

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide | Tanssinopettaja

2023

Sofianna Salmi

Koreografiset komponentit tarkastelussa

– Merce Cunninghamin menetelmät tanssiteoksen
lähtökohtana

Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävä taide | Tanssinopettaja

2023 | 33 sivua

Sofianna Salmi

Koreografiset komponentit tarkastelussa

- Merce Cunninghamin menetelmät tanssiteoksen lähtökohtana

Tämä tutkielma on kirjallinen osa Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemian tanssinopettajatutkinnon (AMK) opinnäytetyökokonaisuutta. Kirjallisen osuuden lisäksi työssä on taiteellinen osuus. Taideteko *om och om igen* on kahdelle tanssijalle tehty nykytanssiteos, joka esitetään huhtikuussa 2023.

Tutkielmassa käsitellään koreografian komponentteja yhdysvaltalaisen tanssija-koreografi Merce Cunningham menetelmien kautta. Lisäksi työssä tarkastellaan kirjoittajan aiempia taiteellisia töitä tanssinopettajaopinnoissa sekä avataan opinnäytetyön taiteellisen osuuden prosessia. Tutkielman tavoitteena on syventyä Cunninghamin menetelmiin, kehittää kirjoittajan koreografista osaamista sekä löytää uusia työkaluja koreografian tekemiselle.

Opinnäytetyön kirjallinen osuus alkaa johdannon jälkeen luvusta kaksi, jossa käsitellään musiikin roolia koreografisessa prosessissa. Luku kolme sisältää näyttämötilan käsittelyä koreografisesta näkökulmasta. Luvussa neljä keskitytään liikkeeseen itsenäisenä elementtinä ja avataan sattumametodeja. Viidennessä luvussa kirjoittaja avaa opinnäytetyön taiteellisen osuuden koreografista prosessia, siitä syntyneitä huomioita ja ajatuksia. Lopuksi viimeisessä luvussa kirjoittaja summaa tutkielman loppupohdinnan muodossa, jossa käsitellään tutkielmasta syntyneitä ajatuksia.

Opinnäytetyöprosessin aikana kirjoittaja koreografioi nykytanssiteoksen, hyödyntäen sattumametodeja työkaluna. Kirjoittajan ymmärrys Cunninghamin menetelmistä on kasvanut sekä opinnäytetyöprosessin aikana syntyneet huomiot ovat syventäneet hänen käsitystään koreografian luomisesta. Kerätyt tiedot ja taidot ovat merkittäviä kirjoittajan tulevan ammatin kannalta.

Asiasanat:

koreografia, sattumametodit, prosessi, Merce Cunningham

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Performing Arts | Department of Dance

2023 | 33 pages

Sofianna Salmi

Choreographic components under scrutiny

- Merce Cunningham's procedures as the basis of a dance work

This study is the written part of the thesis for the degree of Dance Teacher/ Bachelor of Dance Degree at Turku University of Applied Sciences. In addition to the written part, the thesis has an artistic part. The artistic part *om och om igen* is a contemporary dance work for two dancers, which will be performed in April 2023.

The thesis discusses the components of choreography through the methods of the American dancer-choreographer Merce Cunningham. It also examines the author's previous artistic work in dance teacher studies and opens the process of the artistic part of the thesis. The aim of the thesis is to delve into Cunningham's methods, to develop the author's choreographic skills and to find new tools for choreography.

The written part of the thesis begins after the introduction with chapter two, which deals with the role of music in the choreographic process. Chapter three contains a discussion of the stage space from a choreographic point of view. Chapter four focuses on movement as an independent element and opens the chance operations. In chapter five, the author opens the choreographic process of the artistic part of the thesis, observations and thoughts that emerged from it. Finally, in the last chapter, the author sums up the thesis in a form of a concluding reflection on the ideas that emerged from the thesis.

During the thesis process, the author choreographed a contemporary dance piece, using chance operations as a tool. The author's understanding of Cunningham's methods has grown, and the observations made during the thesis process have deepened her understanding of how to create choreography. The knowledge and skills gained are relevant to writer's future career.

Keywords:

choreography, chance operations, process, Merce Cunningham

Examensarbete (YH) | Abstrakt

Åbo yrkeshögskola

Scenkonst | Danspedagog

2023 | 33 sidor

Sofianna Salmi

Koreografiska komponenter under granskning

- Merce Cunninghams metoder som utgångspunkt för ett dansverk

Denna avhandling är den skriftliga delen av examensarbetet för danspedagogexamen (YH) vid Åbo yrkeshögskola Konstakademin. Utöver den skriftliga delen har arbetet en konstnärlig del. Konstverket *om och om igen* är ett samtida dansverk för två dansare som utspelas i april 2023.

Avhandlingen behandlar koreografins komponenter genom den amerikanska dansare-koreografen Merce Cunninghams metoder. Den undersöker också skribentens tidigare konstnärliga arbete inom danspedagogstudierna och beskriver processen för den konstnärliga delen av avhandlingen. Syftet med avhandlingen är att fördjupa sig i Cunninghams metoder, utveckla författarens koreografiska färdigheter och hitta nya verktyg för koreografi.

Den skriftliga delen av avhandlingen börjar efter inledningen med kapitel två som handlar om musikens roll i den koreografiska processen. Kapitel tre innehåller en diskussion om scenrummet ur koreografisk synvinkel. Kapitel fyra fokuserar på rörelsen som ett självständigt element och öppnar upp slumpmetoder. I kapitel fem öppnar skribenten upp den koreografiska processen i den konstnärliga delen av avhandlingen, de observationer och tankar som framkommit i samband med den. Slutligen, i det sista kapitlet, sammanfattar skribenten avhandlingen i form av avslutande reflektion över de idéer som framkommit i avhandlingen.

Under avhandlingsprocessen har skribenten koreograferat ett samtida dansverk med slumpmetoder som verktyg. Skribentens förståelse för Cunninghams metoder har ökat och de observationer som gjorts under avhandlingsprocessen har fördjupat hennes förståelse för hur man skapar koreografi. De kunskaper och färdigheter som förvärvats är relevanta för skribentens framtida karriär.

Nyckelord:

koreografi, slumpmetoder, process, Merce Cunningham

Sisältö

1 Johdanto	6
2 Musiikin rooli koreografisessa prosessissa	8
2.1 Merce Cunninghamin ajatuksia musiikin käytöstä	9
2.2 Musiikin hyödyntäminen koreografian luomisessa	10
3 Näyttämötila	12
3.1 Tilakäsitys Merce Cunninghamin työssä	13
3.2 Näyttämötilan rakentuminen koreografian ympärille	14
4 Liike	17
4.1 Liike liikkeenä ja sattumametodit	17
4.2 Liikkumisen analysointi koreografioinnin kontekstissa	19
5 <i>om och om igen</i>	22
5.1 Ennakkokäsitykset taideteosta	22
5.2 Tilan käyttö	23
5.3 Musiikki	24
5.4 Sattumametodien hyödyntäminen teoksessa	25
5.5 Valmiin materiaalin työstö ja prosessista lopputulokseen	27
6 Lopuksi	30
Lähteet	32

1 Johdanto

Korkeakouluopintojeni aikana olen löytänyt mielenkiinnon koreografiselle työlle ja miten minä toimin koreografina. Taiteellisen opinnäytetyön tavoitteena on syventyä koreografintyöhön ja löytää vaihtoehtoisia tapoja itselleni toimia koreografinroolissa. Osatavoitteena on myös kasvaa tanssikasvattajana, ja olennaisena roolina siinä työssä on koreografioiden tekeminen. Vaihtoehtoisten tapojen avulla saan itselleni uusia työkaluja, joiden avulla pyrin rohkaisemaan tanssinharrastajia omanlaiseensa tekemiseen ja luovuuteen. Koen tämän tärkeänä osa-alueena tanssinopettajan työssä. Opinnäytetyöni pääkysymyksenä onkin, kuinka pystyn hyödyntämään Merce Cunninghamin käyttämiä työtapoja omassa taideteossani.

Opinnäytetyöni muodostuu kirjallisesta osiosta ja taideteosta. Nämä osiot kulkevat käsi kädessä, toisiaan tukien. Kirjallisessa osassa teen nostoja käyttämieni kirjallisten lähteiden sisällöistä ja kuvaan, miten hyödynnän niitä taideteossani. Taidetekoni *om och om igen* on kahdelle tanssijalle tehty nykytanssiteos, joka esitetään huhtikuussa 2023 Taideakatemiaan Köysiteatterissa.

