materiaalin ja teoksen estetiikkaa luovan toiminnan rajojen avoimuus tai epätarkkuus yhdistettynä alasti esiintymiseen loi epävarmuuden tunnetta, joka lukitsi minua ja rajoitti esiintymistäni ja toimijuuttani.

Oli haastavaa opetella hahmottamaan ja harjoitella kohtauksen rajoja esityskauden aikana. Kokemuksessani esiintyminen oli ajoittain jopa hieman kiusallista, sillä tiedostin katsojien katsovan kohtausta valmiina osana valmista esitystä. Tällöin myös esiintyjän toimintani, joka oli hetkittäin epävarmaa ja epämääräistä saattoi tulla luetuksi tietoisina valintoina, vaikka sisäinen kokemukseni tilanteesta oli sekava. Epävarmuus vaikutti esimerkiksi tilankäyttööni ja saatoin joissain esityksissä oleskella pitkiä aikoja paikallani, ikään kuin kadota näyttämökuvasta.

Keskustelimme *Bluen* materiaalin rajoista päivittäin läpi esityskauden. Purimme edellisen esityksen havainnot, kävimme läpi mikä toimi ja mikä ei, teimme uudelleen

rajausta ja mietimme tulevan esityksen toimintaamme. Erään keskustelun jälkeen minä ja kanssaesiintyjäni muistelimme erästä kokeiluamme harjoituksista ja kerroin kanssaesiintyjälleni, että pidin toimintaamme mielenkiintoisena.

Harjoituksissa kanssaesiintyjäni kävi konttausasentoon eteeni ja kun aloin kiivetä polvillani hänen selkäänsä kuiskasin värivalo-suostumusharjoitteen hengessä ”väri?” Hän vastasi ”vihreä” ja kiipesin hänen selkäänsä. Hän kulki tilassa kontaten ja kanto minua selässään ja minä tasapainoilin polvillani hänen päällään ja riisuin yläosani.

Saman illan esityksessä tarjoutui tilaisuus kokeilla samaa tilannetta esityksessä. Kipusin kanssaesiintyjäni selkään polvilleni tasapainoilemaan. Luoksemme saapui kaksi muuta esiintyjää, jotka osallistuivat tilanteeseen. Toinen esiintyjä kipusi vuorostaan paikalleni ja me kaksi muuta annoimme hänelle tukea, kun hän nousi seisomaan kanssaesiintyjän selässä. Hetken kuluttua tilanne purkautui.

Seuraavan päivän työryhmäkeskustelussa ohjaaja kysyi mitä teimme ja miksi. Hän nimesi toimintamme temppukerhoksi, joka hänen silmissään vaikutti luovan oman pienen esityksensä varsinaisen esityksen sisälle. Ohjaaja korosti, että ymmärtää olevansa tässä vaiheessa ulkopuolinen ja että meillä esiintyjillä on runsaasti sellaista tietoa esityksestä, jota hänellä ei ole. Käsitin, että ohjaajan silmissä toimintamme ei kuulunut *Bluen* materiaaliin. Selitin, miten toimintamme esiintyjän näkökulmastani nivoutui osaksi *Voyeurin* ja *Bluen* teemoja. Myös kanssaesiintyjäni osallistuivat keskusteluun. Palasimme vielä myöhemmin ohjaajan kanssa purkamaan tilanteen.

Vaikka keskustelu käytiin kauttaaltaan hyvässä hengessä ja mielestäni teosprosessit yleensä, ja hedelmällinen yhteistyö parhaimmillaan, kestää erimielisyyttä ja kollegoiden toiminnan kriittistä tarkastelua ja kyseenalaistamista, niin huomasin jälkikäteen, miten ohjaajalta saatu palaute jäi kummitelemaan mieleeni. Intiimin tuntuinen kohtaaminen, jonka rajoista olin epä tietoinen ja jonka koin haastavaksi, alkoi tuntua entistäkin haastavammalta. En tiennyt millaista, miten isoa tai pientä toimintaa tai millaista toiminnan tai liikkeen estetiikkaa näyttämö kestää tai millainen oleminen näyttämöllä sallittiin.

