
Tekijä Tero Hytönen

Työn nimi KATSE KEHOSSA – KEHO KATSEESSA Fenomenologinen tutkielma katseen ja kehon kautta saavutettavasta olemisen kokemuksesta taiteellisessa toiminnassa

Laitos Taiteen laitos

Koulutusohjelma Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma

Vuosi 2014

Sivumäärä 79

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Opinnäytteeni käsittelee katseen ja kehollisuuden ilmiöitä kuvataiteen ja taidetanssin kontekstissa. Aineistona toimii omat kokemukseni tanssijana ja kuvantekijänä. Peilaan kokemuksiani Maurice Merleau-Pontyn kaksisuuntaiseen käsitykseen kosketetusta ja koskettajasta. Kuljetan mukana myös taidetanssin, liikunnanfilosofian ja kuvataidekasvatuksen tutkijoita joiden avulla perustelen kokemuksiani katseen ja kehollisuuden ilmiöistä.

Pyrin hahmottamaan ihmistä kokonaisvaltaisena havainnoijana, joka on oma kehonsa eikä koe sitä erillisenä itsestään. Tutkin katseen ja kehollisuuden välisiä vaikutussuhteita ja sitä miten ne ilmenevät itsessäni, ihmisten välillä ja taiteellisessa työskentelyssä.

Päätelmissä pohdin katseen ja kehollisuuden suhdetta olemisen käsitteeseen. Pohdin miten taiteellinen työskentely ja taidolla ajattelu suhteutuvat puhtaan olemisen käsitteeseen. Yhdistän omaa kokemustietoaani ja tutkijoiden käsitteitä tämän laajemman olemisen alueen lähestymiseen..

Avainsanat Fenomenologia, katse, kehollisuus, oleva

Sisällysluettelo

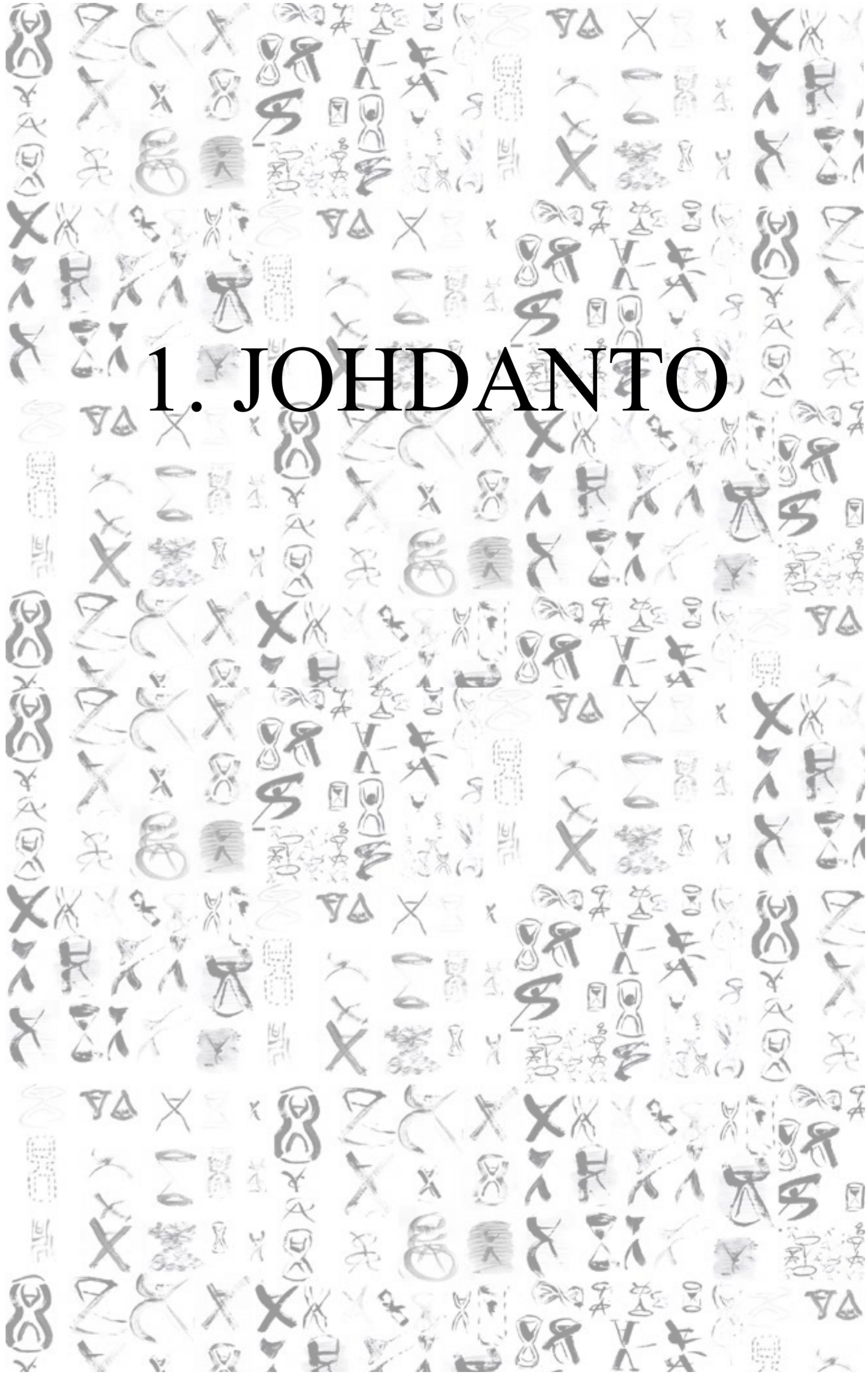
Aalto-Yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Taiteen laitos
Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma
Taiteen maisterin opinnäyte
Tero Hytönen 2014

Katse kehossa – keho katseessa

Fenomenologinen tutkielma katseen ja kehon kautta saavutettavasta olemisen kokemuksesta taiteellisessa toiminnassa

Ohjaajat:
Mira Kallio-Tavin
Juha Varto

| | |
|--|----|
| 1. JOHDANTO | 1 |
| 2. KEHOLLISUUDESTA | 6 |
| 2.1 NÄKÖKULMA | 7 |
| 2.2 MENETELMÄ | 11 |
| 3. MINÄ JA KEHO | 14 |
| 3.1 SUHDE | 15 |
| 3.1.1 KEHO JA MIELI | 16 |
| 3.1.2 OMA SUHDE | 18 |
| 3.2 KOKEMUS | 26 |
| 3.2.1 KOKEMUS TILASTA JA AJASTA | 27 |
| 3.2.2 KOKEMUS NÄKYVÄKSI | 28 |
| 3.2.3 KOKEMUS VAPAUESTA | 32 |
| 4 .MINÄ JA MUUT | 34 |
| 4.1 MINÄN MUODOSTUMINEN | 36 |
| 4.2OBJEKTI & SUBJEKTI | 40 |
| 4.2.1 SEKOITTUMINEN | 41 |
| 4.2.2 KATSOTTAVAKSI TEKIJÄ, KATSOTTAVA, KATSOJA | 43 |
| 4.3 SANATON VIESTINTÄ & YHTEINEN KOKEMUS | 45 |
| 4.3.1 KEHO KOMMUNIKOIJANA | 46 |
| 4.3.2 ILMAISU – TAITEILIJAN JA TEOREETIKON VÄLISSÄ | 48 |
| 5.KATSEEN LAAJENTUMINEN | 57 |
| 5.1 KATSE KEHOSSA | 61 |
| 5.2 KEHO KATSEESSA | 63 |
| 6. BIBLIOGRAFIA | 75 |



1. JOHDANTO

Näkemisen ja kehollisuuden ilmiöt ovat jo pitkään kiinnostaneet minua. Ilmiöt, joita maailmasta saadaan esiin esimerkiksi katsetta harjaannuttamalla, paljastavat uutta tiedontuottamisen tavasta. Tällaista tiedontuottamista on vaikea ymmärtää, jos sitä ei itse ole kokenut. Tieto, jota kehollisuuden ja katseen kautta saadaan, on kokemuksellisenä vaikeasti paikannettavissa, eikä se siksi välttämättä taivu yhteisiin määritelmiin tai kieleen. Kiinnostukseni tähän tiedontuottamisen kokemukseen sai alkunsa omasta tanssihistoriastani. Aloitin breakdancen ollessani ylä-asteella. Tanssina se ei ole ehkä kaikista ilmaisevin, eikä traditioiltaan vanhin, mutta siinä on yksi tärkeä elementti, joka herätti kiinnostukseni: oma tapa tehdä. Oma tyyli oli breakdancessa kaikista tärkeintä - kenelläkään ei saanut olla täysin samantyylinen olemisen ja tekemisen tapaa. Liikkeessä tuli näkyä oma jälki. Samoja ilmiöitä olen havainnut myös kuvallisessa luomistyössä. Aloitin piirustuksen ja maalauksen samoihin aikoihin tanssin kanssa ja siitä asti ne ovat olleet tärkeimmät väyläni lähestyä katseen kysymyksiä. Tarkastelen tässä tutkielmassa kehollisuuden kysymyksiä kuvataidekasvatuksen kontekstissa. Tarkastelupiste aiheeseen on tanssitaustani kautta henkilökohtaisessa suhteessani kehollisuuden ilmiöihin. Tutkielman tavoitteena on syventää ymmärrystä kehollisuudesta sekä esittää kysymyksiä sen tiedontuottamisen tavoista ja näiden mahdollisista yhteyksistä katseen tiedontuottamisen tapoihin. Esimerkkinä käyttämäni tanssin ja maalauksen teemat toimivat väylinä, joiden kautta päästään käsittelemään teemoja minusta, muista, kehosta sekä katseen laajentumisesta. Nämä teemat taas lähestyvät ihmisenä olemisen kysymyksiä, joita tarkastelen loppua kohden olevan käsitteen kautta.

Opintoni kuvataidekasvattajana ja koulutuksen edustamat arvot ovat sallineet tämän ajatus-työn. Havainnon harjaannuttaminen, katseen erittely, omaan tekemiseen luottaminen ja visuaalisen kulttuurin sisältöalueet käsittelevät mielestäni samoja teemoja, joita olen käynyt osaltani läpi muodostaessani suhdettani tanssiin. Vaikka kyse on ”eri taiteenlajista”, ajatukselliset teemat fenomenologiassa, ilmiökeskeisyydessä ja yleisemminkin olemassaolon kysymyksinä ovat samat.

Tutkielmani on taiteidenvälistä pohdintaa, vaikka en yhdistä maalausta ja tanssia konkreettisella tasolla toisiinsa. Työni ei siten sisällä erikseen opinnäytettä varten tehtyä taiteellista osuutta. Maalaaminen ja tanssiminen fyysisinä tekoina ovat hyvin erilaisia. Taiteidenvälisyys syntyy havainnon, kokemuksen ja tämän henkilökohtaisen tiedontuottamisen tasolla. Tätä kirjoittaessani Taiteen laitokselle ollaan valittu ensimmäinen taiteidenvälinen lehtori

koko koulun historiassa. Koen, että eri taiteiden tiedontuottamisen tavat voivat rikastuttaa toisiaan ja avata täysin uusia kokemuksia ja näkemyksiä yksilölle maailmasta ja omasta itsestään. Taiteenmuodot tapahtuvat eri tavoin, maalausta maalatessa katseen ja teoksen suhde poikkeaa tanssissa tapahtuvasta katseesta suhteessa teokseen. Silti ne voivat kertoa samoista asioista ja ilmiöistä, jotka löytyvät eletystä maailmasta. Tätä maailmaa lähestytään vain eri tavalla, ja siksi taidemuodot voivat mielestäni rikastuttaa toinen toisensa havaintoa. Puhun enemmän näistä kokemuksista seuraavissa luvuissa.

Omanlainen tyyli tanssia vaatii aina oman kehosuhteensa tiedostamista. Aloittaessani tanssin en ollut vielä tietoinen tämän suhteen muodostumisesta.

Kehoni kautta löysin oman tekemisen tavan ja suhteen sanoilla tavoittamattomaan. Kehoni kommunikoi, tutkii, vastaanottaa ja reflektoi. Kaikki nämä asiat olivat jo tuolloin läsnä tekemisessäni, mutten sitä tiedostanut. Vasta useamman vuoden jälkeen pystyn erittelemään asioita jotka ovat johtaneet pisteeseen, jossa olen nyt. Nykyään opiskelen Taideyliopiston teatterikorkeakoulussa tanssijaksi ja koen, etten ilman näiden asioiden pohdintaa olisi sinne päässyt.

Käsittelemäni kehollisuuden teemat eivät ole itsestäänselvyksiä, vaan ne tulevat esiin vasta kehollisen kokemuksen kautta. Samaan tapaan kuin maalarin täytyy harjaannuttaa katsettaan ja katsomisen tapansa nähdäkseen maailma uusin silmin, täytyy myös tanssijan harjaannuttaa suhdettaan kehollisuuteensa kokeakseen ja pystyäkseen ilmaisemaan. Kehon tietoinen kuuntelu ja tulkitseminen sai alkunsa kuvataideopinnoistani ja katseen erilaisista luokitteluista. Opinnoissani katse ei tarkoita ainoastaan arkipäiväistä näkemistä, joka ei tarvitse juurikaan ajatustyöskentelyä, vaan sillä on monta roolia. Katsomista ja näkemistä kyetään harjaannuttamaan. Tarvitaan kokemus valojen ja varjojen näkemisestä, jotta ne osataan kuvata maalaten ja havaita uudelleen. Olemme yllättävän ”sokeita” jopa väreille, koska ajattelemme, että varjot eivät voi olla muun värisiä kuin harmaita. Nämä ja monet muut ajatteluun sisällytetyt mallit asioista estävät meitä näkemästä, mitä todellisuus on. Pelkän havainnon lisäksi katseella on oma valtapolitiikkansa, joka on suhteessa kulttuuriimme, toisiin ja meihin itseemme. Kyse on mielestäni ennemminkin omasta suhteesta maailmaan - taidosta. Taito on harjoitettu kyky rationaaliseen tuottamiseen. Se on tietoutta jostain sitä itseään määrittävistä tekijöistä. (Aristoteles 350ekr, Nikomakhoksen etiikka kirja VI) Tässä tapauksessa taito on tanssin ja kuvataiteen tekniikan tuntemusta, ja sen toteut-

tamista itsen kautta.

Peilaan omaa kokemustani kehollisuudesta ja sen teemoista. Tukenani kuljetan Merleau-Pontyn tutkielmaa Silmä ja mieli (1964,1993) ja ajatuksiani peilaan Jaana Parvaisen väitöskirjaan Bodies moving and moved (1998) sekä Timo Klemolan väitöskirjaan Ruumis liikkuu - liikkuuko henki (1998)

Tutkimuskysymykset:

Kuinka näkevä ja näkyvä keho ilmenee tanssin ja maalauksen prosesseissa?

Voiko kehollisuudella ja katseella lähestyä olevaa?

Löytääkseni vastauksia näihin kysymyksiin, täytyy ensin määritellä katse, kehollisuus ja oma suhteeni niihin.

Tutkielman rakenne etenee seuraavasti:

Vastatakseni tutkimuskysymyksiini Miten näkevä ja näkyvä keho ilmenevät tanssin ja maalauksen prosesseissa? sekä Voiko kehollisuudella ja katseella lähestyä olevaa? täytyy ensin selvittää oma kokemukseni näiden ilmiöiden muodostumisesta ja siitä, miten ne toimivat suhteessa toisiinsa. Avattuani kokemukset pystyn käsitteellistämään ilmiöt, jotka ovat vaikuttaneet niiden taustalla.

Ensimmäisessä suuressa kokonaisuudessa nimeltään Minä ja keho, kartoitan omaa henkilökohtaista kokemukseen perustuvaa kehosuhdettani. Pohtimalla suhdettani tanssiin ja maalaukseen pyrin löytämään kehollisuuden muodostumisen ”ankkureita”, eli kokemuksellisia kohtia, joissa oivallus on tapahtunut. Suurena teemana tässä kokonaisuudessa kulkee kehon ja mielen välisen kuilun kaventuminen, sekä kaventumisen kautta nousevat huomiot näkyvästä ja näkevästä ihmisestä. Tämä ilmiö aiheuttaa myös tilan, ajan ja katseen pohdinnan kehollisen kokemuksen kautta, jota avaan

luvussa Kokemus.

Seuraavassa Minä ja muut -kokonaisuudessa pohdin muiden ihmisten roolia kehollisuudes-

sa. Yhtä aikaa näkevän ja muille näkyvän ihmisen ajatus suuntautuu muiden katseen ja mielen kehoni väliseen pohdintaan. Pohdin myös subjektin ja objektin välisiä suhteita taiteellisen työskentelyn eri vaiheissa, ja sitä, kuinka nämä voivat sekoittua tai hävitä kokonaan. Käsittelen myös erilaisia taideteoreettisia malleja ilmaisun muodostumisesta ja vertailen niiden antia omiin kokemuksiini sekä fenomenologiseen liikunnan filosofiaan. Näin alun kokemuksen avaamisesta liikutaan hiljalleen kohti käsitteellisempää analyysiä kehon, katseen, objektin ja subjektin välillä tapahtuvista ilmiöistä.

Viimeisessä kokonaisuudessa, luvussa Katseen laajentuminen, pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini hyödyntäen edellisissä luvuissa avattua kokemustietoa yhdessä Maurice Merleau-Pontyn sekä Timo Klemolan tekstien kanssa. Vastatakseni ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni käytän kahta alaotsikkoa, joissa analysoin katsetta kehossa, ja sitä vastoin kehoa katseessa. Esimerkkeinä käytän sitä, kuinka tanssiesityksessä katse ja keho suhteutuvat, sekä sitä, kuinka koen, että ne suhteutuvat maalaushetkellä. Toiseen tutkimuskysymykseen vastatessani laajennan katseen ja kehollisuuden Martin Heideggerin olevaa tavoittelevaksi toiminnaksi, sillä koen, että taiteellisen luomisen hetkellä olevaa lähestytään näiden käsitteiden kautta.

Käsitteitä: Kehollisuus = Kehona olemista

Kehosuhde = Suhde omaan kehoon

Katse = Tapa kokea maailmaa (Katsoja, katsottava)

Tyyli = Henkilökohtainen olemisen tapa



2. KEHOLLISUU- DESTA

2.1 NÄKÖKULMA

Puhuessani tanssista pohjaan käsitteen länsimaisen taidetanssin moderniin tanssin traditioon. Se sai alkunsa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa vastauksena baletin vallitsevaan perinteeseen (Makkonen 1996). Baletin tiukka teknillinen traditio rajoitti yksilöiden ilmaisullista vapautta, ja keskipiste kääntyi ihmisestä itsestään sekä luonnosta nouseviin teemoihin. Myös teollistumisen aikakautta leimaava koneellistuminen ja tehdastyöpaikkojen ilmaantuminen vaikuttivat uuden tanssin pohtimiseen. Haluttiin palauttaa ihmisen suhde omaan kehoonsa. Modernia tanssia leimaa yksilöllinen, elävä liikekieli sekä kehollisuuden ja tanssin määrittelyn pohtiminen. Osana taidehistorian modernismin taidesuuntausta myös tanssissa vaikuttivat eri ismien kokeelliset muodot. Oma kokemukseni tanssista ja kehollisuudesta pohjaavat nykytanssiin, joka on samaa perintöä kuin moderni tanssi. Suomessa modernia tanssia alettiin kutsua ”nykytanssiksi” 1980-luvulla (Makkonen 1996). Koen, että nykytanssin avaama oman kehon liikekieli käsittelee samaa asiaa break dancen ”oman tyylin” kanssa. Näkökulma siirtyy tanssista omaan kehosuhteeseen, havaintoon sekä olemisen kysymyksiin. Modernin tanssin edustajista erityisesti Rudolf von Labanin (1879-1958) ajatukset osuvat yksiin omien kokemusteni kanssa. Hän oli tanssija, opettaja sekä tanssiteoreetikko. Hänen teoriansa kumpuaa suoraan käytännöstä eli tanssimisen kokemuksesta. (Alter 1991,141.) Teoria saa paljon eksistentiaalisia piirteitä ja laajenee pelkästään tanssia koskevasta havainnosta maailman ja ihmisen väliseen suhteeseen.

Näitä olemisen kysymyksiä taiteen kontekstissa lähellä omaa ajatteluaani tarkastelee ranskalainen fenomenologisen koulukunnan filosofi Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

”...ruumiini on sekä näkevä että näkyvä. Se joka näkee kaiken voi nähdä myös itsensä ja tunnistaa näkemässään näkökykynsä ”toisen puolen”. Hän näkee itsensä näkevänä, koskettaa itseään koskettelevana, on näkyvä ja aistittava itselleen.” (Merleau-Ponty 1993, 22.) Tämä määritelmä on mielestäni tärkeä avata ennen henkilökohtaiseen kehollisuuden tarkasteluun siirtymistä. Kehollisuus ja katse ovat minussa, halusinpa sitä tai en. Menneisyyteni vaikutusta on helpompi tarkastella ikään kuin ulkoa päin, jolloin näen itseni osana kaikkea sitä, mitä olen jo kokenut. Toisaalta oivallan tämän kautta myös entistä tarkemmin, että kehollisuus ja katse ovat minussa tälläkin hetkellä ja paljon muokkaantuneempina kuin menneisyydessä. Monet kehollisuuden ilmiöistä koetut asiat ovat siis enemmänkin tulosta suhteesta minun ja maailman välillä kuin kehollisuuden kiveen hakattuja teemoja.

Minun ja maailman välillä syntyy havainto, josta seuraa kokemus.

Omaa kokemusta minun ja maailman välillä on mahdoton välittää täysin kielellisen ilmaisen muodossa, koska se on koettu oman kehon luomalla kielellä. Ilmiöt, joita tulen käsittelemään, ovatkin enemmän tämän kokemuksen ja itsereflektion suhteessa syntyneitä. Silti on tärkeää etsiä kielellistä ilmaisua, vaikkei kokemus sellaisenaan välitykään. Kokemus on minulle tietoa, se on tietoa minusta ja suhteestani johonkin. Kokemuksesta on sen sisäisyyden syystä vaikea puhua. Vaikeus kiehtookin, kun ihmisten kanssa keskustellessaan huomaa, että olemme kokeneet melko samalla tavalla. Ei enää tarvitakaan sanoja ilmaisemaan tapahtunutta tai tapahtuvaa, vaan kokemus ajaa kaiken kielellisen yli. Usein myös kokemuksen kautta löytynyt ilmiö laajenee johonkin uuteen käsittämisen tapaan tai maailmasuhteeseen. Mielestäni näitä ilmiötä tapahtuu erityisen paljon tanssissa.