Aloitan työni käsittelemällä musiikin roolia koreografisessa prosessissa. Avaan Merce Cunninghamin ajatuksia musiikin käytöstä sekä esittelen näkemyksiäni musiikin hyödyntämisestä omien teosteni kautta. Kolmannessa luvussa avaen lyhyesti näyttämötilan merkitystä nykytanssissa, Cunninghamin ideasta purkaa tanssin tyypillinen näyttämösuhde sekä aiempien teoksieni suhdetta näyttämötilaan. Luvussa neljä nostan esiin sattumametodeja työkaluina ja avaan liikkeen merkitystä omissa teoksissani. Viidennessä luvussa tarkastelen taidetekoni *om och om igen* prosessia ja sen kulkua. Avaan ennakkokäsityksiä taideteon prosessista, kerron näyttämötilasta, äänisuunnittelijan ja musiikin kanssa työskentelystä, harjoitusperiodista sekä arvioin lopputulosta. Lopuksi luvussa kuusi, summaan opinnäytetyöni kokonaisuuden.

Keskeisimpinä lähteinä opinnäytetyössäni olen käyttänyt Kirsi Heimosen väitöskirjaa *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen*

*lähteenä sekä Roger Copelandin kirjaa *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*.*

2 Musiikin rooli koreografisessa prosessissa

Tyypillisesti koreografisessa prosessissa koreografi etsii musiikin, joka tukee hänen teoksensa ideaa. Musiikkikappale saattaa määrittää muun muassa teoksen pituuden ja kokonaisvaltaisen rakenteen. Toisaalta koreografi voi myös vain vaikuttua musiikista, mutta olla käyttämättä sitä teoksessaan. Teoksen ei tarvitse siis jäljitellä musiikkikappaletta. (Smith-Autard 2004, 20.) Kappale voi määrittää tanssijoiden tahdin ja rytmin sekä luoda ajallisuuden teokseen. Samanaikaisesti musiikkikappaletta voidaan käyttää kontrastina suhteessa teoksen sisältöön. Esimerkiksi nopeatempoiseen musiikkiin voidaan tanssia hitaasti ja vastaavasti päinvastoin.

Mahdollisuutena on myös käyttää teokseen sävellettyä kappaletta, joka on suunniteltu teosta varten. Säveltäjän, muusikon tai äänisuunnittelijan yhteistyö koreografin kanssa voi esimerkiksi toimia niin, että musiikintekijä seuraa koreografista prosessia ja vaikuttuu teoksesta. Koreografi voi antaa toiveita, jotka voivat liittyä äänimaiseman tunnelmaan tai eri instrumenttien käyttöön, joista musiikintekijä rakentaa kappaleen. Vaihtoehtona on myös antaa musiikintekijän luoda oma kappaleensa ja koreografi sovittaa sen teokseensa.

Musiikki ei ole ainoa lähde, joka voi toimia äänenä tanssiteoksissa. Tyypillisiä muita ääniä ovat muun muassa puhe ja erilaiset kenttä-äänitykset. Nämä voivat toimia sellaisinaan teoksissa, mutta yhtä lailla vain olla inspiraationa koreografiselle työlle. (Smith-Autard 2004, 21.) Puheesta ja kenttä-äänityksistä usein puuttuu musiikille tyypillinen jatkuva rytmi. Rytmittömyys voi luoda koreografille uusia tulokulmia liikkeelle ja näin muuttaa prosessin kulkua. Esimerkiksi äänitys kävelystä hiekoitetulla asfaltilla voi tuoda koreografille esiin uutta näkökulmaa tuottaen liikettä.

Prosessin aikana tehdyt päätökset musiikin roolista, kuten sen dynamiikasta ja tunnelmasta vaikuttavat teoksen kokonaisuuteen. Musiikin avulla koreografilla on mahdollisuus valita mihin suuntaan, tunnelmaan tai teemaan hän johdattelee katsojaa teoksellaan. Koreografi voi esimerkiksi leikitellä aiemmin mainitulla kontrastilla ja näin luoda ristiriitaista tunnelmaa liikkeen ja musiikin välillä.

2.1 Merce Cunninghamin ajatuksia musiikin käytöstä

Merce Cunningham (1919–2009) ja hänen partnerinsa ja pitkäaikainen yhteistyökumppani säveltäjä John Cage (1912–1992), loivat yhdessä idean 1940-luvulla, jossa tanssi ja musiikki toimivat toisistaan irrallisina komponentteina. Näin ollen tanssin ei tarvinnut seurata musiikin rytmiä ja rakennetta, vaan ne yhdistyivät vain tilassa ja ajassa. (Merce Cunningham Trust, 2021.) Erottamalla nämä kaksi komponenttia toisistaan syntyi uusi tapa työskennellä. Koska musiikkia ja tanssia ei luotu yhdessä, Cunninghamin tanssijoiden piti opetella yhtenäisiksi ja pystyä tanssia saman tietyn ajan, musiikista riippumatta. (Cunningham 2001, 15.)

Cunninghamin taiteelliset prosessit eivät seuranneet modernille tanssille tyypillistä kaavaa, jossa muusikko ja koreografi toimivat yhdessä. Cunninghamin ja Cagen työskentely tapahtui erikseen, jolloin molemmat elementit, tanssi ja musiikki, olivat erillisinä osina teosprosessissa. (Vaughan 1997, 30–31.) Tanssijoilla oli tapana saada kuulla musiikki vasta ensi-iltana. Yhteisen rytmin löytämisestä kehittyi siksi olennainen osa harjoittelua. (Heimonen 2009, 61.) Kirsi Heimonen (2009, 62) mainitsee väitöskirjassaan Cunninghamin halun erottaa tanssin ja musiikin toisistaan, sillä silloin tanssijoiden on pitänyt vain keskittyä liikkeeseen.

Hiljaisuudessa harjoittelu on Cunninghamin mukaan antanut tanssijoille vapauden ja tarkkuuden liikkeeseen, joka on taas vienyt yhteistä rytmittämistä ”täydellisyyteen”. Rytmii on siis syntynyt ilman musiikkia, tanssijan liikkeestä. Tämä on ollut mahdollista, sillä Cunningham on harjoituksissaan käyttänyt sekuntikelloa määrittääkseen teoksen pituuden. (Heimonen 2009, 63.) Idea sekuntikellon käyttämiselle syntyi teoksen *Suite by Chance* (1953) aikana, kun säveltäjä Christian Wolffin elektroninen musiikkiteos ei antanut Cunninghamille ja tanssijoille minkäänlaista rytmiä, vaan heidän piti löytää yhteinen rytmii jostakin muualta kuin musiikista (Copeland 2004, 66.)

Teosten lopputuloksia ajatellen on mielenkiintoista pohtia kuinka paljon Cunninghamin teokset ovat vaatineet toistoa. Yhteisen rytmin löytäminen ilman

selkeää tahtia on jo itsessään haastavaa. Hiljaisuudessa tekeminen edellyttääkin vahvaa luottoa kanssatanssijaan sekä entistä syvempää yhteisen rytmin löytämistä.

2.2 Musiikin hyödyntäminen koreografian luomisessa

Musiikin tuomat impulssit, rytmitykset ja muut mahdolliset ääniefektit vaikuttavat tekemiseeni. Tämä ajatus ei silti ole poissulkenut vastakkainasettelua musiikin ja liikkeen kanssa, vaan olen pyrkinyt monipuolisesti kokeilemaan molempia. Tiedostan itsessäni sen, että tunnen yhteyttä musiikkiin ja liikkuminen tapahtuu musiikin kanssa yhdessä. Toisinaan pyrin sulkemaan musiikin tuomat tunnelmat, kuten rauhallisesta musiikista syntyvää pehmeää liikettä, mutta palaan usein takaisin tuttuun tekemiseen, jossa musiikki tai äänimaisema ovat liikkeen ja koreografian lähtökohtana. Välillä olen myös mukauttanut johonkin muuhun musiikkiin tehdyn liikefraasin johonkin toiseen kappaleeseen ja kokeillut miten se vaikuttaa tekemiseeni. Joskus lopputulos on ollut toimiva, mutta välillä vienyt liikefraasin ideaa päinvastaiseen suuntaan. Tyypillisiin toimintatapoihini kuuluu liikemateriaalin tuottamista omista jo tutuista kaavoista. Lähden usein työstämään liikettä improvisaation kautta, jossa musiikilla on iso rooli.

Aiemmissa teoksissani tanssinopettajaopinnoissani olen tukeutunut musiikkiin: sen pituuteen, rytmitykseen ja tunnelmaan. Ensimmäisen vuoden soolossani *Otaksutaan*, kappaleena toimii American Football -yhtyeen *The One With The Wurlitzer*. Kappaleessa on selkeä jatkuva rytmi, jota on helppo seurata. Tässä työssä hyödynsin musiikin pituutta ja rakennetta yhdistämään teoksen eri osat. Hyvänä esimerkkinä toimii teoksen alussa tapahtuva liikkeellinen muutos, joka on yhteydessä musiikin vastaavaan muutokseen. Teos rakentui musiikin rytmityksiin ja liikkeet olivat yhteydessä kappaleen sisäisiin yksittäisiin iskuihin.