Vaikka teoksien ja kohtauksien materiaaleja teosprosesseissa kokemukseni mukaan usein tutkitaan harjoituksissa juuri toiminnalla rajoja kysyen tai haastaen ja keskusteluissa niitä määrittäen, tilanne vaikutti esiintymiseeni *Bluen* aikana lukitsevasti. Pelkäsin, että teen virheen ja pilaan kohtauksen.

Sittemmin ymmärsin, että pelko juontui siitä, ettei keskustelussa kirkastettu miksi tempukerho ei kuulunut *Bluen* estetiikkaan. En ollut varma olimmeko kanssaesiintyjäni kanssa tehneet virheen liian suurieleisellä toiminnalla, vaikka tapahtuma motivoitui teoksen taiteellisen ytimestä, vai jostain muusta syystä, mikä ei esiintyjän näkökulmasta auennut, mutta oli selvää ulkopuolisen katseen edustajalle. Nyt arvelen myös ohjaajan ja meidän esiintyjien eri taiteenaloilta ponnistavan ammattitaidon vaikuttaneen näyttämön ja sen tapahtumien luentaan, mitä käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa.

Mielestäni tilanteessa ilmeni kaksi puutetta työskentelyssä. Kanssaesiintyjäni huomautti jo esityskaudella, ettemme olleet tehneet suostumusharjoitetta alasti. Kysymykset kuten, mitä voin tehdä toisen kanssa ja miten, ja miten viestimme toisillemme missä toiminnan rajat menevät, jäivät vaille vastausta. Epätietoisuus keskinäisen kanssakäymisen mahdollisuuksista puolestaan vaikutti konkreettisesti kohtauksen materiaalin muodostumiseen.

Lisäksi tilanne paljasti, ettemme olleet sopineet miten keskeneräisestä materiaalista kommunikoidaan esityskaudella. Kirsi Törmi (2016) kirjoittaa kuinka koreografian, tai *Voyeurin* tapauksessa koreografian ja ohjaajan, tehtävä on luoda luottamukselliset, kunnioittavat ja turvalliset olosuhteet. Jotta tämä mahdollistuu, tulee koreografian/muun ryhmän johtajan olla riittävän perillä omista vuorovaikutuksen malleistaan. Jos niissä on paljon tunnistamatonta, tulisi niihin tutustua ja tulla niistä tietoiseksi. On turha vaatia toisilta avointa suhtautumista ja heittäytymistä, jos omalla olemuksellaan viestittää muuta. (Törmi 2016, 152.) Haluan huomauttaa, että suurilta osin *Voyeurin* teosprosessissa turvallisen ilmapiirin luomisessa ja vuorovaikutuksessa onnistuttiin, mutta *Bluen* kohdalla ei aivan.

Esiintyjä on näyttämöllä laittamassa itsensä likoon, heittäytymässä ja herkässä tilanteessa, mikä tulisi huomioida siinä, mihin palaute kohdistuu ja miksi ja mielellään ehdottaa suuntaa, jota kohti esiintyjä voi kulkea. Koen, että ohjaaja teki parhaansa keskustelunavauksessa ja oli minuun vielä myöhemmin työajan ulkopuolella yhteydessä varmistaakseen, että kaikki on kunnossa. Ele, jota arvostan suuresti. Ymmärrän myös omalta osaltani ja voin samaistua palautteenannon haasteisiin ja piilokarikoihin. Esiintyjinä kuitenkin jäimme vaille varsinaista apua, jota ohjaajalta toivoo, tässä tilanteessa materiaalin rajojen kirkastamista. Jäin pohtimaan, oliko jossain jokin salattu ideaali, jota kohti meidän olisi tullut pyrkiä?

