

Hanna Sirén

MIKÄ TEKEE TANSSISTA TAIDETTA?

Taitteen sekä tanssin tulkintoja ja merkityksiä

MIKÄ TEKEE TANSSISTA TAIDETTA?

Taiteen sekä tanssin tulkintoja ja merkityksiä.

Hanna Sirén
Opinnäytetyö
Kevät 2011
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan koulutusohjelma, klassisen baletin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Hanna Sirén

Opinnäytetyön nimi: Mikä tekee tanssista taidetta? Taiteen sekä tanssin tulkintoja ja merkityksiä

Työn ohjaajat: Petri Hoppu, Heli Kuula

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2011

Sivumäärä: 40

Tämän työn lähtökohtana olivat henkilökohtaiset oppimistarpeet sekä halu syventää teoreettista ymmärrystä ja tietämystä tanssista taidemuotona. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää taiteen ja tanssin käsitteitä ja tehtäviä kirjallisuuden pohjalta sekä vastata kysymykseen: ”Mikä tekee tanssista taidetta?” Tämä on kirjallinen opinnäytetyö, jonka olen tehnyt osana tanssinopettajan ammattikorkeakouluopintojani Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikössä. Opinnäytetyö on hankkeistettu, ja sen toimeksiantajana toimii Oulun seudun ammattikorkeakoulu.

Työssäni määrittelen taiteen ja sen ominaispiirteet sekä esittelen erilaisia taideteorioita. Pohdin lisäksi tanssia, sen määritelmiä ja merkityksiä. Lopuksi pyrin yhdistämään taiteen tanssiin ja määrittelemään, mikä tekee tanssista taidetta. Peilaan tässä työssä esille nousevia asioita niihin kokemuksiin ja ajatuksiin, joita minulle on tanssinopettajan työn ja opiskelun kautta muodostunut.

Jotta tanssista tulee taidetta, sen pitää täyttää tietyt ehdot. Ensimmäiseksi tanssitaide vaatii ajatuksella tuotettua kehon liikettä, sillä tietoisuus tekee arkiliikkeestä tanssia. Toiseksi tanssitaide vaatii hallittua tekniikkaa merkitysten ja tunteiden ilmaisemiseksi kehon liikkeen avulla. Tällöin liikkeen muoto tulee riittävän puhtaaksi ilmaisemaan haluttuja merkityksiä. Kolmanneksi tanssitaide vaatii koreografian, jossa ajatuksella tuotetut kehon liikkeet ovat mielekkäästi järjestettyinä. Tällöin liikkeet ilmaisevat koreografian tarkoittamia merkityksiä ja tunteita. Neljänneksi tanssitaide vaatii yleisön, joka voi kokea koreografian sisältämät merkitykset ja tunteet.

Työn sisältöä voi hyödyntää oppimateriaalina tanssinopettajakoulutuksessa pohdittaessa tanssia taiteellisesta näkökulmasta sekä omaa taiteellista identiteettiä. Jatkotutkimuksena olisi kiinnostavaa koota yhteen alalla toimivien tanssin ammattilaisten subjektiivisia näkemyksiä siitä, mitä taide ja tanssi heille merkitsevät. Edelleen saatuja tuloksia voisi suhteuttaa opettajien omaan tanssilajiin ja vertailla missä määrin eri tanssilajit mahdollisesti poikkeavat suhteessa taiteeseen.

Asiasanat: Taide, tanssi, tanssitaide

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education, Option of Classical Ballet

Author: Hanna Sirén

Title of thesis: What Makes Dance an Art Form? Interpretations and Meanings of Art And Dance.

Supervisors: Petri Hoppu, Heli Kuula

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2011 Number of pages: 40

The starting points of this thesis were personal interests and a desire to amplify knowledge and understanding about dance as an art form. The objective of the work is to clarify the definitions of art and dance on the basis of literature and to find out an answer to the question what makes dance an art form. This written thesis is a part of dance teacher studies at Oulu University of Applied Sciences. This thesis was commissioned by Oulu University of Applied Sciences.

At first art and its characteristics are defined and different theories about art are presented. Then dance, its definitions and meanings are presented. Further more, the aim is to combine art and dance and define what makes dance an art form. The results will be reflected upon the experiences and thoughts I have formed during my studies and work as a dance teacher.

If dance is to be an art form, certain rules must be fulfilled. First, dance art requires body movement created with a conscious mind. Consciousness is the key separating dance movement from every day motions. Second, dance art requires a controlled technique. Technique gives the movement a clear form so that the meanings and emotions of the body movement are properly expressed. Third, dance art requires a choreography, in which the conscious body movements are organized in a meaningful way. In this way, the movements express the emotions of the choreographer. Fourth is audience that may experience the meanings and emotions of the choreography.

The contents of this work can be used as a teaching material in dance teacher education when the students are to reflect on their own artistic identity and to discuss dance from an artistic point of view. In the future it would be interesting to collect the subjective opinions of professional dancers and dance teachers about art and dance. The results could be proportioned to the dance style the professionals represent and compare whether different dance styles differ in their relationship to art.

Keywords: Art, dance, dance art

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	7
3 MITÄ TAIDE ON?	8
3.1 Taiteen ominaispiirteitä	9
3.2 Taiteen tehtäviä	11
3.3 Taidekäsitteitä	12
4 MITÄ TANSSI ON?	14
4.1 Tanssin määritelmiä	15
4.2 Tanssin merkityksiä ja tehtäviä	18
4.3 Länsimainen taidetanssi	20
5 TANSSI TAITEENA	21
5.1 Keho tanssin instrumenttina	21
5.2 Tanssi ja koreografia kielenä	23
5.3 Liikkeestä koreografiaksi	24
5.4 Tanssin tila	27
5.5 Tanssin sukulaistaiteet	28
5.6 Taidetanssi vai tanssitaide?	29
6 TANSSITAITEEN TOTEUTUMINEN KÄYTÄNNÖSSÄ	30
7 YHTEENVETO JA JATKOTUTKIMUSAIHEET	33
8 LOPPUSANAT	36
LÄHTEET	37

1 JOHDANTO

Minulle tanssimisen ja tanssinopettamisen tärkeimpänä kannustimena ja motivaationa on mahdollisuus taiteellisen toiminnan toteuttamiseen ja taiteen kokemiseen. Tanssinopettajakoulutus on tarjonnut minulle monta mahdollisuutta toteuttaa omaa luovuuttani, esiintyjyyttäni ja taiteilijuuttani käytännössä niin lavalla kuin tanssisalissakin. Pohdinnat tanssin olemuksesta ja sisällöstä ovat laajentaneet ymmärrystäni siitä maailmasta, jossa olen tehnyt ja tulen tekemään työtäni. Oman ammatillisen identiteetin kasvu opintojen myötä on ollut hyvin henkilökohtainen kokemus. Se on vaatinut itsensä hahmottamista osana laajaa ja monisyistä kokonaisuutta, johon kuuluu niin tanssin historia kuin toiminta opettajana ja kasvattajana.

Tällä työllä haluan selvittää ja laajentaa edelleen sitä viitekehystä, jonka sisällä toimin tanssin alalla. Haluan ymmärtää laajempia kokonaisuuksia taiteesta ja kulttuurista, johon tanssikin kuuluu. Pyrin selvittämään sen teoreettisen rungon, jonka ympäriltä olen saanut paljon käytännön kokemuksia mutta jonka opiskelu on jäänyt opintojen aikana omalta osaltani puutteelliseksi. Näitä tavoitteita lähdän toteuttamaan tutustumalla siihen, mitä tanssista ja taiteesta on kirjoitettu ja julkaistu.

Tämä on kirjallinen opinnäytetyö, jonka olen tehnyt osana tanssinopettajan ammattikorkeakouluopintojani Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikössä. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää taiteen ja tanssin käsitteitä ja tehtäviä kirjallisuuden pohjalta sekä vastata kysymykseen: ”Mikä tekee tanssista taidetta?” Aluksi määrittelen taiteen ja sen ominaispiirteet sekä esittelen erilaisia taideteorioita. Seuraavaksi pohdin tanssia, sen määritelmiä ja merkityksiä. Lopuksi pyrin yhdistämään taiteen tanssiin ja määrittelemään, mikä tekee tanssista taidetta. Peilaan tässä työssä esille nousevia asioita niihin kokemuksiin ja ajatuksiin, joita minulle on tanssinopettajan työn kautta muodostunut.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Tanssinopettajan ammattikorkeakoulutus on hyvin käytännönläheistä. Se painottuu tanssitekniikan lisäksi tanssitunnilla tarvittaviin pedagogisiin ja didaktisiin tietoihin ja taitoihin sekä työelämässä tarvittavaan ammattiosaamiseen ja tietämykseen. Taiteellinen toiminta toteutuu opintojen ohella lukuisina esiintymisinä koulun näytöksissä, kuten se on monilla opiskelijoilla toteutunut jo harrastusaikana. Kokemukseni mukaan esiintymiseen ei kuitenkaan juurikaan panosteta siitä lähtökohdasta, että tanssija olisi taiteellisen kokemuksen tuottaja ja esittämänsä liikemateriaalin ja teoksen aktiivinen ja tietoinen tulkitsija. Esiintyminen on rutiinomainen osa tanssia ja sen opiskelua. Myös tanssitaiteellinen luova toiminta ja koreografian tekeminen ovat vain pienessä sivuosassa opintojen kokonaissisällöstä. Tämä on toki ymmärrettävää, sillä koulutuksen pääasiallinen tavoite on tuottaa ammattitaitoisia tanssinopettajia. Oma henkilökohtainen tarpeeni taiteellisen toiminnan teoreettiseen ymmärtämiseen ja opiskelemiseen on kuitenkin suurempi kuin koulutus on pystynyt tähän mennessä tarjoamaan. Tuon puutteen halusin korjata valitsemalla opinnäytetyöni aiheeksi kirjallisen tutkielman tanssista, taiteesta ja tanssitaiteesta.

Tutkimuskysymykseni on: ”Mikä tekee tanssista taidetta?” Halusin tietää, millä perusteella tanssin voidaan katsoa olevan taidetta, sillä toistaiseksi minulla on siitä vain oma subjektiivinen mielipiteeni. Jotta asian selvittäminen olisi mahdollista, minun tulee ensin ymmärtää, mitä taide ja tanssi ovat yleisinä ilmiöinä.

Aloitin aiheeseen tutustumisen tutkimalla alan kirjallisuutta. Taiteen alalta rajoitin materiaalin etsimisen yleistä taidefilosofiaa, -teoriaa ja -tutkimusta käsitteleviin teoksiin, sillä taiteen eri ilmene-mismuodot tanssia lukuun ottamatta eivät olleet tämän tutkimuksen kannalta oleellisia. Tanssin alalta keskityin Suomessa tehtyihin tanssin tutkimuksiin sekä tanssintutkimusta ja koreografiaa käsitteleviin teoksiin. Rajasin aineistosta esiin nousseet tiedot käsittelemään taiteen sekä tanssin yleisiä ominaispiirteitä ja tehtäviä ja pohdin niitä lähdekirjallisuudesta ilmi tulleiden seikkojen sekä omien kokemusteni ja mielipiteideni pohjalta. Sen jälkeen yhdistelin tietoja kummastakin aihepiiristä ja nostin esiin uusia tanssitaiteelle ominaisia piirteitä. Lopuksi tiivistin lähdekirjallisuudessa toistuvat ja merkittävimmiksi muodostuneet seikat yhteenvedoksi.

3 MITÄ TAIDE ON?

Jotta voitaisiin puhua taiteesta, on ensin ymmärrettävä, mitä on kulttuuri. Kulttuuri on hyvin laaja käsite. Se pitää sisällään kaiken meitä ympäröivän ja kaiken mitä teemme. Siihen vaikuttavat edellisiltä sukupolvilta välittyneet tavat ja perinteet, kuten ruoka, pukeutuminen, musiikki, rakentaminen, tanssi ja juhlapyhien vietto. Taide kulkee käsi kädessä kulttuurin kanssa, sillä taide on osa sitä. (Palttala, Tulkki & Vakkuri 2004, 5.)

Taidetta on kautta aikojen luokiteltu mitä erilaisimmin perustein. Luokittelua on usein sävyttänyt voimakas säätyjako eliitin ja rahvaan välillä. Nykyään suuriksi taiteilijoiksi luettavat henkilöt saattoivat omana aikanaan olla halveksittuja, ruumiillista työtä tekeviä käsityöläisiä. (Pyhtilä 1999, 14–19.) On monia esimerkkejä siitä, miten aikanaan väheksytyt teokset on noussut myöhemmin korkeaan arvoon, myös Suomessa (Kinnunen 2000, 53). Joukkoviestintien vahva asema nykypäivänä on mullistanut taiteen vastaanottamisen ja pienentänyt taiteen ja arjen välistä perinteistä etäisyyttä (Sevänen 1998, 386). Taide on yhteiskunnassamme eittämättä tärkeää, ja jopa kokonaiset kaupungit elävät taiteesta (Kinnunen 2000, 295). Kaikkien korkeakulttuurien piirissä on ollut jonkinlainen taidekasvatusjärjestelmä, ja taiteellisten perustaitojen hallinta on kuulunut sivistyneen ihmisen tunnusmerkkeihin länsimaissa antiikin ajoista lähtien (Tuomikoski 1987, 33). Taiteen käsite kiteytyi kuitenkin vasta 1600- ja 1700-luvuilla. Tuolloin alettiin puhua kaunotaidoista, koska maalaukselle, kirjallisuudelle, musiikille ynnä muille pidettiin yhteisenä pyrkimystä kauneuteen. (Vuorinen 1996, 25.)