Alun perin olin ajatellut soololleni musiikiksi äänimaisemaa. Tämänkaltaisen kappale, jossa ei ole rytmiä, jota seurata, olisi tämän teosprosessin aikana tuonut minulle haastetta rakentaa teos. Lopulta päädyin kuitenkin aiemmin mainittuun kappaleeseen, sillä soolojen ensi-illan ajankohdan muutos vaikutti

harjoitusperiodin pituuteen, ja koin silloin järkevämmäksi tukeutua tasatempoiseen kappaleeseen. Musiikki valikoitu siis teosprosessin myöhäisemmässä vaiheessa. Vaikka päätös musiikista tapahtui prosessin myöhäisemmässä vaiheessa, koen pystyneeni omaksumaan musiikin sen sisältämän rytmin avulla.

Tanssinopettajaopintojeni kolmannen vuoden ryhmäkoreografiani *rakenna palauta* prosessi oli erilainen verrattuna sooloprosessiin. Lähdin työstämään teosta musiikin kautta. Kappaleet *Mysterious Adventure (1945)* (John Cage ja Hélène Pereira) ja *on second ave 15:27 nyc part 2* (Rasmus Östling) valikoituivat teoksen alkuvaiheessa. On mielenkiintoista havaita, että minulla oli tämän prosessin aikana jo yhteys Cunninghamiin, kappalevalinnan säveltäjän John Cagen myötä. Ryhmäkoreografiaan halusin musiikiksi jotakin toisenlaista verrattuna soolooni. Cagen ja Pereiran kappale on soitettu pianon vasaroilla. Kappaleessa ei ole selkeää rytmiä, mutta sieltä on mahdollista poimia pidemmän ajan kestäviä tasatempoisia kohtia. Östlingin kappale taas on kenttä-äänitys. Kappaleessa kuuluu muun muassa etäistä puhetta, oven saranan ininää sekä paperipussien rapinaa. Kappaleet ovat keskenään hyvin erilaiset, mutta loivat toimivan kokonaisuuden ryhmäkoreografiaani.

Toimin ryhmäkoreografiassa ainoastaan koreografina, joten pystyin keskittymään koreografointiin ja tanssijoiden kanssa työskentelyyn. Sovitin teoksen liikkeet musiikkiin ja poimin musiikista kohtia, jotka toimivat merkkeinä tanssijoille esimerkiksi vaihtaa paikkaa näyttämöllä. Koska kummassakaan musiikissa ei ole selkeää rytmiä, teos vaati enemmän harjoittelua. Musiikin ja liikkeen sisäistämiseen käytimme huomattavasti enemmän aikaa, mitä käytin sooloni harjoitteluvaiheessa. Kuuntelimme työryhmän kanssa erikseen musiikkikappaleita ja harjoittelimme liikemateriaalia eri musiikkeihin ja äänimaisemiin.

Yhteistä molemmille prosesseille oli se, että työstin teoksia musiikki- ja äänimaisemälähtöisesti. Soolossani kuitenkin tein liikkeet musiikkiin, kun taas ryhmäkoreografiassani liikkeet sovitettiin musiikkiin. Molemmissa teoksissa näkyy mieltymykseni työskennellä musiikin ja äänimaiseman kautta.

3 Näyttämötila

1800- ja 1900-luvun taitteessa tapahtunut muutos tanssitaiteen sisällä synnytti uuden tanssisuuntauksen, modernin tanssin. Modernille tanssille merkittävää oli liikkeen luonnollisuus sekä se, että tanssia tanssittiin sisältä ulospäin. Luonnollisesti tämä vaikutti myös näyttämötilaan ja miten sen tarkoituksena oli edistää modernin tanssin luonnollisuutta. Suhteessa baletin tyypilliseen koristeltuun näyttämökuvaan, moderni tanssi halusi luopua tästä ja rakentaa näyttämötilan riisuttuun ja vähäeleiseen muotoon. (Ervasti 2017.)

Uuden tanssisuuntauksen vaikuttaja Loie Fuller (1862–1928) tunnetaan merkittävänä tekijänä modernin tanssin valosuunnittelun kannalta, mutta hän oli myös ensimmäisten joukossa rakentamassa kokonaan pimennettyä, mustaa näyttämötilaa. Tarkoituksena oli riisua näyttämö tyhjäksi, jotta tanssija olisi huomion keskipisteenä. (Ervasti 2017.)

Loie Fullerin kokeilu täysin mustasta esiintymistilasta yhdistyy *black box (theatre)* termin kanssa. Black box tarkoittaa nimensä mukaisesta mustaa neliseinäistä huonetta. Esitystilana black box on tyypillisesti yksinkertaisempi ja tasatasoinen. Koska tilana se on yksinkertainen, soveltuu se moniin erilaisiin tapahtumiin. Black boxia on useasti mahdollista muokata tiettyyn teokseen soveltuvaksi. Esimeriksi katsojat ovat mahdollista sijoittaa esitysalueen ympärille, perinteisen nousevan katsomon sijaan. (Forum-Theatre 2022.) Tanssissa black boxia voidaan hyödyntää muun muassa luomalla intiimi tila katsojien ja esiintyjien välille, jolloin etäisyyttä ei juurikaan ole. Katsojilla voi esimerkiksi olla vapaus liikkua tilassa ja vaihtaa paikkaa.

3.1 Tilakäsitys Merce Cunninghamin työssä

Cunninghamin ajatus näyttämötilan käytöstä pohjautuu Albert Einsteinin ideaan, jossa tilassa ei ole kiinteitä pisteitä, *there are no fixed points in space* (Cunningham 2001, 15.) Mikään kohta tilassa ei ollut toista kohtaa parempi tai huonompi. Teoksen keskipiste saattoi vaihdella sekä tanssijoiden että jonkun muun tilassa olevan asian välillä. Esimerkiksi teoksessa *Ocean* (1994) näyttämötila oli pyöreä, jonka tarkoituksena oli rikkoa tyypillistä näyttämötilan etu- ja takasuuntaa. (Laakso, 2022.)

Cunningham on toiminut vastaavasti edelläkävijänä myös näyttämötilan käytön kanssa. Hän levitti näyttämön perinteisen keskiön ja avasi sen jokaiseen kohtaan näyttämötilaa. Ei ollut merkitystä missä kohtaa näyttämöä tanssija esiintyi, sillä jokainen kohta oli samanarvoinen. (Copeland 2003, 4.)

Keskiöajattelu laajenee myös yksilötasoon, jossa kaikki tilasuunnat ovat avoimia. Cunninghamin tanssijoilla ei ole vain yhtä frontaalia, rintamasuuntaa, vaan ne ovat kaikissa suunnissa, mukaan lukien ylhäällä ja alhaalla. Keskiö löytyy joka puolelta ja tanssija on siinä aina. Tämä on merkinnyt sitä, että jokainen osa tilaa on samanarvoisessa asemassa. (Heimonen 2009, 72.)

Ennen opinnäytetyön aloittamista keskiöajattelu oli minulle vieras termi. Sitä tutkiessani kuitenkin näin sen merkittävänä asiana ja itselleni kiinnostavana. Tilallisesti tanssija on moniulotteisesti keskiössä, ja siksi hänen on oltava tietoinen kaikista tilasuunnista. Koreografisesta näkökulmasta tämä antaa mahdollisuuden harjoituttaa teosta missä tahansa, sillä se ei ole sidonnainen mihinkään tiettyyn tilaan. Samaan aikaan tämä myös haastaa koreografia huomioimaan tilaa kaikista suunnista. Avoimessa tilassa on vaikea olla näkymättä ja liikkeet ovat esillä joka puolella.

Avoimen tilan käyttö tanssiesityksessä avaa sekä tekijälle että katsojalle erilaisen tavan tehdä ja nähdä tanssia. Ajassa, jossa Cunningham vaikutti, tämänkaltaisen lähestymistapa tanssin katsomiselle ei ollut tyypillistä. Avoin tila muuttaa mielestäni myös esiintyjien ja katsojien välistä suhdetta. Näin ollen illuusio

esiintyjien ”hahmoista” muuttuu, ja suhteesta saattaa mahdollisesti tulla arkipäiväisempi. Tämä ei toki aina ole automaatio, ja esiintyjien ja katsojien suhde voi pysyä sen tyypillisessä muodossa.

