



**SAVONIA**

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

# "PEACHES"

Pohdinta hiphop feministisestä tanssiteoksesta

TEKIJÄ/T: Hanna Kortelainen

Koulutusala			
Kulttuuriala			
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma			
Tanssinopettajan koulutusohjelma			
Työn tekijä(t)			
Hanna Kortelainen			
Työn nimi			
Peaches – Pohdinta hiphop feministisestä tanssiteoksesta			
Päiväys	27.4.2020	Sivumäärä/Liitteet	30
Ohjaaja(t)			
Eeri Pihlajakari			
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t)			
Tiivistelmä			
<p>PEACHES on Hanna Kortelaisen pohtiva raportti teoksesta "Peaches", joka esitettiin Helsingissä Teatteri Ilmiössä 16.-18.1.2020. Teos oli Rutimo-kollektiivin esikoisteos. Kollektiivi koostuu katutanssin ammattilaisista ja teos käsittelee tekijöiden henkilökohtaisia kokemuksia siitä, millaista on tulla cisnaisena esineellistetyksi hiphopissa.</p> <p>Kortelainen oli teoksessa esiintyjä ja yksi koreografeista. Raportissa Kortelainen pohtii teoksen tekemisestä nousseita ajatuksia. Mitä kysymyksiä ja pohdintoja herää siitä, että pyritään tekemään hiphop-tanssiteos? Mitä pohdintoja feministisen tanssiteoksen tekeminen herättää?</p> <p>Hiphopia on tutkittu useista näkökulmista niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Sana hiphop feminismi vakiintui käyttöön Yhdysvalloissa 1999, mutta 2010-luvun loppupuolella termi on saanut enemmän näkyvyyttä Suomessakin. Tämä raportti ja "Peaches"-teos otti omalla panoksellaan osaa tämän käsitteen ympärillä käytyyn keskusteluun.</p> <p>"Peaches"-teoksen tekoprosessi oli työryhmässä demokraattinen, mutta Kortelainen avaa raportissa omia ajatuksiaan, eikä koko työryhmänsä mietteitä. Raportin tarkoitus on avata pohdintoja teoksen tekoprosessista ja vahvistaa Kortelaisen ammatti-identiteettiä taiteilijana.</p>			
Avainsanat			
hiphop, feminismi, hiphop-feminismi			

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy			
Author(s) Hanna Kortelainen			
Title of Thesis Peaches – Thoughts about hip-hop feminist dance performance			
Date	27.4.2020	Pages/Appendices	30
Supervisor(s) Eeri Pihlajakari			
Client Organisation /Partners			
<p><b>Abstract</b></p> <p>PEACHES is an exploratory project by Hanna Kortelainen. The project is based on the performance "Peaches" which had its premiere on 16th of January 2020.</p> <p>"Peaches" was a hip-hop dance performance emerging from the working group's personal experiences of being objectified within hip-hop culture. The performance was created by the Rutimo collective. The collective consists of four professional hip-hop dancers.</p> <p>Kortelainen writes from the perspectives of a performer and a choreographer. The creation process among the Rutimo collective was very democratic. Kortelainen wants to point out that she is writing on her own experience, and not on behalf of the whole group.</p> <p>The term hip-hop feminism was established in the United States in 1999 and has been studied ever since. In the latter part of 2010s, the term also became more known in Finland. The performance "Peaches" and this project both take part in this conversation within the area of hip-hop feminism.</p> <p>The aims of this thesis are to examine thoughts that appear when you are creating a hip-hop and feminist performance and verify writer's identity as an artist. The purpose is also to illuminate the process to give some new information for the reader.</p>			
<p><b>Keywords</b></p> <p>hip-hop, feminism, hip-hop feminism</p>			

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO .....	5
2	KESKEISET KÄSITTEET .....	7
2.1	Hiphop-kulttuuri .....	7
2.2	Hiphop-tanssi .....	8
2.3	Hiphop-tanssin liikekieli .....	9
2.4	Feminismi .....	10
2.5	Feministinen taide .....	11
2.6	Hiphop feminismi .....	11
3	”PEACHES”-TEOS .....	14
3.1	Teoksen kuvaus .....	14
3.2	Työskentely .....	16
4	AJATUKSIA HIPHOP-TEOKSEN TYÖSTÄMISESTÄ .....	17
4.1	Olenko vierailija hiphop-kulttuurissa? .....	17
4.2	Ristiriitaisia mietteitä hiphop-teoksen luomisesta .....	18
5	AJATUKSIA FEMINISTISEN TEOKSEN TYÖSTÄMISESTÄ .....	21
5.1	Oma suhteeni poliittisuuteen .....	21
5.2	Opittujen mallien ja kulttuurin vaikutus teoksen luomiseen .....	21
5.3	Pohdintaa sukupuolen käsittelystä teoksessa .....	23
6	POHDINTA .....	26
	LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT .....	28

Opinnäytetyöni on pohtiva projekti ”Peaches”-nimisestä tanssiteoksesta. ”Peaches”-teos esitettiin Teatteri Ilmiössä tammikuussa 2020 Helsingissä. Teos oli Rutimo-kollektiivin esikoisteos. Kollektiivi koostuu katutanssin ammattilaisista ja teos käsitteli tekijöiden henkilökohtaisia kokemuksia siitä, millaista on tulla cisnaisena<sup>1</sup> esineellistetyksi hiphopissa. Tekijät tavoittelivat teokselle hiphop-tanssin liike-estetiikkaa ja teos markkinoitiin hiphop-tanssiteoksena.

Tässä pohtivassa projektissa pohdin teoksen tekemiseen liittyviä ajatuksia ja ristiriitoja. Mitä kysymyksiä ja pohdintoja herää siitä, että pyritään tekemään hiphop-tanssiteos? Tanssiteos oli feministinen, mitä pohdintoja feministisen tanssiteoksen tekeminen herättää?

Jotta teos ja pohdintani tulevat paremmin ymmärretyksi, esittelen toisessa luvussa työlle keskeisiä käsitteitä. Määrittelen muun muassa hiphop-kulttuuria, hiphop-tanssia, historiaa ja liike-estetiikkaa. Tiedostan, että hiphop on kulttuuri, joka elää ja on jatkuvassa muutoksessa. Kuitenkin näiden määritelmien kautta olemme työryhmänä lähteneet työskentelemään teoksen parissa. Siitä, mitä hiphop on, voisi tehdä oman opinnäytetyönsä. Tämän opinnäytetyön pääpaino on kuitenkin kertoa ”Peaches”-teoksen tekemisestä syntyneitä pohdintoja. Toisessa luvussa kirjoitan myös määritelmän feminismille, feministiselle taiteelle ja siitä, mihin teoksemme mielestäni asettuu feministisen tanssitaiteen historiassa ja millainen feministinen teos ”Peaches” on. Kolmannessa luvussa kuvaan itse teosta ja teoksen tekoprosessia. Neljännessä ja viidennessä luvussa avaan pohdintojani teoksen tekemisestä. Mitä ristiriitaisia ajatuksia syntyy, kun tehdään hiphop-teos länsimaisen taidetanssin kontekstiin ja onko feministisen teoksen tekeminen täysin ongelmatonta?

Hiphopia on tutkittu useista näkökulmista niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Usein Suomessa tutkimukset liittyvät hiphop-musiikkiin, hiphopin yhteiskunnalliseen vaikutukseen tai hiphopin hyödyntämiseen muissa konteksteissa, esimerkiksi erilaisten ihmisryhmien itsetunnon ja aktiivisuuden parantamiseen voimaantumisen kautta tai koulumaailmassa. Suomessa hiphopia ovat tutkineet esimerkiksi Inka Rantakallio ja Elina Westinen. Viimeisimpiä hiphopiin ja sen kulttuuriin liittyviä julkaisuja Suomessa ovat olleet Nuorisotutkimusverkoston julkaisema kokonaisuus *Hiphop Suomessa* (2019). Tässä julkaisussa käydään läpi rap-musiikkia, musiikin tuottamista, graffiteja ja breaktanssia Suomessa. Muita viime aikojen julkaisuja ovat esimerkiksi yhden maailmanlaajuisesti menestyneimmän suomalaisen breikkiryhmän, Flow Mo:n vaiheisiin keskittyvä kirja, josta löytyy myös katsaus hiphop-kulttuurin kehitykseen Suomessa, *Flow Mo Suomibreikin Kivijalka* (2020) ja Heini Strandin *Hyvä Verse* -kirja, joka kertoo suomiräpin naisista (2019). Kirja kertoo hyvin myös feminismin ajankohtaisuudesta suomalaisessa hiphop-kulttuurissa. Erilaisissa radio-ohjelmissa ja nauhoituksissa, kuten *Rap Scholar* tai *Yle Puheessa* Mahadura & Özberkan luotsaamassa ohjelmassa on tehty nostoja feminismin ja hiphop-feminismin puolesta. Ylipäättänsä hiphopista ja sen kokemisesta on kirjoitettu artikkeleita, kuten esimerkiksi *Ruskeat tytöt* -median artikkelisarjassa *Bileitä* ja *Hevosenpaskaa* (Hubara

---

<sup>1</sup> Cisnaisella tarkoitetaan henkilöä, jonka sukupuoli-identiteetti ja sukupuolen ilmaisu ovat hänelle syntymässä määritellyn sukupuolen mukainen (Seta 2019).

2019). "Peaches" teoksena ja tämä opinnäytetyö ottavat omalla panoksellaan osaa tähän keskusteluun. Tässä pohtivassa projektissa näkökulmani rajoittuu kuitenkin ymmärtämään ja kirjoittamaan "Peaches"-teoksen synnystä ja siitä nousseita ajatuksia.

Olen kirjoittanut tämän pohtivan raportin siitä positiosta missä olen. Olen pohjoismainen, koulutettu, valkoinen nainen, joka on löytänyt hiphop-kulttuurin noin viisitoistavuotiaana. Olen ollut osa tätä kulttuuria varsinkin tanssin kautta siitä asti. Tietämykseni ja ajatuksiini ovat vaikuttaneet tanssinopettajani, Suomen, erityisesti Helsingin hiphop-tanssin yhteisö ja oma mielenkiintoni aiheeseen. Tästä positiosta käsin olen tehnyt työryhmäni kanssa hiphop-teoksen, jota kommentoin muunmuassa länsimaisen taidetanssin lähteillä ja itse teoksestakin löytyy länsimaisen taidetanssille tyypillisiä elementtejä.

Tämän raportin olen kirjoittanut koreografin ja oman tekijyyteni näkökulmasta, mutta en ollut teoksen ainoa koreografi ja tekijä. Teoksen tekoprosessi oli hyvin demokraattinen ja kaikki työryhmän tanssijat osallistuivat aktiivisesti teoksen tekemiseen ja koreografointiin. Kirjoitan prosessista henkilökohtaisesta näkökulmastani, enkä koko työryhmämme puolesta.

## 2 KESKEISET KÄSITTEET

### 2.1 Hiphop-kulttuuri

Seuraavissa hiphopia käsittelevissä kappaleissa teen tiettyjä rajauksia esimerkiksi hiphop-tanssille ja -kulttuurille. Tiedostan, että näiden määrittäminen ei ole yksiselitteistä. Tanssilajit ja kulttuurit ovat jatkuvassa muutoksessa. Kuitenkin näiden määritelmien mukaan olen kirjoittanut opinnäytetyöni.

Hiphop-kulttuurin juuret ovat afrikkalaisessa kulttuurissa ja hiphop-kulttuuri on syntynyt 70-luvun Bronxissa, afro- ja latinalaisamerikkalaisissa vähemmistöissä. Heidän maailmaansa ympäröi ghettoissa huumeet, jengit ja väkivalta. Nuorisolle tuli tarve luoda oma ilmaisumuotonsa ja taiteensa, josta syntyi taidemuodot dj, mc, breaking ja graffitit. Ne eivät olleet harrastuksia vaan elämäntapa. Hiphop-kulttuuriin ja tanssiin siis kasvettiin ja se kehittyi nuorten mukana, nuorten näköiseksi. Se ei ollut opittua tai suoraan mistään matkittua (Jessie Ma, 2017; Whitney A. Peoples 2008, 23-24).