Seuraavassa kerron oman käsitykseni taiteesta siten kuin minä olen sen kirjannut opintojeni aikana laatimaani opettamisen ydinsuunnitelmaan.

Mielestäni taide on jotakin, jolla ei ole välttämätöntä funktiota. Se voi olla osana esinettä tai asiaa, jolla on välttämätön funktio, mutta sillä itsellään ei ole sellaista. Ikkuna itsessään ei ole taideteos. Se on rakenne, jolla on funktio päästää valoa sisään taloon. Sen sijaan ikkunaan tehty lasimaalaus on taidetta. Se ei ole millään lailla välttämätön, mutta sillä on oma tehtävänsä. Se voi kertoa uskonnollista tarinaa, se voi olla yksinomaan tekijänsä sielunmaailman peili tai sen on vain tarkoitus näyttää katsojan silmään kauniilta.

Vaikka taiteella ei mielestäni ole välttämätöntä funktiota, se ei silti tarkoita, että se olisi turhaa. Se on syntynyt jostakin syystä. Se syy on ihmisen kyky ajatella. Ihminen kykenee toimintaan, joka on korkeammalla tasolla kuin pelkät vaistotoiminnot. Ihminen kykenee poh-

timaan, luokittelemaan, analysoimaan ja ymmärtämään abstrakteja käsitteitä. Aina ihmisen perustoiminnot ja perinteinen kommunikaatio eivät ole riittäviä keinoja näiden syvimpien ajatusten ilmentämiseen ja välittämiseen. Siihen tarvitaan väline, joka on yhtä korkealla tasolla kuin ihmisen abstrakti ajatustoiminta. Tuo väline on taide. Henkilö, joka kokee suurta tarvetta ilmaista tai välittää näitä syvimpiä ajatuksiaan jollakin keinolla, on taiteilija.

Vaikka taiteella ei ole välttämätöntä funktiota, sillä on silti hyvin monia eri tehtäviä. Näitä tehtäviä ovat esimerkiksi uuden luominen, itseilmaisuus, tunteiden kokeminen, kritisoiminen, tiedon välitys ja kanssaihmiin vetoaminen ja vaikuttaminen. Toiset tuntevat pakottavaa tarvetta käyttää taidetta jollakin tai kaikilla edellä mainituilla tavoilla. Se voi sekä tekijälleen että kokijalleen olla keino tuntea itsensä kokonaiseksi, ymmärretyksi ja täydelliseksi. Koska taide voi olla osana ihmisen laajan tunteiden kirjon ilmaisemisessa, sen tehtävä ei ole aina tuottaa ihmiselle mieluisia elämyksiä. Sen tulee myös viedä ääri rajoille. Sen tulee toisinaan asettaa meidät vastakkain kiperien kysymysten äärelle ja pakottaa kohtaamaan vaiettuja asioita. (Sirén 2010.)

Edellä esitetty on täysin omaa tulkintaani taiteesta ilman turvautumista ulkopuolisiin lähteisiin. Seuraavissa kappaleissa esitän lähdekirjallisuudesta poimittuja tulkintoja ja määritelmiä aiheesta.

3.1 Taiteen ominaispiirteitä

Taide on käsite, mutta sitä on vaikea määritellä lyhyesti tai yksiselitteisesti. Tietosanakirja kertoo taiteen olevan luovaa esteettistä toimintaa ja tämän toiminnan tulosta. Tanssitaide mainitaan yhtenä taiteen lajina maalaustaiteen, kaunokirjallisuuden ynnä muiden joukossa. (Rantala 1993, 889.)

Paula Tuomikosken (1987, 38–43) mukaan taidetta ei ole, jos ei ole esteettisiä arvoja, ja esteettisiä arvoja ei voi havaita, jos ihminen ei ole esteettisesti asennoitunut. Tällaista asennoitumista on tilastoja tutkimalla havaittu vain pienellä joukolla ihmisiä. Tuo joukko harrastaa taidetta jossain muodossa esimerkiksi käymällä taidetilaisuuksissa. Jaana Venkula (2003, 34) puhuu samasta asiasta käsitellessään taidetta ikkunana muotojen maailmaan. Hän toteaa, että emme havaitse kaikkea sitä mitä maailmassa on, jos muodontajamme ei ole kehittynyt. Termi muodontaju sekä esteettiset arvot ja asenne paljastavat, että taide liittyy läheisesti estetiikkaan.

Estetiikka on lähtöisin kreikan kielen sanasta 'aisthetikos', joka tarkoittaa aistein havaittavaa tai aistillista. Arvottaessaan esteettisesti kokija painottaa kohteen aistein havaittavaa laatua tai muodostaa kokemastaan tunnesisältöjä ja mielikuvia. (Tuomikoski 1987, 33.) Aarne Kinnusen (2000, 24) mukaan henkilön voidaan sanoa olevan esteettisesti asennoitunut, kun hän arvostelee asioita

enimmäkseen kauniiksi tai rumaksi. Estetiikka kuuluu ihmisen olemukseen, sillä meillä on primitiivinen kauneudenkaipuu (Kinnunen 2000, 12). Estetiikka onkin kauneutta ja sen arviointia tutkiva tieteenala. Kaunis ja ruma ovat esteettisiä käsitteitä, ja muun muassa niiden avulla ilmaistaan esteettinen arvotus (Kinnunen 2000, 48). Kaikkea voidaan arvioida esteettisesti, mutta arviointi keskittyy merkittäviin kohderyhmiin, kuten taiteeseen (Kinnunen 2000, 53, 55). Taiteentutkimus ja estetiikka ovat kiinteästi sitoutuneet toisiinsa (Parviainen 1994, 12), mutta taide ja estetiikka eivät ole synonyymejä, kuten monesti on virheellisesti ajateltu (Kinnunen 2000, 42). Tutkimusalan lisäksi estetiikalla tarkoitetaan niitä periaatteita, joiden mukaan henkilö muotoaa esteettiset arvotuksensa tai teoksensa (Kinnunen 2000, 25–26).

Paula Tuomikosken (1987, 38) mukaan taiteen olemassaoloon tarvitaan kolme osaa: tekijä, teos ja yleisö. Tekijät ovat taidelajinsa ilmaisukeinot hallitsevia taitajia, joiden ilmaisu tuottaa taideteoksia. Yleisö on taideteosta arvottava joukko katsojia tai kokijoita. Taide on riippuvainen näiden välillä vallitsevasta kolmiyhteydestä. Jotta taide olisi olemassa, tulee tekijän, teoksen ja yleisön välillä tapahtua jotakin, jota Tuomikoski kutsuu nimellä tajunnansiirtoprosessi. Tekijä siirtää tajuntaansa kokijalle. Välineenä prosessissa voi olla konkreettinen teos tai esitys. (Tuomikoski 1987, 41.)

Tajunnansiirtoprosessi tarkoittaa käytännössä seuraavaa. On olemassa tekijä, taiteilija, jolla on oma sisäinen ajatusmaailmansa, ajatuksensa ja tajuntansa. Hän siirtää tuon sisäisen tajunnan ulkopuolelleen taiteellisen toiminnan kautta. Toiminta tuottaa runon, konserton, maalauksen tai esimerkiksi näytelmän sen mukaan, mikä on tekijän taiteellinen ilmaisukeino. Kokija katsoessaan tai kuunnellessaan teosta siirtää teoksen sisältöä tajuntansa ulkopuolelta omaan sisäiseen ajatusmaailmaansa ja tajuntaansa. Taideteoksen olemassaolo on yleisöstä riippuvainen, ja siksi taiteilija tekeekin teoksensa yleisöä varten. Tällä perusteella taideteos on taidetta vasta, kun se tulee havaituksi ja vastaanotetuksi. (Tuomikoski 1987, 41–42.)

Taide on siis vuorovaikutusta tekijän ja kokijan välillä. Se on dynaaminen prosessi. Tuo prosessi määrää myös taiteen arvon. Taideteoksen arvo ei riipu pelkästään teoksen hinnasta tai yleisestä arvostuksesta, vaan myös siitä, miten ihminen teoksen kokee (Palttala ym. 2004, 5). Taiteen arvo määritellään siis sen mukaisesti, kuinka ainutlaatuinen sen sisältö on. Tuomikosken (1987, 33, 44) mukaan klassikoiksi jäävät ne teokset, jotka luotaavat mahdollisimman syvällisesti olemassaolon ikuisia kysymyksiä ja ihmisen ja maailman suhdetta. Venkula (2003, 35) on samaa mieltä

sanoen, että taideteoksen arvo on sitä suurempi, mitä yksilöllisempi on taiteilijan tapa kuvata näkemänsä ja kokemansa maailma. Taideteoksia sanotaan usein arvokasauksiksi siksi, että niiden tuottamiseen on käytetty paljon aikaa, harjoittelua, taitoa ja valintaa (Tuomikoski 1987, 33). Aarne Kinnunen (2000, 292) sanoo yksinkertaisesti, että taideteos merkitsee jotakin ja on sen vuoksi arvokas. Hän kuitenkin toteaa, että taiteen erottaa muusta esineistöstä inhimillinen päätös pitää sitä taiteena niin, että se merkitsee jotain (Kinnunen 2000, 295).

3.2 Taiteen tehtäviä

Pohtiessaan taiteen tarkoitusta Tuomikoski (1987, 43) toteaa yleisen käsityksen, jonka mukaan taiteella ei ole itsensä ulkopuolista tarkoitusta. Se on siis itsetarkoituksellista kuten lapsen leikki. Leikki on lapsen toimintatapa, jolla hän ei tietoisesti tavoittele mitään. Edellisestä kappaleesta kuitenkin muistamme, että taiteen tarkoitus on havaituksi tuleminen. Sen tarkoitus on tulla havaituksi, jotta sen sisältö tulisi vastaanotetuksi. Tuomikoski vertaa taiteilijan toimintaa lahjan antamiseen. Lahjan antamisella halutaan viestittää esimerkiksi ystävydestä ja välittämisestä. Lahja itsessään voi olla täysin arvoton tavara, mutta sen sisältämä viesti tulee silti ymmärretyksi. Taidekin saavuttaa tarkoituksensa silloin, kun se ymmärretään. (Tuomikoski 1987, 43.)

Myös Irmeli Niemi (1982, 8) sanoo taiteelle olevan olennaista ja tarpeellista, että sitä voidaan välittää muille ihmisille ja että taide kommunikoi ja toimii viestinä. Hänen mukaansa taide on ja on ollut ihmisen luovaan kykyyn perustuva tapa kuvata yhteiskuntaa ja elämää. Jaana Venkula (2003, 40–53) puolestaan vertaa taidetta siltaan, joka on ihmiselle linkkinä maailmaan, omaan minään sekä taitoihin ja toimintaan.

Toisinaan taidetta on vaikea tulkita ja ymmärtää, ja siihen sisältyvät viestit eivät syystä tai toisesta saavuta kokijaa. Richard Eldridge (2009, 140–143) mainitsee useita strategioita, joiden avulla taidetta voi ymmärtää paremmin. Taideteosta voidaan tarkastella esimerkiksi suhteuttamalla se aikaan, jolloin se on tehty, tai vertaamalla sitä taiteilijan elämään ja muuhun tuotantoon. Tällöin teoksesta voi paljastua niitä tunteiden, ajattelun ja kiinnostuksen kohteita, joita aikalaiset jakoivat.

Vaikka taidetta voitaisiin kaiken edellä kuvatun perusteella väittää vakavaksi ja syvälliseksi viestien ja merkitysten välittäjäksi, ei mielestäni voida täysin pois sulkea sitä tosiasiaa, että nykyään taidetta harrastetaan myös viihteen näkökulmasta. Viihde on yleisnimi sellaisille tapahtumille ja

toiminnoille, joiden tarkoitus on huvittaa tai tuottaa mielihyvää. Dramaturgi Jukka Heinäsen mukaan taide vie meidät kysymysten äärelle pohtimaan ja kenties muuttumaan, kun taas viihde vie meidät rentoon nollatilaan. (Kauppinen 2007, Tanssitiedon luentomuistiinpanot.) Viihde toimii suoraviivaisesti pyrkiessään aiheuttamaan vastaanottajassa voimakkaan tunnereaktion, kun taas taide vaikuttaa syvemmältä saaden ihmisen tajunnankapasiteetin kokonaisuudessaan liikkeelle. Viihde saakin ajan kulumaan ja olon mukavaksi. (Tuomikoski 1987, 141.) Esimerkiksi teatteri on näyttämötaidetta. Väitän kuitenkin, että teatteriin ei mennä ainoastaan kokemaan taidetta vaan myös viihtymään ja nauttimaan. Elokuva mielletään suurimmaksi osaksi kaupalliseksi viihteeksi, mutta sitäkin pidetään yhtenä taiteen lajina (Palttala ym. 2004, 6). En ota kantaa siihen, mitä elokuvia voitaisiin pitää taide-elokuvan tyyliin kuuluvina, mutta ilmiönä elokuva sopii niin viihteeseen kuin taiteeseenkin.