Koen, että tanssissa ilmaisu on välitöntä, koska siinä ei tarvita ulkoisia instrumentteja. Ei tarvita siveltimiä tai soittimia, vaan oma keho ilmaisee ja tuottaa suoraan. Kehollisuuden kysymykset astuvat esiin heti ensimmäisistä tilassa otetuista askelista lähtien. Mikä on oma suhde kehoon? Mikä on kehon suhde tilaan ja aikaan? Mikä on suhde muihin tilassa olijoihin? Tietysti taustalla on tekniikan harjoittelua ja eri tyyliuuntauksia, mutta aina palataan näihin peruskysymyksiin omasta suhteesta ja olemisesta. Oma suhde ja oma olemisen tapa ovat jatkuvassa muutoksessa. Olemista muokkaa varmasti myös kaikki tekninen harjoittaminen, joka sekin on kulttuurin ja tradition määrittämää. Tekniikka ei kuitenkaan ole päämäärä, vaan väline oman kehosuhteen laajentamiseksi. Kaikki sanaton viestintä ja kokemuksen välittäminen tapahtuu oman tämänhetkisen olemisen ja muiden ihmisten kohtaamisessa. Ensimmäisenä suurena päämääränä on siis hyväksyvä suhde omaan kehoonsa. Hetkessä elämisen taito ja oman sen hetkisen kokemuksen tutkailu on tärkeää. Nämä päämäärät ja tavoitteet nousevat ihmiskäsityksestäni.

Ihmiskäsitykseni on melko individualistinen siinä mielessä, että uskon jokaisen oman kokemuksen voimaan tietona. Koska uskon kokemukseen tiedonmuodostajana, on tiedonkäsitykseni fenomenologinen. Näen myös, että olemme jokainen kulttuurimme ja sosiaalisten suhteidemme muokkaamia. Uskon siis, että myös kehollisuus on yksilöä suurempi ilmiö ja tapahtuu kulttuurimme sisällä. En usko, että kokemus maailmasta on koskaan valmis, vaan

kokemus muuttuu, koska mekin muutimme. Näin ollen kokemuksen tuoma tieto saattaa kohdallamme muuttua, mutta tämä ei tarkoita sitä, että tieto ei olisi relevanttia tietoa juuri elettyinä aikana.

Myös tästä kehon ja mielen välisestä vuorovaikutuksesta on tanssin teoriassa ja filosofiassa puhuttu paljon. Rene Descartesin kartesiolainen ajatusmalli sielun ja ruumiin dualismista on täysin vastakkainen Merleau-Pontyn ontologiselle kehosuhteelle. Kartesiolainen dualismi poistaa mahdollisuuden kehollisuuden kautta saatuun tietoon, koska kaikki on ensin ajatusta. Se myös etäännyttää yksilön Merleau-Pontyn ajattelemasta maailmasta, jossa keho on sekä näkevä että näkyvä ja siten jatkuvassa vuorovaikutuksessa (Merleau-Ponty 1993, 22). Kartesiolainen ajattelu on haastettu ruumiinfenomenologisen ajattelun kautta yli 50 vuotta sitten. Käsitys tietämisestä ja tiedosta on muuttunut, mutta käytännön ymmärryksemme kehollisen tiedon hahmottamiseen on edelleen todella rajattua. Koen, että nykykulttuurissamme individualismi ei korosta kehollisuuden tuottamaa tietoa. Yksilöt ennemminkin etäännytetään omista kehoistaan, koska ajattelu nähdään edelleen tietoisena ajatteluna. Keholliseen ajatteluun ei myöskään kannusta liikkeellinen infrastruktuuri, jossa istuminen, seisominen ja käveleminen ovat valtaosan arkea. Oman kehon kuuntelu usein sivuutetaan muiden askareiden ohella, mutta silti tiedotusvälineet pauhaavat ihmisille etäännyttävää idealistista kehonkuvaa, johon pitäisi pyrkiä saavuttaakseen muiden hyväksynnän.

Palaan jälleen oman kehosuhteen muodostamiseen. Itselläni se on muodostunut vuosien saatossa tanssin kautta. Muistan, kuinka tanssitunnille mennessä ajatukset poukkoilivat ympäriinsä, mutta itse tunnilla kaikki ajattelu tapahtui kehossa. Impulssi lähti aina kehosta, ja siitä, miltä jokin tuntui fyysisesti tai henkisesti. Aika meni todella nopeasti kun keskityttiin vain omaan kehoon. Myös katseella oli tässä suuri rooli. Tanssi salin peilien kautta näkee itsensä suhteessa muihin, tilaan sekä omaan kehoonsa. Oma liike voi tuntua sisäisesti hyvin erilaiselta verrattuna siihen, miltä se näyttää ulospäin. Yläasteikäisenä oman kehon ulottuvuudet voivat olla vääristyneitä, ja olo oli alussa kuin lapsella, joka ei tunne vielä voimiaan ja tasapainoaan. Se kokemus johtuu siitä, ettei ole vielä koskaan aikaisemmin kokenut sisäisen ja ulkoisen liikkeen tunnun eroa.

Ajan myötä peilillä ei enää ollut niin suurta roolia. ”Itsensä näkeminen” oli siirtynyt jonkin syvemmälle – kehoon. Tunne liikkeen laadusta oli tae siitä, että se myös näytti tietynlaiselta. Toisaalta tässä vaiheessa ajattelu näkyvästä ja katseesta alkoi painua hieman taaemmas, usko kehontuntoon usein riitti. Ulkoinen, itseen kohdistuva katse oli jollakin tavalla koodattu omaan kehosuhteeseen. Oma kehosuhde alkaa myös tuottaa itselle luontaista liikettä. Vaikka opeteltaisiinkin jotain tekniikkaa tai sarjaa, liike muuntautuu omanlaiseksi suhteeksi. Tätä ilmiötä kutsuimme kutsuimme tyyliksi. Kaikilla on oma tyyliinsä tanssia ja se on rikkaus, jota tulee vaalia. En vielä silloin ymmärtänyt, kuinka suuria asioita tyyli pitää sisällään. Se kaikki on ilmennyt ilman mitään ”tietoista käsitystä” tapahtuneesta. Samaan tapaan kuin omaa persoonallisuuttaan on vaikea nähdä ulkopuolisten silmin, omaa kehollista olemistaankin voi olla vaikea nähdä.

Keho kantaa koettua tietoa läpi elämän. Monet traumat ja muistot, jotka ovat jääneet ”tietoista mielestämme” pois, voivat ilmetä kehon kautta kun asia koetaan uudelleen. (Parvainen 1998, 54.) Uskon vakaasti väittämään ”Keho ei valehtelee, mieli valehtelee.” Samaa lausetta olen kuullut myös visuaalisessa kontekstissa: ”Silmä ei valehtelee, mieli valehtelee.” Tutkielmassani avaan ajatuksiani kehollisuudesta suoraan kehon kokemuksen kautta. Juuri sen kohdan, jota Merleau-Ponty kuvaa seuraavasti: ”... tämä filosofia joka ohjaa taidemaalarin toimintaa, ei suinkaan silloin kun hän ilmaisee mielipiteitään maailmasta, vaan sinä hetkenä kun hänen katseensa muuttuu eleeksi, sinä hetkenä kun ”hän ajattelee maalaamalla”, kuten Cézanne sanoi.” (Merleau-Ponty 1993, 8) Itselleni samankaltainen hetki syntyy, kun ajattelen kehollani ja liikkeelläni. Se hetki koostuu tuntemuksista, ajatukset sanovat vain ”zap zap, puuuh, pum pum” ja nekin ovat vain kehon impulsseja, jotka rytmittyvät mielessäni. Tämä on hetki, kun samassa leikissä ovat mukana oma elävä, hengittävä ja voimakas keho, painovoima, tila ja aika. Silti tirehtöörinä toimii oma olemisen sisin, joka automaattisesti ohjaa kaikkea tätä tiedostamatonta toimintaa, ja lopulta yllättää tietoisien mielen.

Kehollisuudesta on liikkeellä monta eri määritelmää kontekstista riippuen. Myös tanssin tutkimuksen sisällä määritelmät vaihtelevat. Monissa eri kehollisuuden määritelmässä on painottunut ulkoinen suhde kehoon. Tämä johtuu paitsi yksilöllisestä tulkinnasta, myös paljon tanssin tutkimuksen traditiosta. Traditioita on värittänyt esteetikkojen aikakausi, jossa filosofisia teorioita ilmaisusta käytettiin tanssin tutkimuksessa. Tutkija ja kokija erotet-

tiin toisistaan, esteetikot käyttivät tanssijoiden kirjoittamaa lähdeaineistoa, mutta päätelmät tehtiin kokemuksen ulkopuolella. (Alter 1991, 125.) Samaa tapaa käytin itse edellisessä tutkielmassani (Hytönen 2013), jossa pyrin selvittämään tanssin ilmaisun rakenteita. Eristin oman kokemukseni taustalle ja päädyin vertailemaan erilaisia teorioita ilmaisun rakenteista. Näin en tietenkään saanut vastausta ilmaisusta olevaa lähestyvänä ilmiönä. Näiden vertailevien teorioiden rinnalle on noussut tanssiperustaisia teorioita, jotka mielestäni osuvat hyvin samoihin teemoihin Merleau-Pontyn fenomenologian ja omien kokemusperäisten havaintojeni kanssa. Näissä teorioissa tanssijat itse määrittävät käsitteet kokemuksilleen ja aineisto lähtee itse tanssista ja kehosta. Creativity research in dance artikkelissa (Press 2007, 1281) todetaankin 2000-luvun suuntauksen tanssiteoriassa olleen kokemuspainotteinen. Kokemuksellinen käsittäminen katsotaan erottamattomaksi osaksi tiedontuottamista, oli sitä sitten sovellettu epistemologian, aksiologian tai ontologian kautta. Moni taideperustainen teoria sivuaa omaa henkilökohtaista kokemustani ja tulen käyttämään niitä tukena kokemukseni ilmaisemiseen.

2.2 MENETELMÄ

Vastauksena tähän kokemuksesta kirjoittamisen vaikeuteen Merleau-Ponty jo kirjoittamisen tyyliin kukaan poikkeaa sen ajan tutkimuskirjoittamisen traditiosta. Asioiden värikäs kuvailu ja jopa kaunokirjallinen kokonaisuus kaappaa mukaan itse kokemukseen eikä niinkään etäännyttä siitä liiallisella jargonilla. Taustalla taiteellisen kokemuksen erittelyssä on fenomenologinen filosofian perinne. Omassa tutkielmassani lähestyn kehollisuuden sekä katseen kysymyksiä samalla asenteella.

Fenomenologia ei ole kuitenkaan Merleau-Pontyn itsensä kokonaisuudessaan kehittämä lähestymistapa, vaan hänkin jatkaa eksistentiaalisen fenomenologian perinnettä. Eksistentiaalinen fenomenologia keskittyy olemassaolon kysymyksiin sekä fenomenologian tapaan meissä ja maailmassa ilmeneviin ilmiöihin. Fenomenologia ei ilmoita tutkimuksen kohdetta eikä sen sisältöä, vaan kertoo sen, kuinka asiaa tulee lähestyä. Yksinkertaistettuna fenomenologia tarkoittaa: ”Saattaa nähtäväksi itsestään lähtien se, mikä näyttäytyyniin kuin se itse itsessään näyttäytyy. - Eli asioihin itseensä” (Heidegger 1926, 58).

Eksistentiaalinen fenomenologia sopii tutkimukseni lähestymistavaksi juuri tämän itsensä lähtöisen ilmiöiden lähestymisen vuoksi. Vaikka tutkimuskysymyksinä ovat Miten näkevä ja näkyvä ruumis ilmenevät tanssin ja maalauksen prosesseissa? sekä Voiko kehollisuudella ja katseella lähestyä olevaa?, on niiden lähtökohta omassa kokemuksessani, ja siinä, kuinka itse saatan taiteellisten ilmausten kautta joitain ilmiöitä näkyväksi. Tämä lähestymistapa sallii kaiken sen syvemmän olemisen tutkimisen, mitä taiteellisessa prosessissa tapahtuu, ja erityisesti sen, millaiset roolit kehollisuudella ja katseella on tässä tiedon tuottamisen prosessissa.

Aineistona toimii siis oma historiani tanssijana sekä kuvantekijänä. Peilaan takaisin oivaluksen hetkiin ja pyrin löytämään yhteisiä teemoja näiden ilmiöiden väliltä. Tiedostan, että nämä ilmiöt ovat itsestäni lähtöisiä ja oma kokemukseni on aina mukana, mutta juuri sen kokemuksen kautta pääsen käsittelemään olemiseen, minun ja maailman välisiin suhteisiin liittyviä ilmiöitä, jotka taas pystyvät keskustelemaan muiden tutkijoiden kirjoitusten kanssa. Tutkielmani on siis myös taiteellista tutkimusta, koska aineistoni alkaa taiteellisen tuottamisen ja prosessin ilmiöiden erittelystä. Tämä taiteellisen tutkimuksen määritelmä sallii myös sen tarpeellisen etäisyyden itse tanssin tutkimuksen ja kuvataiteen tutkimuksen paradigmoihin. Kummassakin näissä on taiteellisen tutkimuksen haara, mutta en silti voi suoraan näiden tutkimusperinteitä yhdistää ja soveltaa toinen toiseensa. Taiteellisen tutkimuksen kautta etsin siis kehollisuuden ja katseen suhteita, jotka ilmenevät taiteellisessa prosesseissani. Tutkimukseni ei suoraan etsi vastauksia itse taidekasvatukseen, vaan ennemminkin käsittelee ihmisenä maailmassa olemisen tapoja, jotka todennäköisesti heijastuvat omaan opettajaidentiteettiini.

Taiteellinen tutkimus on melko uusi akateemisen tutkimuksen haara ja se kehittyy jatkuvasti. On vaikea muodostaa yhtä taiteellisen tutkimuksen metodologiaa, joka sopisi kaikkiin tutkimuksiin, koska taiteen tekeminen ja tulkinta ovat niin monimuotoisia (Kallio-Tavin 2003, 62). Silti metodi liittyy laadullisen tutkimisen perinteeseen ja sen tuottama tieto paljastaa jotain, johon muut tutkimusmenetelmät eivät yllä. Omassa opinnäytteessäni tämä metodi sallii määrittelemättömän tiedon tutkimisen, joka nousee taiteellisesta prosessista. Se on itselleni tietoa, joka rakentuu luomisen ja kokemisen kautta. Useimmin taiteellisen tutkimuksen metodiin kuuluu kahden eri position ottaminen. Ensinnäkin tutkitaan itse taiteel-

lista prosessia, joka omassa tapauksessani on maalaus ja tanssi. Sen lisäksi tästä prosessista kirjoitetaan, mikä taas tuo uutta käsitystä koetusta tiedosta (Kallio-Tavin 2003, 63). Metodin tarkoituksena on muuttaa oma henkilökohtainen ja taiteellisen kokemuksen kautta muodostunut subjektiivinen tieto kriittiseksi tutkimustiedoksi. Oma tutkimukseni kuitenkin eroaa siinä mielessä tästä kaksisuuntaisesta positioista, etten ole tätä opinnäytettä varten tehnyt taiteellista produktiota. Oma aineistoni syntyy ennemminkin kirjoittamalla ja muistellen omaa taiteellista prosessiani tanssin ja maalauksen kanssa. Painotan siis enemmän taiteellisen tutkimuksen toista positioita, jossa taiteellisen prosessin kautta löytyneet ilmiöt avataan kirjoittamalla.



3. MINÄ JA KEHO

Kuinka selittää henkilökohtaista kokemusta siten, ettei se jää liian irralliseksi, mutta samalla siten, että se selkeästi liittyy johonkin yleiseen ilmiöön? Samaa voi kysyä kuvataiteilijalta, tanssijalta tai taiteelliselta tutkijalta. Ajatukset eivät synny tyhjästä. Itse korostan kokemuksen mukanaan tuomaa tietoa, joka voi ilmetä vasta useamman vuoden päästä. Kokemukseen liittyy usein oivallus, ja sen kautta taas ”uusin silmin” maailmaan katsominen. Tämä jatkuva ”uusin silmin” katsominen ei kuitenkaan mielestäni ole kumuloituvaa tietoa, joka vain kasautuisi kokemus kokemuksen jälkeen. Kokemus on ennemminkin prosessin-omaista, jatkuvasti muokkautuvaa ja peilautuvaa tietoa maailmasta. Se, mitä ajattelen, ei ole suoraa seurasta kokemuksesta toiseen, ja tämä vaikeuttaa omien ajatusten hahmottamista ja ankkurointia. Silti kokemusten mukanaan tuomat oivallukset ovat jääneet mieleeni ja niiden kautta pystyn hahmottamaan itselleni, sitä, miten ja miksi ajattelen näin.

Tämän otsikon alle sijoittuvissa ala-luvuissa pyrin selvittämään, mitä kehollisuus tarkoittaa itselleni ja mistä tämä kokemus on muodostunut.

Suhde-alaluvussa pohdin kehollisuutta kulttuurisena ilmiönä sekä henkilökohtaisena olemisena. Tarkastelen, kuinka oma kehosuhteeni on syntynyt ja mitkä kaikki tapahtumat ovat johtaneet näiden ajatusten syntyyn. Punaisena lankana kulkee keskustelu kehon ja mielen välisestä suhteesta. Käsiteltyäni tämän kehosuhteen ja oman positioni kehon ja mielen keskustelussa suuntaan seuraavaksi kokemuksen avaamiseen.

Kokemus-alaluvussa käsitelen keholliseen kokemukseen vaikuttavia tekijöitä tilan, ajan ja katseen käsitteiden kautta. Avaan myös omaa taiteellista prosessiani sisäisen kokemuksen tuomisessa näkyväksi. Tässä alaluvussa sivutaan jo hieman oman kehoni ja muiden ihmisten suhdetta, mutta keskityn siihen tarkemmin Minä ja muut – otsikon alla. Kokemuksen avaamisen kautta pyrin löytämään yksittäisiä ilmiöitä, joita kehollisuudessa ilmenee.

3.1 SUHDE

Kirjoittaessani kehosuhteesta tarkoitan yksilön omaa suhdetta kehoonsa. Ensimmäise-

nä suurena kysymyksenä tämän selvittämiseen on, kuinka kehonsa kokee. Onko minulla keho? Vai olenko kehoni? Käsittelen kehonkuvan muodostumista sekä sen avulla koettua identiteettiä oman tanssi- ja maalausprosessin kautta. Näiden avulla päästään kiinni keholiseen tiedonrakentumiseen sekä sen kautta ilmenevään maailmasuhteeseen.

3.1.1 KEHO JA MIELI

Kulttuurissamme keho tiedonrakentajana näkyy usein vasta, kun tapahtuu odottamatonta, silloin kun keho ei toimi tai saamme uudenlaista kokemusta maailmasta. Tietysti monikaan ammatti ei kehollisuuden tuottamaa tietoa suoranaisesti tarvitse, jolloin suhde omaan kehoon ei myöskään kehity. Kirjoitan omasta kokemuksestani, joka syntyy taidemaailman kontekstissa. Koen, että taiteilijana kehollisuuden merkitys korostuu, koska maailmaan ja omaan tekemiseen suuntaudutaan jokseenkin ehkä avoimemmin. Vaikka suhde kehollisuuteen olisikin läheisempi, se ei vielä kerro lopullista vastausta: Olenko minä kehoni? Vai onko minulla keho?

Oma keho on jatkuvassa muutoksessa. Jo pelkästään rajallinen olemassaolon aika muokkaa kehoa vuosi vuodelta, samoin oma suhde kehoon muokkautuu ajassa. Lapsena kehon rooli ulkoisesti katsottuna on maailman tutkimusväline. Kaikkea kosketaan, maistetaan, haistetaan, kuunnellaan ja katsotaan. Maailmaa lähestytään siis moniaistisilla kokemuksilla (Salminen 2005, 55). Oman kehon suhdetta maailmaan muodostetaan jatkuvasti. Omien raajojen ja katseen suhdetta, tasapainon kehittymistä ja paljon muuta kehollisen omakuvan muodostamista harjoitetaan. Kokonaisvaltaisuus ja aistien synergia ovat tässä iässä tärkeitä. Katse ei vielä ole saanut dominoivaa asemaa aistitiedon välittäjänä, sen sijaan halutaan kokea miltä jokin tuntuu tai vaikka maistuu. Kouluun mentäessä kehollisuus jättäytyy ehkä hieman enemmän taka-alalle, mutta se on meissä silti jatkuvasti mukana ja sitä koetellaan kilpailemalla, pelaamalla ja leikkimällä ja vertailemalla. Timo Klemola kirjoittaa väitöskirjassaan (1998) vastasyntyneen lapsen maailmankuvasta. Syntyessään lapsen maailmaa ei ole vielä eroteltu objekteihin ja subjekteihin, myöskään omaa kehoa ei koeta erilliseksi itsestä. (Klemola 1998, 88) Ryhmän mukana tuoma maailma luo myös ensimmäisen kosketuksen kehollisuuden ilmiöihin - Mikä on hyväksyttyä, ihannoitua? Mikä väheksyttyä ja ei niin hyväksyttyä? Vanhemmiten koetaan, että kehon roolit laajentuvat entisestään ja

oma kokemuksellinen suhde kehoon alkaa karkaamaan yhä kauemmas. Mukaan tulee koko yhteiskunta ja sen luoma ilmapiiri hyväksytystä kehonkuvasta, jonka voi saavuttaa kuluttamalla rahaa. Pahimmillaan istutaan päivät toimistossa ja koko kehollinen liikehorisontti rajoittuu istumiseen, seisomiseen ja kävelyyn. Näin ollaan ajautettu kovin kauas omasta kehosuhteesta. On helppo kuvitella, että keho nähdään vain välineenä, jos se alistetaan yhteisten tarkoitusperien alle, jotka eivät ota huomioon yksilöllistä kokemusta. Kummasti ainakin itselläni viikottainen mökkiloma kesän kynnyksellä saa aikaan olon, joka on kuin ”lataisi akkuja varastoon”. Varmasti perustana on pitkälti ajatusten saaminen ulos mielestä, mutta tämä mahdollistaa jälleen oman kehon ja maailman välisen suhteen muodostamisen, edes hetkeksi. Se hetki on kuitenkin oman kokemukseni mukaan koko vuoden arvokkain hetki ja syöpyy syvälle mieleen. Mitä näissä hetkissä tapahtuu?