Olen saanut inspiraationi vaihtoehtoisesta näyttämötilasta Cunninghamin *Events*-tapahtumien kautta, joiden ensi-ilta oli vuonna 1964, Wienissä, Itävallassa (Merce Cunningham Trust, 2021.) *Events*-esiintymiset saattoivat tapahtua missä tahansa, museoista koulun liikuntasaleihin. *Events*-tapahtumat olivat tilaisuuksia, joissa näytettiin prosessissa olevien teosten materiaalia. Perinteisessä näyttämötilassa katsojilla ja esiintyjillä on omat paikkansa, mutta jossakin muussa tilassa kuten esimerkiksi aukioilla, tila on avoin ja sitä voi havainnoida eri suunnista. Cunninghamin mielestä teos, joka on rakennettu niin, että katsojat ovat sen ympärillä, luo heille mahdollisuuden aistia sitä kokonaisvaltaisesti joka puolelta. *Events*-tekstejä lukiessani tulkitsin, että yleisöllä on ollut mahdollisuus seurata teoksia mistä tahansa. (Heimonen 2009, 70.)

3.2 Näyttämötilan rakentuminen koreografian ympärille

Koen tila-aspektin tärkeänä osana koreografisessa prosessissa. Kun puhun tilasta, niin tässä yhteydessä rajaen tilakäsitteen näyttämötilaan. Kuitenkaan aiemmissa töissäni en ole paneutunut esitystilaa ja sen mahdollisuuksiin niin syvästi, mitä muun muassa musiikin kanssa tavanomaisesti teen. Kiinnostukseni erilaisiin ja muokattaviin näyttämötiloihin on kasvanut sekä soolotyön että ryhmäkoreografian myötä. Esitystilassa minua kiehtovat sen rajattomat mahdollisuudet hyödyntää sen koko kapasiteettia, ja mahdollisesti tuoda koreografiasta esiin puolia, joita ei muuten tulisi esiin.

Soolossani *Otaksutaan* esitystilana toimi Taideakatemia Jokisali, joka toimii tanssin harjoitussalina, mutta myös esitystilana. Salista rakennettiin black box pimentävien verhojen ja mustan tanssimaton avulla. Muodoltaan tilassa oli enemmän syvyyttä kuin leveyttä, ja tila oli rajattu tyypillisesti tanssimaton etureunasta takaverhoon. Koska toimin soolossani sekä koreografina että

tanssijana, en pystynyt näkemään teosta täysin ulkoapäin. Huomaan siksi tarttuneeni teoksen kohtausten sijoitteluiden kannalta itselleni tyypillisiin ratkaisuihin. Tällä tarkoitan sitä, että rintamasuuntani oli kohdistettuna kohti yleisöä sekä tilalliset paikkani suhteessa koko esitystilaan liikkuvat diagonaalisuunnassa. Sooloprosessin aikana sain ensikosketuksen koreografisesta työstä, ja näin jälkeempäin ymmärrän valitsemani ratkaisut katsojiin kohdistetusta rintamasuunnasta sekä diagonaalilinjan käyttämisestä. En käyttänyt teoksen tilallisiin ratkaisuihin yhtä paljon aikaa kuten esimerkiksi musiikin valintaan. Teoksen kohtausten paikat syntyivät suhteellisen itsestään prosessin aikana, enkä syventynyt niiden vaikutuksiin teoksen kulkua ajatellen.

Päätin jo ryhmäkoreografiaprosessia aloittaessani, että haluan keskittyä enemmän tila-aspektiin ja siihen, kuinka teos rakentuu esitystilana olleeseen Köysiteatteriin. Köysiteatteri toimii esittävän taiteen esitystilana ja tyypillisesti se on rakennettuna niin, että tilassa on sivu- ja takaverhot, nouseva katsomo sekä tanssimatto. Ryhmäkoreografiani *rakenna palauta*, oli alun perin tehty viidelle tanssijalle, mutta sairaustapausten vuoksi viimeisissä näytöksissä tanssijoita oli enää kolme. Tanssijoiden määrän vaihtelu tuotti haastetta tilallisten ratkaisujen kanssa, mutta samalla antoi mahdollisia ehdotuksia erilaisista kokoonpanoista.

Päädyin viiteen tanssijaan, sillä pariton määrä antoi minulle mahdollisuuden rikkoa symmetriaa. Onnekseni epäsymmetria oli mahdollista myös kolmen tanssijan kanssa. Tämän prosessin aikana en ollut tietoinen Cunninghamin ajatuksista tilan käytöstä, mutta jälkeempäin on mielenkiintoista ajatella, että minulla oli jo osittain samankaltaisia ajatuksia ryhmäkoreografian rakentamisen kannalta. Samanarvoisuus ja sen esiintyvyys niin tanssijoiden sekä näyttämötilan pisteiden kanssa oli läsnä koko prosessin ajan. Konkreettisesti samanarvoisuus näkyi prosessin aikana niin, että teoksen kohtauksia harjoiteltiin eri kohdissa harjoitussalia, ja lopulliset päätökset tehtiin sovittamalla tanssijat ja kohtaukset tilaan. Pyrkimyksenäni oli tuoda esiin vaihtelevuutta tanssijoiden tilallisten paikkojen kanssa ja rakentaa kokonaisuus, jossa he ovat läsnä olevia henkilöitä osana näyttämötilaa.

Molempien prosessien myötä pystyn kuitenkin refleктоimaan, kuinka tilakäsitykseni, spesifimmin näyttämötilakäsitykseni, on muuttuva ja teoksesta riippuva tekijä. Kokonaisvaltaisesti oli kyseessä työ mikä tahansa, näyttämötila on minulle vapaa alusta tuoda esiin visuaalista mieltymystäni tanssitaiteen muodossa.

4 Liike

Merce Cunninghamin liikekielelle tyypillisiä elementtiä ovat ylävartalon erilaiset taivutukset ja kierteet, pitkät tasapainot sekä useassa eri kehonosassa tapahtuvat yhtäaikaiset liikkeet. Tyylillisesti Cunninghamille on tyypillistä käyttää teoksissaan paljon suunnan vaihdoksia. (Bodensteiner 2019.) Cunninghamin tanssijoiden liikkeellinen olemus ja itse liikkuminen on ollut tarkkaa ja selkeää. Liike on toiminut teoksen sanomana ja Cunningham on aktiivisesti pyrkinyt poistumaan tanssin symboliikasta. Kuitenkaan Cunningham ei ole poissulkenut liikkeestä syntyvää mahdollista ajatuksenkulkua katsojilta, vaan heillä on ollut vapaus tulkita teoksia. (Laakso, 2022.)

4.1 Liike liikkeenä ja sattumametodit

Liike itsenäisenä elementtinä oli Cunninghamille tanssissa merkittävää. Tämä toimi eräänlaisena reaktiona opettajansa koreografi Martha Grahamin tavalle nähdä liike tunneladattuna kommunikaatiovälineenä. Cunninghamille oli taas tärkeää nähdä liike liikkeenä ja arvostaa sitä sellaisenaan. (Bodensteiner 2019.)

Cunninghamin ajatus liike liikkeenä kohtaa myös minun tämänhetkiseen käsitykseeni tanssista. Cunninghamin teoksissa narratiivisuus tai viesti on sivuutettu ja liike itsessään on riittävä. Katsojille on annettu esille vain liike, ääni ja visuaalinen ilme. Näin jokaiselle katsojalle teos muodostuu erilaisena ja omanlaisena. (Heimonen 2009, 94.) Cunninghamin teoksissa kokonaisuuden kannalta on merkittävämpää havaita liike. Sen kerronta on toissijaista, jos ollenkaan tärkeää. (Banes 1994, 114.)

Tanssin katsomisen ja tekemisen kannalta minua kiehtoo tällä hetkellä juuri liike liikkeenä. Muut osatekijät kuten musiikki, valot ja puvustus, ovat merkittäviä tekijöitä sen kannalta, miten liike näyttäytyy teoksessa. Kaikki elementit väistämättä vaikuttavat teokseen ja miten se välittyy yleisölle. Liikkeen sisällön kannalta huomaa kohdistavani mielenkiintoni kokonaisuuden sisällä tapahtuviin yksityiskohtiin, esimerkiksi kuinka muutos suun asennossa tai raajojen

epäsymmetrinen jaottelu vaikuttaa kokonaisuuteen. En halua arvottaa muutoksen vaikutusta itsessään, vaan näen sen enemmän mielenkiintoisena kysymyksenä.