Nykyään hiphop-kulttuuri on muotoutunut osaksi populaarikulttuuria. Tähän on vaikuttanut paljon hiphopin kaupallistuminen. 1970-luvun vaihtuessa 1980-luvuksi hiphopin potentiaali markkinoilla ruvettiin näkemään. Esimerkiksi rap-yhtye Sugarhill Gangin kappale Rappers Delight (1979) nousi eristyneistä hiphop-ympyröistä American top 40 -listalle ja levisi sieltä ympäri maailmaa (Chang 2005, 153). Hiphop-aiheisia elokuvia tehtiin muun muassa "Breakin'" ja "Beat Street" (Chang 2005, 217). Vaikka nämä kesän 1984 elokuvat saivat lähes kauttaaltaan kriittisen vastaanoton, ne potkaisivat breakdance-ilmion kovaan vauhtiin (Chang 2005, 219). Jussi Sirviö kuvaa elokuvien vaikutusta myös Suomessa, kuinka hänen jalassaan komeilivat tietyt, tarkkaan harkitut ja hankitut lenkkarit, jalassa housut, joiden lahkeet olivat niin leveät, että kengät eivät näkyneet. VHS-kopiot esimerkiksi "Beat Street"-elokuvasta ylikuumenivat videosoittimissa. Kohta koko Jussin luokan 15 pojasta 11 poikaa tanssi (Sirviö 2019, 41). Tämän kaupallistumisen myötä hiphop-vaatetuksesta tuli muotivillitys ja myöhemmin breakingin lisäksi hiphop-tanssia ruvettiin näkemään entistä enemmän musiikkivideoilla ja mainoksissa. Kuitenkin rap osoittautui ihanteellisimmaksi hiphop-kulttuurin kaupallistamisen välineeksi. Vuoteen 1986 mennessä rap oli jättänyt varjoonsa muut hiphopin osa-alueet. Rapin sisälöstä rupesi löytymään enemmän ja enemmän popin elementtejä (Chang 2005, 258).

Omasta mielestäni hiphop-kulttuurissa esiintyvä ristiriita ja sitä kohtaan syntyvät eriävät mielipiteet johtuvat sen hyvin monimuotoisesta historiasta suhteessa siihen, että hiphopista on tullut osa populaarikulttuuria. Niinkuin DJ Kool Herc on sanonut, hiphop-kulttuuri syntyi ghetoista (Chang 2005, 13). Siihen on liittynyt väkivalta, huumeet, ihmisten epätoivo ja taistelutahto. Hiphop ei ole elänyt tyhjiössä, vaan se on ottanut kantaa ympärillä tapahtuneisiin ilmiöihin. Kannanotot rasismiin, eriarvoisuuteen ja syvenevään luokkajakoon Yhdysvalloissa on näkynyt osana hiphopia (Chang 2005, 243 & 247 & 250). Ympärillä tapahtuvat asiat on vaikuttaneet hiphopin kulkuun. Tästä esimerkkinä muunmuassa yhtye Public Enemy (1982-), jonka teema oli ajaa mustaa kollektiivisuutta (Chang 2005, 285). Yhteenotot viranomaisten kanssa ja yritykset rajoittaa ja määrätä hiphop-kulttuuria ovat

osa hiphopin historiaa. Esimerkiksi "Beat Street":in jälkeistä innostusta hiphoppiin yritettiin tukahduttaa viranomaisten toimesta. Julkinen breakdance tai graffitien teko oli kiellettyä Yhdysvalloissa (Chang 2005, 229). Tämä ei ole myöskään hiphopin historiassa ainoa kerta, kun sitä on koitettu rajoittaa ja tukahduttaa.

Toisaalta hiphop-kulttuuri on selviytynyt kyvyllään muokkautua ajan myötä. Hiphopin tuleminen osaksi populaarikulttuuria on tuonut siihen piirteitä kaupallisuudesta ja pinnallisuudesta, joita en tässä arvota hyväksi tai huonoksi. Hiphop-kulttuurissa on jotain "hauskaa" ja samaistuttavaa. Toisaalta samalla myös jännittävää ja uhmakasta. Näitä piirteitä hiphopissa oli toki jo ennen kuin siitä tuli osa populaarikulttuuria ja näitä piirteitä siinä on edelleen kaupallistuksen jälkeenkin. Populaarikulttuurin kautta hiphop yhdistää ihmisiä eri maista ja taustoista. Tästä syntyy kuitenkin tiettyä ristiä, mistä DJ Kool Herc mielestäni kirjoittaa hyvin, kuinka hiphopissa on aina ollut kyse hauskanpidosta, mutta samalla myös vastuun ottamisesta (Chang 2005, 13).

Hiphop-kulttuuriin sanotaan sisältyvän viisi elementtiä, jotka ovat dj, mc, breaking, graffitit ja "knowledge". Hiphoppiin sanotaan kuuluvan myös muita elementtejä kuten esimerkiksi muoti ja beatboxaus. Näitä ei kuitenkaan lasketa kuuluvan hiphopin viiteen elementtiin. Viides elementti "knowledge" tarkoittaa tietoa ja ymmärrystä hiphop-kulttuurista. (ks. Moncell 2019).

## 2.2 Hiphop-tanssi

Hiphop-tanssi on tanssilaji, joka on osa hiphop-kulttuuria. Se on syntynyt hiphop kulttuurin mukana 70-luvulla. Tanssi on syntynyt musiikin vaikutuksesta ja on vahvasti kytköksissä siihen. Hiphop-tanssi on muokkautunut breakdancestä ja party stepeistä. Party stepit ovat tansseja ja tanssiliikkeitä, joita tanssittiin samoilla clubeilla kuin breakdanea. Näille party stepseille on annettu myöhemmin nimiä, muunmuassa Gigolo, Running man tai Happy feet. Näitä liikkeiden nimiä ruvettiin käyttämään hiphop-tanssissa paljon 90-luvulla. Hiphop-tanssia tanssineet nuoret saivat vaikutteensa myös muun muassa afrikkalaisista heimotansseista, jazztanssista, stepistä, salsasta, charlestonista ja muista heidän aikanaan vaikuttaneista tansseista ja heidän perintönään kantaneistaan tansseista. (Jessie Ma, 2017).

Miksi määritimme teoksemme liikekielen hiphopiksi, mutta emme esimerkiksi streetiksi? Tänä päivänä esimerkiksi sanojen "Street dance" tai "Urban dance" käyttö on yleistynyt. Nämä eivät ole kuitenkaan sama asia kuin hiphop-tanssi. Street on yläkäsite kaikille katutanssilajeille, kuten hiphop, popping, wacking tai house. Street dance on luotu enemmän viihdyttäväksi tanssiksi, joka ottaa käyttöönsä katutanssilajien elementtejä. Siihen liittyy median käyttö, koreografiat ja koreografiapainotteiset kilpailut. Hiphop-tanssiin voi myös kuulua koreografioiden luonti, mutta tanssijan ajatusmaailma lajista, sen arvoista ja tarkoituspelistä on erilainen kuin street dance -tanssijalla. Liikelaadussa on eroa hiphopin ja street dancen välillä. Viihdyttävyyden ja katsottavuuden tekivät usein street dancen liikekielestä selkeää, tarkkaa ja nopeaa. Groovet ja liikelaadut vaihtelevat street dancen sisällä, koska eri katutanssilajeissa, kuten esimerkiksi poppingissa ja hiphopissa on erilaiset liikelaadut. (Jessie Ma, 2018).



## 2.3 Hiphop-tanssin liikekieli

Mikä sitten on hiphop-tanssin liikekielelle ominaista, jotta se näyttäytyy hiphopina eikä esimerkiksi poppingina? Lehikoisen mukaan (2004, 180) Adshead (1988a) on kirjoittanut, että tyyli voidaan tunnistaa esimerkiksi siitä, miten tanssiva keho liikkuu tilassa ja ajassa. Hiphop-tanssilla on sille ominainen suhde lattiaan, eli maahan. Painoa annetaan lattialle ja sen annetaan kannatella. Keho ei ole samalla tavalla "kohotettu", kuten esimerkiksi baletin estetiikassa. Liike on "juurevaa" eli vahvassa kontaktissa lattian kanssa ja sille annetaan painoa.

Hiphop-tanssin liikkumiseen kuuluu vahvasti musiikki. Hiphop-tanssia tanssitaan rytmimusiikkiin, eli musiikin rytmissä pysyminen on olennaista liikkumisessa. Musiikin rytmissä liikkuminen antaa lajille jo tietyn aikakäsityksen, miten liike liikkuu tilassa. Hiphop-tanssille on ominaista liikkeen toistaminen ja tämäkin antaa tanssille tiettyä aikakäsitystä. Hiphop-tanssissa yksittäisiä liikkeitä voidaan toistaa ja varioida. Toistolla voidaan tarkoittaa myös termiä "groove."

Oman kokemuksen mukaan "groove" on lopulta se, joka erottaa hiphopin muista tanssilajeista. "Groove" tarkoittaa hiphop-tanssin kontekstissa liikettä, joka toistuu. Usein tanssitunneilla puhutaan "bouncesta", joka voi esimerkiksi olla jaloissa tapahtuva joustoliike alhaalta ylös. Tämän tyyppistä "bouncea" voidaan kutsua yhdeksi hiphopin grooveksi, joka asetetaan muiden liikkeiden, kuten askellusten päälle. "Bounce" voi kuitenkin olla muihinkin suuntiin kuin alhaalta ylös tapahtuvaa liikettä. Ylipäätensä "groove" on liikkeeltään laajempi käsite kuin vain "bounce". Tätä toistuvaa liikettä, "groovea" voi tapahtua monissa kehonosissa ja erilaisilla laaduilla. Ominaista sille on se, että se on jatkuvaa ja toistuvaa.

"Groove":lle on kuitenkin muitakin määritteitä. Osa ulkomaalaisista hiphopin opettajista puhuu "groovesta" enemmän liikelaatuna. Kuinka esimerkiksi tanssija on täysin kiinni liikkeellään musiikissa. Liike ja musiikki ovat yhtä ja liike näyttää soljuvalta, syventyneeltä, juurtuneelta ja vaivattomalta. Tanssija on rauhallinen ja tanssiminen näyttää tapahtuvan luonnollisesti ilman yrittämistä. Oman pohdintani mukaan kyseessä voisi olla tietynlaista kehotietoisuuden tasoa ja flow-tilaa, mitä tanssija on liikkeeseensä saanut, joista minua opettaneet ulkomaalaiset hiphop-opettajat puhuvat. Eeva Anttila kirjoittaa tarkoittavansa kehotietoisuudella ihmisen mahdollisuutta tarkastella omaa kehollista tilaansa ja siinä tapahtuvia muutoksia. Kehotietoisuuteen liittyy kehon läsnäolo eli "kehon kuuntelu" ja sen tiedostaminen sekä kehossa tapahtuvien muutosten havainnointi. Kehotietoisuuteen liittyy myös kehon muistot, keholliset tottumukset, taidot ja kehollinen kommunikaatio (Anttila 2013, 33). Satu Pihlaja määrittelee Flow-tilan taas tarkoittavan intensiivisen keskittymisen tilaa. Tässä tilassa ihminen tuntee käyttävänsä kykyjään, hallitsevansa tilanteen ja pystyvänsä olemaan siinä oma itsensä. Toisaalta tilassa voi myös kokea "unohtavansa" itsensä. (Pihlaja 2018, 115).

Toisaalta voisiko hiphopin viidennen elementin, "knowledgen" omaksuminen näyttäytyä myös liikkeessä ja liikelaadussa? Voisiko se näyttäytyä groovevana? KRS-ONE & Marley Marl räppäävät Hip Hop

Lives -kappaleessa (2007), kuinka "Hip"-sana hiphopissa tarkoittaa sanaa "tieto" ja "hop" tarkoittaa sanaa "liike". Hiphopin voisi siis sanoa olevan tietoista liikettä.