3.3 Taidekäsityksiä

Irmeli Niemi (1982, 7) määrittelee taiteen ihmiselle ominaiseksi toiminnaksi ja sellaiseksi ihmisen toiminnan tulokseksi ja tuotteeksi, jota sopimuksen mukaan pidetään taiteena. Minä tulkiten Niemen mainitseman sopimuksen taideteorioiksi ja käsityksiksi, jotka kukin tavallaan määrittelevät sen, mikä on taidetta. Käsittelen seuraavaksi joitakin tällaisia teorioita.

Imitaatioteoria juontaa juurensa antiikin kreikan ajoilta asti, ja se hallitsi taidemaailmaa 1800-luvun loppupuolelle saakka. Sen mukaan taide määriteltiin jäljittelyksi ja taideteokset esittivät aina jotakin, esimerkiksi kuvaa ihmisestä. Tanssiesityksenkin ajateltiin esittävän erilaisia ihmisen toimintoja tai mielialaan kuuluvia seikkoja. Jäljittelyyn liitettiin myös lisämääreitä, kuten kauneus, jolloin taiteen tuli jäljitellä esittämäänsä kauniisti. (Haapala & Pulliainen 2003, 51–52.) Imitaatioteorian perusteella taidetanssin oli aikanaan pyrittävä toiminnan selittämiseen. Tällöin tanssijoista tuli mykkiä näyttelijöitä. Taidetanssin ollessa ilmaisevaa ja tunteita kuvaavaa tanssipantomiiimia tanssi jäi alisteiseksi pantomiimin eleille ja kasvonilmeille. (Sarje 1992, 67.)

Formalismi korostaa teokseen muotoon liittyviä piirteitä taiteen määrittäjänä. Tällöin yhdennäköisyys on yhdenmukaista teoksen taiteellisuuden kannalta. Formalismin kannattajien mukaan teoksen muodon ominaisuudet herättävät katsojassa esteettisen kokemuksen, millä perusteella taide voidaan erottaa ei-taiteesta. (Haapala & Pulliainen 2003, 53–54.) Formalismi käsittää myös taidetanssin pelkkänä muodon estetiikkana. Formalismi siirtyi taidetanssiin koreografi George Balan-

chinen myötä. Hän riisui baletin puvustuksesta ja lavastuksesta korostaen tanssivan vartalon kauneutta ja balettitekniikan puhtautta. Puhtaan muodon estetiikka perustui ajatukseen, jonka mukaan taidetanssissa itse liikkeet ovat keskeisiä ja tekniikka sellaisenaan päämäärä ilman miimiä tai esittämistä. Näin teoksen rakenne ja sisältö tulivat identtisiksi. (Sarje 1992, 17, 67.)

Erkki Sevänen viittaa George Dickieen yhtenä institutionaalisen taidekäsityksen uranuurtajista. Dickien institutionaalisen käsityksen mukaan teos on taidetta, jos tietty järjestelmä, taidemaailma, tunnustaa teoksen taiteeksi. Taidemaailma muodostuu museoiden ja gallerioiden johtajista, kriitikoista, konserttien järjestäjistä ynnä muista, jotka päätöksenteollaan pitävät yllä erottelua taiteen ja ei-taiteen välillä. (Sevänen 1998, 13.) Taidejärjestelmässä on mahdollista erottaa vahvasti ja heikosti institutionalisoidut ilmiöt. Vakiintuneiden taidelaitosten toimintamuodot ovat vahvasti institutionalisoituja. Taide-elämän sisäiset vaihtoehto- ja kapinaliikkeet edustavat jälkimmäistä vaihtoehtoa. (Sevänen 1998, 16.) Institutionaalinen taidekäsitys sopii hyvin tanssin kontekstiin. Suuret oopperatalot ja teatterit vaikuttavat ohjelmistovalinnoillaan siihen, mitä taidetanssin kentällä kulloinkin tapahtuu ja mihin suuntaan taidemuoto on kehittymässä. Pienet tanssiteatterit ja -ryhmät sen sijaan kuuluvat mielestäni Seväsen mainitsemaan heikosti institutionalisoituun järjestelmään. Ne ovat tärkeitä kanavia alan nouseville tekijöille päästä yleisön ja taidemaailman tietoon, saavuttaa yleinen hyväksyntä ja päästä sitä kautta suurempien laitosten lavalle.

Vaikka taidekäsityksiä on edellä mainittujen kolmen lisäksi paljon muitakin, on syytä muistaa, että viime kädessä taide on subjektiivinen kokemus. Paula Tuomikoski (1987, 48) ei pidä tärkeänä taidekäsityksen karsinoimista vaan sanoo, että jokainen yksilö ratkaisee omalla kokemuksellaan, mikä on taidetta ja mitä taide on.

4 MITÄ TANSSI ON?

Puhuttaessa tanssista jokaiselle tulee varmasti mieleen hieman eri mielikuvia. Yhdelle se on klassista balettia, toiselle lavatansseja ja kolmannelle kenties hittimusiikin tahtiin liikehtimistä yökerhossa. Tanssitunteja on tarjolla lukemattomista eri lajeista kuten perinteisistä seuratanseista, nykytanssista, showtanssista, flamencosta ja myös meille suomalaisille eksoottisilta kuulostavista lajeista, kuten itämaisestä tanssista tai bollywoodista. Se, miten tanssin ymmärrämme, riippuu kulttuuristamme ja aiemmista kokemuksistamme (Jussilainen 2007, 7). Ihmisten arvot, asenteet ja uskomukset eivät vaikuta ainoastaan siihen, miten käsitämme tanssin, vaan myös siihen, millainen on tuottamamme tanssin tyyli, rakenne, sisältö ja esitystapa (Hanna 1987, 3).

Kulttuurin vaikutus näkyy myös tanssiin liittyvässä kielenkäytössä. Kaikissa kulttuureissa ei ole omaa käsitettä tanssille. Tanssiminen voi liittyä oleellisesti tiettyyn musiikkiin, lauluun tai rituaaliin, ja tätä kokonaisuutta kuvataan omalla sanalla. Tällainen on tyypillistä esimerkiksi monissa afrikkalaisissa kulttuureissa. Toisaalta taas joissain kulttuureissa on useita sanoja erilaisille tansseille ilman yhtä yläkäsitettä. (Hanna 1987, 18.) Jopa eurooppalaisista kulttuureista ja kielistä voi löytää sävyeroja eri sanojen välillä. Italian kielessä tanssimista tarkoittava verbi 'ballare' viittaa tanssiin, jonka askeleet ovat määrättyt. Sana 'danzare' viittaa puolestaan tanssiin, joka on vapaampaa. (Makkonen 1996, 20.)

Minulle itselleni tanssi on jotakin, mikä on arjen yläpuolella. Se tekee minut tietoisemmaksi kehosi. Liikkeen ääri rajoja hakiessani tunnen olevani enemmän elossa, ja mieleni ja kehoni tuntuvat pääsevän lähemmäksi toisiaan. Tuon tunteen saavuttaminen ei ole riippuvainen tanssilajista tai käytetystä tekniikasta. Minusta tanssi on ihmisestä itsestään lähtevää ja ihmisen itsensä mielekkääksi kokemaa liikettä, jota tuottaessaan on avoin sisimmälleen ja tunteilleen. Koen sen jollakin tavalla verrannolliseksi uskontoon. Uskonnollinen rituaali on tyhjä, ellei sen suorittaja ole sielusaan ja sisimmässään läsnä tilanteessa. Tanssikin on tyhjää, pelkkää liikettä, jos tanssija ei anna sille jotakin sisältöä itsestään. Tuo sisältö on tulkinta. Siispä mielestäni liike ei ole tanssia. Sen sijaan liike yhdistettynä tulkintaan on tanssia, oli liike kuinka pientä tai arkista tahansa.

4.1 Tanssin määritelmiä

Seuraavaksi tarkastelen määritelmiä ja tulkintoja, joita filosofit ja tanssintutkijat ovat julkaisseet siitä, mitä tanssi on. Tietosanakirja määrittelee tanssin yksinkertaisesti rytmiseksi liikehtimiseksi joko säestyksettä tai laulun, iskutuksen tai soiton säestämänä (Rantala 1993, 898). Tämä kuvaus ei kuitenkaan erota tanssia kuntojumpasta tai kadulla kävelemisestä. Tanssi on laaja ilmiö, joka on jakautunut moniin tyylihin ja lajeihin ja jota harrastetaan mitä erilaisimmissa ympäristöissä ja tilanteissa. Tanssi, ainakin tietynlainen, katsotaan myös taiteeksi ja sitä kutsutaankin taidetanssiksi. Aino Sarje (1992, 9–10) toteaa, että tanssille ei ole ollut selventävää määritelmää, mikä on hidastanut tanssin tutkimusta. Filosofit eivät ole pitäneet tanssia itsenäisenä taidemuotona, ja se on ollut heidän mielestään teoreettisesti jäsentymätöntä. Notaation ja käsitteiden puuttuminen ovat myös olleet esteenä tanssin syvällisemmälle tutkimukselle. Toisaalta filosofit eivät ole tunteet taidetanssia riittävästi käsitteellistääkseen sitä. Lisäksi yhden universaalien määritelmän muodostaminen tanssille ei ole mielekäästä, sillä taidetanssi muuttuu jatkuvasti. Liian tiukkojen raamien määrittelemisen saattaa hidastaa taiteen kehitystä, kun taas liian väljä määrittely ei kerro tanssin monisyisestä luonteesta. (Sarje 1992, 9–10.) Jaana Parviainen (1994, 9) muistuttaa, että on olemassa erilaisia käsityksiä tanssista, eikä niistä voida erottaa oikeita ja vääriä. Erilaiset käsitykset tanssista muovautuvat kulttuurin, kielen ja ajan myötä, vailla mitään kehitystä tai suuntaa (Parviainen 1994, 9). Seuraavassa tarkastelen joitakin lähestymistapoja tanssiin.

Platon oli ensimmäisiä taidetanssia teoretisoineista filosofeista. Hänen mukaansa kuorotanssissa, tanssin ja laulun kokonaisuudessa, yhdistyvät liikkeiden rytmi sekä sävelten harmonia. Hänen mukaansa vain ihmisellä on kyky ymmärtää ruumiinliikkeiden ja äänenkäytön järjestystä. Tuo ymmärrys on peräisin jumalilta, jotka johtavat kuorotansseja ja liittävät ihmiset yhteen laulujen ja tanssien avulla. Hyvin kasvatettu ihminen oli sellainen, joka hallitsi kuorotanssin ja oli harjoitellut sitä riittävästi. (Platon 1999, 38–39.) Platonin määritelmistä käy ilmi, että tanssi on ollut hänen aikanaan vahvasti sidoksissa niin uskontoon kuin musiikkiin. Platonin oppilas Aristoteles kuvaa Runousopissaan (1982, 11) tanssia luonteiden, tunnetilojen ja tekojen jäljittelyksi rytmin avulla ilman harmoniaa. Taide yleensäkin oli hänen mukaansa jäljittelyä.

Nykyaikamme taiteen oppikirjassa Palttala ym. (2004, 35) tiivistävät tanssin ihmisen luontaiseen liikuntavaistoon perustuvaksi tavaksi ilmaista erilaisia tunteita ja elämyksiä. Heidän mukaansa keskeistä tanssissa on rytmi, jota käyttäen tanssija tekee joko säännöllisesti kertautuvia tai muuttuvia liikkeitä. Musiikki ei ole heidän mukaansa välttämätöntä, vaikka se liittyykin yleisesti tanssiin.

Oppikirjan määritelmä perustuu kaikeksi niihin päätelmiin, joita tanssintutkijat ovat aiheesta tehneet. Yksi tanssintutkijoista on saksalainen Curt Sachs. Hänen määritelmänsä mukaan tanssina voi pitää kaikkea rytmistä liikettä, joka ei kuulu työmotiiveihin (Hoppu 2003, 20). Määritelmä kuulostaa kovin kapealta. Vaikka tanssi itsessään ei ole työtä, se kuvaa monissa kulttuureissa arkisia töitä, kuten maanviljelystä ja metsästystä (Makkonen 1996, 7). Sachsin määritelmä asettaa kyseenalaiseksi ammattitanssijat, sillä he tekevät tanssia työkseen. Eikö se siis enää ole tanssia?

Joann Kealiinohomoku määrittelee tanssin jo laajemmin. Hänen mukaansa tanssi on tilassa liikuvan ihmisen esittämä hetkellinen ilmaisumuoto ja tanssi esitetään tietyssä muodossa ja tietyllä tyylillä tarkoituksellisesti valituin liikkein (Hoppu 2003, 20–21). Tässä määritelmässä ovat mukana tanssin ilmaiseva luonne sekä käsitteet tila ja muoto. Tarkoituksellisesti valitun liikkeen voisi tulkitella ennalta sovituksi liikkeeksi. Tällöin kyseenalaiseksi asettuu improvisaatio, joka on hetken mielijohteesta tuotettua liikettä. Herää kysymys, voiko hetken mielijohteesta tuotettu liike olla Kealiinohomokun määritelmän mukaisesti ennalta sovittua ja tarkoituksellisesti valittua.