Cunninghamin ensikosketus sattumametodeihin tapahtui hänen teoksessaan *Sixteen Dances*, jossa teoksen osioiden paikat päätettiin sattuman kautta. Teoksen yhdessä osiossa kaikki päätökset kuten tempo ja liikkeiden suunta valikoituivat kolikon heittämisen avulla. Tämä oli käännekohta Cunninghamin työssä, sillä tulevaisuudessa teoksissaan hän hyödynsi sattumametodeja, jolloin muun muassa intuitio korvattiin näillä metodeilla. Kolikon heitto, korttipakasta korttien valitseminen ja *I Ching* -kirjan numeroiden hyödyntäminen olivat osa Cunninghamin käyttämiä metodeja. (Copeland 2004, 61–62.) Näin teoksista syntyi yllättäviä ja ennalta-arvaamattomia (Banes 1994, 103). Teoksessa *Canfield* Cunningham hyödynsi korttipakan 52 korttia, joihin hän jokaiseen yhdisti liikkeen. Näin hän sai hallittua teoksen rakennetta, mutta samalla siirsi päätöksentekoa sattumalle. (Copeland 2004, 63.) Cunningham (2001, 11) on itse todennut eri sattumien hyödyntämisen ollut tapa irtautua omasta luonnollisesta tavastaan tehdä tanssia. Kuitenkin liikkeiden alkuperä oli Cunninghamin omaa käsialaa (Banes 1994, 103.)

Cunningham on itse kirjoittanut sattumametodien olleen tapa vapauttaa mielikuvitus ja ajatukset itsestäänselvyyksiltään (Cunningham 1997, 87.) Kolikkoa heittämällä Cunninghamilla oli mahdollisuus irtaantua omasta tahdostaan ja antaa fysiikan lain päättää lopputulos (Copeland 2004, 94.) Kiinnostavinta tässä asiassa on se, kuinka pitkälle tämä on mahdollista viedä. Jos sattumaa hyödynnetään liikekokeilun alusta asti, onhan liike silloinkin mahdollisesti tekijälle ominaista. On mielenkiintoista ajatella, kuinka omat mieltymykset ja kokemukset vaikuttavat liikkumiseen, ja onko edes täysin mahdollista poissulkea niitä omassa tekemisessään.

Sattuma tarkoittaa koreografisessa mielessä, sitä, että prosessin aikana syntyvät valinnat ulkoistetaan sattumalle. Näin ollen koreografian päätöksenteko ei ole täysin hänen käsissään. Sattumalla tehdyt päätökset mahdollistavat muun muassa liikkeiden ja teoksen kulkua suuntiin, mitä ei olisi mahdollista nähdä ilman

sattumaa. Toisaalta se saattaa osittain poissulkea koreografin omia mieltymyksiä ja ennalta-ajateltuja ideoita. Itselleni tämä on täysin uusi tapa luoda tanssia ja siksi se valikoitu merkittäväksi työkaluksi opinnäytetyön taiteelliseen osaan.

4.2 Liikkumisen analysointi koreografioinnin kontekstissa

Näen itseni tanssintekijänä, enkä halua rajoittaa tai sijoittaa itseäni jonkun tietyn tanssilajin tekijäksi. Liikekieleni koostuu siksi osaamistani lajeista, niitä yhdistellen ja näin luoden omaa näkemystä tanssista ja liikkeestä. Minulle on kiinnostavaa omassa liikekielessäni tällä hetkellä se, miten ja miltä liike tuntuu kehossani. Tällä tarkoitan konkreettisesti missä kehonosassa, lihaksessa tai nivelessä liike tuntuu, resonoi se johonkin muualle osaa kehoani ja onko minun mahdollista palata tuohon tunteeseen. Näiden eri fyysisten kokemusten avulla luon liikkeeseen muodon, joka omassa tekemisessäni kiehtoo. Muotoa käsitteenä käyttäessäni tarkoitan sitä, onko liike konkreettisesti esimerkiksi pyöreä tai suoraviivainen. Liikkeen muodoissa minua kiinnostaa sen tuoma visuaalisuus sekä kehossa syntyvä tunne, johon mahdollisesti palata uudestaan.

Aiemmissa töissäni kuten, soolossani ja ryhmäkoreografiassani olen lähtenyt tuottamaan liikemateriaalia sekä improvisaation että kompositioharjoitteiden kautta. Improvisaatio tarkoittaa tanssin kontekstissa hetkessä tapahtuvaa, ennalta määräämätöntä liikettä. Kompositio tarkoittaa lyhyiden liikesommitelmien tekemistä esimerkiksi eri tehtävänantojen kautta.

Sooloni liikemateriaali syntyi pääsääntöisesti improvisaation kautta. Musiikilla oli suuri rooli improvisaatioharjoitteiden kanssa, sillä erilaiset musiikit toimivat liikemateriaalin inspiraationa. Teoksen liikemateriaalia syntyi myös eri kompositioharjoitteiden kautta. Hyödynsin harjoitteita, joita olemme tanssinopettajaopintojemme aikana tehneet improvisaatio- ja kompositiokursseilla. Koska tanssitaustani on taiteen perusopetuksessa, jossa silloin keskityin enemmän suorittamaan tanssiteknilliset asiat mahdollisimman oikeaoppisesti, pyrin kompositioharjoitteiden avulla löytämään itselleni uusia ja monipuolisia liikkumisen tapoja. Halusin säilyttää minulle ominaista liikelaatua ja

-kieltä mutta kuitenkin keskittyä haastamaan itseäni. Tempoltaan sooloni on suhteellisen tasainen ja kohtaukset ovat jotakuinkin saman pituisia. Yksittäisissä liikkeissä ja siirtymissä liikkeestä seuraavaan on tempon vaihtelevuutta. Liikkeet tapahtuvat muun muassa aksentoidusti musiikin kanssa yhdessä tai soljuvat virtaavasti eteenpäin.

Liikelaadultaan soolossani on havaittavissa aiemmin mainittua aksentointia. Huomaan tämän olevan tyypillistä omassa tekemisessäni. Aksentilla tarkoitan jonkun liikkeen painottamista esimerkiksi musiikin kanssa samanaikaisesti. Liikefraasit rakentuvat alkaen virtaavasta liikelaadusta, jossa useampi liike yhdistyy pysähtymättä. Fraasi loppuu aksentointiin, josta liike-energia kerääntyy aina uudelleen seuraavaan fraasiin. Tämä kaava toistuu soolossani useampaan otteeseen. Tiedostan musiikilla olevan suuri merkitys siinä, millä voimalla ja laadulla eri liikkeet näyttäytyvät.

Ryhmäkoreografiassani taas liikkeen tuottamisen motiivi seurasi toisenlaista reittiä. Teoksen nimensä *rakenna palauta*, mukaisesti pyrin tuottamaan liikefraasit niin, että ne ensin rakentuvat huippukohtaan asti ja palautuvat nolatilanteeseen, esimerkiksi kävelyyn. Huippukohdalla tarkoitan yksittäisen liikefraasin lakipistettä. Nollatilanteella tarkoitan taas liikefraasin jälkeistä hetkeä, jossa tanssijat lopettavat fraasin ja siirtyvät seuraavaan kohtaukseen. Tavoitteenani oli siis tuottaa virtaavaa ja öljymäistä liikettä, jonka liike-energia pysäytetään ja kerätään uudelleen seuraavaan liikefraasiin.

Ryhmäkoreografiassani liikemateriaali koostuu ennalta annetuista liikefraaseista, tanssijoiden omista kompositioista sekä improvisaatiosta. Halusin sisällyttää näitä kaikkia tapoja luoda liikettä, sillä koin sen tässä teoksessa rikastuttavan sen sisältöä. Yhdistävänä tekijänä jokaisella kolmella eri tavalla luoda liikettä on niiden pyrkimys rakentaa ja palauttaa liike.

Yhteistä molemmille prosesseille sekä soololle että ryhmäkoreografialle oli se, että ne rakentuivat liikelähtöisesti luomastani liikemateriaalistani. Molemmissa töissä havaitsen selkeästi ominaisen tyylini tehdä tanssia, jossa yhdistyy niin pehmeä kuin aksentoiva liikelaatu.

Cunninghamin ajatusta liike liikkeenä tukee ajatustani omassa tekemisessäni. Tällä hetkellä minua puhuttelee liike itsenäisenä elementtinä. Liike liikkeenä on kiehtonut minua aina, sillä koen tanssin olevan riittävä sellaisenaan eikä se tarvitse ympärillensä ulkoista kerrontaa.

5 om och om igen

Taidetekoni *om och om igen* on kahdelle tanssijalle tehty nykytanssiteos, jossa toimin sekä koreografina että toisena tanssijana. Olen työstänyt teoksen liikemateriaalia ja rakennetta, ja äänisuunnittelija vastaa musiikista. Itsenäiset teokset kohtaavat ensi-iltana kenraaliharjoituksissa. Teosprosessissa merkittävää on se, että yhteistyö äänisuunnittelijan kanssa tapahtuu erillään. Liikemateriaalin luomisen työkaluna olen käyttänyt eri sattumametodeja. Sattumaa on hyödynnetty muun muassa tuottamaan yksittäisiä liikkeitä, liikkeiden kohtia kokonaisessa fraasissa sekä liikefraasien muotoa, kuten nopeutta, liikkeiden laatuja ja näyttämön tilapaikkaa.