*"Hip is the knowledge, hop is the movement*

*Hip and hop is intelligent movement." KRS-ONE & Marley Marl 2007*

Ackerman toteaa, että tyyli ei käy ilmi yksittäisen teoksen erityispiirteistä, vaan se tulee näkyväksi nimenomaan vertailussa, kun teosta verrataan saman genren sisällä muiden koreografien teoksiin, historiaan, maantieteelliseen sijaintiin ja toisiin tyyliin (Ackerman 1962, 236). Tästä samasta asiasta voisi mielestäni kirjoittaa ilman, että käytetään sanaa "teos". Mielestäni ylipäättänsä liikkeen vertailun kautta voi nähdä, mitkä kunkin lajin ominaispiirteet ovat. Tanssissa on mielestäni kyse hetken taiteesta, ja katsojana kokemaansa ja näkemäänsä ei aina pysty täysin selittämään. Kun puhutaan hiphopin liike-estetiikasta tai groovesta, ollaan mielestäni saman asian äärellä, jolloin kokemaansa ja näkemäänsä voi olla vaikea selittää. Vertailemalla tanssia toiseen voi olla helpompi sanoa, mikä näyttäytyy esimerkiksi hiphopina tai missä tanssissa on groovea. Voi olla vaikeaa kuvailla tarkemmin, miten vertailutulokseen pääsi, kun kyseessä on kokemus ja kokeminen.

## 2.4 Feminismi

Feminismi on aate, jossa kaikki sukupuolet ovat yhtä arvokkaita. Aate haluaa ponnistella sukupuolten tasa-arvon puolesta ja murtaa sukupuolirooleja (Huhta ja Meriläinen 2009, 11).

Feminismi on syntynyt eri puolilla maailmaa hieman eri aikoina. Länsimaisessa tarkastelussa feminismiin sanotaan tulleen aalloissa. Ensimmäisen aallon muodosti varhainen naisliike, joka tavoitteli naisten äänioikeutta ja naisen mahdollisuuksia koulutukseen ja työelämään. Huomio kiinnitettiin naisten ja miesten yhtäläisiin oikeuksiin. Toinen aalto muodostui liikkeeksi 1960-luvulla. Se korosti naisten ja miesten välisiä eroja ja naisten yhtäläisyyksiä. Aaltoa kuvaisi hyvin tunnuslause "henkilökohtainen on poliittista". Toisessa aallossa otettiin kantaa esimerkiksi työnjakoon kotitöissä. Feminismin kolmas aalto sijoittuu 1800-luvulle. Tuolloin tärkeää oli nostaa esille naisten keskinäisten erojen merkitystä. Kiinnostuttiin myös miehestä sukupuolena ja seksuaalivähemmistöjen oikeuksista. (Huhta & Meriläinen 2009, 42). Tällä hetkellä feminismi elää neljättä aaltoa, jonka sanotaan alkaneen 2012 ja painottavan muunmuassa naisiin kohdistuvaan väkivaltaan ja seksuaaliseen häirintään. Tästä painotuksesta on esimerkikinä sosiaalisessa mediassa pyörinyt #metoo-kampanja. Kampanja lähti liikkeelle 2017 sosiaalisessa mediassa. Se oli suunnattu seksuaalista häirintää vastaan (Hanna Hanhinen, 2017).

Näiden aaltojen lisäksi feminismiä voidaan jakaa teoreettisesti muun muassa postmodernifeminismiin, lesbo- ja queerfeminismiin ja ekofeminismiin. Näillä kaikilla on omat aatteensa, mihin ne erityisesti painottuvat (Huhta & Meriläinen 2009, 40). Eveliina Talvitie kirjoittaa, että vaikka jokaisella sukupolvella on omat erityiset taistelunsa eikä samanikäistenkään feministien ajattelutapa ole identtinen, feministejä yhdistää solidaarisuus kaikkia erilaisia feministejä kohtaan. Feministien päämäärä on tasa-arvoinen ja yhdenvertainen maailma, jossa sorto ei juhli (Talvitie 2018, 20).

Feminismin ajatus on, että tasa-arvo palvelee kaikkia sukupuolia, sukupuoleettomia sekä parantaa kaikkien asemaa yhteiskunnassa (Talvitie 2018, 21). Feminismi on aatteena usein väärinymmärretty ja siihen liittyy ennakkoluuloja, kuten käsitys että feministit vihaavat miehiä. Feminismi ei kuitenkaan keskity miehiin tai miesvihaan, vaan ihmisyyteen (Talvitie 2018, 21). Feminismi murtaa itsestäänselvinä pidettyjä normeja, joten on ymmärrettävää, että se herättää vastustusta ja pelkoa (Talvitie 2018, 24 & 25).

## 2.5 Feministinen taide

Sederholm kirjoittaa ytimekkäästi, että feministisen taiteen juuret ovat pyrkimyksissä tehdä asioita näkyviksi (Sederholm 2002, 899). Tämä oli "Peaches"-teoksenkin tarkoitus. Koen, että teoksemme oli feministinen tanssiteos. Millä tavalla teoksemme linkittyy valkoisessa ympäristössä syntyneeseen feministisen taiteen historiaan? Miltä pohjalta olemme aihetta tarkastelleet?

Feministisen ajattelun ja toiminnan nopea kehittyminen 1970- ja 1980-luvuilla synnytti lukuisia erilaisia lähestymistapoja feministiseen performanssiin ja teoriaan. Yksi ensimmäisistä feministisen esityksen teoreetikoista, Jill Dolan, ryhmittelee feministisen performanssin kolmeen osaan, liberaalifeminismi, kulttuurifeminismi ja materialistinen feminismi (Carlson 2004, 224-225). Tutustuttuani tähän Dolanin luomaan jakoon, sanoisin, että lähtökohtamme on ollut liberaalissa feminismissä, jossa on taipumus kiinnittää huomiota epäoikeudenmukaisuuteen ja epätasa-arvoon nyky-yhteiskunnan eri alueilla ja pyrkiä edistämään tasa-arvoista kohtelua. Toisaalta materialistisen feminismin määritelmä tuntuu kuvaavan tapaa, jolla olemme lähestyneet aihetta. Materialistisessa feminismissä sukupuolen nähdään olevan kulttuurisesti rakentunut sarja valtasuhteita. Se alleviivaa luokan ja historian roolia naisen sorron luomisessa.

Moir Roth erotteli 1970-luvulla feministisen performanssitaiteen aiheet kolmeen osaan: esitykset, jotka liittyivät naisten henkilökohtaisiin kokemuksiin, heidän yhteiseen menneisyyteensä tai erityiseen feministisen aktivismin strategioiden löytämiseen (Carlson 2004, 230). "Peaches"-teos oli näiden aiherajauksien pohjalta erityisesti naisten henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuvaa. Roth antoi tällaiselle performanssille nimen "henkilökohtaisen heijastuma ja tunteiden jälkivaikutus". 1970-luvun jälkeen juuri tällainen omaelämäkerrallisuus ja muu henkilökohtaiseen kokemukseen perustuva performanssi on pysynyt yleisimpänä ja tyypillisimpänä feministisen performanssin suuntauksena (Carlson 2004, 231). Koen, että "Peaches"-teos asettuu tähän samaan tyypilliseen feministisen performanssin suuntaukseen henkilökohtaisuudesta, vaikka teos ei olekaan performanssi.

## 2.6 Hip-hop feminismi

Koko Hubara kysyy artikkelissaan Bileitä & hevonnaskaa: Hoppichiksin tunnustukset, voiko hip-hop olla jotain muutakin kuin hypermaskuliinista, heteronormatiivista ja rasistisia rakenteita ylläpitävää?

Ja onko meillä tyttöinä mitään sananvaltaa siihen, miltä hiphop tulevaisuudessa kuulostaa ja näyttää? (2015). Näitä ja muita kysymyksiä pohdimme "Peaches"-teoksen luomisprosessissa. Koen, että "Peaches" oli feministinen teos, mutta vielä tarkemmin hiphop-feministinen.

Inka Rantakallio avaa hiphop-feminismin käsitettä Rap Scholar -ohjelmassa, jaksossa Hip hop feminismi (2018). Rap Scholar on "puoliakateeminen" rap-musiikin erikoisohjelma, jonka juontajina toimivat DJ Double M (Mikko Mäkelä) sekä Inka Rantakallio. Sen ensimmäinen lähetys kuultiin marraskuussa 2015 Bassoradiossa (Mäkelä ja Rantakallio 2019, 305).

Hip hop feminismi -nimisessä lähetyksessä Rantakallion mukaan hiphop-feminismissä voidaan avata kummankin sanan merkitys erikseen. Hiphop tarkoittaa hiphop-feminismissä hiphopia, joka on syntynyt 60-luvulla kansalaisoikeusliikkeiden nousun jälkeen. Aikana, jolloin hiphopista tuli valtavirran kuluttama nuorisokulttuuri. Feminismin hiphop-feminismissä tarkoitetaan tasa-arvon ajamista kaikille, esimerkiksi luokkaan, ikään, rotuun, sukupuoleen tai seksuaalisuuteen katsomatta (2018). Itse nimitys hiphop-feminismi on vakiintunut kulttuurikriitikon Joan Morganin kirjasta "When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down" (1999) (Lindsey 2015, 55 & 56). Sekä Rantakallio (2018), Hubara (2015) että Lindsey (2015, 55) toteavat, että hiphop-feminismin juuret ovat mustassa, afroamerikkalaisessa feminismissä (black feminism). Eli afroamerikkalaisten ihmisten ja erityisesti ruskeiden tyttöjen ja naisten oikeuksien ajamisessa. Hiphopissa on elementtejä misogyniasta eli naisvihasta ja tietäntyyppisen maskuliinisuuden ihannoinnista. Hiphop-feminismin tarkoitus on avata kriittistä keskustelua ja ymmärrystä siitä, että hiphop-kulttuurissa naiset ovat myös innovoivia ja kulttuurin luoja, eivätkä vain sen kuluttajia (Lindsey 2015, 59). Tarkoitus on olla tietoinen siitä hyvin kapeasta naiskuvasta, mitä hiphop usein tarjoaa. Samoin hiphop-feminismi haluaa herättää tietoisuutta siitä, että hiphop antaa kapean kuvan myös maskuliinisuudesta ja hiphopissa olisi tilaa yhtä lailla cissukupuolisille kuin transsukupuolisillekin (Lindsey 2015, 64).

Inka Rantakallio (2018) puhuu siitä, kuinka käsite itsessään on ristiriitoja syleilevä. Kuinka hiphop voi samaan aikaan olla alistavaa ja voimaannuttavaa. Hiphop on seksismin, valkoisen kapitalismin, biologisen essentialismin<sup>2</sup> ja eksotisoinnin<sup>3</sup> kehystämää ja toisaalta naisille yksi merkittävä, nouseva toimijuuden areena ja voimaantumisen tila (Hubara, 2015). Rantakallio jatkaa, että hiphop-feminismissä yritetään pitää yllä realismia. Ei ole olemassa sellaista ihmistä, joka olisi "huono feministi". Misogynnistä räppiä voi kuunnella hyvällä omallatunnolla, vaikka sitä samalla paheksuisikin. Toisaalta hiphop-feminismin tietoisuuden kautta misogynistia räppiä voidaan boikotoida ja kyseenalaistaa julkisesti. Hiphop-feminismissä jokainen saa olla erilainen ja omanlaisensa feministi.

---

<sup>2</sup> Olemusajattelu; se, että olevaisella on sisäänrakennettu olemus, joka on ympäristöstä riippumaton (Suomi sanakirja).

<sup>3</sup> Eksotisointi on erilaisuuden korostamista, näennäisesti positiivista huomiota erilaisuutta kohtaan. Se on usein stereotyyppioita noudattavaa huomion kiinnittämistä erikoiseen erilaisuuteen (Lestelä Johanna).