Törmi (2016) huomauttaa, että teokseen osallistuvan esiintyjän ensimmäinen katsoja on ryhmän vetäjä, ja tuo osallistuja-katsoja-suhde on perustavanlaatuinen ja jättää jälkensä itse esitykseen. Ei ole yhdentekevää millainen tuo katse on. (Törmi 2016, 154.) Miten ohjaaja, tai muu esiintyjien toimintaa ulkoa seuraava henkilö, voi tukea katseessa olemisen kokemusta, jotta esityksien alkaessa esiintyjä kokisi olonsa turvalliseksi?

Törmi (2016) ehdottaa sallivaa ja todistavaa läsnäoloa ja katsetta, tulkitsevan tai arvottavan sijaan. Hänen mukaansa vuorovaikutukseen liittyy keskeisesti myös rajat, jotta työryhmän jäsenet voivat kokea itsensä selvemmin ja uskaltavat olla se henkilö, joka kyseisessä hetkessä on. Mikäli työryhmässä on paljon varovaisuutta, voi se olla merkki rajojen selkiytymättömyydestä. (Törmi 2016, 153.)

Koin ohjaajan ja koreografian (silloin, kun hän seurasi harjoituksia ulkopuolelta) katseet Törmin kuvaamalla tavalla salliviksi ja todistaviksi, mutta *Bluessa* tapahtunut virheemme muodosti poikkeuksen. Harjoituskaudella koin turhaa varovaisuutta siinä, miten palautetta ei harjoituksissa annettu suoraan nimellä henkilölle hänen toiminnastaan, paitsi jos se oli myönteistä. Jos ohjaajalla tai koreografilla taas oli jokin muutosehdotus esiintyjälle, niin sitä ei sanoitettu suoraan, vaan hieman kiertäen esimerkin kautta. Palautetta ei kohdistettu suoraan esiintyjälle itselleen. Arvelen tämän johtuneen halusta olla horjuttamatta esiintyjien itseluottamusta, rajaamalla heidän toimintansa mahdollisuuksia tai puuttumatta heidän osaamisalueeseensa liiaksi. Toisaalta tapa jätti monet tilanteet liian tulkinnanvaraisiksi ja avoimiksi. Poikkeuksen

muodosti työryhmän pukusuunnittelija, joka antoi rehellisesti ja rakentavasti palautetta ja kohdisti sen suoraan esiintyjälle, joka sitä tarvitsi.

Palautteen vastaanottaminen omasta työstä ei välttämättä aina ole mukavaa tai helppoa, eikä sen antaminen ole mutkatonta. Minulle se kuitenkin luo esiintyjänä nähdyksi tulemisen tunteen. Palautteen saaminen viestii minulle, että minulla ja toiminnallani on merkitystä tässä esityksessä ja sen merkityksien rakentamisessa. Parhaimmillaan hyvin annettu ja oikeaan asiaan suuntautunut palaute kantaa vielä pitkälle tekeillä olevan teoksen yli, aina tuleviin projekteihin asti ja tukee ammatissa kehittymistä. Ehdotan, että niin tanssijoiden, koreografien kuin ohjaajien koulutuksissa huomioitaisiin palautteenannon ja vastaanottamisen harjoittamisen tärkeys ja potentiaali, sillä se on suorassa yhteydessä katseessa olemisen harjoittamiseen.

Miten näyttämöä katsotaan

Harjoituskaudella seurasin ohjaajan kanssa eräitä *Voyeurin* harjoituksia ulkopuolelta saadakseni käsityksen näyttämön tapahtumista katsojan näkökulmasta. Harjoituksen jälkeen käydyssä työryhmäkeskustelussa huomasin, että katsoin näyttämön tapahtumia ja luin esiintyjien toimintaa eri näkökulmasta kuin ohjaaja.