Teos saa ensi-iltansa Taideakatemian Köysiteatterissa 28.4.2023. Teatteritila avataan sen tyypillisestä muodosta, jossa esiintyjillä ja yleisöllä on omat paikkansa. Teosta on mahdollista katsoa kaikista suunnista ja yleisöllä on vapaus liikkua määrätyllä alueella.

5.1 Ennakkokäsitykset taideteosta

Koreografian tekeminen ei ole minulle uusi asia, mutta olen useimmiten prosessin aikana seurannut itselleni tuttuja toimintatapoja. Haluan avata, minkälaisia odotuksia minulla on teosprosessia kohtaan. Taidetekoni poikkeaa aiemmista töistäni, sillä en tule työskentelemään musiikin kanssa, esitystila ei ole rakennettuna sen tyypilliseen muotoon, liikemateriaalin luominen tapahtuu sattumametodeja hyödyntäen sekä toimin teoksen toisena tanssijana ja koreografina.

Odotan teoksen ja sen prosessin antavan minulle vaihtoehtoisia tapoja tehdä koreografiaa, mutta myös muistuttavan minua siitä millainen tanssintekijä olen tällä hetkellä. Haluan laajentaa näkemystäni koreografioinnista ja tämä teoksen avulla löytää uuden näkökulman mitä tulevaisuudessa hyödyntää. Teos tulee tapahtumaan black boxissa, jossa ei ole verhoja, tanssimattoja tai katsomoa. Tämä asetelma mahdollistaa minulle epätyypilliseen lähestymistavan koreografian

näkökulmasta. En ole aikaisemmin työskennellyt koreografin roolissa tämänkaltaisessa asetelmassa, jossa näyttämötila on avoin eikä yleisöllä ole määrättyjä istumapaikkoja. Minun tulee koreografina tiedostaa, että teos tulee näkymään joka puolelta.

Ideana on luoda esitysmäärän verran eri versioita teoksesta, jotka määrittävät sattuman kautta. Teoksen sisältö tulee olemaan aina sama, mutta rakenne on erilainen. Rakenteella tarkoitan teoksen pituutta ja teoksen kohtausten asettelua suhteessa esitystilaan.

Sattuman kanssa työskentely tarkoittaa sitä, että minun on oltava avoin sen tuottamille tapahtumille ja osittain antautua päättäjän roolista. Ajatuksena tämä on hyvin mielenkiintoinen ja uskon sen antavan minulle uusia työkaluja ja näkökulmia tanssin tekemiselle. Kuitenkin epätietoisuus ja täyden kontrollin tiputtaminen kauhistuttaa minua. Tanssintekijänä haluan olla tietoinen ja varma tekemistäni asioista ja valinnoista. Tämä on ensikosketukseni tämänkaltaisesta työskentelystä ja siksi haluan tehdä sattuman lisäksi tietoisia päätöksiä.

Taideteossani haluan antaa äänisuunnittelijalleni vapaat kädet. Hänellä on vain tiedossa teoksen pituus. Näin saan hyödynnettyä Cunninghamin ja Cagen toimintatapaa erottaa tanssi ja musiikki toisistaan. (Merce Cunningham Trust, 2021) Haluan kokea miten liike ja musiikki toimivat yhdessä tämänkaltaiselta pohjalta, ja miten toimin koreografina tällaisessa tilanteessa.

5.2 Tilan käyttö

Haluan poistua teatterin antamasta tyypillisestä tilaehdotuksesta, jossa esiintyjillä ja katsojilla on oma paikkansa. Näin ollen avaan Köysiteatterin avoimeksi tilaksi, jossa katsojilla on mahdollisuus liikkua ja vaihtaa paikkaa esityksen aikana määrättyssä tilassa. Haluan nähdä kuinka tämä ehdotus vaikuttaa minun tekemiseeni niin koreografin kuin esiintyjän roolissa. On mielenkiintoista ajatella kuinka tämä asetelma esimerkiksi vaikuttaa meidän esiintyjien liikkumiseen tai havainnointiin suhteessa tilaan. Kuinka esimerkiksi yleisö reagoi tilaan, jossa

heillä ei ole ennalta määrättyä paikkaa? Pysyvätkö he paikallaan, vai ovatko he avoimia itse myös vaihtamaan paikkaa?

Teoksen rakennetta ajatellen ideanani on sijoittaa teoksen eri kohtaukset tiettyyn kohtaan näyttämötilaa. Teos on jaettu viiteen osaan ja jokaisella osalla on määrätty paikka tai reititys tilassa. Kohdat tilassa voivat olla joko paikallaan pysyviä, tilallisesti rajattuja teipillä tai niillä voi olla ennalta määrätty reitti, jota seurata. Avoin tila vaikuttaa esiintyjien tilallisista suhdetta myös yleisöön, sillä ei voi tietää miten yleisö sijoittuu tilaan. Tällä tarkoitan siis sitä, että liikkuminen voi muun muassa tapahtua hyvinkin lähellä yleisöä. Tavoitteenani on luoda moniulotteinen ja yhtenäinen tila esiintyjien ja katsojien välillä.

5.3 Musiikki

Ajatus musiikin ja tanssin erottamisesta on kiinnostava, sillä se antaa erilaisen ja itselleni tuntemattomamman näkökulman tanssin tekemiselle. Opinnäytetyöni taiteellista osaa ajatellen, näen tämän erottelun olennaisena työkaluna, sillä haluan haastaa itseäni koreografisesta näkökulmasta. Tietous siitä, etten tiedä musiikkia tai äänimaisemaa, vapauttaa minut luomaan vain liikettä, mutta samalla poissulkee omat ideani musiikin käytöstä. Koreografisesta näkökulmasta näen tämänkaltaisessa työskentelyssä myös haasteen. Omissa töissäni musiikilla on aina ollut iso rooli ja siksi uskon sen tuovan haastetta esimerkiksi löytämään liikkeelle jonkinlaisen lähtökohdan.

Omassa taideteossani ideana on hyödyntää Cunninghamin menetelmää erottaa musiikki ja tanssi toisistaan. Haluan pitää *liikkeet liikkeenä ja musiikin musiikkina*. Minulle on tyypillistä ottaa vaikutteita musiikista ja tässä työssä haluan irtaantua siitä. Rytmi ja tempo määrittyy ennalta päätetyistä nopeuksista, joita avaen enemmän alaluvussa 5.4. Nopeudet vaihtelevat nopeasta hitaaseen ja vapaasta ajoituksesta omaan luontevaan nopeuteen.

Äänisuunnittelijani luo oman itsenäisen ääniraidan, jonka kuulemme ensimmäistä kertaa kenraaliharjoituksissa. Äänisuunnittelija ei ole nähnyt teoksen liikemateriaalia, enkä ole antanut toiveita hänelle liittyen esimerkiksi musiikin

tunnelmaan. Harjoitusperiodi poikkeaa aiemmista töistäni tanssinopettajaopinnoistani, sillä taidetekoa ei olla harjoiteltu teoksen lopulliseen kappaleeseen.

Musiikista irtautuminen antaa minulle mahdollisuuden vain keskittyä liikkeeseen ja sen muodostumiseen. Musiikki tulee olemaan jokaisessa esityksessä sama. Teoksen luomisen kannalta uskon tämän tuovan minulle haastetta, sillä nautin musiikin tuomasta inspiraatiosta. Teoksen rytmittämisen kannalta olen pohtinut sisällyttäväni teokseen jonkinlaisen ajastimen. Inspiraation tähän olen saanut Cunninghamin teoksesta *Ocean* (1994), jossa on näkyvillä sekuntikello määrittämässä tanssijoiden ja orkesterin ajallisuutta. Ajastin tulee joko olemaan näkyvillä sekä meille tanssijoille ja yleisölle, tai ainoastaan tiedossa tekniikasta vastaavalla henkilöllä.

5.4 Sattumametodien hyödyntäminen teoksessa

Työstin teoksen koreografiaa käyttäen sattumaa työkaluna. Halusin hyödyntää itselleni tuntematonta tapaa tehdä tanssia ja osittain ulkoistaa koreografisen vastuu sattumalle. Päädyin prosessin aikana siihen, että osa teokseen liittyvistä valinnoista tapahtuu sattuman kautta ja osa päätöksistä omasta puolestani. Prosessin aikana käytin useita eri sattumametodeja, joiden avulla rakensin teoksen liikemateriaalia.