Minä ja keho otsikkona palaa tähän kysymykseen: Miten koen kehoni? Olenko kehoni, vai onko minulla keho? Toisessa vaihtoehdossa keho nähdään ulkoisena välineenä, jolloin se on myös viestintäsuhteessa itse olevaan, minuun. Oman kehon ja ”itsensä” erottamisen ajattelutapa on peruja kartesiolaisen dualismin ajoilta. Descartesin kuuluisa lausahdus: ”Ajattelen, siis olen olemassa” pitää sisällään hänen tulkintansa olemassaolosta ja ihmisyyden peruskivistä. Ajattelu on aina apriori, se tulee ensin ja kaikki muu on seurausta siitä. Hän kyseenalaisti koko kehollisen olemassaolon ja tuomitsi aistitiedon harhaanjohtavaksi. Rationalistina hän tähtäsi puhtaaseen tietoon. (Oph-verkko.) Kun koko ihmiskehon olemassaolo kyseenalaistetaan, joutuu myös itse kokemus-käsite uudelleentulkintaan. Kokemukseen sisältyy asian kokeminen, jolloin mukana on myös suhde: asia, minä ja kokemus näiden välillä. Descartesin teoria sulkee pois myös ajatuksen siitä, että kehollaan voisi ajatella. Tämä kartesiolaisen ajattelun aikakausi näkyy edelleen yhteiskunnassamme. Tieto mielletään useimmissa tapauksissa rationaaliseksi tutkimustiedoksi ja monikaan ammatti ei tarvitse kehon itsensä tuottamaa tietoa ja kokemusta. Mielestäni taidemaailmassa tilanne on kuitenkin toinen. Taiteellinen tutkiminen on ollut jo monta vuotta nousussa uuden tiedontuottamisen tapana. Taiteellisessa tutkimisessa lähdetään taiteilijasta, yksilön kokemuksesta, käsin ja muodostetaan siitä nousevista havainnoista uutta tietoa. Näin ollen yksilöllinen kehollisuus nähtäisiin taiteellisessa tutkimuksessa täysin validina tiedontuottamisen kanavana. Kummassakin, niin tanssinteoriassa kuin kuvataiteessakin, taiteellisesta toiminnasta itsestään nousevia teorioita on useaan eri koulukuntaan. Näistä ensimmäinen, joka kumosi kartesiolaisen dualismin oli Rudolf Labanin tanssiteoria (Alter 1991, 145). Laban näki,

ettei mieli voi toteuttaa mitään ilman kehoa, mutta ei myöskään keho voi toteuttaa mitään ilman mieltä. Hän oli itsekin tanssija ja teoria pohjaa kokemukseen liikkeen muodostumisesta. Mielestäni etenkin tanssijalla on tärkeää kokemusperäistä tietoa oman kehon ja mielen välisestä suhteesta, johon ei välttämättä pelkällä pohdinnalla pääse.

Kehon ja mielen suhde jo itsessään on iso keskustelu, mutta se laajenee uusiin mittasuhteisiin kun sitä tutkitaan nimenomaan taiteellisesta näkökulmasta. Alter kritisoi filosofien tapaa taiteen selittämisessä. Filosofinen keskustelu taiteen roolista kääntyi tanssinteorian synnyn aikaan usein estetiikkaan ja käsitteellistävään, ja täten rajaavaan suuntaan. 1960-luvulla suurin osa tanssia tutkivista filosofeista keskittyi modernin tanssin tutkimukseen. Tietoa tästä tanssista saatiin lähinnä suullisesti ja tanssin historian kirjoista, koska notaatiojärjestelmät, (tanssin muistiin kirjoittaminen), eivät olleet vielä laajalti käytössä. Vertailevan tutkimusmetodin käyttö aiheutti sen, että käsitteet kuten aika, tila, kieli ja ilmaisu liitettiin koskeväksi kaikkia taiteita. Tällainen näkökulma sivuuttaa holistisen fyysisen tanssikokemuksesta nousevan tiedon. (Alter 1991, 124.) Tällaisesta selittämisen mallista puuttuu juuri se tärkein elementti taiteessa, kokemus. Jokaisen oma kehosuhde tai katsomisen tapa on uniikki. Liaksi kokemuksesta etäännyttävä käsitteen muodostus rajaa pois myös luomiseen liittyvän prosessin ja sattuman vaikutuksen. Toisaalta nykyään filosofi voidaan nähdä olevan myös tutkittavan ilmiön harjoittaja. ”Tällöin filosofointia ja liikunnan harrastamista ei voida erottaa toisistaan. Liikunta on silloin yksi filosofoinnin muoto, joka on arvokasta itsessään. Se on filosofista itsensä tutkimista, jatkuvaa etsintää, jossa kysymykset ovat usein käsitteellisiä, mutta vastaukset kokemuksia, jotka eivät ole käännettävissä käsitteiden kielelle.” (Klemola 1998, 132) Kuvaan seuraavaksi oman kehosuhteen muodostumisen prosessiani sekä sen kautta auneita ajatuksia, jotka lähtevät itse tekemisestä ja sen pohdinnasta.

3.1.2 OMA SUHDE

Miten ajattelu ja keho suhteutuvat? Mitä on keholla ajattelu? Oma kokemukseni alkaa ajoilta, jolloin ensimmäistä kertaa pääsin tekemään koreografiaa. En ollut tanssinut vielä vuottakaan ja useimmat tekniikkatunnit tähtäsivät joulu- tai kevätnäytöksien koreografiaan.

Esityksiä alettiin opetella opettajan johdolla monta kuukautta ennen ensi-iltaa. Jotta nuoret ihmiset saadaan tekemään koreografiaa yhtä aikaa, täytyy tanssilla olla ”laskut”. Musiikilla on aina tietty rytmi, josta voidaan laskea tahti ja iskut, johon koreografia ankkuroidaan. Tuolloin niin vähän tanssineena koko koreografia oli periaatteessa näiden ankkureiden ulkoa opettelua ja jatkuvaa varpaillaan olemista. Tunnistan tässä vaiheessa ajattelun ja kehon erillisyyden. Tanssi ei tuntunut omalta, ja jatkuva pelkääminen esti liikkeen todellista suhteuttamista omaan kehoon. Liike ei vielä tuolloin ollut ”vapautunut”. Vasta vapaaehtoinen tuntien ulkopuolinen harjoittelu ystävien kanssa salli oman tavan löytymisen. Sielläkin aika meni puoliksi leikkimiseen, erilaisiin peleihin ja keskusteluun. Kuitenkin kaikki nämä leikit, pelit ja ystävät sallivat sen kaikista tärkeimmän; epäonnistumisen. Kun oppii pois epäonnistumisen ajatuksesta, aukeaa vapaa liikkeen ja itsensä tutkiminen ja sitä kautta myös kehosuhteen syntyminen. Tästä alkaa kehittyä oma tekemisen tapa eli tyyli, jolla liikkuu. Tätä vapautumista liikuntafilosofian tutkija Tapio Koski kuvaa seuraavasti: ”*Harjoitusprosessin aikana kokemuksellinen suhde harjoitukseen muuttuu vähitellen kankeasta ja tietoisuuden ohjaamasta toiminnasta kehon oman sujuvan hallintalogiikan suuntaan.*” (Koski 2000, 91). Se ei vaadi tietoista ajattelua ja ankkureiden etsimistä, kuten ensimmäisen koreografian harjoittelussa. Liike on vapaa ja kuljettaa itse itseään. Musiikki voi antaa motiivin liikkeen laatuun, mutta täydessä hiljaisuudessa voi liikkua. Tällöin koen, että ajattelu on kehossani, ajatukset ja kehon fyysiset ilmiöt ovat saumattomassa vuorovaikutuksessa, ja on mahdotonta sanoa kumpi lähettää liikkeen. Koen, että tämä kokemus tanssijana on hyvin samankaltainen kuin se, kuinka Merleau-Ponty kuvaa taidemaalarin ajattelevan maalaamalla (Merleau-Ponty 1993, 8). Tämä maalaamalla ajattelu tarvitsee mielestäni havainnon vakioitumisen purkautumista. Havainnon vakioituminen tarkoittaa sitä, ettemme koe tarkastelemiamme objekteja jatkuvasti väriä muuttavina, suurentuvina tai pienentyvinä, vaan havaitomme niistä on vakioitunut ja pystymme toimimaan maailmassa (Salminen 2005, 165). Näiden vakioitumisen kautta muodostamme nimityksiä ja mielikuvia, jotka toimivat ennemminkin käsitteiden varassa kuin havainnon todellisella tasolla. Tämä aiheuttaa sen, ettemme aidosti näe maailmaa ja sen monimuotoisuutta, vaan näemme ne käsitteet, jotka olemme muodostaneet.

Ajattelemisen maalaamalla tarkoittaa itselleni juuri tätä käsitteellisestä ajattelusta irti-olevaa tietämistä. Oma suhteeni maalaamiseen on kehittynyt ja muuttanut muotoaan, se paljastaa jatkuvasti itsestään uutta. Aloitin maalaamaan yläasteella samaan aikaan tanssin

kanssa. Sitä ennen olin jo piirrellyt Aku Ankkoja ja muita sarjakuvia, mutta tuohon aikaan kiinnostukseni heräsi mallipiirustukseen, joka toi mukanaan erilaiset tekniikat. Jokin kiehtoi siinä, että sai luotua kuvia, siinä, kuinka ne vain ”ilmestyivät” paperille. Hieman myöhemmin ymmärsin itse luomisprosessin tärkeyden. Maalaamisen hetki oli pakopaikka omille ajatuksille. Ajatukset olivat vapaat kulkemaan, koska keho keskittyi maalaamisen tapahtumaan. Toisaalta usein maalatessa tuntui kuin ei olisi ajatellut yhtään mitään muutama tuntiin. Kokemuksena tekemiseen ”hukkuminen” tuntuu hyvin samankaltaiselta kuin tanssissakin, vaikka itse fyysiset toiminnot eroavat toisistaan.

Kehoni keskustelee maalauksen kanssa, ja ratkaisut työn eteenpäin viemiseen löytyvät itse tekemisestä. Tekemällä tietäminen lähenee mielestäni intuition käsitettä, jossa ratkaisut tehdään ”tuntemuksen” mukaan. *”Taiteellisessa työssä tehtävät intuitiiviset valinnat ovat yhtä tietoisia kuin harkittu valinta, vaikka silloin käytetään tietoisuuden aspekteja, joita kieli ei tavoita.”* (Kallio 2007, 32). Tietysti maalaaminenkin sisältää erilaisia tekniikoita, jotka auttavat massojen, valojen ja varjojen kuvaamisessa, värien ominaisuuksien hahmottamisessa, sommittelussa, tilallisuudessa ja monissa muissa ominaisuuksissa. Kuitenkin itselleni maalaamisen tarkoitus on sen vapaudessa. Kaiken voi maalata ja kaiken voi muuttaa. Mikään ei ole lopullista, ja usein maalaus yllättää myös itse tekijänsä.

Tätä kutsutaan taidoksi. Se ei ole ainoastaan tekniikan tuottamaa ja opittua, se on myös oman suhteen luomista ja kokemista, joka sovelletaan tiedoksi ja taidoksi. Taito on mielestäni tässä tapauksessa ennemminkin oman kehosuhteen ilmentymä. Kaikki koettu liike, ja nähty ilmiö jättää jäljen kehon muistiin. Toistamalla samaa kaavaa tätä jälkeä saadaan harjoitetuksi ja siitä syntyy ”taito”. Keho kantaa näitä jälkiä muistissaan läpi elämän, vaikkamme sitä tiedostaisikaan. Tällä muistilla ei ole mitään rationaalista tietoutta, vaan se toimii ennemminkin henkilökohtaisen kokemuksen tasolla. (Parviainen 1998, 50.) Samaan keholliseen muistiin tallentuvat myös eletyt muistot. Muistikuva jostain tapahtumasta voi olla erilainen kuin se, miten se on tallentunut kehoon. Kehoon jää jälki koetusta reaktiosta, jonka tilanne on aiheuttanut. Esimerkiksi traumat ja muut vahvat kokemukset jäävät soimaan kehoon ja voivat pulpahtaa pintaan. Näitä kehollisia muistijälkiä on myös vaikea kääntää sanalliseksi ilmaisuksi (Parviainen 1998, 55). Aivan kuin mistä tahansa koetusta asiasta voi olla vaikea puhua, se karsii aina kokonaisvaltaisen kokemuksen tuottaman kohtaamisen pois. Se on vain kuin raportti, tai objektiivinen tiivistelmä. Koetut tapahtumat

jäävät kyllä kokemuksena soimaan kehoon, mutta riippuen niiden vahvuudesta ne alkavat hiljalleen hälvetä kokemuksena ja niistä alkaa piirtyä tämä ”muistikuva”. (Parviainen 1998, 57.) Mielenkiintoista onkin se, kuinka tässäkin termissä nähdään jo visuaalisuuden ja katseen dominoiva asema suhteessa kokemukseen. Kuvia on helppo muistaa, mutta kuva ei ole sama asia kuin kehollinen kokemus. Maalaamisen tapahtuessa jälki synnytetään koko kehon tapahtumana, jossa myös liike on läsnä. Liike kuitenkin häviää ja kuva jää sekä sitä voidaan tarkastella jälkeenpäin.

Kehoomme siis kuuluu vahvoja kokemuksia, joita emme välttämättä tiedosta analyttisesti tai kielen kautta. Se on jatkuvassa prosessissa ja itse asiassa oppimista kehossa tapahtuu myös silloin kuin harjoiteltua liikettä ei konkreettisesti toteuteta. Tästä itselläni on monta esimerkkiä ajoilta, jolloin siirryin tanssitunneilta harjoittelemaan omalla ajallani. Harjoittelimme ystäväieni kanssa innokkaimpina aikoina jopa viisi kertaa viikossa, koska hinku kehittyä oli niin suuri. Huomasimme kuitenkin hyvin nopeasti, ettei pelkkä toisto ja yrittäminen ole tie oppimiseen. Keho ei kestä liikkumista loputtomiin, joten monesti jätimme vaikeimmat tekniikat muutaman toiston jälkeen ”hautumaan”. Liikeradat ja tuntemukset jäivät soimaan kehoon ja prosessi jatkui, vaikkei konkreettista toistoa tapahtunut. Usein keho paljastaa itse, mikä sille on sopivin tapa tehdä ja monesti vastaus on yrittää mahdollisimman monipuolisesti lähestyä liikettä. Jokainen tekee sen omalla tavallaan, ainakin aluksi. Tietysti harjoittelemalla keho saadaan ”taipumaan” liikkeeseen joka näyttää kaikilla samanlaiselta. Tässä päästäänkin kehollisen ilmaisun ja liikkeellisen suorittamisen rajapintaan. Jo niinkin aikaisin kuin 1700-luvulla baletti oli jakautunut teknillistä taituruutta korostavaan tour de forceen ja tanssijan taiteellista ilmaisua painottaviin kannattajiin (Makkonen 1996). Ja taas 1880-luvulla tehtiin jako naisten ”esteettiseen tanssiin” ja miesten ”voimistelutanssiin” (Press & Warburton 2007, 1275). Naisilla liikkeessä nähtiin ilmaisun mahdollisuus ja miehillä taas fyysinen taitavuus. Tanssi on mielenkiintoisessa rajapinnassa fyysisen taidon ja kehollisen ilmaisun välissä. Keskustelua ilmaisun ja tekniikan välisistä suhteista on käyty läpi tanssin historian.

Traditiona etenkin break dance asettuu hyvin keskelle tätä dikotomiaa. Oman tyylin taivottelu on tärkeintä, mutta heti sen perässä tulevat vaikeat ja akrobaattiset liikkeet, joilla voitiin tehdä vaikutus muihin. Täytyi siis harjoittaa myös tätä ”voimistelutanssia” jotta sai arvostettavia suuria liikkeitä haltuun. Silti kiinnostavin prosessi oli tuo oman tyylin etsi-

minen. Muistan jo ensimmäiseltä tunnilta, kuinka opettaja kertoi meille, että ei ole oikeata eikä väärää, vaan vain teidän tapanne tehdä. Ja sitä tapaa tulisi vaalia ja kasvattaa. Tietysti oppilaan näkökulmasta oli selvää, että opettajalla oli oma hieno tyyli tanssia, joka erottui selvästi muista. Sitä omaa tekemisen tapaa metsästettiin monta vuotta, mutta tuntui ettei se ilmaantunut mistään. Liikkeet näyttäytyivät itselle silti niinä liikkeinä, joita opetettiin. Viimeisellä virallisella tanssitunnilla opettaja sanoi vielä viimeisen neuvon: ”Unohtakaa kaikki, mitä olette oppineet täällä tunneilla ja aloittakaa alusta, itsestänne. Liikekieli on ollut teissä jo monta vuotta.” Oman tuntien ulkopuolisen harjoittelun alkaessa keskittyminen siirtyi itse liikkeestä kokemuksen etsimiseen. Harjoittelu vaihtui siis liikkeiden, objektien, harjoittelusta kokemuksen, subjektin, harjoittamiseen.

Nämä kokemuksen muodostavat oman ”yksilönmaailman”,

joka on vuorovaikutuksessa muiden yksilöiden kanssa. (Parviainen 1998, 68) Oma tyyli on oman kehon tapaa tuottaa ja sopeuttaa liikettä. Oma persoonallisuuttaankaan ei pysty itse näkemään. Muut ihmiset näkevät kirkkaasti sen, millainen persoonallisuus ja tyyli kullakin on tanssia. Itse on näille ”yksilömaailman” asioille miltein sokea. Tätä ymmärrystä itsestä ei pysty muodostamaan ilman muita yksilöitä. ”...the self can not become itself, identify itself, without the other.” (Parviainen 1998, 71) Koen, että ilman muita ryhmämme jäseniä en olisi ymmärtänyt koko liikkumisen tavoitetta. Välineet oman tyylin ”näkemiseen” olivatkin ainakin osittain siis muissa eikä itsessä.

Oma kehosuhde on siis kaksisuuntaista. Se tapahtuu sisäisessä suhteessa ”yksilön maailmaan”, jossa pulppuavat kokemukset ja oman kehon tuntemukset. Tämän sisäisen maailman kautta ollaan kokijan, aistijan ja katsojan roolissa. Lisäksi se tapahtuu kehon ulkoisessa kohtaamisissa muiden yksilöiden ja heidän katseensa ja aistiensa kanssa. He täydentävät havainnollaan sen oman olemisen tavan tai ”tyylin”, johon itse ei sisäisellä katsellaan pääse. Tällöin ollaan katseen kohteena ja keho näyttäytyy kokonaisuudessaan eleineen ja asentoineen jatkuvasti viestien. Merleau-Ponty puhuu tästä ilmiöstä oman näkökyvyn toisen puolen tunnistamisena, jossa yksilö näkee itsensä näkevänsä ja näkyvänsä (Merleau-Ponty 1993, 22). Oma kokemukseni on kuitenkin, että varsinkaan nuorempana tämä sisäinen yksilön maailma ja ulkoinen maailma eivät aina kohtaa täydentämään kokonaista kehonkuvaa. Jatkan muiden ihmisten vaikutuksesta omaan kehoon yksityiskohtaisemmin Minä ja muut -luvussa.

Tanssimisen aloittaessaan tanssija automaattisesti sujahtaa liikkumisen traditioon, mikä sekin on suodatettu kyseisen opettajan pedagogisten valmiuksien kautta oppilaille. Samoin tapahtuu myös maalauksen kontekstissa. Tanssin eri ”lajit” ovat yhtäläillä syntyneitä tästä oman kehosuhteen ja liikkeen pohtimisesta. Niillä on perustajansa, koulukuntansa ja ne säteilevät aikaa, jolloin ilmaantuivat. Ne luovat siis myös liikkeen ja kehollisuuden kulttuurin, jossa tietyt asiat tehdään tietyllä tavalla. Taustalla on kuitenkin kehon ja liikkeen pohdintaa. Vaikka aikaa olisi vierähtänyt kuinka monta sataa vuotta, ajatus ihmiskehon tarpeesta liikkua on universaali ja pysyvä. Tanssin opettaminen suurille oppilasryhmille painottuu kuitenkin tietyn tekniikan opettamiseen, mutta henkilökohtaisen kehosuhteen ja tyylin miettiminen pitää usein kuitenkin toteuttaa itse. Tanssin tekniikalla on monia eri konnotaatioita riippuen kontekstista. Usein sillä kuitenkin viitataan kolmeen tekijään: taitoon, muotoon ja ilmaisuun/tyyliin (Parviainen 1998, 102). Näkisin, että tilanne on samankaltainen kuvataiteen opetuksessa. Erilaisilla kuvaamisen tekniikoilla lähestytään jotain aihetta, ja väkisinkin tekemisestä tulee oman näköistä. Jokaisella on kuitenkin oma keho jonka kautta maailma koetaan, ja jokainen kokee sen omalla yksilöllisellä tavalla. Näin myös tämän maailman kuvaaminen kanvakselle on yksilöllistä ja mielestäni siitä syystä arvokasta. Kuvataiteen opetuksessa yhdessä opitaan toki tekniikoita, joiden kautta maailmaa pystytään lähestymään. Tunneilla harjoitellaan valojen ja varjojen kuvaamista, värien käyttöä ja paljon muita. Kuvan luomisen taito on kuitenkin vasta se ensimmäinen askel kohti omaa tekemisen tapaa ja ymmärrystä. Antero Salmisen sanoin, ”...kehittämällä kykyä nähdä se luo edellytyksiä syventää ja laajentaa tietoa maailmasta.” (Salminen, 2005, 185). Taiteilijana oman tyylin löytäminen on tietysti tärkeää, ja usein se tapahtuu vain omalla työskentelyllä. Kaikki voivat halutessaan oppia maalaamaan tai tanssimaan, mutta se, kuinka muista erotutaan, on juuri se oma suhde tekemiseensä. Se on suhde kehoonsa tai katseeseensa, jotain mitä ei itse pysty täysin artikuloimaan, mutta on selkeästi nähtävissä muille.

Mielestäni omaa maalaamisen tai tanssimisen tyyliään ei voi tietoisesti päättää. Pidän tyyliä olemisen tapana, ja olemme aina suhteessa johonkin, jonka kautta tämä olemisen tyyli tulee esille.

Maalatessa olen jatkuvassa suhteessa maalaukseen ja maalaamisen tapahtumaan. Tämä suhde toimii hyvinkin käsitteettömällä tasolla, jossa reagoidaan intuition varaisesti. Suhde ei sisällä mitään ”rooleja”, ja parhaassa tapauksessa ei mitään odotuksiakaan, vaan antaa

tilaa tutkimiselle, pysähtymiselle ja ajattelulle. Tiedostan jo maalatessani, että teoksen valmistuttua siitä tulee itselleni nousemaan eri asioita esiin, kuin mitä muut siitä näkevät. Kallio viittaa Pitkänen-Walteriin: (2006, 25-35) kun teos alkaa puhua itse, ja taiteilija tavallaan luovuttaa puheoikeutensa sille. (Kallio 2007, 30). Tunnen että teos on aina osa minua, ja se on sinänsä hyvin henkilökohtainen, mutta se, kuinka se on itsestäni syntynyt - on aina itsellenikin yllätys.