Katsomisen tapojemme erojen taustalla oli erilaiset ammatilliset työnkuvat ja edustamiemme eri taiteenlajien, eli tanssitaiteen ja ohjauksen, traditiot. Minä katsoin näyttämön tapahtumia tanssijan ja tanssitaiteen näkökulmasta ja diskursseista käsin, jossa tulkitsen teosta liikkeen luomien merkityksien ja assosiaatioiden kautta ja ohjaaja puolestaan ohjauksen, ja tulkintani mukaan, (nyky)teatterin näkökulmasta. Tiivistettynä ja hieman yksinkertaistaen havaitsin eron siinä, miten itse luin merkityksiä esiintyjien toiminnoista ja niiden sisältämistä merkityksistä ja ohjaaja luki näyttämöä komposition ja representaation, eli sen kautta miten asiat siellä asettuvat suhteessa toisiinsa.

Harjoituksissa kaipasin hetkittäin koreografin ulkopuolelta tekemiä havaintoja ja näkemyksistä näyttämön tapahtumista ja niiden mahdollisesta luennasta. Koin ymmärtäväni hänen huomioitaan hieman paremmin, sillä ne kiinnittyivät samanlaiseen tapaan lukea näyttämöä ja sanoittaa sen tapahtumia, kuin omani.

Koreografin harjoitellessa kanssamme, olimme pitkälti ohjaajan huomioiden varassa näyttämön ja liikkeen luennassa. Ohjaajan huomiot tuntuivat hieman yleisiltä, enkä aina saanut kaipaamaani tietoa sellaisella kielellä, jota olisin ymmärtänyt. En ehkä osannut kääntää hänen huomioitaan 'tanssijan kielelle'. Arvelen viestinnän haasteiden johtuneen näyttämön ja sen tapahtumien eriävistä lukutavoista.

Esimerkiksi katsomisen tapahtumaa saattoi ensimmäisessä kohtauksessa tutkia vaikkapa ylösalaisin niin, että makasin selin ja kanssaesiintyjäni istui tai seiso i pääni takana ja kumartui ylleni niin, että kasvomme olivat väärinpäin, toinen yllä ja toinen alla. Kohtaamisen laatu oli lämminhenkinen ja kunnioittava. Teoksen liikkeelliseen rajaukseen sen sijaan ei kuulunut kahden kanssaesiintyjäni tarjous katsoa toisiaan ylösalaisin päälläseisonnassa, joka tuotti riemukasta olemisen laatua.

Ohjaajan tavassa lukea näyttämön tapahtumia päälläseisonta ei ollut teokseen sopiva valinta koska ”se kiinnitti kaikki muut näyttämön tapahtumat itseensä ja määritt i muiden toimintaa” (Aho 2020.) Seurasin juuri kyseistä harjoitusta katsojana, enkä tulkinnut päälläseisannon negatiivisella tavalla määrittäneen tai muuttaneen muiden esiintyjien toimintojen merkityksiä. Sen sijaan tunnistin kyllä toiminnan liikeesteettisen eron verrattuna muiden esiintyjien toimintaan.

Tanssijana luin kanssaesiintyjieni tutkivan katsomista oivaltaen katseen ja näkökentän määrittävän painovoiman kautta, mikä motivoi liikkeen vaihtaa kehon painopiste ylösalaisin. Assosiaatioketju sai minut pohtimaan, miten kaikki olennot ovat sidottuja painovoimaan, kuinka se määrittää eri lajien näkökenttää ja kuinka maailma näyttäytyy meille erilaisena kääntäessämme itsemme ja katseemme ylösalaisin. Mielestäni sekä esiintyjien tarjous että luentani mahtui teoksen temaattiseen rajaukseen, mutta liikemateriaali mahdollisesti ei mahtunut teoksen esteettisten rajojen sisälle.

Minulle tässä esimerkissä näyttäytyi eri esitystraditioiden näkökulmien ja kielten välinen hankaus. Tanssijat tarjosivat omasta näkökulmastaan pätevää, liikkeellisen maailmasuhteen kautta avautuvaa tulkintaa esiintyjien tehtävistä. Ohjaajan luennassa puolestaan korostui näyttämökuvan epätasapaino. Ohjaajan tarjoama perustelu ei

auennut minulle ilman omaa päättelyketjua, eikä auttanut minua ymmärtämään liikkeellisen ilmaisun tarkkoja rajoja.