Aloitin liikemateriaalin luomisen kokoamalla itselleni erilaisia liikkumisen tapoja. Kirjoitin muun muassa ylös eri tapoja edetä, (kävely ja juoksu), versioita hyppyistä (vasemman jalan hyppy, taaksepäin menevä hyppy ja kahden jalan hyppy), kehonosien erittelyistä (oikea käsi ja vasen kantapää liikkuu) sekä enemmän yksityiskohtaisista keholla tehtävistä liikkeistä (silmän räpäytys, etusormen johtava liike ja polvien suunnan vaihdos). Numeroin jokaisen liikkeen ja arvoin niistä 5–8 liikkeen pituisen kokonaisuuden. Pyrkimyksenäni oli hyväksyä ensimmäinen liike, mikä minulle intuitiivisesti tuli mieleen, sillä minulla on taipumus jäädä pohtimaan yksittäisiä liikkeitä välillä hyvinkin pitkiksi ajoiksi. Arpomiseen käytin internetistä löytyvää numerogeneraattoria, joka arpoi

haluamani numerot sattumanvaraisessa järjestyksessä. Paikoitellen tämä tuotti haasteita, sillä generaattorin luomat järjestykset eivät seuranneet minun käsitystäni logiikasta. Jouduin tekemään kompromisseja esimerkiksi sen suhteen, että jos edellisessä liikkeessä painoni oli ollut oikealla jalalla ja seuraava liike tapahtui myös oikealla jalalla, jouduin lisäämään väliaskeleen ennen seuraavaa liikettä.

Liikefraasin luomisen jälkeen arvoimme tanssijani kanssa jokaiselle esitykselle eri versiot. Päätin tilapaikat, tasot, suunnat ja nopeudet. Tilapaikkojen määrittely tapahtui niin, että valitsin paperilta ensimmäiset kohdat, mitkä tulivat mieleeni. Paperi toimi esitystilan kaksiulotteisena sommitelmana, josta pystyin hahmottaan meidän tanssijoiden tilapaikat. Näin sain viisi eri kohtaa tilaan, jotka joko pysyvät paikoillaan tai etenevät tilassa. Tasot valikoituivat tanssissa tyypillisten tasojen kautta: ylätaso, keskitaso ja alataso. Erittelin keskitason kontta- ja kyykkytasoon. Kontassa kaikki neljä raajaa koskettavat lattiaa, kun taas kyykkytasossa keho on lähellä lattiaa, mutta vain jalat ovat kosketuksessa siihen. Suunnat määrittyivät myös tanssissa käytettävistä kahdeksasta suunnasta. Kahdeksalla suunnalla tarkoitan sitä, että omasta valitsemasta etusuunnasta lasketaan (1–8) tilan kulmasuunnat ja profiilisuunnat aina palaten aloitettuun suuntaan. Esimerkiksi peili on suunta numero yksi ja myötäpäiväisesti ensimmäinen kulma suunta kaksi, seuraava sivuseinä numero kolme ja niin edes päin. Koska tässä teoksessa ei ole yhtä selkeää etusuuntaa, harjoittelu tapahtuu niin, että etusuunta on aina vaihtuva. Liikefraasien nopeudet päätimme tanssijan kanssa yhdessä. Vaihtoehtoina on oma luontainen nopeus, luontaisesta nopeampi ja hitaampi sekä vapaa ajoitus. Halusin luoda selkeyttä nopeuksiin, jolloin hidas tempo on hyvin hidas ja nopea todella nopea. Näin myös liikefraasin yksittäiset liikkeet näyttäytyvät erilaisina, riippuen minkä nopeuden kyseinen hetki on saanut.

Liikelaadut valikoituivat myös arpomisen avulla. Kirjoitin ylös 10 erilaista liikelaatua kuten jähmeä, suoraviivainen ja hallittu, ja jaoin liikefraasin sisäiset liikkeet yksittäisiin liikkeisiin. Jokaiselle yksittäiselle liikkeelle arvottiin oma liikelaatu. Liikefraasin sisällä oli jo valmiiksi ennalta määrättyjä liikelaatuja, joihin

ei arvottu uutta liikelaatua. Pysin liikelaatuja kirjoittaessa valitsemaan monipuolisia ja keskenään erilaisia laatuja, jotta kirjo olisi mahdollisimman laaja.

5.5 Valmiin materiaalin työstö ja prosessista lopputulokseen

Arpomisen sekä omien valintojeni myötä saimme tanssijani kanssa rakennettua teoksesta kolme eri versiota. Jokaisessa versiossa sisältö on sama, mutta tilapaikat poikkeavat toisistaan. Sisällöllä tarkoitan liikefraasia sekä musiikkia. Jokaisessa versiossa olen pyrkinyt hyödyntämään Cunninghamin ajatusta näyttämötilasta, jossa jokainen kohta ja piste tilassa on samanarvoinen. (Copeland 2003,4.) Yhteys Cunninghamiin näkyy myös keskiöajattelun kannalta, sillä en ole määritellyt teokselle yhtä tiettyä etusuuntaa (Heimonen 2009, 72.)

Ensimmäisessä versiossa huomioni kiinnittyy tanssijani ja minun väliseeni tilalliseen etäisyyteen. Tilapaikat syntyivät arpomisen avulla ja tässä versiossa sattuma sijoitti meidät useaan otteeseen kauas toisistamme. Tämä asetelma rajoittaa meidän välistämme yhteyttä. Yhteydellä tarkoitan konkreettista katsekontaktia ja aktiivista tiedostamista toisesta tanssijasta. Yhteyttä on vaikeampaa pitää yllä ja katsojan näkökulmasta on haasteellisempaa seurata molempia tanssijoita yhtäaikaaisesti. Tämä on kuitenkin asetelma, mihin minun koreografina on suhtauduttava avoimesti, sillä sattumalla tehdyt ratkaisut eivät seuraa esimerkiksi minun ymmärrystäni logiikasta. Harjoittelun avulla pystymme keskittymään aktiiviseen katsekontaktin ylläpitoon, vaikka olemme tilallisesti kauempana toisistamme.

Toisen version koen itselleni mielenkiintoisampana, sillä tanssijani ja minun välinen tilallinen etäisyys ei ole niin suuri ja kohtaamme useamman kerran samassa tilapaikassa. Näyttämöllä on yksi tilapaikka, joka on rajattu teipillä suhteellisen pieneksi tilaksi. Kohtaamme tässä paikassa muutaman kerran, ja on ollut mielenkiintoista havainnoida kuinka molempien omat arvotut liikefraasiversiot ovat suhteessa toiseen. Tilapaikka on sama, mutta liikefraasien nopeudet ovat suhteessa toisiinsa eri tempoiset. Esimerkiksi tanssijani tekee liikefraasia nopealla tempolla, kun taas oma version on hidas. Kyseiseen

tilapaikkaan syntyy mielenkiintoinen jäsentely eri tempojen avulla. Olemme myös tanssijani kanssa fyysisesti lähekkäin, jolloin konkreettisen kontaktin ylläpito on luontevampaa. Tilapaikan jakaminen tuo mukanaan myös haastetta, sillä molempien pitää aktiivisesti olla tietoinen toisen tekemisestä ja suhteuttaa oma liike toisen liikkeeseen.

Kolmannessa versiossa tilalliset asettelut meidän välillämme sijoittuvat suhteellisen lähelle toisiamme. On toki hetkiä, jolloin olemme erillään, mutta suurimassa osassa tässä versiossa tilapaikat ovat joko lähekkäin tai jaamme yhteistä tilapaikkaa. Tämä on antanut mahdollisuuden poimia hetkiä ja liikkeitä liikefraasin sisällä, jossa pystymme toteuttamaan jonkun tai jotain liikkeitä yhtäaikaaisesti. Tämä on ollut kiehtovaa, sillä ensimmäisessä ja toisessa versiossa tämä ei ole ollut samalla tavalla mahdollista. Sattumalta meidän arvotut nopeutemme liikefraaseissa, ovat joissakin kohdissa samat, joka vielä lisää mahdollisuutta samanaikaisuuteen.