Ehkä käytetyin määritelmä on Judith Lynne Hannan tanssijan näkökulmasta lähtevä tanssin määritelmä. Hän sanoo, että tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tarkoituksellisista, tahallisen rytmikkäistä, nonverbaaleista ruumiinliikkeistä, jotka ovat kulttuurisesti muotoutuneita. Hannan mukaan liikkeet eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja, vaan niillä on luontaista ja esteettistä arvoa. (Hanna 1987, 19.) Hanna toteaa oman määritelmänsä jättävän tanssin tarkoituksiperät avoimiksi, toisin kuin eräät toiset määritelmät, joita hän kritisoi (Hanna 1987, 21).

Platon ja Aristoteles puhuvat teoksissaan taidetanssista. Edellä mainitut kolme määritelmää eivät sen sijaan ota suoraan kantaa tanssiin taiteen näkökulmasta. Parviainen (1994, 12–13) muistuttaa, että usein tanssista puhuttaessa on asetettu ennakkooletus, jonka mukaan tanssi jaotellaan luonteensa mukaan kahteen eri luokkaan, esittävään ja ei-esittävään. Myös tanssintutkimuksessa nämä kaksi erotetaan toisistaan. Tämän kahtiajaon mukaan esittävä tanssi on taidetanssia. (Parviainen 1994, 12–13.) Tanssin jaottelu esimerkiksi funktionsa mukaan sosiaaliseen tanssiin ja esittävään taidetanssiin ei kuitenkaan ole helppoa, sillä myös sosiaalisessa tanssissa on usein esittäviä piirteitä (Suhonen 1982, 162). Kirjallisuudesta voi löytää monia muitakin luokitteluperusteita ja vastakkainasetteluja tanssille, kuten primitiivinen–teatraalinen (theater), klassinen–

kansanomainen (folk), sosiaalinen–etninen ja baletti–moderni. Edelleen näistä termeistä, kuten etnisestä tai kansanomaisesta, on olemassa kirjavia tulkintoja. (Hanna 1987, 54.)

Petri Hoppu (2003, 21) toteaa, että lähinnä vain länsimaissa tanssi on oma irrallinen ilmiönsä. Hän kysyykin, onko tanssin yleinen määrittelemine muusta kulttuurista riippumattomana asiana edes järkevää. Hoppu viittaa japanilaiseen teeseremoniaan ja islamilaiseen rukoushetkeen esimerkkeinä kulttuurisidonnaisista liikkumistavoista, joita voitaisiin pitää tanssillisina. Näin tanssi voisi olla pikemminkin osa laajempaa liikkumisen kontekstia, varsinkin edellä mainituissa rituaalisissa tilanteissa. (Hoppu 2003, 21.) Myös Parviainen (1994, 11) toteaa, että uskonnollisten seremonioiden yhteydessä olevia tansseja ei kyseisissä kulttuureissa mielletä tansseiksi, sillä ne ovat erottamaton osa koko tapahtumaa. Vain länsimainen katselija jakaa ne erilleen, tanssiksi.

Tanssin määrittely riippuu voimakkaasti siitä, mistä näkökulmasta tanssia tutkitaan. Judith Lynne Hanna (1987, 3–4) esittää tanssin tarkasteluun useita vaihtoehtoja, joille on yhteistä, että ne ovat osa ihmisen luontaista käyttäytymistä. Hänen mukaansa tanssi on fyysistä käyttäytymistä, jossa keho tai kehonosat liikkuvat ja elehtivät. Se on kulttuurista käyttäytymistä, jossa ihmisten arvot ja asenteet vaikuttavat tanssin sisältöön ja ulkomuotoon. Se on sosiaalista käyttäytymistä, sillä tanssi heijastaa yhteiskunnan sosiaalisia järjestelmiä ja vaikuttaa niihin. Tanssi on taloudellista käyttäytymistä, sillä jotkut saavat tanssista palkkion ja jotkut maksavat siitä. Ollessaan poliittisten kysymysten ja arvojen foorumina, tanssi on myös poliittista käyttäytymistä. Tanssi on kommunikoiava käytöstä, sillä se on tunteiden ja ajatusten fyysinen symboli. Tästä voidaan edelleen johtaa siihen tosiasiaan, että tanssiin kuuluu kognitiivisia ja emotionaalisia kokemuksia. Tämä tekee tanssista myös psykologista. (Hanna 1987, 3–4.)

Jaana Parviainen (1994, 15) sanoo Nietzschen olleen ensimmäinen filosofi, joka käsitteli tanssin merkitystä ihmiselle, vaikka hän ei ollut millään muotoa tanssintutkija. Nietzscheille tanssi ei ollut taidetta estetiikan mielessä eikä esteettistä liikuntaa, vaan se oli keino palauttaa ihminen keholliseen olemiseensa, josta hän oli vieraantunut (Parviainen 1994, 15).

Kuten edellä esitetystä voidaan huomata, tanssin määrittely ilmiönä yksiselitteisesti on hyvin vaikeaa. Samaa voi sanoa taidetanssista. Sarje (1992, 63) esittelee teoksessaan Tanssin henkilukuisien filosofien näkemyksiä tanssitaiteesta. Yhteenvetona hän toteaa, että tanssiteoriat ovat oman aikansa taidefilosofisten virtausten sovelluksia. Teorioille on yhteistä se, että tanssi mielle-

tään ihmisen kehon tietoiseksi toiminnaksi tiettyjen muuttuvien kriteerien mukaan, ja nuo kriteerit on tunnettava tanssiteosta tulkittaessa.

4.2 Tanssin merkityksiä ja tehtäviä

Riippumatta siitä, miten tanssia halutaan luokitella, määritellä tai tulkita, on selvää, että sillä on monia merkityksiä kulttuurissamme. Tänä päivänä länsimaissa tanssi on kaikkien ulottuvilla monina erilaisina tanssikursseina ja -lajeina ja media on valjastanut tanssin palvelemaan viihdeteollisuutta lukemattomina televisiosarjoina ja elokuvina. Tanssin syntyä selvitetessä sen juuret ovat johtaneet kuitenkin jo esihistorialliselle ajalle asti.

Esihistoriallisella ajalla tanssi oli kokonaisvaltainen osa ihmisen elämää. Se oli spontaania, yhteisöllistä toimintaa. Tanssi oli mukana rituaalina, ilmaisuna ja kommunikaationa lähes kaikessa inhimillisessä toiminnassa ja elämänvaiheissa syntymästä kuolemaan. Koska eri taidemuodot eivät luultavasti olleet esihistoriallisella ajalla vielä eriytyneet toisistaan, tanssi nivoutui pitkälti yhteen musiikin ja teatterin kanssa. (Makkonen 1996, 7.) Kulttuurien fyysisyys on kuitenkin kaatamassa alkuperäiskansojen häviämisen myötä (Sarje 1995, 33).

Nykyään tanssin monet merkitykset ovat helpoimmin nähtävissä luonnonkansojen keskuudessa. Afrikan ja Latinalaisen Amerikan heimojen rituaaleissa historia ja elämänkokemus siirretään edelleen tanssin avulla sukupolvelta toiselle. Tanssit ovat useimmiten luonnonjumalien palvontaan liittyviä seremonioita, naamiotansseja sekä ekstaattisia, transsiin johtavia tansseja. (Sarje 1995, 34.) Intiaaniheimojen sadetanssi tunnetaan yleisesti käytettynä rituaalina (Palttala ym. 2004, 35). Metsästystansseissa harjoitellaan pyyntiin tarvittavaa voimaa ja taitoa, kun taas runsasta satoa tavoittelevissa tansseissa jäljitellään maanviljelystä ja elonkorjuuta. Soturit puolestaan virittävät itsensä taisteluun nopearytmisillä, rivistönä liikkuvilla tansseilla. Länsimaiset sotilasparaatit ovat sukua näille tansseille, vaikka emme liitäkään niihin luonnonkansojen tapaan maagista ajattelua. (Sarje 1995, 34–35.)

Myös kristillisen kirkon messuun kuului tanssia aina 1300-luvulle asti. Keskiajalla tanssi kuitenkin kiellettiin pakanallisuuden vuoksi, sillä tanssien alkuperä oli antiikin jumalten palvelumenoissa ja kulttien juhlistamisessa. Vaikka suhtautuminen nykyään on hyvin suvaitsevaista, on kirkko etäännytynyt sakraalisista tansseista. Hääseremoniaan kuitenkin kuuluu perinteisesti häävalssi. (Sarje

1995, 37.) Joissain kulttuureissa tanssin kieltäminen on kierretty kutsumalla liikehtimistä jollakin muulla nimellä, esimerkiksi peliksi. Tällaiset kulttuurierot osaltaan vaikeuttavat tanssin tutkimista. (Hanna 1987, 19.)

Tanssi, varsinkin kansantanssi, on ilmentänyt kansallisuusaatetta erityisesti Itä-Euroopan maissa jo 1800-luvulla (Maners 2006, 75). Kansantansseilla voidaan symbolisoida jonkin vähemmistön omaleimaisuutta ja osoittaa näin itsenäisyyttä valtaväestöön nähden (Sarje 1995, 38).

Parviainen (1994, 35) sanoo, että länsimaissa tanssia leimaa voimakas subjekti-objektiasetelma. Se erottaa jyrkästi ne, jotka tanssivat, ja ne, jotka katsovat. Tanssijat ovat koulutettuja ammattilaisia, ja tanssiminen on muodostunut esittäväksi tapahtumaksi, jota katsoo ja arvioi liikkumaton yleisö. Yleisön kannalta visuaalisuus, katsottavuus ja katsottavuuden kiinnostavuus ovat nousseet keskeisiksi tanssin olemusta luotaaviksi tekijöiksi. (Parviainen 1994, 35.)

Vaikka tanssilla on ollut oma selkeä ja todistettava asemansa historiassa, kulttuureissa ja yhteiskunnassa, on länsimaissa tapahtunut viime vuosisadalla tanssin, kuten muidenkin taiteiden osalta tiettyä arkipäiväistymistä. Edellä esitettyjen vahvojen merkitystensä lisäksi tanssia voi, kuten Marjo Kuusela (1998, 23) toteaa ytimekkäästi, myös terapian, kunnon tai huvin vuoksi. Kilpaileminen on vakiinnuttanut asemansa erityisesti tanssiurheiluun luokiteltujen lajien parissa (Suomen Tanssiurheiluliitto Ry:n kilpailusäännöt, luettu 20.12.2010). Tosin nykyään kilpailuja järjestetään melkein missä lajissa tahansa, myös klassisessa baletissa. Tanssin terveysvaikutuksetkin on tunnustettu. Modernin tanssin tunneilmaisuuden myötä ihminen ymmärrettiin psykofyysisenä kokonaisuutena, mistä sai alkunsa tanssin käyttäminen terapiamuotona (Sarje 1995, 38–39). Nykyään tanssia pidetään osana taidekasvatusta. Eeva Anttilan (1994, 11) mukaan tanssikasvatuksella pyritään kehittämään oppilasta ihmisenä sekä tanssitaiteen vastaanottajana, tulkitsijana ja luoja.

Vaikka tanssia voisi tutkia hyvin monesta mielenkiintoisesta näkökulmasta, keskityn tästä eteenpäin lähinnä siihen tanssiin, josta käytetään nimitystä taidetanssi.

4.3 Länsimainen taidetanssi

Länsimaisen taidetanssin synty ajoittuu 1500- ja 1600-luvuille, renessanssin aikakaudelle. Tuolloin eurooppalaisen yläluokan tanssin erottui alempien yhteiskuntaluokkien tansseista. (Hoppu 2003, 26.) Kun kristinuskon valta renessanssiajalla väheni, alkoi ihmisen maailmankuva laajentua. Kaupankäynnin ja löytöretkien myötä myös taiteet maallistuivat. Renessanssin keskeisiä paikkoja olivat Italian kaupunkihovit, joita hallitsivat aatelissuvut. Vauriassa hoveissa oli niin aikaa kuin rahaakin panostaa taiteisiin. Suurten, soittoa ja laulua sisältäneiden hovijuhlien myötä hovitanssit alkoivat erkaantua kansantansseista. Italian hovien renessanssitanssien sanotaankin olevan länsimaisen taidetanssin alkulähde (Makkonen 1996, 20), vaikka esittävän ja sosiaalisen tanssin välinen ero olikin tuolloin vielä kovin häilyvä (Suhonen 1982, 164). 1700-luvulla pohdinnat tanssin ilmaisuvoimasta tekivät siitä itsenäisen taidemuodon, kun draamallisia ja kerronnallisia osuuksia ei enää jätetty liikkeen sijasta laulun tai runouden tehtäväksi (Makkonen 1996, 36). 1800-luvulla taidetanssi erkani pantomiimista ja tanssiaskelilla haluttiin ilmaista jotain sellaista, mikä muiden taiteiden keinoin ei olisi mahdollista (Sarje 1992, 63).

Parviainen (1994, 12) mukaan taidetanssilla tarkoitetaan ammattimaisten tanssijoiden esittämää tanssia taideteoksena. Etuliite länsimainen viittaa kaikesti siihen perinteeseen, joka juontaa juurensa edellä mainituista Euroopan hoveista. Taidetanssista puhuttaessa tarkoitetaan yleensä Ranskan hovissa kehittynyttä klassista balettia ja sittemmin edellisellä vuosisadalla syntyneitä modernia tanssia ja nykytanssia. Länsimaisessa taidetanssissa kehoa ei pidetä sellaisenaan valmiina tanssin synnyttämiseksi ja esittämiseksi, vaan tanssi edellyttää taitoa ja kehon hallintaa (Parviainen 1994, 54). Länsimaisen taidetanssin tanssikäsitys perustuu pitkälti esittävyteen, joten modernin tanssin ja baletin traditiot suuntaavat ihmistä ilmaisuun (Parviainen 1994, 47). Viime aikoina voimistuneet uuden tanssin tekniikat ja tyylit ovat myös löytäneet tiensä näyttämölle ja siten mielestäni taidetanssin määritelmän alle, riippumatta siitä, mistä päin maapalloa ne ovat alun perin lähtöisin.