Omaan kehosuhteeseen liittyy siis oma tekemisen ja olemisen tyyli, tekniikat, joita on opittu ja kehon oma muisti. Keho ja suhde siihen on jatkuvassa muutoksessa ja siksi myös tauot sen harjoittamisesta vaikuttavat tekemisen laatuun. Nuorempana oma tanssin harjoittelu oli todella intensiivistä. Kun harjoitteli viisi kertaa viikossa, pystyi tavallaan jatkamaan edellisten harjoitusten olotilasta ja liikkeistä. Keho oli vielä niin vetreä, ettei sekään vaatinut pidempiä taukoja. Ainoa harmillinen huomio oli se, ettei oma tanssillinen tyyli kehittynyt kuitenkaan yhtä vauhdilla kuin liikkeet. Liikkeet olivat konkreettinen todiste siitä, että on harjoiteltu kovasti, mutta lopulta se mihin itse olisin halunnut kehitystä oli juuri se tanssimisen tyyli. Kaikissa tanssikisoissa ne, jotka jäivät pysyvästi mieleen, omasivat uniikin liikkumisen tyylin. Silloin liikkeet puhuvat suoraan tanssijalta minulle ja saavat aikaan keholliset reaktiot kuten innostuksen ja kylmät väreet.

Ensimmäiset harjoitukset viikon tauon jälkeen olivat aina yhtä karmivat. Keho ei tuntunut enää omalta ja liikkeet näyttivät vierailta itselle. Jo silloin puhuimme miten tanssi ”ei lähde”. Ne harjoitukset kun painoi läpi, niin seuraavissa kehotuntuma oli taas palannut. Tästä ilmiöstä Parviainen puhuu tanssijan ”virittäytymisenä”, jossa oman kehon identiteetti ja tekniikat tulevat esiin (Parviainen 1998, 131). Se ei ole fyysistä kehon lämmittelyä vaan ennemminkin juuri tanssijan identiteettiin, tyyliin, liittyvä seikka. Oma kehosuhdetta täytyy siis pitää yllä, jos sen haluaa säilyttää tietyn suuntaisena. Muussa tapauksessa se voi ottaa taas uuden suunnan, joka ei sekään ole välttämättä huono asia. Itselleni näin kävi kovimmassa harjoitteluvaiheessa, kun käteni murtui. Tanssiminen tietysti kiellettiin kokonaan reiluksi kuukaudeksi ja olin näin jälkeinpäin mietittynä melkoisessa identiteettikriisissä. Etäisyyden ottaminen tanssiin teki kuitenkin hyvää. Pysähtyminen avasi katsetta takaisin muuhun maailmaan ja itseeni. Uusien asioiden tekeminen antoi erilaista prespektiiviä omaan olemiseen ja ymmärsin, että niin kovasti tavoiteltu oma tyyli tanssissa ei voi nousta ainoastaan tanssimalla. Niin ristiriitaiselta ja naiivilta kuin se tuntuikin, palattuani tans-

simaan monet liikkeet piti harjoitella uudestaan, mutta oma tyylini tanssia oli kehittynyt. Tanssi ei ainoastaan kehitä fyysistä kehonkuvaa vaan myös suhdetta olemiseen (Parviainen 1998, 122). Ja itse ilmaisisin tämän myös toisin päin: oma maailmasuhde ja olemisen muokkaa omaa tanssia. Peilaus on varmasti kaksisuuntaista ja välillä voi olla mahdotonta sanoa mikä on itsestä lähtöistä ja mikä maailmasta. Silti olen samoilla linjoilla Parviaisen kanssa siitä, että tästä rehellisestä ja aidosta suhteesta omaan tekemiseen syntyvät myös merkityksellisimmät taideteokset (Parviainen 1998,124).

Sama ilmiö tapahtuu myös maalaamisessa. Oma maailman suhde muokkaa omaa maalaamista, ja toisaalta oma maalaaminen muokkaa omaa maailmasuhdetta ja suhdetta olemiseen. Itselleni maalausprosessi on tutkimisen ja pohtimisen paikka, jossa on kasvotusten oman sen hetkisen kehon ja maailman kanssa. Tunnen, että maalaus tapahtuu kehosta käsin. Katseeni sijaitsee kehossani ja se mahdollistaa keholliset reaktiot, jotka taas haluan tallentaa kankaalle. Oma pyrkimykseni on tuoda näkyväksi kokonaisvaltainen havaintokokemus, joka sisältää kehossa tapahtuvat reaktiot suhteessa nähtyyn. Tämän lisäksi koen, että havaintokokemus muokkautuu kehollisten prosessien ja oman sen hetkisen eletyn elämän seurauksena. Näin maalarin eletty sen hetkinen elämä kokemuksineen, traumoineen ja muistoineen tulee myös vuotaneeksi maalausprosessiin. Mielenkiintoista tekijän näkökulmasta maalauksessa on, kuinka jättää se sen hetkisen ”itse” kankaalle, ja kuinka sen äärelle voi palata myöhemmin. Oman kokemukseni mukaan omaa vanhaa teosta lähestyttäessä ei ole enää yhtäläillä kiinni sen luomisprosessissa, ja tämä välimatka antaa tilaa sen hetkisen elämän tarkastelulle. Mitkä kaikki asiat vaikuttivat tuolloin oman maalausprosessini taustalla? Ja kuinka koin oman kehoni tuolloin? Taustalta nousee useita erilaisia tekijöitä, jotka vaikuttavat oman subjektiiviseen kehosuhteen muodostumiseen.

Subjektiivinen kokemus omasta kehosta tapahtuu siis monella eri tasolla. Tanssiteoreetikko Carol Press (2002) jaottelee subjektiivisen kokemuksen myös kolmeen eri tasoon. Ensimmäinen näistä on kokemus itsestä eli intrasubjektiivisuus. Ilmiö, josta Parviainenkin puhuu eksistentiaalisena olemisena ja maailmankuvana Press puhuu metasubjektiivisuuden käsitteellä. Se pitää sisällään kulttuurin taustalla vaikuttavat ilmiöt, jotka taas toteutuvat muiden ihmisten kohtaamisessa eli intersubjektiivisuuden tasolla. Nämä kolme subjektiivisuuden tasoa toimivat lomittain ja jatkuvassa synergiassa keskenään (Press 2002, 2).

Kehollisuus itsessään on siis laaja käsite. Se sisältää filosofiset keskustelut kehon ja mielen suhteista ja niiden välisistä yhteyksistä. Tämä sama paradigma on nähtävissä yhteiskuntamme ajamassa kehonkuvassa ja kulttuurissa. Eksistentiaalinen filosofia ja fenomenologia ovat selvittäneet tätä ilmiötä. Tästä on ponnistaneet uudet suuntaukset taiteellisessa tutkimuksessa ja taideperustaisissa teorioissa. Nämä taiteesta nousevat teoriat korostavat yksilöllistä kokemusta ja oman kehosuhteen muodostumista. Toisaalta kehollisuuteen liittyy myös fysiologisia piirteitä, kuten kehonmuisti, johon vahvimmat tunteet voivat jäädä lukkoon, kinesteettinen aisti, joka reflektoi tuntemuksia suoraan toisen kehosta sekä ”kehollaan ajattelu”, jolla tanssija vapaasti muodostaa liikettä (Parvainen 1998, 45). Taiteilijana kehollisuus liittyy väistämättä myös omaan identiteettiin ja oman kehon kautta maailmassa oloon. Kehollisuudella on katseen kanssa paljon samankaltaisia itselle näkymättömiä alueita, jotka kuitenkin peilautuvat muiden kautta. Maailma ja muut ihmiset ovat ne pinnat, joista oma katse ja kehollisuus kimpoilevat muodostaen uudenlaista katseen ja kehon positiota. Käsittelem näitä aiheita perinpohjaisemmin Minä ja muut -luvussa.

3.2 KOKEMUS

Kuinka sisäinen, muille näkymätön kokemus voidaan tuoda näkyväksi? Millaisessa asemassa kehollisuus ja katse ovat tätä kokemusta lähestyttäessä? Omaan sisäiseen kokemukseen vaikuttavat vahvasti oma keho ja sen kautta koettu maailma. Oman kehosuhteen löytyessä pääsee samalla lähemmäs muiden ihmisten tapaa kokea maailmaa, vaikkei siihen koskaan täysin pystytä eikä tarvitsekaan. Oman kehosuhteen kautta voidaan ennemminkin päätellä, että muillakin ihmisillä on samantyyppisiä kekokokemuksia, vaikka ne ovatkin toisia kuin omat kokemukset. Mielestäni taiteilijan tehtävä ei ole kuvittaa tai liikkua kokemusta, vaan näyttää teoksillaan ne kohdat maailmasta, joissa kokemus syntyy. Ja ne kohdat, joissa kokemukset syntyvät, ovat aivan yhtä yksilöllisiä kuin itse kokemuksetkin, mutta tämän kohdan näyttäminen antaa tilaa katsojan kokemuksille.

3.2.1 KOKEMUS TILASTA JA AJASTA

Kehollisuus on siis meissä kaikissa ja sen tuottamaa tietoa voi oppia kuuntelemaan. Tämä oma suhde on aina uniikki ja tulee esiin sekä omana sisäisenä kokemuksena että muiden katseen alla ulkoisesti peilaamalla. Omaan kokemukseen vaikuttavat kuitenkin monet muutkin tekijät kuin keho, muut ja minä. Olemme ihmisinä myös aina väistämättä jossain tilassa, ajassa ja sosiaalisissa verkostoissa.

Kartesiolainen objektiivinen käsitteellistäminen ja mielikuvien dominointi ovat kuin nopeita hakusanoja internet-selaimen. Käsitteet ovat tiiviitä pakattuja ominaisuuksia ulkoisesta objektista. Kokemukseen taas liittyy aina subjektiivisuus ja oman suhteen luominen ilmiöön. Otetaan vaikka esimerkkinä omenan piirtäminen. Kun kokematon ihminen laiteetaan piirtämään omenaa mallista, tulos on usein hyvin kaavamainen yleistys omenan ideasta. Vaikka malli omenasta elävässä maailmassa olisi silmiemme edessä oman mieleemme kehittämät mielikuvat omenasta pyöreänä kannallisena objektina ajavat usein havaintomme ylitse. Harjaannuttamisen kautta katsetta saadaan suunnattua oleellisiin asioihin ja silmän ja käden motoriikkaa pystytään parantamaan. Tässäkin tapauksessa siis luodaan omaa katsomisen tapaa ja omaa kehosuhdettaan, opitaan luottamaan omaan havaintokokemukseen.

Omena esimerkkinä voi tuntua vielä jollain tasolla ymmärrettävältä, sillä se on elävä, tässä maailmassa oleva asia, johon voi muodostaa suhteen. Ehkä hieman vaikeampiin abstrakteihin teemoihin päästään kun puhutaan tilasta ja ajasta. Olemme jatkuvasti niiden alaisuudessa - halusimme sitä tai emme. Samaan tapaan kuin kehomme ja kehollisuus on meissä jatkuvasti, me olemme se. Olemme kuitenkin tottuneet puhumaan tilasta ja ajasta tietyin määrein. Pinta-ala, korkeus, leveys, syvyys ja ajassa sekunnit, minuutit, tunnit, päivät jne. Totuus kuitenkin on, että tällaiset määreet eivät kerro itse kokemuksesta juuri mitään. Mittaamisen määreet paljastavat vain kokoon ja keston liittyviä ilmiöitä, mutta kokemuksesta ja sisällöstä ne eivät paljasta mitään. (Parvainen 1998, 42.) Mikään maalaus tai tanssi ei toimi ainoastaan mittasuhteiden ja määritelmien varassa, niistä aina vuotaa tekijänsä jälki ja se kokemus, mihin muuten ei olisi päästy käsiksi.

Kun ymmärtää kehollisuuden kaksisuuntaisuuden - sen, että on aistijana ja aistittavana, ymmärtää myös, että muiden näkökulmasta on itse aina suhteessa myös tilaan ja aikaan, ja tietysti muihin tilassa olijoihin. Tanssin termistössä puhutaan usein tilankäytöstä ja siitä, kuinka tulisi ottaa ”tila haltuun”. Jo tämä lausahdus kertoo siitä, kuinka tilallisuus suhteutettuna omaan kehoon näyttäytyy katsojan silmin erilaiselta kuin oma kokemus tilassa olevana. Oma kokemus tilasta on jokaisella yksilöllinen.

Ilman tilaa kaikki liike olisi vain oman kehon rajojen sisällä. Koska liike ei voi suhteutua tilaan, jossa se voisi ”liikkua” tai edetä, se suhteutuu ainoaan esillä olevaan asiaan eli kehoon. Kun astronautit avaruudessa, keho vain kelluisi tilattomuudessa eikä olisi suuntia tai voimia. Ilman tilaa ei olisi liikettä. Tila on tanssijalle kuin se välttämätön maailma, jossa tuodaan sisäinen kokemus esiin. Ja kaikki suunnat, polaarisuus ja tilassa olevat objektit ovat minun läsnäolooni liittyviä johdettuja ilmiöitä. (Merleau-Ponty 1993, 42.) Jos kerran maailma hahmottuu kehosta lähtien, taidemaalarin työ sisältää samoja kehollisuuden elementtejä kuin tanssijan työ. Ihminen on aina sidoksissa elettyyn maailmaan, ja samat ajan ja tilan ilmiöt ilmenevät meissä kaikissa. Taidemaalari tuo kokemansa maailman nähtäväksi maalauksen kautta ja tanssija liikkeensä kautta.

Vaikkakin tanssissa olisi läsnä tanssijat, tila ja aika, esitys ei silti olisi ”olemassa” ilman katsojia. Tanssiesitys ei voi odottaa ja säilyä samaan tapaan kuin veistokset tai maalaukset (Parviainen 1998, 175). Se pitää tulla nähdynä sinä hetkenä kun se tapahtuu. Myöskään maalaus ei tapahdu ilman katsojan ja teoksen kohtaamista. Ajallisuus on maalauksessa mukana eritavalla kuin tanssiesityksessä, koska jokainen maalaus kantaa mukanaan omaa aikaansa. Se kantaa mukanaan oman aikansa ehtoja eli ”epistemeä”, joka katsojalta voi usein jäädä oman eletyn elämänsä varjoon (Kallio 2006, 11). Käsittelen katsojan ja teoksen välistä suhdetta enemmän minä ja muut – luvussa.

3.2.2 KOKEMUS NÄKYVÄKSI

Tanssisalit ovat usein hyvinkin pelkistettyjä. Siellä on lattialla väritön tanssimatto, seinällä peilit ja niiden edessä mahdolliset verhot ja ehkä muutama ikkuna. Itselläni tulee tanssi-

salista vahvasti samanlainen kokemus kuin tyhjästä kankaasta maalausta aloittaessa. Tila tai kangas itsessään ei ohjaa tekemisen suuntaa vaan sallii sisäisen tutkimisen pelkistetyn ulkoasunsa vuoksi. Oman sisäisen kokemuksen muuntuminen esittäväksi, ilmaisevaksi tilassa liikkuvaksi teokseksi vaatii usean erilaisen työstämävaiheen läpikäymistä. Ensimmäisestä vaiheesta puhun termillä ”möngerrys”, koska kokemus liikkeen syntymisestä on sekä fyysisesti että henkisesti möngertävä. Tämä vaihe on itselläni ajatuksellisesti kaikesta tekniikasta, tilasta ja muista ihmisistä vapaa hetki. Katse on kääntynyt sisäänpäin, kuunteleminen miltä liike tuntuu minussa. Erilaiset ojentumiset, lihasten jännitykset ja aksentit alkavat itsessään kantamaan merkitystä, jolla keskustelen itseni kanssa. Tämä on tavallaan hyvin ”itseks” vaihe, koska se ei ota muuta huomioon kun oman sisäisen kokemuksen. Toisaalta se antaa myös vaadittavan rehellisyyden liikkeelle, jotta sen takana voi seistä kun sitä aletaan muokkaamaan ulos maailmalle eli tilaan ja muille ihmisille. Lattialla mönkivästä eri laaduilla liikkuvasta oliosta alkaa hiljalleen ankkuroitua liikkeellisiä konsepteja, jotka kantavat joitain merkityksiä. Sama ”möngerrys” näkyymaalatessani. Alussa edessä on vain lukematon määrä mahdollisuuksia, joihin voi tarttua tai olla tarttumatta. Monesti annan sattuman ja kehollisen impulssin johdattaa koko kuvan syntymistä. En alussa pyrikään mihinkään tarkkaan ja määriteltyyn kuvaamisen tapaan, vaan annan maalin roiskua, valua ja levitä laajasti. Jäljet, jotka näistä impulsseista kanvakselle muodostuvat, johdattavat taas seuraavia siveltimen vetoja. Alussa siis sekä tanssissa että maalauksessa pyrin luomaan ”materiaalia”, jota voin työstää ja alkaa sommittelemaan jatkossa.

Tässä vaiheessa katse aukeaa tilaan. Materiaali on olemassa kuin irtonaisina sanoina, joilla on jokin merkitys. Itse tarina on vielä täysin auki ja tämä antaa vapautta erilaisten kokonaisuuksien kokeiluun. Tilan ja ajan roolit tämän kokonaisuuden hahmottamisessa eroavat valtavasti niiden totutusta mitattavasta, määrällisestä käsityksestä. Prosessi on edelleen itsestä lähtöisin ja silloin myös tila ja aika ovat itsestä lähtöisin. Tilan ja ajan kokemus löytyy omasta kehollisuudesta. Enää ei tarvita välttämättä niitä ”laskuja”, joita nuorempana käytettiin, jotta pysyttiin muun ryhmän tahdissa. Taukojen, rytmien ja tapahtumien kesto löytyy oman kehon suhteesta muuhun liikkeeseen, sekä tarinaan jota halutaan välittää. Kestoa voi ilmaista oman hengityksen rytmi tai kaatuvan kehon suhde painovoimaan. Maalauksessa tilallisuus syntyy myös sen elementtien suhteista. Värit ja erilaiset objektien skaalat vertautuvat eletyn maailman koettuun tilallisuuteen. Tilallisuuden luomiseen riittää pienikin ele, koska olemme tottuneet näkemään tilallisuutta ympärillämme. Nämä elee

taas ovat riippuvaisia maalaustaiteilijan kokemuksesta. Maalaus luo oman todellisuutensa, josta katsoja tunnistaa ja jättää tunnistamatta elementtejä. Kaikki nämä pienet eleet ovat kuitenkin jatkuvassa suhteessa koko maalauksen kokonaisuuteen.

Tanssissa tämä kokoava vaihe, jossa erilaisia kokonaisuuksia kokeillaan, vaatii usein ulkoisen katseen oman lisäksi. Kuten mainitsin, muiden katseen kohteena on aina myös suhteessa tilaan ja oma kokemus tilassa olijana voi olla erilainen kuin miten sen katsojat kokevat. Katse jakaantuu tässä vaiheessa siis myös itsestä ulkoiseksi. Kokemus liikkeestä on vielä sisäisestä katseesta tuotettu, mutta ollakseen olemassa muille sen pitää saattaa myös muiden katseiden alaiseksi ja tähän tarvitaan ulkoista kokemusta. Kokonaisuuden muodostuttua teos on koreografille sellaisena, millaisena hän sen haluaa tulla nähdyksi. Tämä ei tarkoita suoraa sisäisen kokemuksen siirtoa ”möngerryksestä” muiden ihmisten vastaavaksi kokemukseksi, vaan teoksen ja katsojan välisen merkityssuhteen muodostumista. Tanssissa teos on olemassa vain tässä hetken kohtaamisessa, jossa teos, joka on tekijänsä sisäinen kokemus, muuntuu peiliksi, jonka kautta katsoja täydentää kokoemuksensa omalla katseellaan. Lopullinen merkitys ja sanoma syntyy siis siinä kun katsoja täydentää teoksen omalla katseellaan ja elää teoksen oman kehonsa kautta. Nelson Goodman kritisoi Judith Alterin kirjassa (1991) filosofisissa keskusteluissa ilmenneitä termejä ”viattomasta katseesta” ja ”tyhjistä taulusta” kun ihmiset vastaanottavat taidetta (Alter 1991, 132). Viatonta objektivistia katsetta tuskin on olemassa. Toki siihen voi pyrkiä, mutta uskon, että väistämättäkin kukin tuo oman koetun elämänsä teoksen tulkintahetkeen.

Eleet ja erilaiset arkiset liikkeet erottavat meidät roboteista. Robotit ja muut elottomat objektit liikkuvat, koska jokin liikuttaa niitä. Eletty keho taas liikuttaa itse itseään. (Parviainen 1998, 135) Katseemme on oppinut hyvin nopeasti tunnistamaan nämä elon merkit, koska liikumme itse jatkuvasti sellaisten joukossa. Tätä ilmiötä tapahtuu myös hieman eri tavalla tanssia seurattaessa. Kyse on jälleen siitä, että koenko että minulla on keho jota liikutan, vai olenko kehoni joka liikkuu. Aloittaessa tanssin voi kokea kehonsa koneistoksi, jota pitää liikuttaa ja liikettä pitää aktiivisesti miettiä, jotta se tapahtuisi. Oman kehosuhteen kehittyessä ilmaisulle alkaa löytyä tilaa ja liike herää eloon. Tällöin liike ei näyttäydä vain objektina, liike liikkeenä, vaan merkityksellisenä eleenä johon voidaan samaistua. Olen huomannut saman ilmiön myös oman maalaamisprosessin kehityksessäni. Alussa maalaaminen oli hyvin mekaanista ja paljon mielikuviin pohjautuvaa. En siis maalannut

suoraan tulkitusta todellisuudesta tai sisäisestä kokemuksestani vaan jo ”valmiista” pääsani olevasta symbolista. Maalauksen herääminen eloon tarvitsee yhtäläillä sen oman eletyn suhteen löytymisen sekä omaan kehoon että maailmaan. Suhteen kautta maalaaminen muuttuu myös itselle merkityksellisemmäksi. Maalauksen luomishetki muuttaa muotoaan ja se alkaa tuottaa itselle uudenlaista tietoa - tietoa, johon ei muuten pääsisi käsiksi. Tämän kaksisuuntaisuuden ansiosta tunnen etten pelkästään käsittele maalauksen kautta kokemustani, vaan saan tuotua sen myös näkyväksi.

Tanssissa merkitys koetaan näön, kuulon, maun, hajun ja tuntoaistin lisäksi kinesteettisen aistin kautta (Parviainen 1998, 45). Kinesteettisessä aistikokemuksessa liike voidaan kokea omassa kehossa ja siihen pystytään eläytymään. Se, miten nähdyn liikkeen kokee kehoon, on tietysti yksilökohtaista, sillä jokainen katsoo liikettä omasta elämästään käsin. Tanssijoilla keho on pitkälle harjaantunut ja kykenee ottamaan vastaan erilaisia liikkeellisiä konsepteja pelkästään katsomalla. Keho tunnistaa eri asennot ja voimat, jotka vaikuttavat liikkeen tuottamiseen ja sen visuaalisen muodon saavuttamiseen. Tämä on varmasti kehollisen harjaantumisen tulosta, mutta niin taiteen vastaanotossa kuin tekemisessä ainakin itselläni esiintyy jopa synesteettisiä kokemuksia. Synestesia tarkoittaa aistitietojen sekoitumista. Nähdyt värit voidaan maistaa tai kuulla sointuina.