Koen, että esimerkkitilanteessa olikin enemmän kyse liike-esteettisestä valinnanteosta. Päätelin ohjaajan tarkoittavan, että katseen tutkimisen tematiikka nousee paremmin esiin, jos liike pidetään arkisena ja minimalistisena.

Kielten kohtaamista ja keskinäistä ymmärrystä olisi helpottanut, jos olisimme työryhmänä käyneet heti harjoitusten alussa läpi, miten näyttämöä katsotaan ja luetaan eri näkökulmista ja tarkennettu mistä näkökulmista esiintyjät ja koreografi työskentelivät. Harjoituksissa olisi voitu myös avata valintoja hallitun ja minimalistisen liikkeen taustalla, jotta se, minkälaisen liikkeen katsottiin kuuluvan teoksen rajaukseen ja miksi, olisi tullut selkeästi sanoitetuksi.

NÄKYVÄKSI TULEMISESTA

Voyeurissa esiintyminen juuri valmistumisen kynnyksellä osoittautui merkittäväksi ammatilliseksi ja henkilökohtaiseksi käännekohtaksi. Teoksen sisällöt ja tietty esiintymisen tapa haastoivat, laittoivat kyseenalaistamaan ja rohkaisivat uudelleen muotoilemaan käsityksiäni ja kokemuksiani menneestä, tästä hetkestä ja herättivät toiveita tulevasta. Teosprosessin tarjoamat haasteet ovat auttaneet minua ymmärtämään itseäni ja ammattiani paremmin ja olen iloinen *Voyeurissa* esiintymisen kokemuksesta. Ammatillisen kasvuprosessin pohdinta ja menneisiin esiintymisen kokemuksiin palaaminen ja niiden purkaminen on tuntunut tärkeältä.

Kirjoituksessani olen syventynyt katseessa olemisen tarkasteluun tanssitaiteen historiallisen, erilaisten katseteorioiden kuin omien kokemuksieni näkökulmista. Keskeiseen teosprosessissa esitettyyn kysymykseen miltä nähdyksi tuleminen tuntuu, olen yrittänyt vastata moninaisin tavoin ja tarkastellut kysymystä nähdyksi tulemisen herättämistä reaktioista niin tunnetason, psykologian kuin ruumiillisen ulottuvuuden huomioon ottaen. Tarkasteluni pohjalta olen huomannut, että katseessa ollessa itsensä likoon laittaminen, avaaminen ja paljastaminen voi tuntua pelottavalta ja vaikealta, mutta väitän, että vielä vaikeammalta tuntuu pidätellä, piilotella ja peitellä itseään.

Kirjoitusprosessin myötä olen oppinut, että ihminen tulee näkyväksi toista vasten ja suhteessa toiseen määrittäytyy myös käsitys siitä, millainen itse on, millaiseksi käsittää itse itsensä ja millaisena huomaa toisen näkevän itsensä. Olen havainnut, että aina ei ole helppoa uskaltaa tulla näkyväksi ja ihmisen on mahdollista kätkeytyä erilaisten roolien ja selviytymiskeinojen taakse uskaltamatta näyttäytyä sellaisena kuin on. Näkyväksi tulemista voi pidätellä pelko siitä, että tulee jollain tapaa haavoitetuksi, mitätöidyksi tai torjutuksi, toisin sanoen pelko, ettei tule nähdyksi hyväksyttynä. Piiloutumalla voi suojata itseään kivulta, jota nähdyksi tuleminen saattaisi aiheuttaa.

Lopuksi palaan vielä pohtimaan tulkinnoista vapaata, ei arvioivaa tai mitään projisoimatonta katsetta. Onko sellaista olemassa? Käsittelemäni lähdemateriaalin ja kokemuksieni valossa vaikuttaa siltä, että kannamme ruumiissamme koko elettyä historiaamme ja kokemuksiamme ja juuri tuo ainutlaatuinen kokemusmaailma luo

persoonallisen katsomisen tavan ja muodostaa näkökulmamme maailmaan. Katse on erottamaton osa itseä ja itsessä jatkuvasti tapahtuvaa kehitystä ja muutosprosessia. Nähdäkseni tämä tarkoittaa, ettei tulkinnoista vapaata katsetta ole olemassa.