Toisaalta voiko asiaan suhtautua näin kevyesti? Että esimerkiksi misogyniselle ja seksistiselle räpille on vielä tilaa? Koko Hubara kirjoittaa siitä, kuinka hälyttävää on, että tytöistä puhutaan ja heidät näytetään hiphopin asiayhteydessä vain yhdellä tavalla. Tällöin tullaan luoneeksi sellaista todellisuutta, missä tyttö voi olla vain yhdenlainen. Tietylainen monipuolisen ja toisenlaisen tyttöyden puhumattomuus, näkymättömäksi tekeminen ja ulos sulkeminen ovat myös puhetta, jotka muokkaavat todellisuutta. (Hubara, 2015.)

Niinkuin Koko Hubara (2015) kirjoittaa itsestään, olemme myös "Peaches"-työryhmänä kasvaneet aikuisiksi ja eläneet nuoruuttamme 1990-luvun amerikkalaisen hiphopin vaikutuspiirissä ja keskellä suomihiphopin nousukautta. Olemme tottuneet mielikuviin että, kun puhutaan hiphopista ja erityisesti hiphop-musiikista, puhutaan mustista pojista ja miehistä ja kun puhutaan suomihiphopista, puhutaan valkoisista pojista ja miehistä (Hubara, 2015). Nyt kuitenkin hiphop-feminismi on ollut rantautumassa ja rantautunut Suomeen, minkä huomaa esimerkiksi löytämistäni artikkeleista ja haastatteluista. Rap-artistit ja kollektiivit Suomessa kuten muunmuassa Dreamgirls, Yeboyah ja Pimeä Hedelmä ajavat toisenlaista kuvaa naiseudesta ja naisista.

Löytämäni suomenkieliset lähteet hiphop-feminismistä painottuivat paljon hiphop-musiikkiin ja siitä löytyviin epäkohtiin. Samoja epäkohtia voidaan nähdä mielestäni hiphop-tanssissa. Hiphop-tanssia tanssitaan hiphop-musiikkiin ja itse hiphop-kulttuuriin kuuluvat tietyt kyseenalaiset ajatukset ja aatteet. Nämä aatteet juontavat mielestäni juurensa jo hiphop-kulttuurin syntyyn. Tämän takia toisaalta ei ole ihme, että 70-luvun lähiöissä olleet aatteet ja ajatukset naisen ja miehen arvosta, toiminnasta ja asemasta kuuluvat ja näkyvät myös hiphop-musiikissa ja -kulttuurissa. On toisaalta surullista, että sama ajatusmaailma elää edelleen musiikissa vielä 2020-luvulla. Miksi muuten niin muuntautumiskykyinen kulttuuri on pitänyt kiinni aatteista ja stereotyyppioista, joiden muuttumisen eteen on taisteltu aktiivisesti jo pitkään yhteiskunnassa ja tänä päivänä näkyvästi mediassakin?

Vaikka tanssimaailmassa on epäkohtia, haluan kuitenkin mainita, että kun puhutaan hiphopia tanssivista naisista, oman kokemukseni mukaan Suomessa on ollut ja on poikkeuksellisen paljon vahvoja hiphop-naistanssijoita. Toisaalta tuntuu ristiriitaiselta käyttää sanaa naistanssija. Heini Strand puhuu samasta asiasta, mutta rap-artistien näkökulmasta ollessaan Mahaduran & Özberkan haastateltavana Sideways-festivaalissa (2019). Miksi räppärillä pitää olla etuliite, naisräppäri? Tällöin nousee ajatus, että sana räppäri pitää sisällään jotain sellaista, mitä naisilla muka ei ole? Mutta tämähän ei pidä paikkaansa.

### 3 "PEACHES"-TEOS

#### 3.1 Teoksen kuvaus

Työryhmänä kävimme pitkää keskustelua siitä, minkä nimen annamme teoksellemme. Lopulta päädyimme aikapaineen alla kompromissiratkaisuun "Peaches". Nimi kuvasti meille montaa asiaa. Se oli melkein kuin sana "bitch", jota käytetään paljon räpmusiikissa. Se kuvasti myös persikka-emojia, joka mielletään sosiaalisessa mediassa pepun kuvaksi. Hedelmä ja hedelmällisyys usein liitetään naiseuteen ja ajatus "kielletystä hedelmästä" nousi myös nimen valintaprosessissa esille. Pohdimme muitakin nimivaihtoehtoja, mutta muun muassa näiden merkityksien takia teoksen nimeksi valikoitui "Peaches".

"Peaches"-teos oli noin neljäkymmenenviiden minuutin pituinen tanssiteos, jota markkinoitiin hiphop-tanssiteoksena. Teatteri Ilmiön esitystila oli musta huoneteatteri. Teoksessa oli liikkeellisiä kohtauksia sekä kaksi monologia. Teoksessa toistui rakenteellisesti kaari, jossa ryhmäkohtauksesta muodostuikin soolo. Teoksessa oli ryhmäkoreografiaa, yksi duokohtaus ja sooloja. Kaikki tanssijat eivät olleet koko ajan lavalla, vaan osan ajasta osa tanssijoista oli mustan sermin takana lavalla. Liikemateriaali perustui muutamaa kohtausta lukuun ottamatta improvisaatioon, eli freestyleen. Freestyleä sisältävissä kohtauksissa oli kuitenkin mukana joku tehtävänanto, jonka sisällä liikkuminen toteutettiin. Koko teos loppui yhden tanssijan räppiin. Teoksessa käytettiin niin hiljaisuutta kuin musiikkiakin. Kaiken musiikin oli säveltänyt teokseen Sebastian Kúrten, lukuun ottamatta teoksen ensimmäistä kappaletta, joka oli Sa-rocin Triangle Offensive (feat. Narubi Selah). Markkinoinnissa ja puvustuksessa persikka ja persikkahedelmän värimaailma olivat vahvasti läsnä. Kaikki tanssijat tanssivat koko teoksen läpi kengät jalassa, kaikilla oli päällänsä omanlaisensa vaatteet – takkia, hametta, shortsia, housua, t-paitaa ja toppaliiviä. Vaatteet olivat erilaiset, mutta värimaailmaltaan lähellä toisiinsa.



Kuva & Graaffinen suunnittelu: Victor Bäck

”Peaches” käsitteli esiintyjien henkilökohtaisia kokemuksia siitä, millaista on olla nainen hiphop-kulttuurissa. Millaisia asenteita ja käsityksiä naiseudesta hiphop-kulttuurissa on, kuka esineellistä kenet ja miten? Naiseus ja hiphop-kulttuuri tuntuivat meistä tanssijoista mielenkiintoisilta ja henkilökohtaisilta aiheilta. Vasta kertoessani aiheesta muille ihmisille ja näiden keskustelujen pohjalta havahduin siihen, että aiheemme oli feministinen ja ajankohtainen. Feminismi ja sukupuolineutraalius näkyvät ainakin omassa elinympäristössäni puhuttelevina aiheina. Aiheiden ajankohtaisuudesta kertoo esimerkiksi 2017 sosiaalisessa mediassa ollut #metoo-kampanja, joka oli seksuaalista häirintää vastaan oleva kampanja (Hanna Hanhinen, 2017). Jälkikäteen sanoisin, että valitsimme huomaamattamme ajankohtaisen aiheen.

Tämän ajankohtaisuuden takia koen, että halusimme painottaa teoksen kuvauksessa erityisesti sitä, että se käsitteli meidän omia henkilökohtaisia kokemuksiamme. Emme halunneet antaa mielikuvaa, että kertoisimme, miten naiset yleisesti kokevat hiphop-kulttuurin. Kirjoitimme teoksen kuvaukseen, että pohdimme teoksessa cisnaisiin kohdistuvia kehollisia stereotyyppioita. Tämä siksi, ettei teoksesta syntyisi vaikutelmaa, että vain tietynlainen keho voisi olla naisen. Teoksessa kuitenkin käsitelimme asiaa cisnaisen kehon kautta, koska meillä kaikilla tekijöillä oli kokemusta vain tästä näkökulmasta ja siksi halusimme kirjoittaa asian teoksen kuvaukseen. Cisnaisella tarkoitan henkilöä, jonka sukupuoli-identiteetti ja sukupuolen ilmaisu ovat hänelle syntymässä määritellyn sukupuolen mukainen (Seta 2019).

### 3.2 Työskentely

Olen aina haaveillut, että pääsisin tanssijana esiintymään. Esikoiseni synnyttyä havahduin siihen, että jos haluan tehdä jotain, on siihen pyrittävä aktiivisesti itse. Otin yhteyttä neljään katutanssijasytävääni ja kollegaani ja kysyin, olisivatko he kiinnostuneita toteuttamaan kanssani teoksen. Olemme tanssineet aikaisemmin muutamia vuosia yhdessä ja nyt päätimme perustaa teosta ajatellen kollektiivin nimeltä Rutimo. Rutimo-kollektiivi koostuu neljästä katutanssin ammattilaisesta ja kollektiivin tarkoitus on tukea jäsenten taiteellista toimintaa katutanssijoina.

”Peaches” oli Rutimo-kollektiivin esikoisteos. Teoksen työryhmään kuului kaikki Rutimo-kollektiivin jäsenet Lilli Huttula, Huong Huang, Sini Tuominen ja Hanna Kortelainen. Työryhmään kuului alusta saakka äänisuunnittelija Sebastian Kúrten. Viimeisien viikkojen aikana mukaan työryhmään tuli valo-suunnittelija Tytti Heino. Produktion harjoittelukausi alkoi kesällä 2019 kesäkuussa. Harjoittelimme aktiivisesti elokuun loppuun saakka. Ensimmäinen noin viidentoista minuutin demo teoksesta pidettiin Urban Apa -festivaalilla Ateneumissa 2.10.2019. Demossa oli mukana kolme kohtausta kesän harjoituskaudeltamme. Demon jälkeen harjoittelutahtimme hidastui syksyn tuomien muiden työkiireiden takia. Yksi tanssijoista opiskeli Turussa, joten harjoituksemme sijoittuivat paljon viikonlopuille ja niille arkipäiville, kun olimme kaikki Helsingissä. Joulukuussa 2019 harjoittelumme oli taas intensiivisempää, ennen tammikuun esityskautta. Esityskausi teokselle sijoittui tammikuulle 2020 Teatteri Ilmiöön, jossa pidimme neljä esitystä.

Saimme Helsingin kaupungilta avustuksen teokseen. Tällä pystyimme kattamaan harjoitussalien, esitystilan, puvustuksen ja muita tuotannollisia kuluja. Teoksen tuottaminen tuntui työläämmältä kuin itse harjoitusprosessi. Minulle se näyttäytyi pakollisena, näkymättömänä työnä. Tuottamiseen liittyvät työt jäivätkin prosessissa vähemmälle huomiolle. Päätimme mainostaa teosta vain sosiaalisen median kautta. Ostimme sekä Facebookista että Instagramista mainosaikaa. Loimme kollektiivilemme Instagram-tilin (@rutimocollective), jonne päivitimme marraskuun alusta alkaen kuvia ja videoita teoksesta ja harjoitusprosessista. Mielestäni ideaalitalanteessa olisi parasta, jos teoksella olisi erillinen tuottaja. Kuitenkin ”Peaches”-teoksessa ulkopuolisen tuottajan palkkaaminen ei ollut mahdollista budjetillisista syistä. Saimme kuitenkin neljä näytöstä täyteen yleisöä ja teoksesta kirjoitettiin Rööperi-lehteen, Punavuoren ja sen ympäristön kaupunginosalehteen.





Graafinen suunnittelu: Victor Bäck

## 4 AJATUKSIA HIPHOP-TEOKSEN TYÖSTÄMISESTÄ

### 4.1 Olenko vierailija hiphop-kulttuurissa?

Koska hiphopin juuret ovat afrikkalaisessa kulttuurissa ja sitä on alun perin lähteneet toteuttamaan ja luomaan afro- ja latinalaisamerikkalaiset vähemmistöt, miten muissa maanosissa ja kulttuureissa kasvanut ihminen voi päästä osaksi kulttuuria? Voiko tanssija sanoa itseään hiphop-tanssijaksi, jos ei ole kasvanut ja syntynyt Amerikassa? Onko eroa, onko kulttuuriin kasvanut vai onko sen oppinut?