5 TANSSI TAITEENA

Tanssia pidetään taiteista vanhimpana. Se on ollut ihmisen ensimmäinen itsensä ilmaisemisen muoto ja liittynyt kaikkeen päivittäiseen elämänmenoon. Tanssin olemus on poikkeuksellinen muihin taidemuotoihin verrattuna siinä, että tanssin luoja on samalla itse taideteos. (Suhonen 1982, 160.) Tanssin tekijä ja tanssin instrumentti ovat yhtä (Hanna 1987, 3). Liikkeet vaikuttavat tanssijan ruumiiseen ja mieleen sekä katsojan ajatuksiin ja tunteisiin. Kinesteettisen aistin kautta ne vaikuttavat katsojaan myös fyysisesti. Vain nämä vaikutukset jäävät jäljelle tanssin hetkellisestä olemuksesta. (Suhonen 1982, 160; Hämäläinen 1999, 33.)

Paula Tuomikoski (1987, 38, 41) kirjoittaa tekijän, teoksen ja kokijan vuorovaikutuksesta sekä tajunnansiirtoprosessista olennaisena osana taiteen olemassaoloa. Esittävässä taiteissa tuo kolmiyhteys toimii mielestäni aivan omalla tasollaan. Vielä mielenkiintoisempaa se on tanssin kontekstissa, sillä siitä on vain harvoin olemassa eksaktia notaatiota, toisin kuin vaikkapa näytelmän käsikirjoituksesta. Tanssiteoksessa esiintyjällä on taiteen näkökulmasta katsottuna useita rooleja. Esiintyjä on kokija, joka kokee koreografin luoman teoksen henkilökohtaisesti omassa kehossaan. Välittäessään tuon kokemuksen oman ymmärryksensä kautta eteenpäin tulkintana hän näin muuttuu sekä taiteen tekijäksi että itse teokseksi häntä tarkkailevalle katsojalle. Vaikka teos olisi kuinka tunnettu tai perinteinen tahansa, se on kuitenkin muuttunut matkalla koreografin tajunnasta tanssijan tajuntaan ja sieltä liikkeen välityksellä yleisölle.

5.1 Keho tanssin instrumenttina

Tavallisessa olemisessa kehomme mahdollisuudet ovat vähäisessä käytössä emmekä toteuta koko liikkuvuutemme kapasiteettia. Kehon harjoittaminen laajentaa mahdollisuuksiamme liikkua maailmassa sekä lisää kehotietoisuutta. Pitkäaikainen tanssiminen muuttaa ihmisen kehollista olemista, ja erilaiset harjoitustekniikat vaikuttavat muutoksen suuntaan. (Parviainen 1994, 51.) Koska tanssija kanavoi ilmaisuvoimansa liikekieleen, pyritään kehon harjoittamisella usein tietyn tradition mukaisen liikekielen mahdollisimman hyvään hallintaan (Monni 1995, 70). Länsimaissa kehon muokkaaminen on tapahtunut suhteessa tanssin esteettisiin vaatimuksiin, ei niinkään suhteessa koko ihmiseen. Länsimaiset tanssitekniikat kohdistuvat siihen, miltä tanssin tulee näyttää.

Kuitenkin tekniikan tuottama muutos vaikuttaa koko ihmiseen, sillä tanssi läpäisee koko ihmisen olemisen. (Parviainen 1994, 51.)

Keho on keskeisellä sijalla, kun tanssia tutkitaan fenomenologisesta näkökulmasta. Fenomenologisen, eli kokemusta tutkivan, tanssianalyysin lähtökohtana on kehon ja mielen ykseys ja estetiikan perustana keho elävänä kokonaisuutena. Näin tanssitaide on ihmiskehon taidetta. Liike on tanssin väline ja ihmiskeho sen lähde. Tanssin toteutumiseen ei riitä vain tieto siitä, miten liikkeet tehdään. On myös osattava ilmaista liikkeen esteettinen sisältö ja luoda liikekieli. Tällainen osaaaminen on kehollisesti elettyä tietoa. (Sarje 1992, 52–53.) Työssään tanssijan on pyrittävä löytämään harmonia liikkeen kehollisen kokemuksen ja sen ilmaisullisen pyrkimyksen välillä (Monni 1995, 66). Siksi tanssijan tulee olla erityisen avoin ja herkkä kehollisille ja henkisille kokemuksille, myös sellaisille, joita alitajuisesti pyrimme unohtamaan.

Soili Hämäläinen (1999, 34) muistuttaa, että tanssija ei työskentele samalla tavalla objektiivisen instrumentin kanssa, kuten kuvataiteilija tai muusikko. Tanssijan oma keho on tanssijan instrumentti. Siksi keho on samanaikaisesti sekä subjekti tanssin kokemuksellisen ulottuvuuden tuottajana, että objekti tarkkailun kohteena. Keho pääinstrumenttina on tanssijalle sekä rikkaus että rajoitus. Omaa koreografiaansa tanssiva tanssija ei voi kätkeytyä teoksensa taakse, sillä hänen on oltava koko ajan läsnä teoksessa. (Hämäläinen 1999, 34.) Lisäksi tanssija ei voi tarkastella omaa tanssiaan samoin kuin vaikkapa taidemaalari kangastaan, yleisön näkökulmasta.

Kehon fyysiset ominaisuudet aiheuttavat tiettyjä rajoituksia tanssiteoksen liikkeelliselle sisällölle. Jokainen keho on yksilöllinen rakenteeltaan, liikkuvuudeltaan ja dynamiikaltaan. Soili Hämäläisen (1999, 42) mukaan yksilölliset edellytykset eivät voi olla vaikuttamatta teoksen kokonaisuuteen. Nykyään taitojen erilaisuudelle annetaan useimmiten olemassaolon oikeus kahdestakin syystä. Ensinnäkin nykyään, postmodernina aikana ei enää uskota yhteen ainoaan, oikeaan ja ylivertaiseen vaihtoehtoon, myöskään silloin, kun on kyse ihmisruumiista. Toisena varsin käytännöllisenä syynä on produktiokohtainen freelancetyöskentely. Koreografi saa harvoin työskennellä pitkäjänteisesti saman tekniikka- ja koulutustaustan omaavan ryhmän kanssa. Tanssijan ruumiillisuudesta tulee silloin osa koreografista prosessia. Ruumiillisuus voikin olla yksi mahdollinen koreografinen elementti ja voimavara. Tanssi on taidetta, joka syntyy ruumiillisuudesta. (Hämäläinen 1999, 34, 41–42.)

5.2 Tanssi ja koreografia kielenä

Sanataiteessa taiteen välineenä ovat puheemme muodostamat sanat. Järjestämällä sanat mielekkäästi saadaan lauseita, jotka sisältävät taiteilijan toivomia merkityksiä. Tanssissa taiteen välineenä on kehon liike, joka mielekkäästi järjestettynä muodostaa koreografian. Sari Lievonen (1998, 33) kuvaakin koreografiaa ruumiillistuneeksi kirjoittamiseksi. Koreografia on tavallaan tanssin ilmaisukeinoilla viimeistelty ja muotoon saatettu teos.

Aino Sarje viittaa R. G. Collingwoodiin, jonka mukaan eri taiteenalat ovat kuin eri kieliä ja jokainen kieli on kontrolloitua ja ilmaisevaa kehon toimintaa. Esimerkiksi maalaustaide ja musiikki ovat kehon eleiden ja toiminnan tulosta. Tanssija ilmaisee itseään kehollaan ja sen kaikilla osilla ja puhuu siis kaikkein alkuperäisintä kieltä. Kehon ilmaisevuus pätee ennen kaikkea tanssijan liikkeisiin, ja siinä mielessä Collingwood pitää tanssia kaikkien kielten äitinä. Hänen mukaansa niitä tunteita, joita tanssilla ilmaistaan, voidaan ilmaista vain tanssilla. Tällä hän perustelee taidetanssia itsenäisenä taiteena. (Sarje 1992, 24–25.) Myös Inka Välipakka (1998, 145) lähestyy tanssia kielenä, jolla on oma kielellinen rakenteensa ja kielioppinsa. Hän löytääkin tanssista monia yhtäläisyyksiä poetiikkaan. Hänen mukaansa tanssi poikkeaa muista kielistä vain siten, että sen kielelliset merkitykset tulevat selkeimmin näkyviin tanssivassa ruumiissa joko visuaalisesti havaittavina tanssillisina lauseina tai auditiivisesti kuultavissa olevana ruumiin läsnäolona (Välipakka 1998, 147). Tanssin kielelliset merkitykset konkretisoituvat intialaisessa tanssissa, jossa liikkeet ovat vakiintuneita ja ”luettavia” symboleita (Suhonen 1982, 162).

Aiemmin jo mainittiin, että tanssissa taiteen välineenä on kehon liike, joka mielekkäästi järjestettynä muodostaa koreografian. Tässä kohtaa on kuitenkin syytä määritellä tarkemmin, mitä koreografia tarkoittaa. Sarje, Halonen ja Pakkanen (1998, 15) pitävät koreografiointia eli tanssin luomisen prosessia kaiken esittävän tanssin perustana. Koreografia voi olla yksiselitteinen askelkuvio tai hyvinkin väljä improvisaatio. Silloinkin sen taustalla on usein ennalta asetettuja periaatteita tai tanssijoiden välisiä sopimuksia. Perinteisesti koreografi on ollut yksinäinen auktoriteetti, mutta nykyään eriasteinen yhteistyö on luomisprosessissa tavallisempaa. (Sarje ym. 1998, 15.) Soili Hämäläisen (1999, 37) mukaan liikkeen etsiminen, löytäminen, kehittäminen ja muotoaminen ovat koreografiaprosessin ydin. Liikkeen lähtökohtana voi olla tietoinen suunnittelu tai vaikkapa tunteet ja mielikuvat. Lopulliseen valintaan vaikuttavat koreografian henkilökohtaiset, emotionaaliset ja esteettiset tarpeet. (Hämäläinen 1999, 37.) Koreografian ohella käytetään myös sanaa

kompositio. Vaikka sanoja käytetään rinnakkain, kompositio viittaa joskus selvemmin prosessiin ja harjoitelmaan, kun taas koreografia tarkoittaa valmista teosta. (Hämäläinen 1999, 30.)

Itse olen kirjoittanut koreografiasta tanssinopetuksen ydinsuunnitelmaani näin:

Koreografian tekeminen merkitsee minulle liikekielen luomista. Tällöin periaatteessa mitä tahansa luotua tanssia voisi kutsua koreografiaksi. Itse olen kuitenkin sitä mieltä, että esimerkiksi pienille oppilaille tehdyt esitysnumerot ovat lähinnä tansseja, harjoitelmia tai tanssillisia sommitelmia. Koreografian tekeminen sen sijaan on jotain syvempää, tekijänsä sisäisten ajatusten ulos tuomista tanssia välineenä käyttäen.

Koreografia on minulle yhtä kuin taideteos. Sen sisältö on tulkinnallinen, harkittu ja sisäistetty. Sen esittäjät ovat myös sisäistäneet sen ja tulkitsevat harkitusti koreografian heille antamia liikkeitä, teemoja, ajatuksia ja sisältöjä. (Sirén 2010.)

Oma käsitykseni koreografiasta on ilmaisulähtöinen. Koreografia tuo esiin tekijänsä sisäisiä ajatuksia ja toimii siis ilmaisun keinona. Koska koreografia tehdään aina esitettäväksi, kyseessä on taiteellinen ilmaisu.

5.3 Liikkeestä koreografiaksi

Vaikka tanssin liikkeillä olisikin ymmärrettäviä merkityksiä, eivät ne vielä sellaisenaan ole tanssia. Soili Hämäläisen (1999, 37) mukaan liike muuttuu tanssiksi, kun sillä on esteettinen merkitys tanssijalle itselleen ja myös tanssin vastaanottajalle. Aino Sarje (1992, 52) on sitä mieltä, että liikkeistä tulee taidetta, kun ne ovat arvostettuja omien ominaisuuksiensa vuoksi eivätkä esimerkiksi suorituksena. Eeva Anttila (1994, 24) puolestaan muistuttaa, että ensimmäinen askel liikkeen muuttamisessa tanssiksi on kiinnittää siihen huomiota. Anttilan mukaan luonnolliseen ilmaisuun perustuva liike voi olla tanssia riippumatta liikkeen ulkoisista ominaisuuksista, jos henkilö paneutuu liikkeeseen ja sen tuottamiin aistimuksiin. Tällöin liikkujan oma kokemus ratkaisee, onko kyseessä tanssi. Spontaanit liikkeet eivät Anttilan mukaan ole taideilmaisua, vaan se vaatii syntyäkseen tiedostetun muodon ilmaisulle ja kommunikoinnille. Ilmaisu ja kommunikointi liikekieltä käyttäen taas vaativat kehonhallintaa. Jotta tunneimpulssin synnyttämä liike saa selkeän muodon, on liike hallittava teknisesti. Anttila kuitenkin muistuttaa, että taiteessa on varjeltava sisäistä impulssia ja varottava sen peittymistä ulkoisen tuottamisen varjoon. (Anttila 1994, 24–25.) Olen samaa mieltä Anttilan kanssa siinä, että huikeinkaan tekninen suoritus ei ole taidetta,

jos liike ei lähde sisäisistä tunnetiloista. Ammattitanssijat ovat työssään valtaisan haasteen edessä joutuessaan esittämään samoja teoksia kymmeniä kertoja. Tunnetilojen esiin tuominen kerta toisensa jälkeen on henkisesti varsin kuluttavaa. Äärimmäistä kehonhallintaa ja tekniikkaa vaativissa lajeissa, kuten klassisessa baletissa, ilmaisu jää joskus virtuoosimaisen taidon varjoon. Väitän, että ammattitanssijat kykenevät teknisellä taidolla myös naamioimaan hetkellisen tunteen katoamisen. Onhan liike kuitenkin alun perin luotu ilmaisemaan tiettyä tunnetta.