Uskon, että taiteet ylipäättään vastaanotetaan moniaistisesti, kokonaisvaltaisesti. Vaikka usein ensimmäisenä havaitaan visuaalisesti, visuaalisuus tuottaa kehossa reaktioita ja/tai käynnistää muista aisteja, jotka aiheuttavat kokonaisvaltaisen elämyksen. Maalatessani öljyväreillä huomaan usein kuinka eri värit herättävät suoranaisia makuelämyksiä niiden intensiteetin vuoksi. Toisaalta taas tanssiessani eri liikelaadut näyttäytyvät eri värisinä ”alueina” mielessäni. Synesteettisiä kokemuksia tapahtuu myös eletyssä arjessa. Uskon, että nämä kokemukset viestivät siitä, että ihminen havainnoi kokonaisvaltaisesti kehollaan.

Maalaamisessa katseen ja kehon välinen vuorovaikutus on saumatonta. Kaikkeen katsomiseen sisältyy myös kehollisuuden piirre. Merleau-Pontyn sanoin: ”*liikkuva ruumiini kuuluu näkyvään maailmaan.*” (Merleau-Ponty 1993, 20). Pystyn kehollani lähestymään katseellani havaittuja asioita, ja kehoni muistaa, miltä nurmikko tuntuu vain nähdessäni sen ikkunasta. Ylipäättään se maailma minkä näen, on myös itselleni muokattavissa liikkuvan ruumiini ansioista. Maalatessani maisemaa en ”näe” puita ja taloa, näen vain värit, varjot ja valot sekä massat. Näkyvä maailma on liian monimuotoinen tullakseen nähdyksi yhdellä

arkisella katseella. Maailman objektiivinen, mielikuvan valtaama ja määrittelevä tarkastelu johtaisi siihen, että jokainen puun lehti tulisi maalata erikseen. Oma kokemukseni maalauksesta on kuitenkin täysin toinen. Tavoittelen juuri sitä suoraa havaintoa luonnosta, silti tiedostaen että se muuttuu käteni osuessa maalaus pohjaan. Tämän muutoksen tiedostaminen ja hyväksyminen on aukkaissut vapauden, joka mielestäni on tärkeää maalatessa. Puun lehdet voi kuvata yhdellä harkitulla, (tai intuition varaisella), siveltimen vedolla luoden niihin vielä liikkeen, joka luonnossa on jatkuvasti läsnä. Toisaalta kun miettii niin pysähtyneeseen hetkeen, kuvaan, ei pitäisi pystyä kuvaamaan liikettä. Liike on tapahtuma, eikä kaapattu hetki. Se, mitä kankaalle saadaan kaapattua onkin enemmän liikkeen tuntu, kuin itse liike. Esimerkiksi tässä kohdassa paljastuu maalauksen kokemuksellisuus maailmasta ja sen suora välittyminen. Maalaus tekee niin paljon enemmän kuin vain kuvallista toisintoa maailmasta, se tekee asioita näkyväksi. Oli se sitten maailmassa tapahtuva liike tai oma sisäinen kokemus, maalaus pystyy välittämään jopa kehollisia aistimuksia. Merleau-Ponty puhuu tästä ilmiöstä näkökyvyn hulluutena, joka ilmenee maalaustaiteessa: ”*näkeminen on haltuun ottamista etäisyyden päästä*”. (Merleau-Ponty 1993, 27-28) Mielenkiintoista onkin, miten vain maalausta katsomalla voidaan kokea tuulen vire, lapsuuden muisto tai vain esteettisiä piirteitä.

3.2.3 KOKEMUS VAPAUESTA

Parviaisen mukaan liikkeen kokemuksen ja sen visuaalisen ilmenemisen välillä on aina tietynlainen ”kuoppa”. (Parviainen 1998, 135) Mielestäni tällainen ”kuoppa” on läsnä missä tahansa kommunikaatiossa. Puhuttu kieli pelaa kuitenkin niin pienillä käsitevarastoilla, etten usko että kenenkään sisäinen kokemus tulee sellaisenaan välitetyksi kielenkään kautta. Mielestäni tämä kuoppa on juuri se, mikä pitää taiteen mielenkiintoisena vastaanottajalleen ja etenkin tekijälleen. Tunne siitä, ettei kuitenkaan täysin voi hallita ja päättää teoksen lopullista muotoa tai sitä miten teos vastaanotetaan antaa ainakin itselleni kokemuksen vapaudesta. Kuoppa tuottaa kokemuksen vapaudesta tutkia ja ilmaista, koska lopputulos ei ole tietoisena minäni käsissä. ”*Mutta koska maailma myös määrittelee meidät, toiminnan vapaus ei voi koskaan olla täydellistä*” (Merleau-Ponty 1993, 84).

Vapauden tunne on omalla kohdallani tämän monimutkaisen verkoston saavuttamattomu-

den hyväksymistä. Tunnen oman kehoni, mutten kokonaan. Näen itseni hieman selkeämmin muiden ihmisten kautta, mutta en koskaan voi kokea mitä he kokevat. Tiedän olevani maailmassa, mutten voi tästä suhteesta tietää juuri mitään, se vain tapahtuu. Ainostaan katsoessa menneisyyteen kuvien, videoiden tai muiden mediumien kautta, pystyy näkemään itsensä (rajoittuneesta kuvakulmasta, kaksiulotteisena, mutta silti) osana kokonaisuutta ja monesti se voi yllättää. Omia eleitä, kehon asentoja tai kasvojen ilmeitä ei pysty itse koskaan näkemään ulkoisesti, mutta silti ne viestivät muille jatkuvasti ja rakentavat kuvaa minusta. Tämä ulkoinen tarkastelu on mielestäni mielenkiintoinen varsinkin tanssin kontekstissa. Oma liikettä on itselläni aluksi vaikea ottaa vastaan. Kokonaista viestiä ei välttämättä muodostu ja huomio kiinnittyy vain tähän visuaalisen tuotoksen ja silloisen oman kehollisen tuntemuksen väliseen tarkasteluun. Toisaalta, jos omasta tanssista on vierähtänyt jo useampi vuosi, saattaa oman liikkeen katselulla päästä hyvinkin kiinni tuon ajan omiin tuntemuksiin ja pohdintoihin, mutta silti vain tämän nykyhetken näkökulmasta suodattuneena. Näin ollen kokemus ei ole ainoastaan jatkuvasti muuttuva ja mahdotonta täysin jakaa muiden kanssa, mutta myös ajallisesti itselle katoava ja lopulta vain kuva, objekti. Se muuttuu objektiksi, jota tarkastelee omasta nykyhetken subjektiivisesta positiostaan, vaikka se on ollut osana omaa kehitystä ja siten myös osa nykyhetkistä olemista. Tunnistan tämän saman prosessin maalauksessa. Teoksen valmistuttua en jaksa katsella sitä juurikaan, koska olen vielä ”liian lähellä” sitä. Sitten taas katsellessaan vanhoja töitä huomaa, kuinka ei enää muista millainen olo oli työtä tehdessään, ja teosta pystyy katsomaan objektiivisemmin. Uskon, että tässäkin ilmiössä on kyse juuri tuosta ”kuopasta” ja halusta jatkuvasti täyttää se, saada jokin päätökseen ja valmiiksi. Tuoretta työtä katsellessaan tuntee tuon kuopan läsnäolon liian selkeästi ja omaa tekemistä ei pysty vielä tarkastelemaan objektiivisesti.

Mielestäni kokemus maailmasta on lähtökohtana taiteelliselle toiminnalle. Kokemukset syntyvät ihmisen ja maailman kohtaamisessa, jossa kehollisuus ja katse toimivat linkkeinä ja tiedontuottajina. Eri taiteet korostavat eri havainnon muotoja, mutta näitä taiteen ”rajoja” ei saisi pitää rajoittimina oman havainnoinnin, kokemisen ja tiedontuottamisen tiellä.



4. MINÄ JA MUUT

Muut ihmiset ovat olennainen osa olemisen kysymyksissä ja oman katseen että kehosuhteen muodostumisessa. Vastasyntyneellä ei maailmaan tullessaan ole vielä jakoa tähän minuun ja muihin, jolloin monet filosofit näkevät tämän hetken olevan tämän yksilön olemista puhtaimmillaan. (Klemola 1998, 103) Pian alkaa kuitenkin tiedostava mieli muodostua, ja maailma alkaa jakautua objekteihin ja subjekteihin. Itsen ja maailman välille muodostuu käsitettävä ero, joka taas muokkautuu eletyn kulttuurin mukaan. Vastasyntyneen ensimmäiseen puhtaaseen maailmassa olemisen kokemukseen tähdätään monissa itämaisissä kulttuureissa, ja näkisin että samasta kokemuksesta voidaan puhua silloin kun tanssija tai maalari harjoittaa omaa taitoaan. Oli kyse sitten minusta ja muista, minusta ja maailmasta tai minusta ja itsestäni, on kyseessä usein jonkinlainen kommunikaatiosuhde. Tässä suhteessa objektin ja subjektin roolit vaihtelevat tai häviävät kokonaan, jolloin palataan puhtaaseen olemiseen.

Taiteellisessa kontekstissa kommunikaatio tapahtuu moneen eri suuntaan, mutta samalla myös monessa eri taiteellisen prosessin vaiheessa. Tässä luvussa tarkastelen muiden roolia minän muodostumisessa, luomistyössä sekä taiteen vastaanotossa. Taito antaa valmiudet oman puhtaan olemassaolon välähtelylle itse taitoa harjoittaessa, mutta harjoitetun taidon kautta se antaa myös mahdollisuuden maailmassa olon ilmaisemiseen muille.

Minän muodostuminen -alaluvussa pohdin katseen alaisena olemisen vaikutusta oman kehosuhteen muodostumiseen. Kehosuhde muodostuu omaksi tyyliksi ja sitä kautta sisäisen kokemuksen kommunikointitavaksi.

Objekti & Subjekti -alaluvussa tarkastelen näiden käsitteiden yhteensulautumista sekä tanssijan roolia kokijana, tekijänä, esittäjänä ja itse teoksena.

Sanaton viestintä & yhteinen kokemus -alaluvussa käsittelen taidekokemusta ja sanatonta viestintää, joka tapahtuu kehollisuuden ja katseen kautta. Erittelen myös erilaisia teoriomalleja ilmaisun synnystä ja vertailen niiden ominaisuuksia omiin ajatuksiini sekä fenomenologiseen tutkimiseen.

4.1 MINÄN MUODOSTUMINEN

Taiteilijana näkemyksiä maailmasta synnytetään ihmisten nähtäväksi. Maalaukset on tehty katsottaviksi ja taidetanssit on tehty yleisöjä varten. Olkoon oma taiteellinen prosessi ja havainnointi kuinka itsenäistä tahansa, teoksiin on aina kuitenkin sisään rakennettu katsojaksi tulemisen elementti. Jotakin tehdään näkyväksi. Toisten kokemukseen ei pysty astumaan, eikä omaa kokemustaan pysty samanlaisena muille välittämään. Kokemus voidaan muuttaa viestiksi, jolloin sen voi ymmärtää ja lukea, muttei siltikään kokea samanlaisena. Mielestäni taiteilijan tehtävä ei olekaan välittää omaa kokemustaan sellaisenaan, vaan näyttää se kohta maailmasta, joka aiheutti kokemuksen syntymisen. Tämän kohdan ja katsojan välissä on aina Parviaisen mainitsema ”kuoppa”, se saavuttamaton taiteen ”ydin”, jota jatkuvasti etsitään (Parviainen 1998, 65). Samasta ilmiöstä puhuu myös Merleau-Ponty, mutta ”alkuperäisen sakeuden” käsitteellä. Kun kokemus tulee itsessä tiedostetuksi, se on jo menetetty tähän sakeuteen (Koski 2000, 70).

Taiteilijana olen siis oma katseeni ja oma kehoni. Suuntaan niitä maailmaan ja koen ilmiöitä. Silti paradoksaalisesti oma ihmisyys, tyyli ja olemassa olon tapa jäävät itseltä piiloon. Kokemukseni maailmasta ovat yhtäläillä minua, kuin myös kuva minusta, joka muille ihmisille muodostuu. Ulkoinen katse näkee minut osana kokonaisuuksia, osana muita ja maailmaa. Se, miten olen ja mitä teen näkyväksi suhteutuu muiden katseen alla eri tavalla kuin miten sen henkilökohtaisessa kokemuksessani koen, mutta se on yhtäläillä totta. Klemola puhuu kehollisuuden olemassaolon tasoista käsitteillä objektikeho ja koettu keho (Klemola 1998, 49). Nimensä mukaisesti objektikeho nähdään objektina, johon subjekti muodostaa suhteen. Koettu keho on sisäinen kokemus omasta kehosta. Itse ei voi koskaan kokea omaa kehoaan täysin objektiivisesti. Vaikka sen näkisikin peilistä, on havainnossa aina mukana myös oman koetun kehon elementti. Tällaisen olemassaolon maailman oivaltaminen ei kuitenkaan avaa ymmärrystä itseän. Kuten teoksen ja katsojan välillä on ”kuoppa”, myös minun, ja muiden kautta muodostuvan kuvani välissä on kuoppa. Ja se on ehkä muita kuoppia syvempi, koska omaan jo käsityksen itsestäni. Tämä käsitys on oman sisäisen kokemuksen kautta muodostunut. Uskon, että ajattelulla, (ellei sitä harjoiteta taitona), ei omaa olemustaan saa kaapattua, vaan se pakenee määrittelyä kun sanat siitä on kirjoitettu. Maalatuissa tai tanssituissa teoksissa näkee vilauksia siitä mitä on, mutta samalla oivaltaa, kuinka kaukana sen hetkisestä kokemuksesta itseasiassa onkaan. Koen, että oma

keho ja oleminen on aina omaa sen hetkistä aikaansa edellä. Minä olevana olen vuorovaihtuksen alaisena oman kokemukseni ja muiden kokemusten välissä ja täten jatkuvassa kehityksessä. Ilman muita ei olisi suhdetta, ja ilman suhdetta ei myöskään oma identiteetti voi täysin muodostua.

”Humans neither find a meaningful living in their “inner selves”, nor can they find out who they are without the other. In other words, the self cannot become itself, identify itself, without the other ” (Parviainen 1998, 71)

Merleau-Ponty laajentaa tämän toisten ihmisten roolin vielä pidemmälle. Kyse ei ole ainoastaan oman identiteetin muodostumisesta vaan myös kehollisesta olemassaolosta. Hän kertoo ihmisruumiin olevan olemassa silloin, kun näkijän ja näkyvän välille syntyykohtaaminen. (Merleau-Ponty 1993, 23) Jos minä olen ruumiini, silloin minua olevana ei ole olemassa ilman muita ja tätä kohtaamista. Olemassaoloni riippuu muista ja siitä, että olen aina toisten katseen alaisuudessa.

Peilien kautta kykenen näkemään oman objektikehoni, jolla on mitat ja ulkoiset määritteet (Klemola 1998, 49). Oman kehon kyllä tuntee ja kokee jatkuvasti ja näemme ison osan kehostamme ilman peilejäkin. Tanssiessa silmät kiinni, kokemus liikkeestä on pitkälti kehon sisäisen kokemuksen tuottamaa ja se on vähintäänkin yhtä arvokasta kuin peilin kautta muokattu liikkeen muoto. Peiliin katsoessa on mukana siis myös tämä oma koettu ja eletty keho, silloin näkee itsensä sekä objektina että subjektina. Silti oma kehollinen kokemus ei koskaan voi olla täysin objektiivinen, koska sen kautta maailmassa olevat objektit koetaan. Se ei voi koskaan olla sataprosenttisesti objektiivinen ja mielestäni erityisesti maalausprosessissa Merleau-Pontyn toteamus ihmisruumiin olemassaolosta tulee selkeästi esille. Maalatukseni olen aktiivisesti suhteessa siihen, mitä katson ja miten se tulee näkyväksi itseni kautta. Maailma kyllä välittyy kankaalle, mutta se välittyy sellaisenaan kuin minä olen sen kokenut. Tämä on se kohtaaminen näkijän ja näkyvän kanssa, josta Merleau-Ponty puhuu, ja tavallaan maalaus on tämän olemassaolon ilmentymä.

Tämän olemassaolon ilmentymiseen kuitenkin liittyy myös se katseen alaisuudessa oleminen, joka maalaustaiteessa korostuu ehkä enemmän teoksen roolissa kuin taiteilijan kehossa.

Objektikehon ja koetun kehon roolit - etenkin tanssin ilmaisussa - ovat todella tärkeässä roolissa. Yksilön omat sisäiset kokemukset ja kehon ulkoisesti näyttäytyvän liikkeen väli-

sen ”kuopan” kaventamiseen tarvitaan toisen ihmisen katsetta. Kun siirryin tanssitunneilta harjoittelemaan oma-aloitteisesti ryhmän kanssa päivittäin, ulkoinen katse syntyi ryhmän kautta automaattisesti. Saman yhteisen intohimon jakavat ihmiset muodostavat kiinteän ja kannustavan ympäristön omalle kehitykselle. Myös yksin pystyy harjoittelemaan, mutta vain oman kehon tai peilin kanssa toimiessa tulee esille ulkoisen katseen arvokkuus. Yksin tanssiessa katse voi rajoittua pitkälti peiliin ja sen kautta muodostuvaan kaksiulotteiseen kuvaan, joka ei tarjoa tyydyttävää kokonaisvaltaista kuvaa kehosta. Toisaalta taas ilman peilejä tanssiessa oman liikkeen sisäinen kokemus ei aina vastaa sitä, miltä se ulkoisesti näyttää. Tähän liikkeen kokemuksen ja sen ilmenemisen välille tarvitaan ulkoisen katseen apua. Ryhmän kanssa tanssiessa joutuu ensinnäkin luottamaan muihin, jotta pystyy paljastamaan sisimpänsä; sen rehellisen liikkeen, jota tanssisi myös yksin. Tämän prosessin kautta muodostuu luontaisesti yksilöllisiä liikkujia, joilla on kullakin omat vahvuutensa ja heikkoutensa. Kuitenkin ryhmän tärkein ominaisuus on ulkoinen katse. Vielä tarkemmin toisen ihmisen ulkoinen katse. Kamera ei tunne eikä koe liikettä, se vain näyttää kaksiulotteisesti, nauhoitettuna ja sähköiseksi tiedoksi muutettuna mitä on tapahtunut. Ihmisten katse sisältää aina kokemuksen. Kokemus ihmisten välillä kertoo enemmän kuin koskaan voi sanoin kirjoittaa. Ymmärrys ryhmän jäsenten liikkeistä johtuu jaetusta yhteisestä tanssikulttuurista ja sen kautta ilmenevistä ”eleistä”, jotka tunnustetaan kuuluvaksi sekä tähän kulttuuriin että yksilöön (Parviainen 1998, 70). Usein käy niin, että liikkussa ilmaantui joitain, jota ei edes tiedostanut, mutta muille se näyttäytyi merkityksellisenä. Toisten katse sallii välittömän palautteen objektikehon ja koetun kehon välille. Ilmiöstä voidaan heti keskustella ja jakaa siitä ilmennyt tanssikokemus sekä ulkoisen katseen kautta ilmennyt kokemus. Mielestäni tässä on juuri se kohta, jossa ihmisruumis tulee olevaksi, kun näkyvän ja näkijän välille syntyy kohtaaminen (Merleau-Ponty 1993, 23). Oman kehollisen kokemuksen jatkuva peilaantuminen ja uusien liikkumisen tapojen tarkastelu kehittivät sitä olennaisinta, oman olemisen ja oman tanssimisen tyyliä.

Mielestäni objektikehon ja koetun kehon välinen kuoppa näkyy myös maalauksessa. Kokemus maailmasta otetaan vastaan keholla, joka kokee kokonaisvaltaisesti. Objektikeho ei tee tanssin tapaan itseään näkyväksi liikkeen tai peilin kautta, vaan työstettävän maalauksen pohjan kautta. Jokainen siveltimen veto on nähtävissä kehoni tuottamina objekteina, jotka tähtäävät koetun kehollisen kokemuksen ilmentämiseen. Maalausprosessi on itselleni käsitteiden ulkopuolella toimivaa reagoimista. Ratkaisut teoksen eteenpäin viemiseen löy-

tyvät usein omasta kehosta, omasta kokemuksesta tai tuntemuksesta. Silti maalatessani olen melko varma, vaikkei kaikkia ratkaisuja pysty täysin sanallistamaan. Luottamus kokemukseen vie usein lähemmäs myös itsensä yllättämistä ja uusien tapojen löytämistä. Se on prosessi, joka ruokkii itse itseään ja lopulta ainoa asia, mikä on varmaa on se, että maalaminen tulee jatkuvasti muuttumaan, kuten minäkin.

Mielenkiintoista onkin, miten maalausprosessissa näkyvät katseen alla olemisen elementit. Maalaus on yhtä intiimi kuin tanssittu koreografia. Se on yhtäläillä kokemukseni jatke, vaikken toimi siinä katseen kohteena. Maalaus ei voi syntyä ilman kehoani, sen jättämät jäljet hukkuvat moniin päällekkäisiin kerroksiin muodostaessaan kokonaisuuden. Samalla jokaisessa siveltimen vedossa on osa omaa liikkumistani ja ajatustani, jotka jäävät soimaan kankaalle. Perimmiltään maalausprosessi käsittelee samaa kuin aikaisemmin auki kirjoittamani tanssiprosessi. Se on loppujen lopuksi tutkimista, etsimistä ja havainnointia, jonkin tekemistä näkyväksi. Yhtäläillä niin valmiissa maalauksessa, kuin tanssitussa koreografiasakin näkyy oma kosketukseni maailmaan.

Timo Klemola määrittelee väitöskirjassaan erilaisia ”projekteja”, joita liikkuminen voi pitää sisällään. Projektit määritellään sen mukaan mihin liikkumisella tähdätään. Projektit ovat: ”Voiton”, ”terveyden”, ”ilmaisun” ja ”itsen” projekteja. Hänen mukaansa karkeasti jaoteltuna taidetanssi pitää sisällään ilmaisun projektin, huippu-urheilu voiton projektin, terveyden projekti on liikunta, jossa ensisijainen päämäärä on terveys, ja itsen projekti on sellaista liikkumista, jossa päämääränä on tutkia itseään. (Klemola 1998, 20.) Tietysti projektit ilmenevät myös osin päällekkäin, mutta ymmärrän, että omat projektini ovat ilmaisun ja itsen projektit. Taide on mielestäni aina kaksisuuntaista, se kyllä ilmaisee muille, mutta ennen kaikkea se synnyttää omaa suhdetta maailmaan, joka taas on enemmän itsen projekti.