Koska olen tietyllä tapaa vierailija tässä kulttuurissa, voisiko hiphop-teoksen tuomisesta taidetanssin rakenteisiin olla mukana kulttuurillista omimista? Olemme tanssijoina vierailijoita, joten lainaammeko hiphop-tanssista ja -kulttuurista elementtejä, joita käytämme hyödyksemme ja saamme näiden avulla pääsylipputuloja ja näkyvyyttä? A. Peoples kirjoittaa Kelley'n (2002, 7) ja Kitwanan (2005, 102) mukaan, että hiphopin kontekstissa afroamerikkalaiset kehot (black bodies) ovat arvokkaita vain, kun heidät pystyy muokkaamaan osaksi kapitalismia ja markkinointia (A. Peoples 2008, 23-24). Emme käyttäneet teoksessamme ruskeita kehoja konkreettisesti hyväksemme, mutta käytimme hiphop-kulttuuria, joka on alun perin afroamerikkalaisten ja latinalaisamerikkalaisten vähemmistöjen kulttuuri? Koen, että käytimme, jos meidät määritellään kulttuurissa vierailijoiksi. Jos lähdetään oletuksesta, että olimme vierailijoita, missä menee kaupallisuuden raja? Milloin teos on liian kaupallinen tai brändätty? Hiphop on kulttuurinakin muuttunut vähemmistön kulttuurista valtavirran kulttuuriksi,

joka on tänä päivänä osana populaarikulttuuria. Tapahtuiko tässä muutoksessa myös kulttuurillista omimista?

Toisaalta teosta tehdessämme tarkoituksperämme oli avata keskustelua hiphop-kulttuurissa ja -tanssissa olevista rakenteista, eli teoksen tarkoitus oli panostaa takaisin hiphop-kulttuuriin.

Mutta alkuperäinen kysymys siitä olemmeko kulttuurissa vierailijoita, on vielä ilman vastausta. Enkä ole varma onko siihen yksiselitteistä vastausta. Moncellin mukaan laji pysyy hiphop-tanssina niin kauan, kun se tekijät ovat tietoisia ja uskollisia lajin historialle ja se on jotenkin kytköksissä siihen. Joko yhteisön kautta, jonka elämäntapa on hiphop maasta riippumatta tai sen kautta, että tanssija omaa tietoa kulttuurista ja sen historiasta. Tanssija tietää, millainen on kulttuuri, minkä osana se on vaikuttajana tai vierailijana (Moncell, 2019). Jussi Sirviö kirjoittaa, kuinka hän ei ymmärrä sitä, että koko ilmiötä eli hiphop-kulttuuria profiloitaisiin etnisen taustan perusteella. Kyseessä on yhteinen juttu, joka yhdistää ihmisiä eri kulttuureista, uskonnoista, maanosista ja ikäryhmistä (Sirviö, 2019, 47). DJ Kool Herc kirjoittaa samasta asiasta. Kuinka hiphop on enemmänkin kuronut kulttuurieroja umpeen ja yhdistää erilaisista etnisistä taustoista olevat nuoret. Hiphop toimii, vaikka ei olisi elänyt-kään 70-luvun Bronxissa (Chang 2005, 11 & 12). Näiden mielipiteiden jälkeen toteaisin, että emme olleet vierailijoita. Kyseessä ei kuitenkaan ole tieteellinen lopputulos, jota voitaisiin mitata täysin oikeaksi tai vääräksi.

#### 4.2 Ristiriitaisia mietteitä hiphop-teoksen luomisesta

Työryhmänä meille oli tärkeää määritellä teos hiphop-teokseksi. Näin työryhmänä meillä pysyi selkeämpi kuva siitä, millaista teosta olimme tekemässä. Markkinoinnin kannalta tämä määritelmä hiphop-teoksesta auttoi kohdeyleisön löytämisessä ja auttoi teostamme olemaan erilainen ja erottuva. Määritelmä selkeytti ja rajasi teostamme ja työstettävää liikemateriaalia. Voidaanko kuitenkaan sanoa, että oliko teos hiphop-teos? Hiphop-tanssi on sosiaalinen tanssi, osa kulttuuria, joka syntyi ja kuului yökerhoihin ja kaduille. Se oli ja on nuorten ilmaisumuoto, ilmaista omaa elinympäristöään, tunteitaan ja saada sosiaalista asemaa ja yhteisöä ympärilleen (ks. 2.1 Hiphop-kulttuuri). Toimmeko hiphop-tanssia länsimaisen taidetanssin kentälle, muuttuiko silloin itse lajin syvin olemus? Onko kyseessä siis enää lajina hiphop-tanssi?

Hodgens kirjoittaa miten tanssin genreen kiteytyy spesifiä tietoa, uskomusta, ideoita, tekniikka ja arvoja, joiden ympärillä on syntynyt erityisiä tanssin tuottamisen ja vastaanottamisen perinteitä ja konventioita (Hodgens 1988, 72). Hiphop-tanssissa on sen omat tiedot, tekniikat, arvot ja perinteensä. Muuttuuko teoksessamme tietyt arvot, tekniikat ja konventiot, jos teemme hiphopn liikekielen teoksen? Tanssin vieminen teatteritilaan ja kokonaisen esityksen luominen ei ole enää ominaista hiphop-tanssille. Toisaalta olemme työryhmänä tietoisia tanssin juurista ja tarkoituksenamme on kunnioittaa niitä. Lehikoisen mukaan (2004, 175) Callery (2001) kirjoittaa, että yksittäinen tanssi voidaan luokitella kuuluvaksi useampaan kuin yhteen genreen sen erityispiirteiden mukaan. Riippuen siitä, mitä lainataan tai yhdistellään eri tanssi- ja esityskäytännöistä. Yhdistämme teoksessa hiphop-tanssin estetiikkaa taidetanssin rakenteisiin. Kyseessä voisi olla näiden kahden genren yhdistelmä.

Osa yleisöstä antoi teoksen nähtyään palautetta siitä, miten esitykseen reagointi tuntui ristiriitaiselta. He kertoivat, että olisivat halunneet reagoida näkemäänsä, niinkuin perinteisesti katutanssitapahtumissa tehdään. Näissä tapahtumissa liikkeisiin reagoidaan huudoilla tai liikkeillä. Kuitenkin opitusti esityskatsomossa istutaan paikallaan ja hiljaa. Osalla katsojista oli opittujen perinteiden välillä ristiriita. Mielestäni tämä tuo oivallisesti esiin sen, että teos oli kahden genren välissä.

Välillä keskeytimme harjoitustilanteen pohtiaksemme sitä, että olisiko haettu liikekieli hiphopia. Yksilöinä meillä oli yksilölliset käsityksemme siitä, mihin raja vedetään. Työstimme kesällä kohtausta, jossa annoimme painoamme lattiaa vasten. Tutkimme sitä, kuinka lattia kannattelee meitä. Harjoituspäiväkirjastani löytyi kyseiseltä harjoituskerralta seuraava muistiinpano.

*Tehtävä: Äitimaa - äitisuhde lattiaan  
kasaan meneminen- onko hiphopille tyypillistä?  
Miten liikekieli on vielä hiphopia?*

*hidasta – nopeutta  
toistuu tiettyt elementit  
lähteä liikkeelle child posesta  
onko musassa vai?  
(Kortelainen, 30.7.2019)*

Tehtävänannon kautta ensimmäiset liikkeelliset kokeilut olivat hyvin hitaita, ja ne eivät edenneet musiikin rytmissä. Lattialle antauduttiin ja liike näyttäytyi täysin virtaavana, ajoittain passiivisena. Meistä suurimman osan mielestä liikekieli alkoi näyttämään nykytanssin liikekieleltä. Hiphop-tanssiin kuuluu lattialle antautuminen, hitaus ja virtaavuus. Kuitenkin suurimmalle osalle meistä vain nämä laadut ilman tiettyä aktiivisuutta, toistuvaa liikettä (groovea) ja musiikkiin reagointia sai liikkeen näyttämään toiselta tanssilajilta. Liikkeen ajan- ja tilankäyttö poikkesi paljon hiphopille tyypillisestä tanssista, ainakin mielikuvissamme. Keskustelimme tästä aika ajoin, mutta erityisesti tämän tehtävänannon äärellä. Tunnelma keskustelussa oli hyvin kiihkeä ja intensiivinen. Välillä tuntui, että rajan vetäminen oli hankalaa.

Tanssilajin määrittelyssä on mielestäni kyse tietyistä mielikuvista ja opituista malleista, mitä meille on muodostunut. Mitä mielikuvia ja rakenteita kuuluu tiettyyn tanssilajiin? Tämän takia luulen, että esimerkiksi "cypherin" ottaminen osaksi teosta tuntui luontevalta ja toteutus löytyi nopeasti. "Cypher" on osa hiphopin rinkikulttuuria, ringissä joko tanssitaan tai räpätään. "Cypher" on hiphop-tanssijoiden käyttämä sana tanssiringistä. Tässä ringissä tanssijat menevät yksitellen vapaassa järjestyksessä ringin keskelle näyttämään taitojaan tai aloittamaan vuoropuhelua liikkeellä. Toisin kuin "cypherin" kohdalla, jouduimme työstämään kontakti-improvisaatioharjoituksia kauan. Kontakti-improvisaatiossa tanssijat improvisoivat liikettä ja ovat samalla kontaktissa toisiinsa eri ruumiinosilla. Luulen, että pitkä työistö kontakti-improvisaation äärellä johtui osittain siitä, että mielsimme kontakti-improvisaation rakenteen vahvasti nykytanssin maailmaan.

Työstin kontakti-improvisaatiota toisen tanssijan kanssa. Pohdimme sitä, miten saisimme pidettyä liikettä improvisoiden toisiimme kontaktia niin, että liikekieli kuitenkin näyttäisi vielä hiphopilta. Tässä muutamia muistiinpanojamme harjoituskerroilta, jolloin etsimme kohtaukseen ja kontaktiin liikemateriaalia 16.10, 18.10 ja 23.10.2019:

*“Stalking, house lähtökohtana, pitää muhitella et saa hiphopiin*

*Reikiä tilassa, Hanna tykkää, pysähdykset nice, Lilli mietti että toimiiko, kuin oravanpyörä*

*Musa? Nyt tuntuu luontevalta pitää se taustalla*

*KANNATTELUN testaaminen harjoitteena*

*Pystytäänkö battlaa kontaktissa, kumpi on edessä, kumpi päällä, kumpi on alla*

*Kummalla saa olla oikea käsi maassa?*

*Enemmän paini filis kuin tanssi*

*“muka ei kilpailla, mutta kilpaillaan”*

*Random vs. päätettyä*

*Groove pitää yllä flowta, mutta tarvittaisiinko tempoa ja nopeutta, ehkä musan kautta?*

*Jos toinen lopettaa yhteisen grooven, mitä tapahtuu?*

*Musan mukaan tempoa on vain muutama, hidas, normi, tupla, mutta grooven LAATUA voi muuttaa näiden tempojen sisällä” (Kortelainen 2019)*

Harjoittelun ja pohdinnan jälkeen rajasimme kontakti-improvisaation liikemateriaalin perustuvan grooveille, eli esimerkiksi bounceen. Pidimme koko ajan jonkun kehonosan kautta kontaktipisteen ja yhteisen grooven tekemisessämme.

Ensimmäisen koyleisöltä saamamme palautteen jälkeen huomasimme, että tiukka pitäytyminen tiettyssä tanssilajissa sai aikaan sen, että olimme välillä todella kiinni muodossa ja tyyliin. Koyleisön palautteen jälkeen jäimme pohtimaan, piilouduimmeko muodon tai tyylin taakse? Teoksemme kuitenkin käsitteli henkilökohtaisia kokemuksia, mutta tekikö tiukka liike-estetiikan rajaus sen, että tietyn muodon säilyttäminen meni liikaakin teoksen ja henkilökohtaisuuden edelle? Lähdimme ensimmäisen koyleisön palautteen jälkeen työstämään sitä, miten löytäisimme tavan kokea vapautta valitun muodon sisällä. Koska toisaaltahan rajaaminen voi tuoda liikkumiseen tiettyä vapautta. Liikeharjoitteet vaativat toistoa, rauhaa ja tilaa kehittyä ja muotoutua. Vapaus kokeilla liikettä pelkäämättä, että liikelaatu muuttuu sovitusta estetiikasta liikaa.