Johtopäätökseni valossa pohdin, jos tukinnoista vapaata katsetta ei ole olemassa, niin miten on mahdollista tulla nähdyksi itsenään? Kokemuksen tasolla ja Heideggerin siteerauksen valossa näyttää siltä, että itsenään nähdyksi tuleminen on mahdollista. Ehkä katseessa paljastumisesta puhuttaessa viitataan katseeseen, joka on hyväksyvä, todistava ja läsnäoleva, eikä sisällä vaatimuksia katseen kohteelle. Ainakin minut tällainen sisäinen katse, joka sai ulkopuolista tukea *Voyeurin* työryhmältä ja katsojilta, teki näkyväksi itsenäni.

Havaitsen, että meistä jokaisella on useita mahdollisia tapoja käyttää katsettamme, niin arjessa toisia kohdatessamme, maailmaa, sen ilmiöitä ja olioita tarkastellessamme, kuin esityksiä katsoessamme. Toisinaan katse toimii intuitiivisesti tilanteeseen sopivalla tavalla, mutta katse, joka kykenee tarkastelemaan asioita moninaisista näkökulmista, vaatii tietoisuutta omista katsomisen tavoistaan ja valveutuneisuutta katseen sisältämästä vaikutusvallasta.

Kirjallisen opinnäytetyöni lopuksi haluan esittää itselleni hieman kankeasti suomeksi kääntyvän Deborah Hayn kutsun: Kutsu tulla nähdyksi. Käännän sen hieman luontevampaan suomenkieliseen muotoon ja muovaan omaan suuhuni ja tarkoituksiini sopivaksi: Salli itsesi tulla näkyväksi.

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet:

Klemola, Timo. 1990. *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä – Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu*. Tampere: Tampereen yliopiston jäsenpalvelu.

Manning, Susan. 1997. "The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques on Early Modern Dance." Teoksessa *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, toim. Jane C. Desmond, Durham & London: Duke University Press. Second Printing, 1999, 153-166.

Monni, Kirsi. 2004a. *Olemisen poeettinen liike – tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosina 1996-1999*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Monni, Kirsi. 2011. Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike-työskentely – Kaksi kehontietoisuuden *harjoittamisen metodia*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. 2. Painos. Edita Prima Oy, Helsinki, 2011.

Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. 2018. "Johdanto." Teoksessa *Tarjoutmia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*, toim. Ari Tenhula & Anne Makkonen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 7-17.

E-kirjalähteet:

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike – Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: *Gaudeamus*

Internet-lähteet:

Huttunen, Matti. 2018. "Sukupuoliset kohdehäiriöt (pedofilia, paljastelu, tirkistely) ja erityismieltymykset." Luettu 30.6.2020.

[https://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00495&p_haku=Sukupuoliset%20kohdeh%E4iri%F6t%20\(pedofilia%20ja%20muut%20parafiliat](https://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00495&p_haku=Sukupuoliset%20kohdeh%E4iri%F6t%20(pedofilia%20ja%20muut%20parafiliat)

Kautto & Rajakangas. 2020. Tanssitaiteilijat Mira Kautto ja Janina Rajakangas haastattelevat Aaltosta, Nevestä sekä Syvälahtea teoksesta *Voyeur*. Kuunneltu 30.6.2020. <http://esitysradio.fi/2020/02/11/joel-teixeira-neves-matilda-aaltonen-voyer/>

Lopatko, Katya. 2019. ”Three Fresh Takes On The Female Gaze” Luettu 25.8.2020. <https://theartgorgeous.com/three-fresh-takes-female-gaze/>