Koen, että oman tyylin, tai puhtaan olemisen muodostuminen sisältää samaan aikaan ilmenivät rinnakkaiset projektit. Ne kummatkin tähtäävät oman olemisen saavuttamiseen, ja toimivat lomittain. Ensinnäkin taiteellinen taidon harjoittaminen avaa ”tien” oman olemisen kysymysten tarkasteluun. Mainitsin edellisessä luvussa, kuinka ensimmäisillä tanssitunneilla opettaja sanoi, että omaan tanssimisen tyyliin tulisi pyrkiä kaikin keinoin, ja tekniikka on vain väline sen saavuttamiseen. Opettaja voi siis vain näyttää tämän tien, joka jokaisen on itse kuljettava (Klemola 1998, 72). Taidon kehittyttyä tietoinen ajattelu astuu

sivummalle ja palataan puhtaaseen keholla ajatteluun, joka sallii sen täyden itsenä maailmassa olon. Tämä siis avaa oven Klemolan mainitsemaan itsen projektiin. Samalla kun oma kehollinen olemassaolo on oivallettu, keho alkaa kommunikoida omimmalla mahdollisella tyyllillä. Keho alkaa ilmaista muuta kuin opeteltua tekniikkaa. Keho kertoo olemassaolosta ja on tanssia.

Muiden rooli on siis tärkeää kun muodostetaan kokonaisvaltaista kehon tai itsen kuvaa. Oman sisäisen kokemuksen ja ulkoisen liikkeen välillä vallitsee aina kuoppa. Sama kokemuksellinen kuoppa ilmenee myös minun ja toisen ihmisen välissä. Toisen sisäiseen kokemukseen siten kuten sen toinen on kokenut, ei voi sinällään päästä käsiksi. Oman itsen kuoppa ilmenee objektikehona ja koettuna kehona. Kummatkin ovat oman kehon täysiä osia ja toisten katse voi parhaimmillaan toimia tulkkina tämän kuopan välillä. Maalauksessa taiteilija on mukana koko kehollaan, ja mielestäni Klemolan ilmaisema koettu keho tulee näkyväksi maalauksen kautta. Katsoja lähestyy taiteilijan koetun kehon kautta luotua teosta ja tässä kohtaamisessa täydentää teoksen omalla havainnollaan. Taiteilijan kokemustavallaan objektifoidaan konkreettiseksi teokseksi, joka avautuu uudessa merkityksessä jokaisen katsojan katseen alla. Se ei vähennä taiteilijan koetun kehon arvoa, vaan pikemminkin se on se vaatimus, jotta teos pystyisi itse puhuttelemaan katsojia. Vaikkei taiteilijan oma kokemus sellaisenaan välittyisi katsojille, se kuitenkin mahdollistaa kiinnittymisen johon jokainen voi omasta elämästään käsin tarttua. Tällöin taiteilija luovuttaa ”puheoikeutensa” katsojalle ja teos alkaa elämään omaa elämäänsä (Kallio 2007, 30).

4.2OBJEKTI & SUBJEKTI

Klemolan (1998, 49) kuvaama objektikeho sekä koettu keho, sekä Merleau-Pontyn (1993, 22) kuvaama näkevä ja näkyvä ihminenilmaisevat kaksisuuntaisuuden, joka on läsnä kaikessa olemisessa. Koen, että taiteilijan tehtävä olevan näkyväksi tekemisessä sisältää myös tämän kaksisuuntaisuuden. Matka taiteilijan kokemuksesta kohti katsojan kokemusta sisältää kuitenkin monta vaihetta, jossa subjektin ja objektin käsitteet sulautuvat, vaihtavat

paikkaa tai yhdessä muodostavat jotain uutta.

Selkeimmin objekti ja subjekti tulevat esiin katsojan ja teoksen välillä. Tässäkin on kyse kohtaamisesta ja tietynlaisesta asetelmasta, jossa joku katsoo jotakin. Toisaalta katsoja katsoo teosta ja antaa teokselle merkityksen. Samalla kuitenkin katsoja tulee myös katsotuksi teoksen toimiesta sille annettulla merkityksellä. Teos katsoo siis myös katsojaansa takaisin. Teoksen ja katsojan välistä kohtaamista edeltää kuitenkin teoksen luomisen prosessi, jossa objektin ja subjektin käsitteet sekoittuvat ja näyttäytyvät taiteilijan suhteena olemiseen ja maailmaan.

Ihmisessä itsessään ovat siis kummatkin määreet sisällään. Miten objektin ja subjektin roolit voivat vaihtua kahden kehon kohtaamisessa, vastaa oman taidon kautta saavutettua olemisen kokemusta. Tässä kahden olevan kohtaamisessa koetut kehot sulautuvat yhdeksi aistivaksi organismiksi.

4.2.1 SEKOITTUMINEN

Aistivan ja aistitun välisessä kohtaamisessa kyse on kiasmaattisesta tilanteesta, jossa ei periaatteessa ole väliä onko koskettaja vai kosketettu (Parviainen 1998, 65). Kohtaaminen on kaksisuuntainen, kun mukana on kaksi aistivaa ihmistä. Kaksisuuntaisuus menee jopa niin pitkälle, että tietyissä tanssin harjoituksissa alkaa muodostua myös yhteinen kinesteettinen aisti. Otan tämän ilmiön esimerkiksi tanssin kontakti-improvisaation. Kontakti-improvisaatio syntyi 1972 ja sen kehittäjänä oli yhdysvaltalainen Steve Paxton. Tarkoituksena tässä harjoituksessa on löytää kehojen dialogi. (Makkonen 1996.) Tanssijat ovat jatkuvassa kosketuksessa toisiinsa samalla liikkuen yhteisen impulssin ajamana. Harjoituksessa ei sanallisesti kommunikoida ja yleensä myös silmät pidetään kiinni. Kaikki keskittyminen on yhteisen liikkeen kuuntelussa. Luultavasti jokaisella on jonkinlainen kokemus liikkeeseen samaistumisesta, mutta usein samastuminen tapahtuu katseen kautta. Katsoessaan pyörällä kaatuvaa ihmistä, voi myös omassa kehossaan samaistua tömähdyksen voimaan. Sama ilmiö tapahtuu, mutta konkreettisemmin koettujen kehojen välillä, harjoittaessa kontakti-improvisaatiota. Parviaisen kuvaama kiasmaattinen tilanne toteutuu yhteisenä keho-kokemuksena. Liikuttajan ja liikutettavan väli häviää ja liike tuntuu syntyvän itsestään. Mutta mikä on ”kuopan” rooli tilanteessa, jossa liike ja liikkeen kokemus ovat synergias-

sa kahden ihmisen välissä?Yksin improvisoivan tanssijan kehollinen kokemus liikkeestä voi olla erilainen kuin liikkeen visuaalinen ilmeneminen, ja täten sisäisen kokemuksen kommunikaatio ei välity suoraan (Parviainen 1998, 135). Kahden ihmisen kinesteettisessä kohtaamisessa, kontakti-improvisaatioissa, visuaalisuudella ei ole samaa roolia liikkeen kokemuksen välittämisessä. Kaksi ihmistä käyvät keskustelua kehoillaan, ilman käsitteitä tai visuaalista tulkintaa, vain kuunnellen yhteistä kehollisuuden impulssia. Koska kontakti-improvisaatioissa silmät ovat usein kiinni, visuaalisuus kääntyy kehon sisäiseen kokemukseen liikkeestä.

Esimerkissä objektin ja subjektin, kommunikaation kohteen ja kommunikoivan erot häviävät siis kiasmaattiseksi kokemukseksi. Jotta tällainen kokemus voi tapahtua, vaaditaan viestiä ja tässä tapauksessa se on puhdas kehojen tunto, kinesteettinen aisti. Keho on siis itsessään jo kommunikoiva (act of communication) (Parviainen 1998, 48).

Tämän konkreettisen kokemuksen kautta on helpompi ymmärtää myös Merleau-Pontyn kuvaus Paul Kleen ja André Marchandin maalauskokemuksesta, ”...hengitystä olevassa, toimintaa ja intohimoa, jotka eroavat toisistaan niin vähän, ettei enää tiedä kuka näkee ja kuka tulee nähdyksi, kuka maalaa ja kuka tulee maalatuksi.” (Merleau-Ponty 1993, 31) Oma katse ei näe omaa kehoaan muuten kuin muiden kautta. Silti keho jo itsessään kommunikoi jatkuvasti, se siis myös kommunikoi suhteessa maailmaan jota katselemme. Koen, että maalatessakin keho asettaa itsensä ilmiöön jota maalaa, ja tällöin kokemus laajenee kokonaisvaltaiseksi havainnoinniksi, jota esimerkiksi valokuvasta maalatessa ei voi saavuttaa. Maalaushetkellä tapahtuu mielestäni samankaltainen kiasmaattinen ilmiö kuin kontakti-improvisaation esimerkissä. Maalaan näkemääni ilmiötä ja peilaan omaa kokemustani tästä ilmiöstä jatkuvasti siihen mitä kehoni kankaalle tuottaa. Havaintoni on siis vuoropuhelussa itseni ja näkyvän maailman kanssa. Sinä hetkenä olen sekä se kenelle kommunikoidaan että se joka kommunikoi.

4.2.2 KATSOTTAVAKSI TEKIJÄ, KATSOTTAVA, KATSOJA

Niin tanssissa kuin kuvataiteessakin eletystä maailmasuhteesta tuotetaan taideteoksia. Teokset ovat kuitenkin olemukseltaan hyvin erilaisia ja niissä katse ja kehollisuus korostuvat eri tavoin. Tanssin esitys voidaan ymmärtää tietyn kestoisena tapahtumana, jossa taideteos tapahtuu ja häviää. Siitä ei jää konkreettista objektia kuten maalauksesta. Tosin tanssiakin on pitkään tallennettu, ensimmäiseksi erilaisilla notaatiomenetelmillä, joista tärkeimmän ”labanotaation” on kehittänyt Rudolf Laban. (Alter 1991, 165) Tässä notaatiojärjestelmässä tanssi puretaan kirjoitettaviin symboleihin, jotka kuvastavat kutakin liikettä, sen suuntaa, voimaa ja laatua. Tanssia on tallennettu myöhemmin myös valokuvien ja videon kautta. Kuitenkaan nämä tallenteet, notaatiojärjestelmät tai tanssin kuvaaminen, eivät ole tanssia. Ne eivät siis mitenkään pysty vastaamaan sitä kokonaisvaltaista kokemusta, joka esitystilanteessa saavutetaan. Samoin koen, että maalauksesta häviää sen ”lihallsuus”, jos se valokuvataan ja esitetään kopiona. Teokset on tehty lähtökohtaisesti koettaviksi eikä tallennettaviksi. Tämä maalauksen luomishetki tapahtuu aina jossakin ajassa. Tämä aika kantaa mukanaan taas omaa historiaansa ja yhteiskunnan tilaa johon maalaus on syntynyt. Mira Kallio-Tavin puhuu artikkelissaan maalausten ”epistemestä”, joka tarkoittaa maalauksen luomishetken ehtoja. (Kallio 2006, 10) Katsottaessa vanhoja maalauksia katsomme niitä usein omasta eletystä kehostamme ja ajastamme käsin, jolloin teoksen alkuperäinen episteme voi jäädä saavuttamatta. Näkisin, että myös tanssiesitys kantaa mukanaan epistemeä, ja maalauksen kaltainen esimerkki, jossa aikaa esityksen luomisesta on kulunut pidemmän aikaa, voisi olla vaikkapa ooppera. Toki oopperoidenkin tanssiosuudet toteutetaan uudelleen oman aikamme tanssijoiden kautta, mutta itse teoksen ajallinen sisältö, se episteme, pyritään säilyttämään samana.

Oli kyse sitten tanssiesityksestä tai maalauksesta, väitän että katsojan ja teoksen kohtaamisessa tapahtuu samoja ilmiöitä. Ensinnäkin teokset koetaan kokonaisvaltaisesti. Ensimmäisenä katsoja tunnistaa katseen, koska se on niin dominoiva aistimuksena. Katse tosin tekee paljon muutakin kuin vain ”katsoo”. Katse ei vain ota asioita vastaan kuten dataa keräävä tietokone. Silmät ovat maailman prosessoreita (Merleau-Ponty 1993, 26). Katseen paradoksi onkin mielestäni siinä, että usein se käsitetään vain katsomiseksi, asioiden visuaaliseksi vastaanottamiseksi. Katse kuitenkin mahdollistaa myös kehollisuuden tiedon tuottamisen aukeamisen. Itse kutsuisin tätä havainnoimisen tapaan keholliseksi katseeksi.

Nähty liike tanssiesityksessä koetaan myös omassa kehossa kinesteettisesti, jonka katse on mahdollistanut. Tämä kinesteettisyys ei aina tarvitse katsetta tullakseen esiin, kuten edellä mainitussa kontakti-improvisaatio esimerkistä käy ilmi. Samaan aikaan kun kehollisuus alkaa kokemaan maailmaa nähdystä se myös muokkaa katsetta, koska keho kantaa muistoja ja kokemuksia sisällään, jotka ohjaavat myös katseen muodostamaa havaintoa. Katsomisen tapahtumaa ei voi erottaa kehollisuudesta ja kokonaisvaltaisesta kokemisesta. Ihminen Merleau-Pontyn mukaan toimii valmiissa maailmassa, jossa ihminen on olemassa ennen tietoista subjektia (Koski 2000, 65). Silloin ei ollut katseen ja kehon välistä erottelua, tai tietoista ajattelua, johon katseen ehkä nykyään luullaan näkemänsä ainoastaan peilaavan.

Oli kyse sitten tanssiteoksesta tai maalauksesta, katsojalla ja katseella on niissä omat roolinsa.

Teoksen katsoja, oli se sitten tanssiteos tai maalaus, tuo katseessaan elämänsä mukanaan, koska katse ja kehollisuus ovat yhtä kuin minä. Ne eivät ole irrallisia instrumentteja, joilla maailmaa tai teosta voitaisiin lähestyä objektiivisesti. Ei ole olemassa ”puhtaita aistihavaintoja”, jotka olisivat irrallaan merkityksistä ja ihmisen elämästä (Koski 2000, 79). Tästä syystä teoksetkaan eivät ole vain yhdellä tavalla tulkittavissa. Jokainen katsoja täydentää teoksen omalla katseellaan ja teoshan tulee olemassa olevaksi vasta tässä kohtaamisessa. Tässä kohtaamisessa, josta Parviainen käyttää termiä *prereflective dialogue*, ei toimita mekaanisesti tai järjen varassa (Parviainen 1998, 47). Tässä kohtaamisessa tapahtuu käsitteiden ulkopuolista kommunikaatioita, joka toimii suoraan kokemuksen tasolla. Käsittelen tätä kohtaamista enemmän seuraavassa luvussa.

Teoksissa sisäänkirjoitettu katseen paikka, se josta teosta katsotaan, on esimerkiksi maalauksessa hyvinkin selvä. Samoin tanssin koreografiaan sisällytetään katsojien positio, ja kaikki toiminta koreografiassa, toimii tämän katseen position ehdoilla. Taidetanssin erottaakin muista tanssin traditioista, että se sisältää aina tanssimisen joillekin (Makkonen, 1996). Teoksen luomishetkellä on siis jatkuvasti itse samaan aikaan sekä katsojana että katsottavana. Tiivistän taiteellisen prosessin, ”tehdä nähtäväksi” -ilmaukseen: on itse nähnyt, tekee nähtäväksi ja samalla on näkijän positiossa. Samaan jakoon on päätynyt myös Klemola puhuessaan tanssijasta esiintyjänä: *”Tanssija on esitystilanteessa katsottu, hänellä on yleisö. Katseen kautta avautuu kolme tanssijan olemisen tapaa: (i) hän katsoo, (ii) häntä katsotaan (iii) hän tunnistaa itsensä muiden katsomana.”* (Klemola, 1998, 65.) Tässä siis

tulee ilmi, että koreografian luomisessa ulkoisella katseella on suora suhde koettuun kehoon. Ulkoinen katse valikoi, järjestee ja sommittelee tätä koetun kehon ainesta, jotta siitä saadaan myös teoksena ilmaiseva. Tämä ulkoinen katse ei kuitenkaan katso kehoa vain objektina, vaan se vaatii koetun kehon läsnäolon, jotta liike voisi ilmaista.

Ajattelen että tanssijana tekijän, kokijan ja esiintyjän roolit vaihtelevat teoksen luomisen kulussa. Tarvitaan materiaalia, joka pitää synnyttää jostain syvemmästä liikkeen olemuksesta, monesti leikin tai improvisaation kautta. Tässä vaiheessa tanssija on tutkija ja koki- ja, joka etsii ja kokeilee saadakseen esiin erilaisen liikkeellisen maailman koetun kehonsa kautta. Materiaali itsessään kuitenkin sisältää ”kuopan”, eli kokemus liikkeestä sisäisesti voi olla toinen kuin miten se ulkoisesti ilmenee. Tässä vaiheessa tarvitaan ulkoinen katse, joka objektivoi synnytetyn liikkeen ja aloittaa sen sommittelemisen teokseksi tämän kuopan kaventamiseksi. Tästä syystä koreografilla ja tanssijalla on omat ammattikuntansa, koreografi hallinnoi tätä ulkoista katsetta ja syöttää tanssijoille ”tehtäviä” näiden liikkeellisten maailmojen avaamiseksi. Materiaalin sommittelussa katseen paikka sisällytetään teokseen ja synnytetään maailma, joka tulee esiin katsojalle lavakuvan kautta. Tämä maailma mahdollistaa oman uudenlaisen ajan, tilan ja olemisen esittämisen ja siten lähes rajattomat mahdollisuudet ilmaisulle.

Objektin ja subjektin käsitteet sisältävät aina tietyn suhteen. Ja tämä kaksisuuntainen suhde on läsnä kaikessa toiminnassamme. Kuitenkin tämä suhde on egon, tietoisien mielen kautta syntynyttä ja esimerkit tämän suhteen häviämisestä harjoittaessa taitoa, ovat väläyksiä siitä pelkästä olemisesta, jossa tällaista kahtiajakoa ei ole (Klemola 1998, 41). Ajattelu ilman ajattelua on vain olemista, ja tähän olemiseen voi otaksuttavasti päästä käsiksi kun ”ajattelee maalaamalla” tai ”ajattelee tanssimalla”, eli toisin sanoen ajattelee taidolla.

4.3 SANATON VIESTINTÄ & YHTEINEN KOKEMUS

Taidon muodostuttua on siis mahdollisuus ilmaisuun. Taiteellinen ilmaisu ei toimi ainoastaan yhteisten käsitteiden ja symbolien varassa, vaan monet teokset kommunikoivat suoraan kokemuksen tasolla.

Miten keho ilmaisee, vastaanottaa ja miten katse toimii kokemuksen välittäjänä. Tässä luvussa käsittelen ilmaisusta muodostettuja teorioita ja vertaan niitä omaan kokemukseeni taiteentekijänä.

4.3.1 KEHO KOMMUNIKOIJANA

Käsittelen kehon kommunikaatiota taiteen kontekstista, enkä puutu arjen kommunikaatioon, jota ympärillämme jatkuvasti tapahtuu.

Kaikki toimintamme on tuomittu kommunikoimaan. Myös se, että kieltäytyy kommunikoida on kommunikaation muoto. (Parvainen 1998, 49.) Maailmassa kaikki kantaa jotain merkitystä. On eri asia tiedostaako jatkuvaa kommunikaatiota, mutta se tapahtuu. Ihmisiä tulee vastaan päivittäin ja heidän kehonsa viestivät meille. Se merkitysyhteys, josta muodostuu ”arkiliikkuminen”, kuten kävely, istuminen ja seisominen, on jo riisuttu meille merkityksistä, koska elämme sen keskellä joka päivä. Kommunikaation tapahtuminen vaatii sen vastaanottajalta itsensä suuntaamista ja avaamista sitä kohti. Mielestäni yhteisen ympäristömme mainoskulttuuri on hyvä esimerkki yksisuuntaisesta viestimisestä. Mainoksia ja visuaalisia ärsykeitä on joka puolella ja jokaisen katsetta koetetaan saada kiinnittymään johonkin. Kommunikaation ollessa päällekkäyvä se kääntyy ainakin omalla kohdallani helposti tavoitteitaan vastaan. Ihmiset sulkeutuvat yhä enemmän omaan sisäiseen maailmaansa eikä avauduta yhteiseen maailmaan, ja kun sulkeudutaan, niin silloinkin viestitään.

Kontakti-improvisaatio esimerkissä kävi ilmi, kuinka keho voi kommunikoida vastavuoroisesti. Saman ilmiön olen kokenut tanssiessani ryhmässä, joka edustaa yhteistä liikkeellistä kulttuuria. Tässä yhteisessä kulttuurissa kommunikaatio muodostuu ”eleistä”, jotka tunnustetaan kuuluvaksi sekä tähän kulttuuriin että yksilöön (Parviainen 1998, 70). Yhteinen liikkeellinen kulttuuri muodostaaoman kommunikaatiotapansa, jossa sanallistamiselle ei ole tarvetta. Silti yhteisessäkin kulttuurissa kehon kommunikaatio tulee ilmi katseen kautta. Tanssija ilmaisee liikkeellään, jonka muut tunnustavat kuuluvaksi yhteiseen kulttuuriin ja täten se sallii ilmaisun, eli yksilön oman sisäisen maailman kommunikaation tämän

yhteisen väylän kautta. Näin myös liikkumatta jättäminen tanssin keskellä on ilmaisu.

Kehollisen kommunikaation välittyminen on usein katseen alaisuudessa, ja siksi täytyy ensin määritellä kehollisuuden ja katseen suhde. Katse täytyy avata ja suunnata, jotta kommunikaatiota tapahtuisi. Kuten huomasimme, katseella on monta erilaista positiota, josta katsominen tapahtuu. Voin olla tanssiesityksen katsoja, yhteisen liikkeellisen kulttuurin edustaja, kadulla kävelijä tai vaikka maiseman havainnoija. On eri asia virittäytyä katsojan asemaan tanssiesityksessä, jossa katseen paikka on esitykseen sisään rakennettu ja kehollinen toiminta kommunikoi suoraan juuri minulle. Myös oma ”herkistyminen impulsseille” korostuu kun tiedostaa, että tässä esityksessä ”minulle tehdään jotain näkyväksi”. Katseen positiolla on siis paljon valtaa siihen, miten asioita ”luetaan”. Katse sisältää omat senhetkiset roolit, joihin on usein kasvettu tai ne on ulkoapäin annettu. Näitä ovat esimerkiksi kulttuurin, ryhmän ja sukupuolen alaisuuteen luodut roolit, joihin jokainen jollain tavalla kuuluu (Paul Duncum, visuaalisen kulttuurikasvatuksen perusteet 2012). Lisäksi katse sisältää koko yksilönä olemisen, joskin monesti tiedostamattaan. Pelot, muistot ja toiveet vuotavat katseeseen koetun kehon kautta. Näin ollen kehona maailmassaoleva ihminen on hyvin ”juurrutettu” elettyyn aikaansa, ja esimerkiksi vanhojen maalausten katsominen tapahtuu usein tästä positiosta. Katse kiinnittyy itselle merkityksellisiin ilmiöihin ja muodostaa tulkin oman eletyn aikansa kautta. Tällöin katse ja kehollisuus kuitenkin tavallaan ohittaa sen ”diskurssin”, johon maalaus oli omana aikanaan tehty (Kallio 2006, 11).