## 5 AJATUKSIA FEMINISTISEN TEOKSEN TYÖSTÄMISESTÄ

### 5.1 Oma suhteeni poliittisuuteen

Juha Pekka Hotinen on kirjoittanut Tekstuaalista häirintää -kirjassaan teatteri- ja esitystaiteesta. Kirjassaan hän kirjoittaa, kuinka poliittisuus on taiteen kannalta samankaltainen seikka kuin moraalisuus tai uskonnollisuus. Ne ovat taiteen tarkastelutapoja, eivätkä teoksen ominaisuuksia. (Hotinen, 2002, 337). Näin haluaisin ajatella ”Peaches”-teoksen kohdalla. Varsinkin kirjoitusprosessin alkutai-paleella tämä Hotisen kirjoittama ajatus tuntui hyvältä. Se, että poliittisuus on yksi teoksen tarkastelutapa, mutta ei sen ominaisuus.

Kuitenkin kirjoitusprosessin edetessä löysin Kirsi Monnin ajatuksia poliittisuudesta. Hän kirjoittaa Andre Lepeckin kirjan Tanssitaide ja liikkeen politiikka johdannossa, kuinka, kun kaikki on mahdollista, niin mikä on tärkeää? Mikä on itselle luontaista, välttämätöntä? Tekijät joutuvat etsimään omaa tietään ja perustelemaan valintojaan. Katsojat, kriitikot, taiteen rahoituksen ja tuotannon toimijat, kaikki valitsevat, mitä tekevät, mitä sanovat, millä tiedolla, millä intressillä, mitä tavoitellen ja mitä tukien. Poliittista aspektia on vaikea välttää (Monni 2012, 8). Voidaanko siis sanoa, että tänä päivänä, vuonna 2020, teoksen poliittisuus voi olla vain tarkastelutapa? Työryhmänä meidän on pitänyt perustella teoksemme rahoittaville tahoille, miksi teoksen tekemiseen pitäisi saada avustus. Teos on pitänyt perustella itsellemme tekijöinä, että työskentely on tuntunut merkitykselliseltä. Perusteleminen ja poliittisuus on ollut siis läsnä teoksemme alkutai-paleelta saakka. Silti olin tavallaan yllättynyt ja hämmästynyt aika ajoin prosessin aikana siitä, kuinka poliittinen aiheemme oli. Olen henkilönä arka poliittisuudelle ja kannanottaminen ei ole minulle ominainen piirre. Helposti pelkään väärinymmärryksiä ja tietämättömyyttä, jonka takia en ota usein asioihin julkisesti kantaa. Toisaalta sehän on myös kannanotto – olla sanomatta mitään. Olen iloinen, että ympärilläni on ja oli vahvoja tekijöitä, jotka lähtivät avoimesti vaikean aiheen ääreen. Itsenäisesti en olisi välttämättä siihen ryhtynyt.

Mainittakoon, että ennen itse ”Peaches”-teoksen tarkastelua, mielestäni Rutimo-kollektiivin perustaminenkin oli jo tietyllä tapaa poliittista ja kannanotto. Loimme itsellemme työskentelytilaa hiphop-tanssin kautta taidekentälle, jossa hiphop-tanssia näkyy edelleen selkeästi vähemmän. Itse hiphop-tanssikin kantaa aina historiansa takia mukanaan tiettyä poliittisuutta. Samalla Rutimo-kollektiivin kautta työllistimme itsemme naisina alalla, jossa usein miestanssijoilla ja -esiintyjillä on enemmän kysyntää ja töitä.

### 5.2 Opittujen mallien ja kulttuurin vaikutus teoksen luomiseen

”Peaches”-teoksen harjoituskauden aikana kokeilimme paljon erilaisia liikkeellisiä kohtauksia ja puhuimme naiseudesta ja esineellistämisestä. Emme tehneet pohdintaa alussa vain hiphopin kautta, vaan ylipäättensä siitä, millaista on olla nainen. Kävimme läpi kaikki keksimämme stereotyytiat, jotta kaikki mielikuvat olisi sanottu ääneen ja poistuneet kehoistamme ja mielestämme ainakin hetkellisesti liikkeen ja keskustelun kautta. Oli mielenkiintoista huomata, miten erilaiset taustamme olivat ja

se, miten kasvatusta ja elämäkokemukset vaikuttivat ajatuksiimme. Näin jälkikäteen ajateltuna tuntui tärkeältä, että teimme sopimuksen harjoitusten alussa siitä, että harjoituksissa sai sanoa mitä vain sensuroimatta. Sovimme, että sanotuista asioista emme tuomitse toisiamme. Näin halusimme luoda avoimen, keskustelemaan ilmapiirin, jossa vaikean aiheen kanssa olisi helpompi työskennellä.

Teimme muun muassa liikkeellisiä kohtauksia tehtävänannolla, mikä oli meille hiphop-tanssissa hankalaa tai epämurkavaa. Hankalaksi koettuja asioita oli monia. Yksi niistä oli haarat auki oleminen. Teimme monia kokeiluja liiketeemalla ”haarat auki”. Tämän tehtävänannon kanssa pohdimme sitä, miksi ylipäättensä haarat auki oleminen tuntui epämurkavalta? Milloin liike muuttuu provosoivaksi tai milloin se oli seksikästä tekijän tai katsojan mielestä? Mitä piti muuttaa, että nämä rajat hälvenivät? Miten vaatteet vaikuttivat asentoon tai mielikuviin? Mikä ylipäättensä on seksikästä? Teimme liiketutkimusta asentojen ja liikkumisen kautta ja erilaisilla vaatteilla.

Ahlroos kirjoittaa artikkelissaan (2018) kuinka feministinen tanssitaiteilija Sanna Kekäläinen, joka on tutkinut ja tehnyt teoksia alastomuudesta ja alasti, toteaa teoksestaan ”Queer elegies” (2013) minkä eron hän on itse huomannut nais- ja miesesiintyjän alastomuuden välillä. Kekäläinen kirjoittaa, kuinka naisesiintyjän avatessa jalkansa ja näyttäessä genitaalialueensa, tulee koko tilanteesta pornografinen joka tapauksessa. Samaa tilannetta ei käy miehen genitaalialueiden näyttämisen kanssa. Kekäläinen toteaa tullessa vuosien varrella johtopäätökseen, että naisen ”inner female genital” on kielletty. Väitös on mielestäni vahva, enkä tiedä olenko sen kanssa samaa mieltä. Kuitenkin, tämän kohtauksen työstämisen myötä ymmärrän Kekäläisen ajatusta. Miten voimakkaasti yhteiskuntamme ja kulttuurimme onkaan leimannut naisen genitaalialueet mielikuviiimme ja toimintaamme niin, että se näkyi meidän prosessissamme harjoitella kohtausta ja siihen, mihin suuntaan kohtaus eteni.

Lokakuussa 2019 Urban Apassa tehdyssä demossa itselleni konkretisoitui se, miten arka ja herkkä aihe oli minulle. Harjoitussalissa ystävien kanssa istuminen jalat levällään tai omiin rintoihinsa koskeminen ei prosessin kuluessa herättänyt enää samaa tietoisuutta itsestään ja katsottuna olemisesta kuin vieraan yleisön edessä. Herkän aiheen takia tunnistin itsessäni toisaalta piiloutumisen ja itseni pienentämisen tarvetta ja toisaalta vahvan panssarikuoren rakentamista, jotta olisin vielä vahvempi, provosoivampi ja vielä vähän enemmän jalat levällään, jos se olisi vain mahdollista. Kummassakin kyse oli oman tulkintani mukaan epävarmuudesta ja siitä, että henkilökohtaisuus vieraiden ihmisten edessä tuntui haastavalta. Rikoimme myös normia siitä, miten yleensä ihmiset ovat toisten ihmisten edessä julkisilla paikoilla.

Vaikka esityksiä oli esityskaudellamme vain neljä, huomasin omassa esiintyjyydessäni muutosta lokakuun demon ja tammikuun viimeisen näytöksen välillä. Katsottuna oleminen oli tietyllä tapaa helpompaa. Pohtiessani eroa, luulen sen johtuvan tietystä kuoresta, jonka rakensin tekemisen ympärille. Toisaalta, ”kuori”-sana antaa väärän kuvan kokemastani. Vaikka lavalla olin minä henkilökohtaisine ajatuksin ja kehoni kanssa, ajattelin enemmän esitystilannetta sitä kautta, että käsitelimme lavalla yleisesti aiheitamme, emmekä vain minua ja kehoani. Demossa koin, että nyt kosketan julkisesti rintojani, että ”apua” ja ”mitä sitten”, mihin meni paljon läsnäoloani ja keskittymistäni. Teoksen toisto ja siihen syventyminen vielä demon jälkeen auttoi mielestäni esiintyjyyden syventämisessä

tähän kuvailemaani suuntaan, ainakin itselleni. Sisäistin paremmin, että konteksti, missä esiinnyin oli esitys eikä normaali julkinen tilanne.

Janne Saarakkala kirjoittaa Esitys-lehdessä (2/2010) Sanna Kekäläisen teosten laadusta. Kekäläisen väitteestä ”yksityisestä näyttämöstä”, jossa katsoja ja esiintyjä yrittävät yhdessä tutkia tiettyä privaattia ilmiötä ja *privaattia* itseään rakentamalla sitä vastaan julkisen näyttämöjärjestelmän, joka on jaettavissa ja helpommin tutkittavissa. Saarakkala kirjoittaa kuinka ottamatta kantaa, onko Kekäläisen teoksissa kyse ”ihmisen perustilasta”, niissä simuloidaan yksityistä tai privaattia tilannetta. Saarakkalan tekstissä käsitellään Sanna Kekäläisen teoksia ja niissä ollutta alastomuutta. Vaikka emme olleet teoksessamme alasti, mielestäni tässä kyseisessä artikuloinnissa privaattiuudesta on jotain sellaista, mihin samaistun oman esiintyjyyteni kanssa teoksessamme. En läpi teoksen, mutta osassa kohtauksista.

### 5.3 Pohdintaa sukupuolen käsittelystä teoksessa

Lehikoinen kirjoittaa, kuinka tanssia ei tule nähdä yhteiskunnassa pelkästään vaikutteita saavana osapuolena vaan rakentamiensa merkitysten kautta se voi osaltaan olla vaikuttamassa maailmaan. Tanssi voi olla kierrättämässä ja vahvistamassa kulttuurisia stereotypioita, tai se voi olla purkamassa niitä ja samalla edistämässä yhteiskunnallista muutosta (Lehikoinen 2014, 51).

Etsiessäni tätä opinnäytetyötä varten lähdeaineistoa, havahduin siihen, että puheemme naisista tai naiseudesta ei ole myöskään täysin ongelmaton. Ongelma ei ole vain siinä, kun puhutaan esimerkiksi naisista stereotyyppisesti vaan ylipäättänsä ”nainen”-sanon käyttö. Butler puhuu kirjassaan Han- kala sukupuoli siitä, kuinka vaikka emme enää uskoisi samalla tavoin patriarkaarian<sup>4</sup> olemassaoloon, on ollut vaikeampi syrjäyttää patriarkaattisessa ajattelussa ollutta käsitystä siitä, mitä ”naiset” ovat (Butler 1990, 52). Butler kyseenalaistaa feminismin yritystä pitää sinnikkäästi yllä subjektin pysyvyyttä eli saumatonta naisen kategoriaa, joka johtaa väistämättä moniin kieltäytymisiin tuosta kategoriasta. Ulosrajatut alueet paljastavat rakennelman pakottavat ja sääntelevät seuraukset, vaikka rakennelma on pystytetty emansipatoristisia<sup>5</sup> tarkoituksia varten (Butler 1990, 52).