Marjo Kuuselalle (1998, 23) koreografia on ilmaisun väline, viestittämisen tai kommunikaation keino. Kyseiset kolme edellä mainittua tehtävää sopivat myös taiteen tehtäviin. Pitäisikö siis puhua ennemminkin koreografiasta taiteena kuin tanssista taiteena? Tällöin ennalta sovittu koreografia olisi se tekijä, joka erottaisi tanssitaiteen esimerkiksi sosiaalisesta tanssista, jossa liikkeen järjestys syntyy spontaanisti tanssitilanteessa. Vertauskuvia käyttäen voitaisiin sanoa, että koreografia on lopullinen romaani, kun taas tanssi on pelkkiä sanoja, välimerkkejä ja lauseita.

Koreografian tekeminen taiteellisen ilmaisun välineenä on mielestäni yksi haastavimmista taiteellisen ilmaisun muodoista. Kuten Marjo Kuuselakin (1998, 24) toteaa, koreografian instrumenttina on ihmiskeho. Taiteellisen toiminnan tulos on tuolloin elävään ihmiskehoon sisällytetty liike. Vastaavasta asiasta puhuu myös Sari Lievonen sanoessaan, että koreografista kirjoitusta kirjoittaa annettujen ohjeiden mukaan tanssija, joka ruumiillisen tulkintansa välityksellä antaa tekstin katsojan tulkittavaksi (Lievonen 1998, 34). Kuvanveistäjä voi hioa patsastaan vähin erin jokaista yksityiskohtaa myöten, kunnes on lopputulokseen tyytyväinen. Lopputulos jää olemaan, ja sitä voi käydä katsomassa museossa satojen vuosienkin päästä. Patsaan muotoihin tallennettu viesti on sellaisenaan edelleen kokijan havaittavissa ja tulkittavissa. Tanssi ja liike sen sijaan ovat olemassa vain sen hetken, jolloin ne tapahtuvat. Liikkeeseen sisällytetty viesti häviää ilmestyäkseen taas kohta uudelleen. Silloinkaan se ei enää ole täysin sama viesti, sillä ihminen on dynaaminen, elävä ja muuttuva olento.

Aina ei ole tarpeellista kyetä toistamaan koreografiaa sellaisenaan. Sari Lievonen ei pidä oleellisen tärkeänä pyrkiä identtisiin esityksiin varsinkaan silloin, kun prosessi on olennaisen tärkeässä osassa koreografian valmistumisessa ja teoksessa on tarkoituksellisesti muuttuvia piirteitä. Hänen mukaansa tanssijan tehtävänä ei ole tuolloin suorittaa opittua ja muistiinmerkittyä kokonaisuutta, vaan tuottaa jokaisessa esitystilanteessa teoksen kineettinen reinkarnaatio. (Lievonen 1998, 35.) Tanssijan vastuu korostuu myös amerikkalaisen koreografian, Deborah Hayn työskente-

lyssä. Tehdessään sooloja muille hän ensin siirtää suunnittelemansa liikemateriaalin tanssijalle muutamassa päivässä ja harjoituttaa sitä viikon verran. Sen jälkeen tanssija sitoutuu harjoittamaan koreografiaa ja ikään kuin muuttamaan sen omakseen ennen kuin saa esittää sen. (Miettinen 2010.)

Nykyään on tyypillistä, että koreografia syntyy eriasteisen yhteistyön tuloksena eikä niinkään yhden koreografin luomana. Esimerkiksi Paula Salosaari käyttää usein teoksissaan menetelmää, jota hän kutsuu yhteistyömetodiksi (engl. co-authorship). Liikemateriaalin pohjalla on esimerkiksi jokin klassisen baletin liikkeistöön perustuva harjoitus, jota tanssijat muokkaavat annettujen ohjeiden mukaisesti. Myös teosta koskevat päätökset tehdään yhdessä tanssijoiden kanssa. (Salosaari 2007, 41, 46.) Tällaista menetelmää käyttäessään Salosaari ei koe tarkoituksenmukaiseksi kutsua itseään teoksen ainoaksi koreografiksi. Yleensäkin tanssin alalla yhteistyö, niin tanssin ammattilaisten kuin eri taiteenalojen edustajien kesken, on varsin yleistä ja monitahoista verrattuna muihin taiteenaloihin. Tämä näkyy myös alalla käytettävien ammattinimikkeiden kirjossa. Tanssija, tanssitaiteilija ja koreografi voivat kaikki toimia sekä esiintyjänä että koreografina samassa teoksessa.

Minua askarruttaa kysymys siitä, voiko koreografin viesti koskaan muotoutua sellaiseksi, että se varmasti välittää hänen omaa tajuntaansa ja siirtyy muuttumattomana kokijan havaittavaksi. Toimiessani itse koreografina työskentelen jatkuvasti sen haasteen parissa. Lopputulos ei koskaan ole se, mitä olen sielussani nähnyt. Pedagogina voin jättää asian sikseen mutta taiteilijana se jää kaiheartamaan. Miksi en saanut hioa patsastani täydelliseksi? Vastaus tähän on ihminen. Ihmistä ei voi pysäyttää ja vangita tiettyyn muotoon, liikkeeseen tai tunnetilaan. Koska koreografi tuottaa liikettä ilmaisemaan tajuntaansa, tulee hänen saada tuo tajunnan sisältö ensin tanssijan tajuntaan. Kun ajatus on siirtynyt tajunnasta toiseen, voi liikekin siirtyä sellaisena, että se tuo esiin alkuperäisen luojaansa eli koreografin tajunnan. Tuolloin on mahdollista, että liike välittää saman sisällön, vaikka se ei olisikaan täysin identtistä koreografin liikkeen kanssa.

Kyseinen prosessi voi toimia myös käänteisesti. Suomen merkittävimpiin koreografeihin kuuluva Jorma Uotinen on siirtänyt yhden merkkiteoksistaan Huuto (ensi-ilta 1984) eteenpäin tanssija Mikko Lampiselle. Huudon näytännön jälkeen Pyhäjärven täydenkuun tansseilla kesällä 2010 Uotiselta kysyttiin, miten nuori poika voi tulkita teosta samoin kuin Uotinen itse aikanaan. Uotinen vastasi, ettei se ole tarkoituskaan. Hän siirtää koreografina liikekielen ja ajatukset tanssijalle, joka

sitten prosessoi sisällön ja tulkinnan omista lähtökohdistaan ja kokemuksistaan. (Uotinen 31.7.2010, yleisökeskustelu.) Tässä tapauksessa liikekieli oli likimain identtistä, mutta tanssijalta katsojalle välittyvä tajunta oli erilainen kuin Uotisen itse esittämässään versiossa.

Koreografian siirtäminen ja siirtyminen on tyypillistä toimintaa tanssin maailmassa. Koreografi itse tai hänen oppilaansa pitävät teoksia yllä harjoittamalla niitä uudelleen eri tanssiryhmille, teattereille ja tanssijasukupolville. Toisaalta jotkut koreografit tekevät tunnetuista teoksista tähän päivään sopivia uudelleentulkintoja, noudattamatta juuri lainkaan alkuperäisen libretton sisältöä. Yksi esimerkki tällaisesta koreografista on ruotsalainen Mats Ek, joka on muun muassa tehnyt menestyksekkään uudelleentulkinnan perinteisestä baletista *Prinsessa Ruusunen*. Richard Eldridge (2009, 143) huomauttaa, että teoksen tai sen osien hyödyntäminen tai muuntelu voi tuottaa arvokasta uutta taidetta tai valottaa alkuperäistä teosta, mutta vaarana on, että teosta vääristellään. Hän kirjoittaa esimerkiksi nuottien toimittajista ja maalausten entisöijistä korvaamattomina työntekijöinä, mutta aina ei ole kiistatonta, missä entisöinti loppuu ja luova uudelleentulkinta alkaa (Eldridge 2009, 143–144). Esimerkiksi perinteisistä baleteista esitetään nimekkäiden balettimestarien, kuten Marius Petipan koreografioita, vaikka varmaa tietoa koreografian alkuperästä ei ole. Variaatioita muokataan yleisesti tanssijoiden avuille ja taidoille edullisemmiksi, ja tansseista on olemassa lukuisia versioita, joiden koreografiksi ilmoitetaan sama nimi. Toistuvan muokkaamisen vaarana on taiteen sisällön muuttuminen ja vääristyminen.

5.4 Tanssin tila

Tähän mennessä tässä työssä on keskitytty liikkeeseen, koreografiaan ja ilmaisuun tanssitaiteen vaatimina osa-alueina. Vielä ei ole puhuttu mitään tilasta. Paula Tuomikosken (1987, 47) mukaan taideteoksella on ominaisuus muodostaa oma tilansa, jossa sen esittävyys on löydettävissä. Tuo tila voi olla hyvin moninainen ulottuvuus riippuen teoksesta. Esimerkiksi sävelteoksessa ääniaallot värähtelevät eri taajuuksilla ja kuulijan korvan saavuttaessaan siirtyvät konserttisalin ulkoisesta ääniavaruudesta kuulijan sisäiseksi ääniavaruudeksi ottaen tilansa kuulijan tajunnassa ja muuttuen näin musiikiksi. Veistos puolestaan valtaa kolmiulotteisesta avaruudesta itsensä muotoisen tilan, jossa se esittyy. (Tuomikoski 1987, 47–48.)

Tanssiteokset esitetään tavallisesti näyttämöllä, joka rajaa teoksen ulkoiset puitteet. Noiden puitteiden sisällä tanssijat ovat keskinäisessä yhteydessä muodostaen liikettä, jännitteitä ja rajapinto-

ja. Näytöksen jälkeen, kun tanssijat, lavasteet ja valot ovat poissa, tuo tila lakkaa olemasta. Jos esitystila vaihtuu, se ei voi olla vaikuttamatta myös siihen tilaan, jonka teos valtaa vastaanottajan tajunnasta. Näyttämöllä olevien objektien keskinäiset suhteet muodostavat herkkiä kokonaisuuksia, jotka vaikuttavat niin esiintyjiin kuin katsojiinkin. Monesti olen kuullut verrattavan eri esitystiloja keskenään esimerkiksi niin, että yksi tila on paljon intiimimpi kuin toinen. Intiimissä tilassa tanssijat ovat helpommin aistittavissa. Myös tanssijoiden on helpompi aistia yleisön reaktiot intiimissä tilassa ja saada niistä energiaa ja voimaa omaan esiintymiseensä. Tanssissa ja näyttämötaiteissa yleensäkin yleisön läsnäololla ja reaktioilla on suora vaikutus sen taideteoksen laatuun, jota ollaan katsomassa. Nykyään ei ole lainkaan harvinaista, että yleisö otetaan mukaan aktiiviseksi osaksi itse tanssiteosta ja jopa päättämään teoksen tapahtumien kulusta ja näyttämöllisistä ratkaisuista.

5.5 Tanssin sukulaistaiteet

Vaikka tanssi voi toimia itsenäisenä ja erillisenä taideilmaisun keinona, on tavallista, että tanssiteoksessa käytetään liikkeen lisäksi muitakin elementtejä. Tyypillisesti liikkeen taustalla on kuultavissa jonkinlainen äänimaailma, joko tanssijoiden itsensä, elävien muusikoiden tai äänitteiden tuottamana. Visuaalinen ilme on tarkoin mietitty täydentämään kokonaisvaltaista taidekokemusta. Visuaalinen taide tanssiteoksessa ilmenee yleensä puvustuksessa, lavastuksessa ja valosuunnittelussa. Liikkeen sanomaa voidaan tehostaa myös puheella ja tekstillä. Vertausta käyttäen voidaan sanoa, että liikkeen muodostama koreografia on itse maalaus ja muu maailma teoksen ympärillä kuin maalauksen raamit. Raamit eivät voi olla vaikuttamatta siihen, miten esimerkiksi maalauksen värit näyttävät katsojalle. Raamit siis viimeistelevät maalauksen samoin kuin visualisointi ja äänimaailma viimeistelevät tanssiteoksen.