Ajattelen, että kehollisuuden ja katseen kommunikaatioon vaikuttaa vahvasti Merleau-Pontyn mainitsema kaksisuuntaisuus. Meillä on kyky nähdä, mutta olemme väistämättä myös aina katseen kohteena. Tätä kaksisuuntaisuutta ei vielä vastasyntyneenä tiedosta, vaan maailma koetaan kokonaisuutena. Ei ole vielä jakoa minuun ja toisiin, objekteihin ja subjekteihin. Myös ego, joka määrittyy näiden kautta, on vasta nostamassa päätään. (Klemola 1998, 88.) Ego muodostaa kuvan itsestä juuri jaotteluiden kautta. Katseen kohteena olemisen vaatii itse katseen sietämistä. Sanotaan, että sen tuntee niskassaan, jos joku tuijottaa tai katse voi porata kuin lävitse. Kokemus katseen kohteena olostaa voi olla todella vahva. Uskon, että tämä vahva reaktio johtuu juuri siitä kun katseen kohteena olevalla on myös kokemus omasta katseestaan ja siitä, kuinka paljon se synnyttää ajatuksia. Nyt kohteena ollessaan hän altistuu kaikille näille muiden tulkinnoille. Kokemus katseen kohteena olemisesta voi aiheuttaa kehossa reaktioita, jotka taas voivat heijastua katsojalle. Tämä kaksi-

suuntaisuus pätee myös kehoon. Olen elävä aistiva organismi, mutta samalla muille aistittava. Tunnistamme toisissamme samoja kehollisia prosesseja - kuten hengityksen tiheyden ja lihasjännitykset, koska kehon suora kommunikaatio tapahtuu kinestesian kautta. Tietysti näin ollen myös katseen alla olemiseen harjaannutaan. Tanssiessa tätä katsetta pitääkin oppia sietämään, ja olen huomannut että avoimuus on vastaus moneen tällaiseen pulmaan. Katseen ”paino” ei enää poraudu samalla tavalla vaan pystytään olemaan lähtökohtaisesti avoimempia katseen alla. Avoimuuden kautta opitaan sietämään tulkintoja ja samalla riisumaan kehollisia panssareita, joiden alla oma sisäinen oleminen asuu.

Kinestesia toimii sanattomana viestintäkanavana ihmisten välillä. Otetaan esimerkki: Mainitsin edellä oman kehosuhteen muodostumisen, jota kutsuimme tyyliksi. Tyyli on henkilökohtaista maailmasuhteen suodattumista liikkeen muotoon. Liike viestii, vaikka se ei haluaisikaan. Tanssija liikkuu ja on katseen kohteena, liikkeeseen suodattuu hänen kokemuksensa maailmasta ja olemisesta. Tätä liikettä muokataan ja sommitellaan ulkoisen katseen kautta, jolloin muodostetaan koreografiaa. Tämä kokonaisuus taas vastaanotetaan katsomossa kinesteettisesti eläytyen sekä tietysti visuaalisesti ja muiden aistien yhteistuloksena. Näin syntyy uusi kokemus tanssijan ja katsojan kohtaamisessa. Koko prosessin aikana objektikehon ja koetun kehon roolit vaihtelevat jatkuvasti. Myös laajemmalla tasolla kuin vain minun – yksilön – tasolla, sillä myös katsoja suhteuttaa omaa koettua kehoaan nähtyyn esiintyjän objektikehon liikkeeseen.

4.3.2 ILMAISU – TAITEILIJAN JA TEOREETIKON VÄLISSÄ

Taiteen kokemisen kontekstissa sanaton viestintä ja suorat keholliset kokemukset ovat usein seurausta jostain ilmaisusta.

Ilmaisusta on taiteen filosofiassa pyritty muodostamaan erilaisia ilmaisun teorioita. Monesti tällaista teoriaa tutkiessaan huomaa, ettei se välttämättä nouse itse taiteellisesta toiminnasta vaan muodostuu yhdistelemällä eri tutkimuserinteitä, jotka vain selittävät ihmisen käyttäytymistä. Yhtymäkohtia taiteelliseen toimintaan kyllä luodaan, mutta kokonaisvaltaista selitystä harvoin löytyy. Saavuttamattoman selittäminen voi olla vaikeaa, mutta toisaalta sen vaikeuden vuoksi saadaan monipuolisia näkökulmia.

Tässä alaluvussa esittelen ilmaisun muodostumiselle rakennettuja teorioita, joita reflektoin omiin kokemuksiini.

Richard Eldridge (2003,84-96) esittelee kirjassaan kolme eri psykologien sekä filosofien muodostamaa ilmaisun teoriaa. Jokainen teoria tarkastelee prosessia eri lähtökohdista. Collingwoodin Psykodynaaminen teoria painottuu ihmisen psyykkisiin tapahtumiin ja siellä ilmeneviin tietoisuuden tasoihin. Tätä teoriaa vastaan muodostunut fysiologinen teoria korostaa symboleita sekä merkkien omaa kantavaa ilmaisuvoimaa, joka muodostuu ihmisen psyykeen lisäksi sen ulkopuolella. Kolmas teoria painottaa taiteellista virtuositeettia sekä teoksen ilmaisuvoimaa ilman varsinasta koodattua viestiä, jota esimerkiksi symboleihin liittyy.

Teoriat puhuvat osittain samoista asioista eri näkökulmasta, nämä kolme teoriaa yhdistettään Eldridge (2003,259) itse esittää teoksessaan kaikille taiteenmuodoille kolme yhteistä piirrettä: Esittävät, ilmaisevat sekä muodolliset ulottuvuudet. Tämä jako ei kuitenkaan suoraan ole verrannollinen psykodynaamiseen, fysiologiseen tai muodolliseen teoriaan vaan se on rakentunut jokaisen elementeistä.

Seuraavaksi esittelen tarkemmin teorian Eldridgen oman kolmijaon taustalta.

Psykodynaamiset teoriat

Ensimmäisenä Eldridge (2003,84-89) esittelee psykodynaamiset teoriat Collingwoodin teoksesta *The principles of art* (1938). Teoria tutkii yksilön tietoisuuden tasoja. Se jakaa tietoisuutemme kolmeen tasoon: käsitteettömään tietoisuuteen, käsitteelliseen tietoisuuteen sekä ajatteluun.

Ensimmäinen taso, käsitteetön tietoisuus, on tasoista alkukantaisin –kyseessä on ärsykkeisiin reagoiminen. (Eldridge 2003, 85) Esimerkiksi kuuman hellan koskettamisesta seuraa välitön tunnereaktio. Mielestäni tämä taso kuvastaa alkukantaisimpia selviytymisviettejä, kuten säikähtämistä tai vaaran aistimista. Esimerkkinä ilmaisusta käsitteettömän tietoisuuden kautta voi nähdä tanssiryhmässä harjoittamamme improvisaatiotanssin, jossa reagoi-

daan liikkeellä suoraan aistittavaan äänimaailmaan. Kehon puhdas reaktio syntyy ilman ennalta määriteltyä liikemateriaalia, vain suoraan reagoiden. Toki liikettä on opittu aikaisemmin ja se tulee esille tällaisessa harjoitteessa epäsuorasti ja ilman ajatusta itse liikkeestä. Toisaalta käsitteetön tietoisuus on myös läheisesti sidoksissa maalauskokemukseen, jossa ratkaisut ainakin omalla kohdallani tapahtuvat käsitteellisen ajattelun ulkopuolella.

Toinen taso, käsitteellinen tietoisuus, on meihin rakennettu ja opittu tietoisuuden taso. Tässä tasossa keskitymme tunnistamaan asioita ajattelemalla muodostuneen käsitteistön kautta. Kun kuulemme ulkona ajavan auton äänen, lokeroimme sen samantien tiedostamamme autoksi. Tällainen tunnistaminen tapahtuu välittömän aistitietoisuuden yläpuolella (Eldridge 2003, 85). Esimerkkinä käsitteellisen tietouden kautta muodostuvasta ilmaisusta voisi olla yhteinen liikeharjoite, jossa on määritelty teema, jonka mukaan toimia: ”Liikkua kuin olisitte sulamassa.” Jokaisella yksilöllä on oma käsityksensä sulamisesta, ja tuo oma ainutlaatuinen näkemys synnyttää ja määrittelee liikkeen. Käsitteellinen tietoisuus liittyy myös mielikuviin ja siten Antero Salmisen havainnon vakiotumisen termiin. Havainnon vakioitumisesta havintokokemuksista tulee vakioita, eli käsitteitä, jotta eläminen ja liikkuminen maailmassa olisi helpompaa. (Salminen 2005, 165)

Kolmas taso eli ajattelu luo yhteyksiä. Se tutkii syy- ja seuraussuhteita ja käyttää deduktiivista (yleisestä yksittäiseen) päättelyä saadakseen induktiivista (yksittäisestä yleistä) tietoa ristiriidoista, jatkuvuudesta sekä koheesiosta (yhteenkuuluvuus). (Eldridge 2003, 85). Ajattelussa ilmaisuvoima taas rakentuisi päättelyn ja yhteyksien luomisen kautta. Yhteyksien luominen voisi tarkoittaa vaikkapa kahden eri tanssilajin yhdistämistä. Katutanssin ja nykytanssin liikekieli ovat toisistaan poikkeavia, mutta niiden tietoinen yhteen sulauttaminen synnyttää uudenlaista ilmaisua. Tanssin ohella samankaltaisia harjoitteita pystyttäisiin luomaan yhtä lailla eri taidemuodoissa. Tämä psykodynaamisen teorian ajattelu-termi ei anna sijaa maalaamalla ajattelulle, tai ylipäätään taidolla ajattelulle. Se pidetään puhtaana mielen ajattelun toimintona, jossa päätelmät tapahtuvat.

Näkemykseni mukaan kaikki kolme tietoisuuden tasoa, käsitteetön tietoisuus, käsitteellinen tietoisuus ja ajattelu, ovat läsnä arjessamme, mutta taiteellisen prosessi tapahtuu mielestäni näiden määritteiden ulkopuolella. Esimerkiksi kohdatessamme arjessa jotain täysin

uutta ensimmäisenä asiaa käsittelee käsitteetön tietoisuutemme selvittämällä, onko uusi asia esimerkiksi turvallinen. Samanaikaisesti yritämme tunnistaa uutta asiaa käsitteellisen tietoisuutemme avulla. Todettuamme, ettei asia uhkaa turvallisuuttamme, voimme lähteä tutkimaan sitä tarkemmin ajattelun tasolla, jolla muodostamme johtopäätöksiä. Silti katseen ja kehollisuuden avulla maailmassa olemisen auki kirjoittamiseen tarvitaan mielestäni laajemmat käsitteet kuin tämä kolmijako.

Eldridgen mukaan nämä tietoisuuden tasot ovat myös kanavia, joiden kautta tunteet tulevat esiin.

Vastoin ensimmäistä tietoisuuden tasoa kahteen seuraavaan ei välittömästi liity kehollinen reaktio. Tietoisuuden, ajattelun ja käsitteiden tunteet voidaan vaimentaa, peittää, kuvailla, nostaa esiin tai ilmaista. (Eldridge 2003, 86.)

Vaientamista tapahtuu joka päivä, elämämme ylitsepursuavien käsitteiden kanssa vaatii sitä. Käsitteet vaativat ajattelua ja yhteyksien luomista, ne ovat ihmisten välisiä sopimuksia, jotka kantavat merkityssisältöjä. Liiallinen tunteiden perusteella toimiminen voisi vääristää käsitteen sanomaa. Tämän vaientamisen peittäminen tarkoittaa tunteen sieppaamista mukaansa. (Eldridge 2003, 85). Punastuminen tai kauhusta kangistuminen ovat tästä hyviä esimerkkejä. Tunteen oireet tulevat tahdonvastaisesti näkyviksi. Tunteen kuvaileminen liittyy yksilötasolla introspektioon, oman ajattelun tarkkailemiseen ja tunteiden tunnistamiseen (Eldridge 2003, 85). Yksilö osaa siis kertoa, miltä minäkin hetkenä tuntuu. Esiin nostamisessa sen sijaan tarjotaan tietynlainen ärsyke, jolla saadaan aikaan haluttu tunne. Ärsyke voi olla esimerkiksi mainos tai propaganda, jolla halutaan tietoisesti aiheuttaa tietty tunnereaktio (Eldridge 2003, 85).

Taiteellisen toiminnan ilmaisua kuvataan tapahtumaksi, jossa yksilö tunnistaa itsessään tunteen, muttei kykene tunnistamaan, mikä tunne on. Ristiriita aiheuttaa levottomuutta ja jännitystä. Yksilö vapauttaa itsensä avuttomasta ja alistetusta tilanteesta ilmaisemalla itseään. Näin tehdessään hänen mielensä rauhoittuu (Eldridge 2003, 85). Taiteelliseen ilmaisuun vaikuttaa mielestäni erityisesti, käsitteelekö aihetta käsitteettömän tietoisuuden - vain reagoiden impulssiin, käsitteellisen tietoisuuden, jolloin ilmaisu muodostuu käsitteiden avulla - vai ajattelun, päättelyn ja yhteyksien luomisen, kautta.

Fysionomiset samankaltaisuusteoriat (Physiognomic similarity theories)

Fysiologiset samankaltaisuusteoriat ovat vastakohtia edellä käsitellyille psykologisille ja psykodynaamisille ilmaisuteorioille. Samankaltaisuusteoriat korostavat sitä, kuinka tietoisuus ei ole ainoastaan yksilön psyykinen tapahtuma vaan muokkautuu yhteisössä. Teoria hylkää käsitteettömän tietoisuuden tason, jossa reaktio tapahtuu pelkästään impulssista, ja korostaa käsitteellistä tietoisuuden tasoa sekä ajattelua, jossa tietoisuutta määrittävät käsitteet sekä niistä kumpuavat havainnot. (Eldridge 2003, 89-94.)

Tässä Wittgensteinin *Philosophical investigations* (1958) teokseen nojaavassa käsitteitä korostavassa teoriassa puhutaan sanan ensimmäisestä ja toisesta merkityksestä. Teorian mukaan sana voi kantaa erilaisia merkityksiä. Sanaa voidaan käyttää sen ensimmäisessä merkityksessä vain kuvaamaan jotain. Sanan toinen merkitys on sen oma kantava ominaisuus (Eldridge 2003, 90).

Isoäitini kuoli vuosi sitten. Kuolema kuvaa sanan ensimmäisessä merkityksessä vain tapahtunutta, viestin sanomaa. Toisaalta kuolema sanan toisessa merkityksessä, itsessään, viestii surusta, synkkydestä ja elämän vastakohdasta.

Myös Susanne Langer on muodostanut ilmaisusta fysionomisten samankaltaisuusteorioiden kaltaisen teorian, mutta hän laajentaa sanat symboleihin. Diskursiiviset symbolit ilmaisevat kielen tavoin yhteisesti hyväksytyin mallin asiasta. Diskursiivisten symbolien lisäksi Langer käsittelee esittäviä symboleita. Kyseiset symbolit eivät suoraan viittaa esitettyyn symboliin vaan välittävät viestiä erilaisten assosiaatioiden, tunteiden ja nyanssien kautta. Tämä malli viittaa enemmän kuvallisiin symboleihin. (Gardner 1982, 51.)

Samanlainen kahtiajako löytyy myös E.H Gombrichin muodostamassa teoriassa, joka keskittyy kuvalliseen kulttuuriin. (1982, 12) Hän käyttää termejä muistuttava (recall), sekä tunnistus (recognition). Recognition tarkoittaa tunnistamista, joka tapahtuu automaattisesti aivoissamme. Kuvan ei tarvitse olla täydellinen, vaan jo pelkät viitteet kohteeseen aiheuttavat automaattisen tunnistamisen. Recall toimii taas yhteisesti hyväksytyjen symbolien tapaan, ne voidaan koodata ja sitä kautta oppia.

Teoriat puhuvat mielestäni samasta asiasta vain hieman eri kontekstissa. Niistä voi kuitenkin erottaa saman rakenteen, jota soveltaa ilmaisun teoriassa. Idea muistuttavasta, yh-

teisesti hyväksytystä ja sanan ensimmäisestä merkityksestä viittaa käsitteeseen, joka on muodostettu yhteisesti hyväksytyin koodiston kautta. Kuva puusta esittää puuta yhteisesti hyväksytyin puumallin perusteella. Toisaalta taas sanan toinen merkitys, esittävät symbolit sekä tunnistus, eivät vaikuta yhteisesti hyväksytyjen koodistojen kautta vaan ilmenevät assosiaatioiden, tunteiden ja nyanssien kautta. Ne viittaavat enemmän kuvailuun ja kuvalliseen aineistoon, jotka tulevat esiin henkilökohtaisista suhteista.

Työskentelyn kautta muodostuneet teoriat (Working through theories)

Työskentelyn kautta muodostuneet teoriat painottavat sitä, että taide voi olla ilmaisuvoimaista pelkästään materiaalien oikeanlaisen sijoittelun kautta. Taiteen ei välttämättä tarvitse välittää viestiä, joka tulee eläväksi materiaalin ja mediumin kautta, vaan ilmaisuvoima kumpuaa taitelijan virtuositeetista ja materiaalien hallinnasta (Eldridge 2003, 95).

Tässä Wittgensteinin *The brown book* (1958) teoksesta ammentavassa teoriassa luonteenomainen (peculiar) sekä nimenomainen (particular) termien käyttö asetetaan taiteita tarkastellessa uudella tavalla. Termit voivat tarkoittaa transitiivista (viittaa objektiin) tai intransitiivista (ei viittaa mihinkään konkreettiseen objektiin) (Eldridge 2003, 95). Esimerkiksi jonkin teoksen voidaan todeta tuoksuvan joltain ja jatkaa toteamalla, että tuoksu vastaa esimerkiksi lapsuudenkodin tuoksua. Tällöin termi peculiar on transitiivisessa käytössä, se kertoo lisää objektista, jota ei voida heti havaita. Sama termi voi kuitenkin esiintyä myös intransitiivisessa käytössä, jolloin todetaan teoksen esimerkiksi olevan omalaatuinen, mutta toteamus ei johda jatkopäätelmiin. Huomio ei kohdistu mihinkään objektiin, ja tällöin termi on pikemminkin vain kuvaava. (Eldridge 2003, 95.) Teos voi olla iskevä ja tunteita herättävä ilman, että tunteet heräävät mistään konkreettisesta viestistä, objektista tai päätelmästä. Tällöin tunne herää taiteilijan materiaalien kautta välitettävästä ilmaisusta. Kyseinen teoria ei kuitenkaan ota huomioon, että materiaalistakin kumpuavat tuntemukset ovat sisälämme, ihmisissä itsessään.

Materiaalisuuteen perustuvat teoriat siis sivuuttavat itse ilmiöt, taiteellisen tutkimuksen ja siten taiteesta itsestään kumpuavan ilmaisun teorian. Silloin teorian muodostaja ei ole itse taiteilija. Materiaalisuuteen perustuvat teoriat puhuvat enemmänkin katsojan positiosta tai-

teen vastaanottajana ja kokijana kuin itse taiteilijan omasta kokemuksesta. Psykodynaamiset sekä fyysiomiset teoriat taas nousevat kokonaan eri tutkimusperinteistä. Psykologialla ei ole samanlaisia mahdollisuuksia selittää kehollisuuteen ja katseeseen liittyviä ilmiöitä kuin yksilöllä eli ilmiöiden kokijalla. Erilaisia teoriamalleja voidaan muodostaa, mutta taiteellinen luominen on aina yksilöllistä. Ulkoiset teoriamallit eivät riitä kuvaamaan monimuotoisuutta, jota esimerkiksi kehollisuus käsitteenä taiteellisessa kontekstissa tarkoittaa. Fyysiomiset teoriat puhuvat osittain taiteellisesta ilmiöstä, mutta ne käsittävät silti vain kirjoitetun, symbolisen, koodatun ja siten käsitteellisen ilmaisun kommunikaation. Itse katseella ja kehollisuudella ei tässä teoriassa ole maailmaan suuntautuvaa ominaisuutta.

Mutta näistä kolmesta teoriasta yhdessä kumpuaa siis Eldridgen (2003, 259) oma ilmaisun kolmijako (esittävät, ilmaisevat sekä muodolliset).

Psykodynaaminen teoria tietoisuuden tasoista, fyysiomiset kaltaisuusteoriat käsitteiden merkityssuhteista sekä työskentelyn kautta muodostuneet teoriat osoittavat hänen mukaansa taiteellisen ilmaisun moninaisuuden. Ilmaisun ei yksin koostu materiaalien hallinnasta eikä psykodynaamisista tai fyysiomisista piirteistä. Sen sijaan kaikki edellä mainituista, niiden huolellinen hallinta ja tasapaino, muodostavat jokaiselle yksilöllisen taiteellisen ilmaisun. Kyllä Eldridgen teoriassa on se totuus, että kunkin taiteilijan tulee hallita jokin tekniikka, jolla itseään ilmaisee. Taiteilija omaa siis jonkin taidon, jonka kautta muodostaa oman eletyn suhteensa maailmaan, tämän suhteen kautta teorioilla selitetyt asiat ilmenevät automaattisestikin taiteilijan luomistyössä.

Näiden Eldridgen kolmen ulottuvuuden lisäksi näen, ettei myöskään Nelson Goodmanin (1976 85-95) teoria ilmaisusta ole ristiriidassa tämän jaon kanssa. Goodmanin teoriassa teoksella tulee olla ominaisuus, jota se ilmaisee. Sen tulee viitata tuohon ominaisuuteen ja näiden kahden tekijän tulee toteutua metaforan kautta. Tällöin teos on ilmaisullinen. Metaforan käsite avaa uusia käsitteverkostoja ja luo uusia miellelyhtymiä. Metafora on siirtymää pään sisäisten skeemojen välillä ja niiden laajentumista.

Mielestäni Goodmanin teoria on kaikista näistä teorioista lähimpänä omaa kokemustani taiteellisen prosessin ilmaisusta. Yksilö havainnoi ja kokee maailmaa ja se ilmenee hänen kauttaan mielestäni automaattisestikin tietynlaisena metaforana, sillä ei maailma koskaan

näyttäytyä vain kopiona yksilön kautta. Koen, että taiteellisessa prosessissa käsitelty ilmiö maailmasta ja taiteilija itse jollain tavalla sekoittuvat keskenään. Teos itsessään kertoo ”enemmän” kuin pelkän ilmiön, tai pelkän kokemuksen. Maalatessani maalausta koen, että käsittelemäni aihe ja oma havainnoiva kehoni ovat vuorovaikutuksessa, tällöin myös maalaus itse ”kertoo” minulle miten sen kanssa edetä. Tätä yhteistä vuorovaikutusta, tai dialogia, seuraa eräänlainen metafora, jossa käsitelty aihe ja oma tulkinta sekoittuvat teokseksi.