”Peaches”-teoksessa on kohta, jossa kosketamme rintojamme. Sen tarkoitus oli olla voimaannuttava kokemus omasta kehosta. Lupa koskea omaan kehoonsa ja kehonosaansa, joka on esineellistetty ja joka voi olla vain neutraalia, samalla kun se ei ole ja tavallaan on. Koeyleisöltä saimme kohtauksesta palautetta, että voisiko naiseus olla jotain muutakin kuin tietyt kehonosat? Eihän naiseus aina ole biologista? Tämän takia muutimme ”Peaches”-teoksen esittelytekstiin tarkennuksen sen olevan cisnaisten henkilökohtaisia kokemuksia. Halusimme tällä antaa ymmärtää, että naiseus voi olla

---

<sup>4</sup> Isällinen, isäkeskeinen (Suomi sanakirja).

Voidaan myös puhua rakenteesta, jossa miehillä on enemmän valtaa ja etuoikeuksia, kuin naisilla.

<sup>5</sup> Varsinkin naisesta: vapautua alistaisesta asemasta, itsenäistyä (Suomi sanakirja).

muunkinlaista kuin biologisen kehon kokemus, mutta tässä teoksessa teimme tämän rajauksen, koska meillä ei esiintyjinä ollut kokemusta muusta.

Tämä tarkennus teoksen esittelytekstiin ei kuitenkaan tee asiasta täysin ongelmattonta. Butler kirjoittaa, kuinka erottelu sosiaalisen ja biologisen sukupuolen välillä ei ole yksinkertainen. Kaksijakoisesta sosiaalisten sukupuolten järjestelmästä (mies - nainen) säilyttää piilotetusti uskomuksen sosiaalisen sukupuolen jäljittelevästä suhteesta biologiseen sukupuoleen eli uskomuksen, että sosiaalinen sukupuoli heijastaa biologista sukupuolta tai on muuten sen rajoittama (Butler 1990, 55).

Butler jatkaa, että kehot ymmärretään siis passiivisiksi vääjäämättömän kulttuurisen lain vastaanottajiksi. Kun "kulttuuri", joka "rakentaa" sosiaalisen sukupuolen, ymmärretään tällaisena lakina, näyttää siltä, että sosiaalinen sukupuoli on yhtä määrätty ja jähmeä kuin se oli "biologia on kohtalo" -muotoilun alaisuudessa. Tässä tapauksessa biologian sijasta kohtaloksi muodostuu kulttuuri. (Butler 1990, 57).

Olemmeko vahvistaneet tiettyjä stereotyyppioita, joita emme ole halunneet vahvistaa? Jos yhteiskuntamme ja kulttuurimme on leimannut naisen genitaalialueet vahvasti tiettyihin mielikuviin, miten tätä voi lähteä purkamaan? Näyttämälle ne vai peittämällä? Ja toisaalta oliko teoksella mitään mahdollisuuttakaan purkaa mitään stereotyyppioita, niin kauan kuin teos käsitteli naiseutta? Taide, eli tanssiteoksemme on yksi osa vallitsevaa kulttuuria, eli vahvistimmeko juuri teoksellamme vallassa olevia sosiaaliseen ja biologiseen sukupuoleen liittyviä rakenteita?

Lehikoinen kirjoittaa, että koreografin kannattaa tiedostaa minkälaisia viestejä teoksessa on. Vaikka se näyttäytyisi muuten hienona, kannattaako se poliittisesti kestävämpiä merkityksiä? (Lehikoinen 2014, 51).

Tiina Lindfors kirjoittaa, kuinka koreografin on hänen mielestään hyvä käsittää työnsä suhde esityslanteen tärkeimpään elementtiin, yleisöön. Yhteinen sosiaalinen kokemus katsomon ja näyttämön välillä on maaginen, alati uudistuva ja loputtoman inspiroiva. Yleisöä ei koskaan saa aliarvioida mutta ei myöskään yliarvioida. Taidetta tehdään katsojille, tosin ei heidän ehdoillaan ja vielä vähemmän median ehdoilla. Ei kalastellen tai kutsuen. Koreografina ratkaisevan tärkeää on oman näkemyksen noudattaminen, sisäisen linjan ja valon seuraaminen (Lindfors 2010, 121).

Olen Lindforsin kanssa samaan mieltä siitä, että yleisö on yksi teoksen tärkeimpiä elementtejä. Teos tehdään katsottavaksi ja koettavaksi ja se herää eloon vasta katsojien myötä. Yleisön tärkeys oli yksi syy, miksi esimerkiksi pyysimme koeyleisöä katsomaan teosta ennen esityskautta. Koeyleisö ja yleisön edessä oleminen toi kuitenkin esille miellyttämisen tarvetta. Tämän huomasin ainakin itsessäni. Tästä miellyttämisen tarpeesta puhuimme työryhmänäkin. Kuinka paljon annoimme koeyleisön palautteen vaikuttaa teokseen? Toisaalta yleisön reaktioihin ja tulkintoihin ei voi lopulta vaikuttaa, mutta miksi kantaa niistä huolta? Mielestäni Lindfors tekstissään kiteyttää oivallisesti sen, että teos tehdään katsojille, mutta ei heidän ehdoillaan.



Lisäksi Lindfors kirjoittaa, että hänen mukaansa taide ei leiju omissa sfääreissään vaan se on konkreettisesti ja puhuttelevasti osa yhteiskuntaa. Hänen mukaansa sen pitääkin olla näin. Lindforsin mielestä taiteilijan pyhä tehtävä on herättää ajatuksia ja vaikuttaa katsojaan eli puhutella älyä tunteiden ja tuntemusten kautta. Hän kirjoittaa siitä, että katsojan pitää ymmärtää teoksen näyttämökerrontaa, jotta hän voi kokea ajatuksia herättävän elämyksen, joka parhaimmillaan voi vaikuttaa yksilön ajatusmaailman muuttumiseen tai toimintaan (Lindfors 2011, 114). Tämän ajatuksen kanssa koen olevani hieman eri mieltä. Työryhmänä puhuimme siitä, että tärkeää on, että meille työryhmänä on selkeä visio siitä, mitä haluamme sanoa. Se, aukeaako teos katsojalle, ei ole enää meidän tekemisistämme kiinni. Jokainen näkee teoksessa eri asioita ja suhtautuu niihin eri tavalla. Kaikkea ei tarvitse ymmärtää, varsinkaan samalla tavalla, kun me olemme sen harjoitusprosessissa kokeneet. Emme siis "Peaches"-teoksessa pyrkineetkään siihen, että kohtauksilla olisi pitänyt olla jokin selkeä ajatus, joka katsojan pitäisi ymmärtää.

Tanssitaiteilija Susanna Leinonen kirjoittaa siitä, että hän on kiinnostunut tekemään teoksia, jotka eivät anna selkeitä vastauksia - ainoastaan viitteitä ja vihjauksia nähdystä ja koetusta. Hän toivoo, että katsoja käsittelee näkemäänsä omista lähtökohdistaan ja kokoaa teoksesta oman tarinansa (Leinonen 2011, 113). Tämä Leinosen ajatus mielestäni kuvaa hyvin sitä, millä ajatusmaailmalla teimme teoksen yleisölle.

Olemme olleet tietoisia taiteilijan vastuusta ja yrittäneet teoksessa olla vahvistamatta niitä. Tulkinnat teoksesta tekee lopulta yleisö. Heidän kokemaansa emme voi enää vaikuttaa. Työryhmänä emme ole halunneet vahvistaa jo vallassa olevia asetelmia vaan herättää ajatuksia ja kokemuksia asetelmista. Se, toteutuiko tämä ei ole enää meidän käsissämme.

Sederholm kirjoittaa performanssin olevan ylläpitotaidetta, joka vertautuu arkiaskareisiin. Hän kirjoittaa performanssista ylläpitotaiteena, performanssin taidemuodon ohimenevyyden takia. Samaa ohimenevyyttä on mielestäni osittain tanssitaiteessa, joten pidän teostamme osittain ylläpitotaiteena. Sederholm toteaa, että kuten arkiaskareilla on tapana, siivous ei koskaan lopu. Ylläpitotaiteessa toiminta katalysoi avoimeksi jääviä prosesseja. Nämä prosessit voivat hetkellisesti selkeyttää sitä epäselvää ja usein epämiellyttävää tilaa, joka koetaan, kun jokin on älyllisesti epätarkkaa, toistaiseksi kirkastumatonta (Sederholm 2002, 92-93).

Tämä Sederholmin kuvaus ylläpitotaiteesta antaa myös minulle taiteilijana tilaa hengittää. "Peaches"-teos ei ollut ratkaisu kaikkeen, viimeinen totuus ja lausunto, jonka jälkeen kaikki muuttuu paremmaksi ja joka olisi kattanut kaikki epäkohdat ja näkökulmat. Teos ei ollut täydellinen. "Peaches" oli tässä hetkessä luotu teos, meille tärkeillä ja merkityksellisillä tarkoituksilla ja tietyillä rajauksilla. "Peaches"-teoksen jälkeen on tilaa seuraavalle teokselle, jossa käsiteltävät asiat voidaan näyttää ja käsitellä toisin. Muutokselle ja kehitykselle on tilaa.

Hotinen kirjoittaa, kuinka kiusaus puhua pehmeitä ja kaunistella asioita on hyvin suuri. Tämä on myös hyvin inhimillistä, sehän on meille tapa tehdä itsestämme mielenkiintoisempia (Hotinen 2002, 346). Olen tätä pohtivaa projektia kirjoittaessani yrittänyt olla rehellinen. Toisaalta olen silti inhimillinen ihminen. Siksi kehotan, että tätä opinnäytetyötä kannattaa lukea läpi kriittisin ajatuksin, samoin kuin tätä pohdintaa. Haluan myös painottaa, että opinnäytetyöni perustuu omiin ajatuksiini ja pohdintoihini ”Peaches”-teoksesta, enkä puhu koko työryhmämme puolesta.

Leinonen kirjoittaa, kuinka teoksen luominen on vaikeaa ja siitä kirjoittaminen vielä vaikeampaa. Luomisprosessi on yhtä aaltoliikettä huipulta pohjalle. Jokainen prosessi on samalla kertaa yhtä ihana ja ahdistava (Leinonen 2010 & 2011, 109). Pystyn samaistumaan tähän ajatukseen kirjoittaessani ”Peaches”-teoksesta tätä pohtivaa raporttia. Koen, että lopulta tämä kirjoitusprosessi kuitenkin kaikkien aaltoliikkeiden jälkeen vahvasti ammatti-identiteettiäni taiteilijana. Aiheiden ja kysymysten äärellä oleminen oli tukalaa, mutta lopulta jo vain niiden äärellä oleminen oli tärkeää ja tarpeellista. Niin kuin Lindy toteaa, tärkeää on tuntemattoman sietokyky – rohkeus olla tietämättä kaikkea heti (Lindy 2011, 125). Olen avannut kirjoitusprosessissa muutamia näkökulmia ja määritteitä, joita pohdinnastani on herännyt. Kuitenkin kirjoitusformaatin ollessa opinnäytetyö, käsittelin kevyellä otteella muun muassa hiphop-kulttuuria, kulttuurillista omimista tai sukupuolisuutta. Nämä aiheet eivät ole yksiselitteisiä vaan laajoja ja siksi niiden käsittäminen ja ymmärtäminen kokonaisuudessaan vaatisi syvempää perehtymistä. Tällainen keveys on kuitenkin riittänyt siihen, että minulla on omaa taiteellijuuttani kohtaan sellainen olo, että pystyn näkemään monia näkökulmia ja tämä tietämys on vahvistanut omaa ammatti-identiteettiäni.

Olen ylpeä Rutimo-kollektiivin esikoisteoksesta ”Peaches”. Toivon ja uskon, että päädyn feministisen hiphopin ääreen toistekin. Tämänkin esityksen teon ja raportin kirjoittamisen myötä tiedän, että pystyn luomaan valmiita teoksia. Epävarmalta kuitenkin tuntuu taiteilijana työllistyminen ja rahoituksen saanti. Tähän epävarmuuten ei kuitenkaan ole vastausta, aika näyttää, miten käy.