Liikelaatujen selkiintymisen ja hioimisen avulla, jokaisesta versiosta on tullut selkeämpi ja niihin on löytynyt omat kohtansa ja hetkensä, jotka itselleni ovat kiinnostavimpia. Koen tempolliset vastakkainasettelut tässä teoksessa erityisen mielenkiintoisena. Teosta tehdessä, riippumatta versiosta, havainnoin tanssijani ja minun välisiäni temponvaihteluja. Esimerkiksi jos liikefraasini on tempoltaan hidas, huomaan keskittyvän syvemmin ympärillä tapahtuvaan tanssijani liikkeeseen, hänen tekemiseensä ja kuinka minä olen omalla tempollani suhteessa häneen, kun taas nopeammalla tempolla huomioni vain käy tanssijassani ja muussa ympäristössä. Omalla luontevalla tempolla tehtäessä keskittymiseni kohdistuu suurimmalta osalta omaan tekemiseeni ja miten itse olen suhteessa tilaan ja tanssijaani. Vapaa tempoisuus taas antaa nimensä mukaan vapauden leikitellä yllä mainittujen huomioiden välillä.

Katseen käytön kannalta halusin löytää tasapainon kirkkaan mutta pehmeän katseen välillä. Kirkkaalla katseella tarkoitan sitä, että katseella on jokin suuntaus, esimerkiksi konkreettista tarkastelua esitystilasta. Näin katseesta ei tule epämääräistä tai sulkeutunutta. Kuitenkin katseen pehmeys on tärkeä, sillä sen avulla katsomisen tavasta ei synny tuijotuksenomaista tunnelmaa, jota tässä

teoksessa ei haeta. Huomaan, että tässäkin kohtaa tempon nopeuden vaikuttavan siihen, miten katseeni elää liikefraasin sisällä. Nopeampaa tempoa tehdessäni katsominen seuraa liikkeen virtausta ja katse kohdistuu kehoni lähellä oleviin pisteisiin, kuteen lattiaan tai käsiini. Hitaammalla tempolla taas katseeni on avonaisempi ja pystyn luonnollisesti huomioimaan etäämmällä tapahtuvia asioita. Tämän teoksen prosessin aikana olen huomannut sen kuinka tärkeää on löytää selkeys katseen käytöstä ja mihin suuntaan haluan katsetta viedä.

Koska teoksen ensi-ilta on opinnäytetyön kirjallisen osion palautuspäivän jälkeen, en pysty tuomaan esiin teoksen lopullista arviointia. Luonnollisesti prosessi on seurannut vuoristoratamaista kaava, jossa on hetkiä, jolloin prosessin on ollut haastavampaa ja hetkiä, jolloin teos on edennyt virtaavasti eteenpäin. Prosessin alkuvaiheessa koin haastavana päästä teoksen kanssa aluilleen. Minulla oli paljon ideoita ja asioita, joita halusin kokeilla käytännössä, mutta se ei ollut yhtä helppoa mitä ajattelin sen olevan. Prosessi lähti kuitenkin nousujohtoisesti etenemään ja innostuin sen tekemisestä.

Prosessin loppupuolella olen havainnut sen, että toiston ja keskustelun avulla olen päässyt siihen pisteeseen, että olen aidosti hyötynyt tästä prosessista ja tyytyväinen lopputulokseen. Opinnäytetyön kirjallinen osuus on toiminut merkittävänä apuna taidetekoa ajatellen ja vastaavasti taideteko on antanut minulle ainutlaatuisen lähteen kirjalliseen työhön.

6 Lopuksi

Opinnäytetyöni tavoitteena oli syventyä koreografintyöhön, löytää uusia työkaluja toimia siinä roolissa, kehittää itseäni pedagogina sekä aiempien tanssinopettajaopintojeni töiden kautta reflektoida millainen tanssintekijä nyt olen. Koen tanssintekijänä olevani määrätietoinen sekä pyrin olemaan tietoinen työskentelystäni, valinnoistani ja päätöksistäni. Opinnäytetyöprosessin aikana olen löytänyt itsestäni sen puolen, joka on valmis toimimaan myös aiemmin mainittujen lähtökohtien ulkopuolella. Vaikka taiteellinen kasvuni on jatkuvassa kehityksessä, koen, että nämä tavoitteet ovat toteutuneet. Olen löytänyt itselleni uusia työkaluja koreografian tekemiselle, kuten sattumametodien hyödyntämistä liikkeen luomisen pohjana.

Sattumametodien kokeilu ja käyttö ovat kasvattaneet ymmärrystäni siitä, että haluan olla luottavainen ulkoisten tekijöiden tapahtumille. Ulkoisilla tekijöillä tarkoitan tässä kontekstissa käyttämäni numerogeneraattoria, jonka avulla loin taideteon liikefraasin järjestyksen sekä liikefraasin sisäiset yksittäiset liikkeet. Generaattorin luoma järjestys syntyi sattumanvaraisessa järjestyksessä ja minun piti toimia sen puitteissa. Olen kuitenkin havainnut sen, että sattumamethodit eivät yksinään ole ratkaisu jokaiseen kysymykseen koreografisessa prosessissa. Koreografina minun pitää kantaa vastuu päätöksistä ja ratkaisuista. Sattumametodeilla tehdyt päätökset antoivat minulle uusia tulokulmia tuottaa liikettä. Yksittäisten liikkeiden kohdat liikefraasin sisällä olivat esimerkiksi sellaisessa järjestyksessä, joita en todennäköisesti olisi saanut luotua ilman sattumaa. Sattumametodeja käyttämällä en kuitenkaan pystynyt ratkaisemaan teoksen jokaisen kohdan kulkua, vaan tein ratkaisuja omien päätösteni kautta.

Lähteiden antamien tietojen sekä omien kokemuksieni ja ajatusteni kautta opinnäytetyön kirjallisen osion lisäksi lopputuloksena muodostui taidetekoni *om och om igen*. Ajatus taiteellisesta työstä on kulkenut läpi koko opinnäytetyöprosessin ja se on toiminut merkittävänä ponnahduslautana kirjallisen osion sisältöjen kannalta.

Kiinnostukseni tanssin filosofiseen ja analyttiseen puoleen on kasvanut, ja opinnäytetyöni aihe ja teema ovat mahdollistaneet osittaisen syventymisen näiden asioiden äärelle. Merce Cunninghamin menetelmät ja ajatukset kiehtovat minua ja olen saanut tutkia ja pohtia niitä opinnäytetyössäni. Opinnäytetyön aiheen rajaamisen myötä ymmärsin, etten pysty käsittelemään kaikkea aihetta ympäröivää, kuten suhdetta aikakäsitykseen. Ammattikentällä minulla on kuitenkin mahdollisuus syventyä myös niihin asioihin, jotka eivät mahtuneet opinnäytetyöni kokonaisuuteen.

Tulevaisuudessa haluan jatkaa koreografintyön tutkimista, haalia työkaluja sekä pedagogina viedä eteenpäin minulle merkittäviä oivalluksia. Haluan ehdottomasti jatkaa syventymistä Cunninghamin filosofiaan ja ajatuksiin tanssitaiteesta sekä pureutua koreografintyön rajattomiin mahdollisuuksiin. Opinnäytetyöprosessin aikana olen havainnut sen, että tämänkaltaisen pitkäjänteinen työskentely on ollut toimivaa ja mielekästä.

Lähteet

Banes, S. 1994. Writing dance in the age of postmodernism. Hannover & Lontoo: Wesleyan University Press. University Press of New England.

Bodensteiner, K. 2019. Merce Cunningham + BIPED. Meet the master artist through one of his most important works. Viitattu 7.12.2022 <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/merce-cunningham--biped/>

Copeland, R. 2004. Merce Cunningham: the modernizing of modern dance. New York & Lontoo: Routledge.

Cunningham, M. 2004. Merce Cunningham 2001. Teoksessa Speaking of dance: twelve contemporary choreographers on their craft. New York: Routledge, 11-21.

Cunningham, M. 1997. The impermanent art 1952 Teoksessa D. Vaughan & Harris. M (eds), Merce Cunningham: fifty years. Aperture: New York.

Ervasti, T. 2017. Valaistuksen historia. Julkaisusarja 54. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Viitattu 24.2.2023 <https://disco.teak.fi/valo/>

Forum-Theatre 2022. Avant-Garde Black Box Theatre. Viitattu 24.2.2023 <https://forum-theatre.com/avant-garde-black-box-theatre/>

Heimonen, K. 2009. Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä. Acta Scenica julkaisusarja 24. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Laakso, R. 2022. Merce Cunningham – 65 vuotta koreografian uudelleenajattelua ja taiteenalojen yhteiseloä. Julkaisusarja 75. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Viitattu 29.3.2023 <https://disco.teak.fi/tanssin-historia/merce-cunningham-65-vuotta-koreografian-uudelleenajattelua-ja-taiteenalojen-yhteiseloä/>

Merce Cunningham Trust 2021. The Collaborator. Viitattu 2.10.2022 <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/#about-merce>

Smith-Autard, J.M 2004. Dance Composition. Fifth Edition. New York. Routledge.

Vaughan, D & Harris, M 1997. Merce Cunningham: fifty years. New York: Aperture.