Aino Sarje (1992, 70) sanoo, että teorioissa pidetään selvänä tanssin itsenäisyyttä taiteenlajina ja siksi tanssin suhdetta muihin taiteenlajeihin käsitellään vähän. Hän kuitenkin listaa useita käsityksiä, jotka liittyvät tanssin jollakin tavalla muihin taiteisiin. Tanssia on esimerkiksi pidetty runon, maalauksen, musiikin ja pantomiimin synteessä. Toisaalta tanssiteos on useiden elementtien integraatio, johon kuuluvat valot, lavastus ja puvustus. Ne yhdessä ovat enemmän kuin mitä se ovat sellaisenaan, mutta mitä täydellisempi tanssi-illuusio on, sitä vähemmän muita elementtejä havaitaan. Viime kädessä tanssia on vaikea erotella draamasta, sillä molemmat käyttävät hyödykseen liikettä ja toimintaa. (Sarje 1992, 70.)

5.6 Taidetanssi vai tanssitaide?

Tässä työssä on tullut esiin monenlaisia käsitteitä. Käsitteet taide ja tanssi on määritelty omissa kappaleissaan. Sen sijaan taidetanssi ja tanssitaide ovat jääneet minulle epäselviksi. Suhtaudun itse kriittisesti sanaan taidetanssi. Mielestäni se luokittelee ennalta tanssin, joka voidaan katsoa kuuluvaksi taiteeseen. Ikään kuin se olisi tanssia, joka on tuotettu olemaan itsetarkoituksellisesti taidetta. Neutraalimpi ilmaus taidetanssin sijaan olisi yksinkertaisesti tanssitaide. Se kertoo mielestäni vain, että kyseessä on tanssin ilmaisukeinoilla tuotetusta taiteesta. Taidetanssi sen sijaan herättää minussa mielikuvan taiteen ilmaisukeinoilla tuotetusta tanssista, jolloin itse tanssi on taiteeseen nähden alisteisessa asemassa. Ristiriita tulee ehkä selkeämmin esille tarkasteltaessa muita sanapareja, kuten rakennustaide tai kuvataide. Sanat taiderakennus ja taidekuva kuulostavat oudoilta. Ne määräävät, että tuotokset ovat taidetta ennen kuin niitä on ehtinyt katsoa tai kokea itse. Aiemmista kappaleista muistamme, että taide on olemassa vasta kun se havaitaan. Taidetanssia ja tanssitaidetta käytetään termeinä mielestäni päällekkäin ja toistensa synonyymeinä. Nykyään olisi selkeämpää puhua yleisesti tanssitaiteesta. Taidetanssi viittaa mielestäni vain tiettyyn historialliseen ajanjaksoon, jolloin esittävä tanssi oli ja sen haluttiin olevan selkeästi erillään kansanomaisista tansseista niin esittävän ja ilmaisevan luonteensa kuin kehitetyn tanssitekniikankin osalta.

6 TANSSITAITEEN TOTEUTUMINEN KÄYTÄNNÖSSÄ

Tässä kappaleessa haluan vielä valottaa sitä, miten tanssin tekeminen taiteellisenä työnä toteutuu käytännössä omalla kohdallani. Kuten johdannossa totesin, mahdollisuus taiteellisen toiminnan toteuttamiseen ja taiteen kokemiseen ovat tärkeimmät motivaation lähteeni tanssin alalle hakeutumiseen ja käytännön työn tekemiseen. Syytä, miksi tunnen tarvetta toimia tanssinopettajana ja koreografina, en pysty tarkoin selittämään. Kyseessä on henkinen ja emotionaalinen taipumus, jonka toteuttaminen toimii jonkinlaisena purkautumiskanavana sellaisille asioille, jotka muutoin eivät tulisi toteutetuiksi ja ilmaistuksi. Palaan jälleen opettamisen ydinsuunnitelmaani ja kerron, miten koreografinen prosessi lähtee omalta kohdaltani liikkeelle.

Koreografian tekeminen lähtee yleensä aina mielikuvasta. Mielikuva voi syntyä mistä tahansa. Maisemasta, tilanteesta, ajatuksesta tai esimerkiksi tapahtumasta. Kaikkein useimmin se kuitenkin syntyy musiikista. Musiikki on mielestäni tanssin lisäksi yksi vahvimpia ilmaisun välineitä. Itsessäni se herättää lähes aina visuaalisen mielikuvan liikkeestä, ilmeistä, väreistä, valaistuksesta ja kaikista niistä elementeistä, joita esiintymislavalla käytetään. Siispä koreografian tekeminenkin alkaakin siitä, että on musiikki, jonka herättämää mielikuvaa lähden tuomaan eläväksi. Näen lopputuloksen yleisön näkökulmasta aivan kuin istuisin itse katsomossa. Prosessin aikana tuon todellista näkymää lähemmäs tuota sisäistä mielikuvaa. (Sirén 2010.)

Tarkastelen syntymässä olevaa teosta objektiivisesta näkökulmasta eli yleisöstä katsoen. Pohdin niitä asioita, joita lavalla tulee tapahtua, jotta ne herättäisivät muussa yleisössä yhtä voimakkaita tunteita kuin minussa itsessäni. En niinkään ajattele, että minun olisi tuotava itseäni ja ajatuksiani esille vain itseni takia – itsekkäästi ja yleisön reaktioista piittaamatta. Haluan ennen kaikkea vaikuttaa yleisöni. Edellä kuvattu selittää sen, miksi samaistun Paula Tuomikosken ajatuksiin taiteesta. Koen olevani taiteen tekijä, joka siirtää tajuntansa sisältöä taiteellisen toiminnan kautta teokseen yleisön havaittavaksi. Tuomikoski sanoo, että taidetta ei ole ilman yleisöä ja että taide tehdään aina yleisöä varten. Teen koreografiani aina yleisöä varten ja yleisöä ajatellen.

Edellä kertomani lisäksi mainitsen ydinsuunnitelmassa toisesta tavasta lähteä työstämään koreografiaa.

On myös toinen tapa tehdä koreografiaa. Sitä voisi kutsua jo olemassa olevan teoksen tai idean uudelleen filmatisoinniksi. Se lähtee jostakin teoksesta, jonka olen

jo nähnyt. Sen tunnelma on jollain lailla vanginnut minut ja lähtenyt elämään ja kehittymään mielessäni. Lopulta voisin tehdä oman teoksen, joka on minun, mutta se sisältää joitakin vaikutteita aiemmin nähdystä teoksesta. Tuo vaikutte voi olla esimerkiksi henkilösuhteet, tunnelma, jokin liikemateriaalille tyypillinen piirre tai pelkästään käytetty musiikki. Tällä tavoin tehty koreografia vaatii hyvin pitkän ajan, useita vuosia, kehittyäkseen mielessäni, jotta lopputulos ei olisi plagiointia. (Sirén 2010.)

Tämä menetelmä lähestyy Richard Eldridgen ajatuksia teoksen tai se osien hyödyntämisestä uuden taiteen tuottamisessa. Vaikka omista koreografioistani on ollut kyse enemmänkin vaikutteiden ottamisesta kuin varsinaisesta teoksen uudelleentulkinnasta, on taustalla mielestäni sama periaate.

Tanssinopettajana en voi täysin ohittaa opettamani ryhmän tarpeita ja tavoitteita. Siispä pyrin toteuttamaan teoksen niillä keinoilla, jotka ovat ryhmälle sillä hetkellä tarkoituksenmukaisia. Toisinaan tämä tarkoittaa jonkin tietyn idean lykkäämistä tuonnemmaksi. Samoin on otettava huomioon tanssijoiden erilaiset keholliset edellytykset, kuten Soili Hämäläinen muistuttaa. Toistaiseksi tämä on toiminut voimavarana, josta olen voinut ammentaa taitoja ja ideoita, joita pelkällä ajatus-työllä en ole pystynyt tuottamaan ja kuvittelemaan. Ryhmät, joille on mahdollista tehdä koreografiaa taiteellisista lähtökohdista, ovat kehollisilta edellytyksiltään usein lähes yhtä heterogeenisiä kuin mitkä tahansa harrastajaryhmät. Tämä seikka on otettava huomioon liikemateriaalia suunniteltaessa. Muussa tapauksessa liike saattaa toimia taiteellisia pyrkimyksiä vastaan ja viedä katsojaa pois taiteellisesta kokemuksesta. Myös tanssijoiden on tunnettava olonsa turvalliseksi liikemateriaalin suhteen, jotta esiintymistilanteessa pystyisi irtautumaan liikkeestä suorituksena ja siirtymään kehollisen ja henkisen kokemisen tilaan.

Tanssin sukulaistaiteista musiikki on tähän mennessä ollut välttämätön edellytys koreografioiden muotoutumisessa. Toistaiseksi lavastus, valaistus tai puvustus ei ole ollut oleellisessa asemassa sisällön kannalta, vaikka ne toki viimeistellään kokonaisuutta tukevaksi asiaankuuluvalla tavalla.

Varsinainen liikekielen luominen tapahtuu suurimmaksi osaksi ajatuksissani. Vain harvoin luon liikettä liikkumalla itse. Toki testaan syntyneitä liikeideoita tanssimalla ja muokkaan niitä tarvittaessa. Liikelähtöinen tekeminen rajoittuu lähinnä yksittäisiin liikkeisiin tai asentoihin, jotka saatan sisällyttää teokseen. Tällä perusteella voisin todeta, että Tiina Suhosen mainitsema kineettinen empatia on minulla voimakas. En välttämättä tarvitse omaa kehollista kokemusta liikkeestä tietääkseni millaisen tunteen se voi aiheuttaa tanssijassa ja katsojassa. Kineettinen empatia on

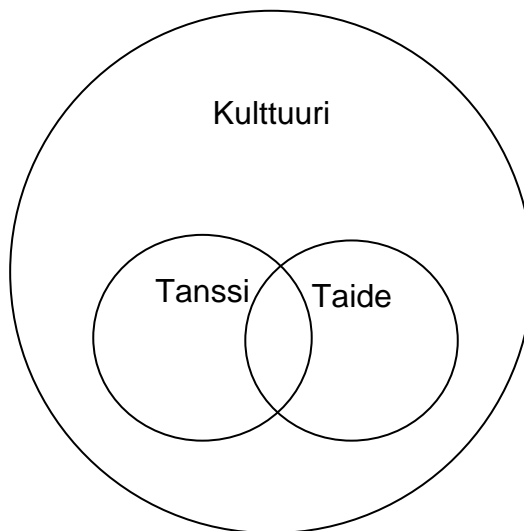
kaiketi edellytys tanssin alalla toimimiselle. Sen avulla on paitsi helpompaa omaksua liikettä omaan kehoonsa myös mahdollista saada katsojana tanssiteoksesta irti enemmän kuin liikkeen visuaalinen ulkomuoto antaa ymmärtää.

Panostan harjoitusvaiheessa alusta lähtien tarkoituksenmukaisten mielikuvien käyttämiseen. Jokainen liike tehdään jollain lailla, jonkin näköisesti ja jonkin tuntuisesti. Kuvaan samaa asiaa monesti useillakin mielikuvilla. Mielikuvilla haen tunnetta, joka kehossa ja mielessä pitää olla, jotta liike näyttäytyisi katsojalle haluamassani muodossa. Sama pätee liikkeen lisäksi myös ilmaisuun. Ohjaan aina tanssijoitani ajattelemaan, keitä tai mitä he ovat lavalla ollessaan. Jos minulta kysytään, millainen ilme jossakin kohdassa pitää olla, en vastaa siihen. Kierrän kysymyksen kertomalla millaista tunnetta, olemusta tai roolia haetaan. Ilmeen ja koko kehonkielen tulee olla luonnollinen seuraus siitä. Korostan sitä, että lavalla ei koskaan esitetä mitään. Lavalla ollaan. Silloin jokainen solu kehossa on sisällä roolissa ja hahmossa eikä yksikään liike tai ele ole ulkokohtainen suoritus. Tällä tavoin ajatellessani olen samaa mieltä Eeva Anttilan kanssa siitä, että liikkeestä tulee tanssia vasta, kun tanssija kiinnittää siihen huomioita ja paneutuu sen herättämiin tuntemuksiin. Hakemalla tietoisesti jotakin tuntemusta ja tunnetta tanssija toteuttaa minun ajatuksiani ja ideoitani koreografina.

7 YHTEENVETO JA JATKOTUTKIMUSAIHEET

Tässä työssä olen esitellyt taiteen olemusta ja ominaispiirteitä sekä tanssin määritelmiä ja merkityksiä. Lisäksi olen yhdistellyt eri kirjoittajien näkemyksiä ja pohtinut tanssin olemusta taidemuotona ja ilmaisukeinona. Tämän työn tarkoituksena on vastata kysymykseen: ”Mikä tekee tanssista taidetta?” Jotta kysymykseen voi vastata, on syytä ensin pohtia niitä piirteitä, jotka tanssitaiteessa tulee toteutua. Nuo piirteet voidaan jakaa kahteen osaan sanaparin mukaisesti – taide ja tanssi. Seuraavaksi kokoan yhteen olennaisimpia asioita, joita kummastakin aihealueesta on noussut esiin edellisissä luvuissa.