Olen pohtinut sitä, tekisinkö jotain teoksen osalta toisin. Perehdyttyäni erityisesti Judith Butlerin kirjaan Hankala sukupuoli (1990), olen miettinyt teoksemme kehollisuutta ja esittelytekstiä. Kirjottaisinko esittelytekstiin enää cisnaisista? Tekisinkö teoksen kokonaisuudesta niin kehokeskeistä? Pohdinnan lomassa olen samalla sitä mieltä, että teos on syntynyt juuri sellaisena, oikeanlaisena siihen hetkeen, missä se luotiin. Silloin valintojen takana olleet perustelut ovat tuntuneet hyviltä. Minulla olisi vielä kiinnostusta jatkaa aiheen parissa, pohtia ja tehdä teoksia siitä, miten hiphop esineellistää. Minulla ei kuitenkaan ole tarvetta tehdä ”Peaches”-teoksesta paranneltua versiota, eikä välttämättä suoraan jatko-osaakaan, vaan seuraavia itsenäisiä teoksia.

Toisaalta, vaikka kirjoitan että olen kiinnostunut jatkamaan aiheen parissa työskentelyä, olen ajatusieni kanssa tietynlaisessa ristiriidassa, missä minun on silti hyvä olla. Tämän teos- ja kirjoitusprosessin jälkeenkin tunnistan itsessäni edelleen piirteen olla varovainen kantaaottavuudessa, enkä koe

poliittisuutta omaksi mukavuusalueekseni. Toisaalta "Peaches"-teoksessa ollut ajankohtaisuus ja kantaottavuus ovat tuntuneet tekijänä todella merkityksellisiltä ja hyvältä.

Toivon, että tästä opinnäytetyön lukemisesta voisi saada inspiraatiota ja ajatuksia muutkin feminististen teosten tekijät ja hiphop-teoksien tekijät. Pidän siitä, että opinnäytetyöni perustuu paljolti henkilökohtaisten kokemusten ja ajatusten kirjoittamiseen, jolloin tieteellisemmän aineiston rinnalle löytyy samoista aiheista kokemuspohjaisiakin lähteitä. Mielestäni on hienoa, että jo tutkitun tiedon rinnalle hiphopista ja feminismistä nousee myös tanssitaiteilijoiden näkökulmia näiden aiheiden parissa työskentelystä. Nykytanssin kentällä feminismi on näkynyt selkeämmin jo pitkään ja vaikuttavia tekijöitä on monia, kuten esimerkiksi opinnäytetyössäni mainittu Sanna Kekäläinen. Toisaalta ylipääntensä katutanssilajeihin pohjautuvien teosten näkeminen on vielä toistaiseksi harvinaisempaa, vaikka ne ovat koko ajan yleistymässä. On hienoa, että "Peaches" teos on mukana tässä meneillään olevassa aallossa, jossa katutanssilajit ja hiphop feminismi saavat näkyvyyttä enemmän yhteiskunnassa ja tanssitaiteen kentällä.

Mitä enemmän perehdyin hiphop feminismiin, sitä tärkeämmäksi käsitteeksi se muodostui minulle. Toivon, että tämä opinnäytetyö jatkaa näkyvyyden lisäämistä käsitteelle, samalla tavalla kuin esimerkiksi Hyvä Verse- kirja (Strand 2019), Ruskeat työt median artikkelit ja erilaiset radio-ohjelmat ja haastattelut ovat tehneet.

Tänään huhtikuussa 2020 ajatukseni ovat olleet nämä. Se, että ajatukseni tämän kirjoitusprosessin jälkeen muuttuvat ja muovautuvatkin on suotavaa ja uskon että väijäämätöntä. Katsotaan sitten muutaman vuoden päästä, mitä ajatuksia "Peaches"-teos ja oma tekijäys herättää.

## LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT

ABDULKARIM, Maryab & TALVITIE Eveliina. 2018. Noin 10 myyttiä feminismistä. Tallinna: MediaZone Oy.

ACKERMAN, James. 1962. Theory of Style. [Viitattu: 2020-04-7] Saatavissa: [https://monoskop.org/images/0/00/Ackerman\\_James\\_S\\_1962\\_A\\_Theory\\_of\\_Style.pdf](https://monoskop.org/images/0/00/Ackerman_James_S_1962_A_Theory_of_Style.pdf)

AHLROOS, Olli. 2018. Kysymyksiä taiteesta ja taiteilijaksi tulemisesta Sanna Kekäläiselle. Tanssin verkkolehti. [Viitattu: 2020-02-05.] Saatavissa: <http://www.liikekieli.com/uusi-alku-012016/kysymyksia-taiteesta-ja-taiteilijaksi-tulemisesta-sanna-keka-laiselle/>

ANTTILA, Eeva. 2013. Koko koulu tanssii! Kehollisuuden haasteita ja mahdollisuuksia kouluyhteisössä. Nuorisotutkimus: Taiteellinen toiminta ja hyvinvointi. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

A.PEOPLES, Whitney. 2008. "Under Construction": Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms. Durham, NC: Duke University Press. [Viitattu: 2020-02-10.] Saatavissa: <https://www.jstor.org/stable/40338910>

BUTLER Judith. 1990. Hankala sukupuoli. Feminismi ja Identiteetin kumous. Tampere: TammerPaino Oy.

CARLSON Marvin. 2004. Esitys ja Performanssi. Kriittinen johdatus. Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Helsinki: Like.

CHANG Jeff. 2008. Can't stop won't stop. Hiphopsukupolven historia. Helsinki: Like.

HANHINEN Hanna. 2017-10-17. Me too- kampanja täytti somen - seksuaalinen häirintä näkyy kaaruina lukuina jo koululaisten kyselyissä. Seksuaalirikokset. Yle Uutiset. [Viitattu 2020-02-04] Saatavissa: <https://yle.fi/uutiset/3-9886385>

HODGENS, Pauline. 1998a. Interpreting Dance. Julkaisissa Dance Analysis: Theory and Practice. Toim. Janet Adshead. Lontoo: Dance Books.

HOTINEN Juha-Pekka. 2002. Tekstuaalista häirintää - kirjoituksia teatterista ja esitystaiteesta. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

HUBARA Koko. 2019-05-24. Bileitä ja hevosenpaskaa: Hoppichiksen tunnustukset. Ruskeat tytöt. [Viitattu: 2020-02-20] Saatavissa: <https://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/bileita-hevonpaskaa-hoppichiksin-tunnustukset/>

HUHTA Liisa & MERILÄINEN Rosa. 2009. Feministin käsikirja. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy.

JESSIE Ma. 2017-09-27. What is hip hop dance. Steezy. [Viitattu 2019-10-25]

Saatavissa: <https://blog.steezy.co/what-is-hip-hop-dance/?fbclid=IwAR3QXBLnVB4UNKNwBKtev-HKjnib4PQNpgXxkHtaKw-lbHoq9S0ZF6qSXJ2c>

JESSIE Ma. 2018-01-15. Why you shouldnt call Urban dance "Hiphop". Steezy. [Viitattu 2019-10-23]

Saatavissa: <https://blog.steezy.co/urban-dance-and-hip-hop/>

KORTELAINEEN Hanna. 2019. Harjoituspäiväkirjat ja muistiinpanot. Helsinki.

LEHIKONEN Kai. 2004. Tanssi sanoiksi. Tanssianalyysin perusteita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Tanssin koulutusohjelma. Kinesis 4.

LEINONEN Susanna. 2010 & 2011. Luominen on aaltoliikettä huipulta pohjalle. Julkaisussa Nykyykoreografian jalanjäljissä, 37 tapaa tehdä tanssia. Toim. Hannele Jyrkkä. 2011. Helsinki: Like Kustannus Oy.

LESTELÄ Johanna. Otavan oppimispalvelut. Kolme kysymystä monikulttuurisessa koulussa työskentelevälle opettajalle. Johanna Lestelä. [Viitattu: 2020-03-19]

Saatavissa: <https://oppimisenpalvelut.otava.fi/artikkelit/kolme-kysymysta-monikulttuurisessa-koulussa-tyoskentelevalle-opettajalle/>

LINDFORS Tiina. 2010. Elämä on työtä, työ elämää. Julkaisussa Nykykoreografian jalanjäljissä, 37 tapaa tehdä tanssia. Toim. Hannele Jyrkkä. 2011. Helsinki: Like Kustannus Oy.

LINDSEY Treva B. 2015. Let Me Blow Your Mind: Hip Hop Feminist Futures in Theory and Praxis.

Urban Education Vol. 50(1) 52–77, [sagepub.com/journalsPermissions.nav](http://sagepub.com/journalsPermissions.nav)

DOI: 10.1177/0042085914563184

[ue.sagepub.com](http://ue.sagepub.com)

LINDY Pia. 2011. Taiteilijuus on kysymysten virtaa. Julkaisussa Nykykoreografien jalanjäljissä, 37 tapaa tehdä tanssia. Toim. Hannele Jyrkkä. 2011. Helsinki: Like Kustannus Oy.

MAHADURA & ÖZBERKAN. 2019-06-13. Sideways-festivaalilla. HipHop ja feminismi. Yle Areena.

[Kuunneltu: 2020-02-21] Saatavilla: <https://areena.yle.fi/1-50151798>

MONCELL E. Durden. 2019. Luento Hiphop kulttuurista. 2019-11-02 & 03. SADE ry.

MONNI Kirsi. 2012. Koreografian poliittiset ulottuvuudet. Julkaisussa Lepecki Andre, Tanssitaide ja liikkeen politiikka. Teatterikorkeakoulu. Tanssitaiteen laitos. Helsinki: Like Kustannus Oy.

MÄKELÄ Mikko & RANTAKALLIO Inka. 2019. HipHop-tutkimus radiossa: Rap Scholarin tarina. HipHop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä. Toim. Sykäri Venla, Rantakallio Inka, Westinen Elina & Cvetanovic Dragana. Nuorisotutkimusseura. Keuruu: Printek.

PIHLAJA Satu. 2018. Aikaansaamisen Taika. Näin johdat itseäsi. EU: Atena Kustannus Oy.

RANTAKALLIO Inka. 2018-05-14. Rap Scholar. HipHop Feminismi. Haastateltavina: Renaz & Yeboah. [Kuunneltu: 2020-02-21] Saatavissa: <https://www.mixcloud.com/RapScholar/rap-scholar-14052018-hip-hop-feminismi-vieraana-renaz-yeboah/>

SAARAKKALA, Janne. 2010. Sanna Kekäläinen alastomana. Esitylehti 2/2010. [Viitattu: 2020-03-31.] Saatavissa: <http://www.kekalainencompany.net/wp/arkisto/lehtiarviot-ja-artikkelit/janne-saarakkala-esitys-lehti-2-2010/>

SEDERHOLM Helena. 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Julkaisussa Kauden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Gaudeamus Kirja. Tampere: Tammer-paino.

SETA. Sukupuolen moninaisuuden osaamiskeskus. 2019-04-24. Sateenkaarisanasto. [Viitattu: 2020-01-22] Saatavissa: <https://seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto/>

SIRVIÖ Jussi. 2019. Vahva tahto tukijärjestelmänä. HipHop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä. Toim. Sykäri Venla, Rantakallio Inka, Westinen Elina & Cvetanovic Dragana. Nuorisotutkimusseura. Keuruu: Printek.

SUOMISANAKIRJA. 2020. Essentialismi. [Viitattu: 2020-03-19]  
Saatavissa: <https://www.suomisanakirja.fi/essentialismi>

SUOMISANAKIRJA. 2020. Emansipatoritua. [Viitattu: 2020-03-19]  
Saatavissa: <https://www.suomisanakirja.fi/emansipoitua>

SUOMISANAKIRJA. 2020. Patriarkaallinen. [Viitattu: 2020-03-19]  
Saatavissa: <https://www.suomisanakirja.fi/patriarkaallinen>