Loukas, Janna. 2019. ”Tervetuloa alalle” – Suostumuksen pohdintaa osana tanssijan toimijuutta. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Luettu 23.8.2020 https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/303310/TT%20Loukas_Janna_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Monni, Kirsi. 2006. ”Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide – ontologisen eron pohdintaa.” Teoksessa *Liikkeitä näyttämöllä*, toim. Rouhiainen, Leena. Yliopistopaino Kustannus, 10-34. Luettu 30.6.2020. http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/teats_kirja2006.pdf

Mäkinen, Mirva. 2018a. ”Somaattinen läsnäolo.” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehityksessä*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 30.6.2020 <https://actascenica.teak.fi/makinen-mirva/3-4-somaattinen-lasnaolo/>

Mäkinen, Mirva. 2018b. ”Ajan antaminen intiimille hetkelle.” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehityksessä*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. 30.6.2020 <https://actascenica.teak.fi/makinen-mirva/6-2-tanssijoiden-kokemuksia/>

Mäkinen, Mirva. 2018c. ”Katseessa olemisen kokemus, sallivuus ja improvisaatio.” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehityksessä*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 30.6.2020 <https://actascenica.teak.fi/makinen-mirva/5-3-katseessa-olemisen-kokemus-sallivuus-ja-improvisaatio/>

Mäkinen, Mirva. 2018d. ”Round Robin Project – prosessin aikana nousseita havaintoja.” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus kontakti-improvisaation arvoista somaesteettisen esityksen kehyksessä*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Luettu 30.6.2020 <https://actascenica.teak.fi/makinen-mirva/5-4-havaintoja-joita-nousi-round-robin-project-prosessin-aikana/>

Niiniketo, Viivi. 2015. *Minä rajattuna ja avattuna : esiintyjän kysymyksiä teosprosesseissa Titled – tittelöity ja Human Resources*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Luettu 23.8.2020 https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/158856/Niiniketo_Viivi_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rouhiainen, Leena. 2006. ”Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta.” Teoksessa *Liikkeitä näyttämöllä*, toim. Rouhiainen, Leena. Yliopistopaino Kustannus, 36-60. Luettu 30.6.2020 http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/teats_kirja2006.pdf

Silfverberg, Anu. 2018. ”Ohuet maisemat” Luettu 30.6.2020. <https://www.apu.fi/artikkelit/ohuet-maisemat>

Sivuaskel 2020 Facebook-tapahtuma 2020. Luettu 30.6.2020. [https://www.facebook.com/events/2585629448389057/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22mechanism%22%3A%22search_results%22%2C%22surf ace%22%3A%22search%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/2585629448389057/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22mechanism%22%3A%22search_results%22%2C%22surf ace%22%3A%22search%22%7D]%7D)

Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Luettu 15.6.2020 https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/161453/Acta_Scenica_46.pdf

Uusimaa, Petra. 2020. ”Julkinen keho on aina altis arvostelulle – mutta kuka antoi meille luvan kommentoida?” Luettu 25.8.2020. <https://www.oulunylioppilaslehti.fi/kehopositiivisuus-julkinen-keho-on-aina-altis-arvostelulle/>

Välipakka, Inka. 2006. ”Irigarayn tekstien liike naistanssijan kehon ja tilan muuntelussa.” Teoksessa *Liikkeitä näyttämöllä*, toim. Rouhiainen, Leena.

Yliopistopaino Kustannus, 62-80. Luettu 30.6.2020 http://teats.fi/wp-content/uploads/2016/01/teats_kirja2006.pdf

Käsiohjelmat:

Voyeur 2020. Sivuaskel-festivaali.

Julkaisemattomat lähteet:

Aaltonen, Matilda; Neves, Joel; Sjöberg, Pauliina. 2017 ”Voyeurin esiintyjien tehtävät.”

Aho, Taru. 2017. ”Koulupäiväkirja.” muistiinpanot Deborah Hayn havainnon harjoittamisen praktiikan aamutunneilta Vera Nevanlinnan mukaan.

Aho, Taru. 2020. ”*Voyeurin* työpäiväkirja.”