Sekä taiteen että tanssin yläkäsitteenä on kulttuuri, joka pitää sisällään kaiken ihmisen toiminnan ja sen tulokset ja tuotokset. Taide ja tanssi leikkaavat toisiaan, sillä on taidetta, jota tehdään tanssimalla, ja tanssia, joka luokitellaan taiteeksi. Kuvioon 1 olen havainnollistanut oman tulkintani siitä, miten nämä kolme käsitettä, kulttuuri, taide ja tanssi, suhteutuvat toisiinsa. Se, minkä kokoisia kutakin käsitettä kuvaavat ympyrät ovat ja miten paljon ne leikkaavat, riippuu lukijan omasta kulttuuritaustasta, subjektiivisista kokemuksista ja ymmärryksestä.



Kuvio 1. Kulttuurin, tanssin ja taiteen suhteutuminen toisiinsa.

Taiteelle on ominaista kommunikoiva luonne. Taiteilija sisällyttää teokseen taiteellisen toiminnan kautta jonkin sisällön, joka on yleisön havaittavissa, koettavissa ja tulkittavissa. Taiteella sinänsä ei ole itsensä ulkopuolista tarkoitusta. Se on tekijän, teoksen ja kokijan välillä tapahtuvaa sisällön siirtymistä, jota kutsutaan myös tajunnansiirtoprosessiksi. Taiteen tarkoitus on tulla havaituksi, jotta sen sisältö tulisi vastaanotetuksi. Tällöin tanssi, joka on tehty esitettäväksi eli yleisön havaittavaksi, voidaan katsoa olevan tanssitaidetta.

Tanssiminen on ihmiskehon toimintaa. Liike on tanssin väline ja ihmiskeho sen lähde. Jotta tanssiminen erottuisi arkisesta liikkeestä, tarvitaan liikkeelle jokin arjen toiminnoista erottuva merkitys. Liikkeen pitää olla tärkeää sellaisenaan eikä esimerkiksi välttämätön toiminto paikasta toiseen siirtymiselle. Liikkeen tekee tärkeäksi se, että siihen kiinnitetään huomioita ja se tehdään ajatuksella. Koska ihminen on psykofyysinen kokonaisuus, herättää liikkuminen erilaisia aistimuksia ja tuntemuksia. Kun ihminen on avoin näille aistimuksille, voi hän saada tanssimisesta niin kehollisen kuin henkisen kokemuksen. Nuo kokemukset ymmärtäessään hän voi sisällyttää liikkeeseen ilmaisullisen pyrkimyksen, joka on tyypillistä taiteelle.

Liike voi olla hyvin pientä ja vaatimatonta tai se voi käsittää laajoja ja näyttäviä liikeratoja. Erilaiset tanssitekniikat ja tyylit pitävät sisällään laajalle tyypillisiä liikkeitä ja muotoja, joiden toteuttaminen vaatii usein vuosien harjoittelun. Harjoittelu muokkaa kehoa, joka liikettä tuottaa. Kun keho harjaantuu liikkeiden tekemiseen, on mielen helpompi yhdistää liikkeeseen ajatuksia ja sisältöjä. Taidetta luonnehtii voimakas sitoutuminen estetiikkaan, joka määrittelee taiteelle ominaisia havaittavia sisältöjä ja muotoja. Myös tanssin liikkeellä on oma estetiikkansa. Eri tanssitekniikoilla pyritään kohti tiettyä esteettistä muotoa, joka palvelee kyseistä taiteellista ilmaisutapaa.

Kehon liikkeiden järjestäminen mielekkäiksi kokonaisuuksiksi muodostaa koreografian. Liikkeiden järjestys määräytyy sen mukaan, millaisia merkityksiä kokonaisuuden halutaan sisältävän. Valmista teosta esittävät joko koreografi itse tai hänen ohjaamansa tanssijat. Molemmissa tapauksissa kyseessä on alkuperäisen ajatuksen kehollinen tulkinta, joka voi vaihdella niin tanssijoiden kuin esitystilanteidenkin kesken. Tanssin erityispiirre hetkellisenä taiteena tulee esiin paitsi sen rajoittumisena tiettyyn määrättyyn esitystilanteeseen, myös siinä, että ihminen muuttuvana olentona harvoin kykenee toistamaan kehon liikettä identtisesti. Tämä haaste on käännetty monissa teoksissa voimavaraksi, ja teokseen saattaakin sisältyä avoimia ja improvisoituja kohtia.

Päätelmät

Kun tiivistetään olennaiset asiat edellä esille tulleista seikoista, saadaan neljä ehtoa, jotka toteutuessaan tuottavat tanssitaidetta. Näissä ehdoissa yhdistyvät Eeva Anttilan ajatukset liikkeen muuttumisesta tanssiksi ja Paula Tuomikosken ajatukset taiteen kolminaisesta luonteensa.

Jotta tanssista tulee taidetta, sen pitää täyttää tietyt ehdot. Ensimmäiseksi tanssitaide vaatii ajatuksella tuotettua kehon liikettä, sillä tietoisuus tekee arkiliikkeestä tanssia. Toiseksi tanssitaide vaatii hallittua tekniikkaa merkitysten ja tunteiden ilmaisemiseksi kehon liikkeen avulla. Tällöin liikkeen muoto tulee riittävän puhtaaksi ilmaisemaan haluttuja merkityksiä. Kolmanneksi tanssitaide vaatii koreografian, jossa ajatuksella tuotetut kehon liikkeet ovat mielekkäästi järjestettyinä. Tällöin liikkeet ilmaisevat koreografian tarkoittamia merkityksiä ja tunteita. Neljänneksi tanssitaide vaatii yleisön, joka voi kokea koreografian sisältämät merkitykset ja tunteet.

Kun edellä mainitut ehdot täyttyvät, on tuloksena tanssin keinoilla tuotettu taide. Kuten mikä tahansa taidemuoto, tanssitaidekin käsittää sisällön, joka taiteelliseen ilmaisuun vaadittavan tekniikan avulla siirtyy taideteokseksi yleisön nähtäville.

Jatkotutkimusaiheet

Työn sisältöä ja tuloksia voi hyödyntää sellaisenaan opetusmateriaalina täydentämään tanssinopettajaopiskelijoiden tietoa taiteesta ja tanssista. Tämän teorian pohjalta opiskelijat voivat aloittaa oman taiteilijaidentiteetin pohtimisen ja mahdollisesti sen liittämisen osaksi omaa opettajuuttaan.

Jatkotutkimuksena olisi mielenkiintoista koota yhteen tanssin alalla toimivien ammattilaisten henkilökohtaisia näkemyksiä siitä, mitä taide ja tanssi heille ovat ja mitä ne merkitsevät. Perinteisesti taidetanssissa on hyödynnetty tiettyjä tanssitekniikoita ja niiden muunnelmia. Nykyään käsitys siitä, mitä taidetanssiin voi kuulua, on laaja ja laajenee edelleen. Siksi olisikin mielenkiintoista selvittää, miten tanssin ammattilaisten oma tanssitausta ja heidän hallitsemansa tanssitekniikka vaikuttavat siihen, millaisiksi heidän taide- ja tanssikäsityksensä ovat muodostuneet. Edelleen saatuja tuloksia voisi vertailla ja pohtia, miten eri tanssilajit suhteutuvat taidetanssiin nykypäivänä.

8 LOPPUSANAT

Oma käsitykseni ja ymmärrykseni taiteesta on laajentunut huomattavasti tämän työn kirjoittamisen aikana. Olen silti edelleen samaa mieltä siitä, mitä kirjoitin taiteesta työn alussa. Taiteella ei mielestäni ole välttämätöntä funktiota, mutta sillä on monia tärkeitä merkityksiä ilmaisukeinona. Tuo ymmärrys taiteesta on tämän prosessin aikana laajentunut ja täydentynyt, mutta siitä ei ole jäänyt mitään pois. Tämän työn tekeminen on auttanut minua ymmärtämään enemmän itsestäni ja siitä, miksi tanssi on minulle tärkeää. Omat tavoitteeni tälle opinnäytetyölle täytyivät siis kiitettävästi.

Kun kysyn tuttavalta mielipidettä hänen juuri näkemästään tanssiteoksesta, en koskaan kysy: ”Mitä pidit siitä?”. Kysyn aina: ”Millaisia ajatuksia se sinussa herätti?”. Minulle on siis tärkeämpää se, että teoksesta avautui jokin sisältö, kuin se, onko katsoja pitänyt sitä hyvänä tai huonona tanssiteoksena. Tähän voi kaikesti tiivistää sen, että taiteen tehtävä, oli kyseessä sitten mikä taiteenlaji tahansa, ei ole miellyttää. Sen tehtävä on herättää ajatuksia ja saada meidät pohtimaan elämän syvimpiä kysymyksiä. Tämän tehtävän toteutettuaan taide on mielestäni onnistunut saavuttamaan tärkeimmän merkityksensä.

Toivon, että olen saattanut itseni lisäksi myös lukijat pohtimaan niitä äärettömän moninaisia mahdollisuuksia, mitä taide ja tanssi voivat heille merkitä ja mitä ne jo merkitsevät alan parissa työskenteleville. Veikkauksen televisiomainoksessa näkyy sitaatti tähtitanssija Minna Tervamäeltä. Voin yhtyä täysin hänen lausahdukseensa. Joskus perinteiset keinot eivät riitä ilmaisemaan itseämme. Siksi meistä joistakin tulee taiteilijoita.

”Sanat ovat jotenkin niin rajalliset. Siksi kai minusta tuli tanssija.”

Minna Tervamäki

LÄHTEET

- Anttila, E. 1994. Tanssin aika. Opas koulujen tanssikasvatukseen. Helsinki: Liikuntatieteellisen Seuran julkaisu nro 139.
- Aristoteles, 1982. Runousoppi. Suom. P. Saarikoski 1967. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Eldridge, R. 2009. Johdatus taiteenfilosofiaan. Suom. M. Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Haapala, A. & Pulliainen, U. 2003. Taide ja kauneus. Johdatus estetiikkaan. 2. painos. Helsinki: Kirjapaja.
- Hanna, J. L. 1987. To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: The University of Chicago Press. Alkuperäisjulkaisu 1979.
- Hoppu, P. 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa H. Saarikoski (toim.) Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 19–51.
- Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulu. Väitöskirja.
- Jussilainen, A. 2007. Uuden tanssin uskontokulttuuriset ulottuvuudet. Turun yliopisto. Kulttuurien tutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kinnunen, A. 2000. Estetiikka. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Kuusela, M. 1998. Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 24, 23–29.

- Lievonen, S. 1998. Toistumaton koreografia. Ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, 33–49.
- Makkonen, A. 1996. Länsimaisen taidetanssin historiaa. Teatterikorkeakoulu, avoin yliopisto. Helsinki.
- Maners, L. D. 2006. Utopia, Eutopia, and E.U.-topia – Performance and Memory in Former Yugoslavia. Teoksessa T. J. Buckland (toim.) Dancing from Past to Present – Nation, Culture, Identities. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 75–96.
- Miettinen, J. O. 2010. Hay avaa nykytanssia tulkinnoille. Helsingin Sanomat, C2.
- Monni, K. 1995. Avoimet mahdollisuudet – kehon henkisyys, hengen kehollisuus. Teoksessa R. Ojala (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY, 63–74.
- Niemi, I. 1982. Taide ja yhteiskunta. Teoksessa Y. Varpio (toim.) Taiteentutkimuksen perusteet. Helsinki Porvoo Juva: WSOY.
- Palttala, P., Tulkki, H. & Vakkuri, M. 2004. KulTa – Taide ja kulttuuri. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Parviainen, J. 1994. Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista. Tampere: Tampereen yliopisto, Jäljennepalvelu.
- Platon, 1999. Teokset VI Lait. Suom. M. Itkonen-Kaila, H. Thesleff, T. Anhava ja A. M. Anttila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Pyhtilä, M. 1999. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä. Helsinki: LIKE.
- Rantala, R. 1993. Perustieto – Akateemisen tietosanakirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Salosaari, P. 2007. Repercussions on a Dance-Making Project. Teoksessa L. Rouhiainen (toim.) Ways of Knowing in Dance and Art. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 41–55.
- Sarje, A. 1992. Tanssin henki – tanssin taidefilosofisia tulkintoja. Helsinki: Liikuntatieteellinen seura.
- Sarje, A. 1995. Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin. Teoksessa R. Ojala (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY, 33–52.
- Sarje, A., Halonen, U. & Pakkanen, P. 1998. Johdanto. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, 15–17.
- Sevänen, E. 1998. Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sirén, H. 2010. Tanssinopetuksen ydinsuunnitelma.
- Suhonen, T. 1982. Tanssitaide ja sen tutkimus. Teoksessa Y. Varpio (toim.) Taiteentutkimuksen perusteet. Helsinki Porvoo Juva: WSOY.
- Tuomikoski, P. 1987. Taide ja ihminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Hanki ja Jää.
- Venkula, J. 2003. Taiteen välttämättömyydestä. Helsinki: Kirjapaja.
- Vuorinen, J. 1996. Estetiikan klassikoita. Toinen painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Välipakka, I. 1998. Koreografia ja maailmankuva – tanssin poeettinen kieli. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, 145–159.

Painamattomat lähteet:

Kauppinen, P. 2007. Tanssiedon kurssin luentomuistiinpanot. Tekijän hallussa.

Suomen Tanssiurheiluliitto Ry. Kilpailusäännöt. 2010. Päivitetty 7.11.2010. Haettu 20.12.2010.

http://tanssiurheilu.fi/index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=41

Uotinen, J. 31.7.2010. Yleisökeskustelu Pyhäjärven täydenkuun tansseilla.