Suurin ongelma itselläni Eldridgen teoriassa on sen kokoava, taiteellisesta prosessista irti oleva ilmaisun muodostamisen kudelma. Edellä käsitellyt teoriat ovat teoreetikkojen muodostamia malleja, joissa varmasti onkin osa totuutta, mutta silti ne eivät riitä aukottomasti selittämään ilmiötä joka tapahtuu maailman ja minun välissä. Alter kirjoittaa kirjassaan osuvasti: *”Jos tanssia yritetään selitetään muiden alojen teorioilla, silloin tanssista itsessään tulee epämuodostunutta ja pettävää.”* (Alter 1991, 169) Mielestäni tämän lauseen voisi yhtä hyvin laajentaa käsittämään myös kuvataidetta. Teoriat eivät myöskään pysty myöntämään, että on asioita joihin ei voi päästä käsiksi, kuten esimerkiksi Parviaisen ilmaisema ”kuoppa” joka löytyy aina ilmaisijan ja ilmaistavan asian välillä.

Teorian muodostaminen irrallisena itse toiminnasta eristää niin kehollisen kuin katseen tuottaman tiedon, joka sijaitsee ihmisen esiobjektiivisessä suhteessa maailmaan. Esiobjektiivinen suhde viittaa Merleau-Pontyn määrittelemään maailmassa olemiseen, jossa olemme kehollisina olioina maailmassa ja sen kosketuksen alaisina (Koski 2000, 69). Tämä esiobjektiivinen maailma ei avaudu rationaalisen analyysin kautta koska rationaalinen ”alkaa” siitä mihin esiobjektiivinen ”loppuu”. Esiobjektiivinen, kehon kautta koettu tieto muodostaa perustan rationaalille (Koski 2000, 74). Tämän esiobjektiivisen maailman kautta ollaan suorassa kommunikaatiossa oman kehon kautta maailmaan. Tähän väliin ei ole vielä syntynyt rationaalista päättelyä, jolloin myös tieto, jota maailmasta saadaan on yksilökohtaista.

Taide itsessään on yksilökohtaista. Se ilmenee monissa eri muodoissa ja näyttäytyy kullekin henkilökohtaisella tasolla ja siksi myös pakenee yleistäviä teorioita ja määrittelyjä. Itse koen, että oma taiteellinen työ ja sen kehitys heijastelee myös omaa ihmisenä kehittymistä. Timo Klemolan (1998) ajatus taiteista ”teinä” osuu lähimmäksi omia ajatuksiani. Tien käsite on lähtöisin kauko-idän zen-kulttuurista, jossa korostetaan yksilön matkaa kohti lopul-

lista itseä (Klemola 1998, 72). Jokaisella on oma tiensä ja sen kautta löytyvä suhde maailmaan sekä itseensä. Tämän suhteen kautta päästään lähemmäs ja lähemmäs itseä, joka ei ole määritetty ja opittu, vaan joka meillä jo maailmaan syntyessä on ollut (Klemola 1998, 88). Tämä tila, jossa ei ole tehty vielä jakoa itsen ja maailman - itsen ja oma kehon välille, on juuri olemisen tila, johon pyritään myöhemmin elämässä takaisin kiinni.

Tärkeimpänä pidän ajatusta siitä, että itse taiteellinen tekeminen, tie, nähdään yhtä arvokkaana filosofian harjoittamisen muotona kuin tämä jälkepäin suoritettu pohdinta. Tällöin harjoitettu filosofia on väkisinkin fenomenologista ja minua itseäni koskevaa. Tällöin taiteilijan ja filosofin välinen kuilu kapenee, koska kummallakin on sama päämäärä, puhtaan olemisen etsintä. Näin on välittämättä taiteenlajista, koska lajit voidaan myös nähdä ”esi-kouluna” kohti syvällisempiä Zenin tien harjoituksia. (Klemola 1998, 72.)



5. KATSEEN LAAJENTUMINEN

Pohjaan oman katseen laajentumisen käsitteeni Merleau-Pontyn ajatukseen ruumiista näkevästä ja näkyvästä (Merleau-Ponty 1993, 22). Jo lauseen rakenne ruumiista näkevästä viittaa kokonaisvaltaiseen havaitsemiseen, jossa katseella on oma roolinsa muiden aparaattien joukossa, mutta se ei ole dominoiva. Oma ruumis on myös väistämättä muiden katseen kohteena, jolloin oman katseen voi tunnistaa muiden katseessa. Vielä syvemmäksi tämä alkuasetelma tulee kun otetaan mukaan myös tekijä, joka omasta kokemuksestaan tuottaa katseen kohteeksi taideteoksia, ja voi jopa toimia niiden eksistenssinä, esittäjänä. Kuvataiteen tietämys kehosta keskittyy oman kokemukseni mukaan enimmäkseen katseeseen, silmän ja käden vuorovaikutukseen ja kulttuuriin. Nykytaiteen kontekstissa muista taiteista otetaan käyttöön erilaisia havaitsemisen tapoja laajentaaksemme ”katsettamme”. Tällaisia kursseja on Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa (Kuvataiteen koulutusohjelmassa) muun muassa Kokonaisilmaisu, jossa käytetään teatterin, tanssin ja musiikin harjoitteita. Näillä harjoitteilla saatua havaintoa voi sitten jatkojalostaa vaikkapa kuvalliseen muotoon. Aistien maailma kurssilla aistit otetaan tarkasteluun asiantuntijoiden johdattelmina ja mielestäni kurssin anti sopii minkä tahansa taiteenmuodon harjoittajille. Mielestäni näissä kursseissa päästään maistamaan sitä, mitä taiteidenvälisyys voi parhaimmillaan olla. Ymmärrän kyllä taiteiden halun autonomiaan ja historiaan, mutta luomisprosessissa kaikki keinot ovat joka tapauksessa sallittuja ja lopputulos voi liittyä mihin tahansa traditioon. Mielestäni ei ole kyse maalaamisesta tai tanssimisesta tai muustakaan ”toiminnasta”. Kyse on ennemminkin tutkimisesta, etsimisestä ja kokeilusta, jota seuraa oivallus, josta jälleen seuraa luomus: maalaus tai tanssi. Tutkiminen ja kokeilu voi tapahtua minkä tahansa harjoitteen, tekniikan, ajatuksen, leikin tai pelin kautta kuulumatta yhden taidemuodon traditioon. Nykytaiteilijat liikkuvatki taidemuotojen yli ja teosten muoto ei ole enää sidottu yhteen taidemuodon traditioon. Loppupeleissä kysymys on kuitenkin omasta itsestä suhteessa maailmaan ja siitä, kuinka sen vastaanottaa ja käsittelee. Itse painotan kehollisuutta ja ruumista tämän suhteen muodostumisessa.

Kyse on Merleau-Pontyn kuvaamasta ihmisruumiin olemassaolosta, jossa ruumis tulee olevaksi vasta kun näkijän ja näkyvän, kosketettavan ja kosketetun välillä tapahtuu kohtaaminen (Merleau-Ponty 1996, 23). Tanssi ja kuvataide ovat ne välineet, joilla olen päässyt kohtaamaan kysymyksiä olemassaolosta ja erilaisesta tiedontuottamisesta. Silti ne eivät ole se vastaus niiden itsensä ilmentämiin kysymyksiin. Vastaukset ovat jossain ihmisen ja maailman välissä. Tämän suhteen kautta muodostunutta tiedon auki kirjoittamista varjostaa

jatkuva epäily oman kokemuksen tiedollisesta arvosta. Tällainen epäily ilmenee kuin ihmiseen ”koodattuna” ominaisuutena. Mielestäni tämä kertoo enemmän siitä yhteiskunnasta ja ajasta, jossa elän kuin itsestäni kokevana ihmisenä.

Katseen laajentumisella tarkoitan näiden eri näkemisen, näkymisen ja nähdyksi tekemisen traditioiden yhdistämistä henkilökohtaiseksi suhteeksi maailmaan. Katseen laajentuminen on kuin paluuta lapsuuden kokonaisvaltaiseen, jopa synesteettiseen maailman tutkimiseen. Samalla se on myös sosiaalista kypsyyttä tunnistaa itsensä osana maailman, kulttuurien ja ihmisten verkostoa. Nämä verkostot muokkaavat näkemisen tapaamme, ja ne myös lopulta täydentävät oman kokemuksemme ja katseemme.

Katsoessani maisemaa tarkastelen elementtejä, josta kokonaisuus koostuu. Maisema on täynnä muotoja, jotka paljastuvat massoiksi, valoiksi ja varjoiksi. Näistä maisemaan mitenkään liittyvistä elementeistä käteni pystyy muodostamaan sitä mitä näen. Jos sivuuttaisin suunnat, massat, valot ja varjot ja ajattelin puun, veden ja pilven käsitteillä ja asettaisin ne kohdille joissa ne näen, saisin lopulta vain stereotyyppisen käsityksen maiseman ideasta. Luonto ja maailma ovat niin monimutkaisia, ettei niitä voi yhdellä kokonaisella katseella ottaa haltuun. Käden saa nopeasti opetettua piirtämään tarkkaa viivaa ja täsmällisesti, mutta katsetta ei yhtä nopeasti opeteta katsomaan. Tavanomaisesta katsomisen tavasta poikkeaminen vaatii paljon harjoittelua siitä pois. Halusin oppia maalaamaan, mutta lopulta maalaaminen on itseasiassa suuremman havainnon lopputulos. Asioiden kuvaamisen taito antaa taas katseelle mahdollisuuden katseelle vapautua silmin nähdystä maailmasta. Maalaamalla voi tehdä asioita näkyväksi, joita ei muuten voisi nähdä tässä maailmassa. Maalaamisprosessin ”oppiminen” on mielestäni katseen vapauttamista ja laajentamista. Tämä vapauttaminen taas sallii sen näkymättömän tekemisen näkyväksi, jonka koen olevan yksi taiteen tehtävistä.

Kun katse on näin kerran oivaltanut, että se voi tulla näkyväksi monissa muissakin paikoissa kuin totutussa käyttötarkoituksessa, se muokkaa myös omaa maailmasuhdettaan uudelleen. Siitä ensimmäisestä hetkestä, jolloin ymmärsi näkevänsä eritavalla, alkaa tietoinen tarkkailu sen selvittämiseksi, että mistä katse oikeasti koostuu ja missä muodoissa se esiintyy. Mitä katse on kulttuurissamme, mitä katse on kehossamme, mitä katse on muissa

ihmisissä ja miten ne kaikki toimivat meissä?.

Yksilön näkökulmasta kaikki nämä roolit lomittuvat ja toimivat yhtä aikaa toisiinsa vaikuttaen. Kaiken tämän päällekkäisyyden takia katse tuntuu pakenevan kaikkea määritte-lyä. Katse kimpoilee muista reflektioina, se voi tunnistaa itsensä muiden katseessa, se voi kääntyä sisäänpäin ja synnyttää uutta katsottavaa. Se ei suoranaisesti seuraa kausaalisuuhdetta, josta voisi rakentaa oksistomaisen järjestelmän, joka kuvaa mitä tapahtuu minkäkin jälkeen. Päällekkäisyyden ja hierarkiattomuuden vuoksi koko ilmiö muistuttaa enemmän juurakkoa tai verkkoa, jossa kaikki ilmiöt ovat yhteydessä toisiinsa.

Selvitin edellisissä kappaleissa suhdettani kehollisuuteen ja katseeseen kuljettaen rinnak-kein maalauksesta ja tanssista nousevia ilmiöitä. En kuitenkaan vielä ole konkreettisella tasolla vastannut ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni johon lähdän seuraavaksi vastaa-maan.

Miten näkevä ja näkyvä keho ilmenevät tanssin ja maalauksen prosesseissa?

Tätä kysymystä avatessa on ensin täytynyt perehtyä näkevän ja näkyvän välisen ihmisen maailma suhteeseen, joka on avannut täysin uudenlaisen maailman ja tiedon käsityksen. Sen kautta olen pohtinut niiden suhteita toisiinsa eri havaitsemisen tilanteissa. Havaitse-mista tapahtuu minun ja muiden, minun ja maailman sekä minun ja itseni välillä. Mielest-äni näkökulmani avautuminen taiteellisen prosessin kautta on sekä auttanut näiden kysy-mysten lähestymisessä, sekä tuonut lisäkysymyksiä ilmaisusta ja suoraan havainnon kautta tapahtuvasta kommunikaatiosta. Esimerkkeinä tanssi ja kuvataide ovat sallineet oman suh-teeni kehooni ja katseeseeni tulevan näkyväksi itselleni.

Vaikkakin katseen ja kehon, kuin myös näkevän ja näkyvän kehon, suhteet ilmenevät ihmi-senä olemisena, ja tällöin siis saumattomassa vuorovaikutuksessa, täytyy ne kuitenkin ava-ta ilmiöinä itsessään auki etsittäessä vastausta niiden vaikutukseen havainnossa.

Käsittelen aihetta kahdessa suuremmissa kokonaisuudessa, joissa asetan kehollisuuden ja katseen käsitteet vaikutussuhteeseen, katse kehossa ja keho katseessa. Edellisten kappalei-den havainnot Minun ja kehoni, sekä minun ja muiden välisistä suhteista ovat materiaalini tässä analyysi vaiheessa.

5.1 KATSE KEHOSSA

Olen esittelemieni ilmiöiden kautta tullut siihen tulokseen, että minä olen kehoni sen sijaan että minulla olisi keho. Minä olen kehoni, ja siten keho, joka muille näyttäytyy yhtälailla minä kuin sekin miten itse koen kehoni. Kehomme on jatkuvasti katseen kohteena, ja ih-misen intentionaalisen perusluonteen takia kaikki asiat kantavat jotain merkitystä. Pienim-mätkin eleet ja kehon asennot viestivät suoraan toisille ihmisille, vaikkei sitä tiedostaisi. Tämän näkyvän kehon (objekti kehon) ja koetun kehon (Klemola 1998, 49) välillä vallit-see itselle sekä toisille kokemuksellinen kuoppa (Parviainen 1998, 65). Muiden katsoessa minua he katsovat objekti kehoani, silti pääsemättä koetun kehoni äärelle. Katse ei kuiten-kaan katso mitään asiaa objektiivisesti, eikä varsinkaan toista ihmistä. Ihminen täydentää näkemänsä oman kokemusmaailmansa kautta. Tämä omalla elämällä täydennys on auto-maattisesti kirjoitettu katseeseen, koska kukaan ei ole ”tyhjä taulu”, joka näkisi maailman ensimmäistä kertaa.

Katseen kohteena oleva tuntee hyvinkin selvästi olevansa katsottavana. Minuuttikin ih-misjoukon suoran katseen alla ilman tarkoitusta, vain katseen alla oleminen, voi synnyttää ahdistusta ja pelkoa. Ihmisten kanssa harvoin ollaan vain läsnä, keho kehon edessä, katse katsetta vastaan. Ahdistus ja pelko viestivät mielestäni siitä, että jokainen tiedostaa perim-miltään, kuinka keho ja katseen alla oleminen paljastaa ihmisestä itsestään asioita, jotka ei välttämättä normaalisti tulisi esille. Olo tällaisessa tilanteessa voi olla alaston, koska ei ole toimintaa, kommunikaatiota tai ulkoista tekijää, joka veisi katseen pois kehosta. Tällaises-sa tilanteessa koen, että sisäinen koettu keho alkaa ”vuotaa” läpi objekti kehoon ja muiden nähtäväksi. Ihmisen eleet ja kehon kieli alkavat paljastaa pelon, jännityksen tai ahdistuk-sen, jos sellaista koetussa kehossa ilmenee. Toisaalta katseen alla oleminen juuri aiheuttaa koetun kehon kokemuksen, joka ahdistaa tai herättää tuntemuksia. Voisivatko nämä kat-seen alla heräävät koetun kehon kokemukset olla jokin reaktio sille, että ihminen pelkää paljastaa oman itsensä?

Merleau-Pontyn lause ”katsoa maailmaa katsottavana”, sisältää näkökulman katseen ja kehon suhteeseen (Merleau-Ponty 1993, 22). Siis kun katson muita, tunnistan heidän kat-

seessaan oman kehoni, johon oma katseeni sisältyy. Katse ja keho ovat minä ja ne näyttävät muille kokonaisuutena. Muut näkevät kuinka suuntaan katsettani kehossani. Heille oma katseeni näyttäytyy siis aina suhteessa elettyyn kehooni, eikä irrallisena aparaattina, jona se voi välillä itsestä tuntua. Katse tapahtuu siis kehossa, ja tähän oivallukseen olen itse päässyt maalausprosessin kautta. Katsoessani maisemaa katson sitä tietystä kohdasta maailmassa. Tämä kohta määrittäytyy oman kehoni suhteen. Kaikki etäisyydet ja muodot näyttävät suhteessa katsomiskulmaani, jonka kehoni ankkuroi maailmaan. Kuvan, joka silmien eteen aukeaa pystyy toisintamaan kun harjoittaa maalauksen taitoa. Samalla tavalla kuin tanssissakin, tekniikka jota opetellaan, on vasta tien alku. Lopulta tekniikka ja harjoitus opettaa näkemään maailman uudella tavalla. Tämä tekniikan lopputulos sisältää myös kehon ja katseen suhteen. Maailmassa olevana katson maailmaa tietystä kohdasta, jonka kautta kehoni on maailmassa kiinni. Katseeni on kehoni rajaama sekä kehoni mahdollistava. Kuva, jonka maailma minun katseessani piirtää tulee kehoni kautta maalatuksi maalaukspohjalle. Tässä kehon kautta maalaamisessa on mielestäni kyse koetusta kehosta. Katseen kautta kohdattu maailma suodattuu koetun kehoni kautta maalaamisen tapahtumaksi. Tässä maalauksen tapahtumassa keho ja katse refleктоivat kokemaansa myös itse maalauksen tuotetusta jäljestä. Siinä tavallaan peilataan nähtyä todellisuutta (maailmaa) koettuun todellisuuteen (maalaukseen).

Tällainen koetun todellisuuden avautuminen on mahdollista juuri taidon kautta. Tietoinen mieli ei voi tehdä kokemusta näkyväksi siten kuin se on maailmassa koettu, koska tietoinen mieli rakentaa oman maailmansa. Taidon kautta tietoinen mieli opitaan ohittamaan, koska herää halu itse tuottamiseen kun tietoisuuden kautta opittu tekniikka ei enää riitä.

Ajatellaanpa tanssiesiintyjää kehollisuuden ja katseen näkökulmasta. Esityksessä ovat läsnä tietysti katsojat ja esiintyjät. Ennen esitystä mukana on ollut myös koreografi. ”Katseen kautta avautuu kolme tanssijan olemisen tapaa: (i) hän katsoo, (ii) häntä katsotaan (iii) hän tunnistaa itsensä muiden katsomana.” (Klemola 1998, 65). Tanssijan koettu keho ja objekti keho ovat vuorovaikutuksessa, kun ne muokkautuvat koreografin katseen alla. Tähän koreografin katseeseen on sisäänkirjoitettu katsojien positio, eli paikka, josta esitystullaan katsomaan. Kaikki tanssi suunnataan tämän katseen sanelemana. Myös tanssijoiden oma katse ja sen kantavat merkitykset suhteutetaan katsojan positioon. Esiintyjänä on myös jatkuvassa kehollisessa suhteessa muihin esityksen esiintyjiin. Kokonaisuudessa

esiintyjä ”näkee” itsensä osana kokonaisuutta, osana sitä isompaa kuvaa, jonka katsojat näkevät. Tässä isossa kuvassa, kokonaisessa esityskuvassa yksittäinen tanssija on aina katsojan katseen alaisena suhteessa ympäristöönsä. Tanssija on suhteessa muihin, tilaan, lavasteisiin sekä katsojaan. Tämä suhteiden verkosto on tanssijoiden luoma maailma, jossa oma koettu keho tietyllä tavalla antautuu ilmaisevaksi ”objektiksi” muiden joukossa. Tämä kaikki on tanssijalle ”näkemistä”. Näkemistä itsensä ulkoisen katseen kautta, osana isompaa kokonaisuutta ja siten aina suhteessa johonkin. Myös suhde omaan kehoon on pitkälle muokkautunut ulkoisen katseen kautta ja tämä nähty liike, (objekti keho) ja koettu liike (koettu keho) lähentyvät toisiaan. Tällöin omaa kehoa voi alkaa tietoisesti käyttämään katseen kohteena. Tällöin keholla kommunikoidaan katseelle, joten katse on kehossa.

Näin koen, että katse laajenee määrittäytään, kun ymmärtää ulkoisen katseen merkityksen. Katsominen ei ole pelkästään silmistäni lähtevää katsomista, vaan se ympäröi meidät ja on joka puolella. Samaa ymmärrystä tapahtuu kun oppii maalauksen taidon. Ymmärtää, että katseella maailman voi pilkkoa osiin ja valita mitä katsoo ja miten. ”Arjen katse” toimii pitkälti ehdoilla, joita oma elämä vaatii. Jos katseen ymmärrykselle ei ole käyttöä, ei katse myöskään tietoisesti laajene omasta lähtökohdastaan.

5.2 KEHO KATSEESSA

Edellä mainitsin, kuinka maalaus on oman kehon suhdetta maailmaan. Se, mitä katse näkee, on seuraamusta oman kehon sijoittumisesta tiettyyn kohtaan maailmasta. Maalaus syntyy minun ja maailman välisestä kohtaamisesta, jossa koetulla keholla on suuri rooli. Maalaus itsessään pitää sisällään etäisyyden, tilan, valon ja muodot, jotka siinä kohti maailmaa minulle näyttäytyivät. Maalaus ei ole sinänsä vain kuva. Asiat, jotka siinä esiintyvät eivät ole käsitteellistettyjä mielikuvia vaan maailmassa valon avulla näkyväksi tulevia ilmiöitä. Maisemassa omenaa ei maalata omenan mielikuvana vaan valo omenan ympäriltä ja maailma, joka sitä ympäröi. Tuloksena on kuitenkin kaksiulotteinen pinta, jossa tämä maisema avautuu katsojalle. Tässä Merleau-Ponty kuvaa tapahtuvan maalauksen ”hulluuden” (Merleau-Ponty 1993, 26). Hän puhuu hulluudesta sen vuoksi, että katse itsessään näkee kaksiulotteisessa maalauksessa tilan ja valon, vaikka ne eivät itsessään ole siinä.

Yhtäkkiä emme enää tarvitsekaan kehollista maailmaan sijoittumisen kokemusta voidaksemme tuntea tilan. Silmä ”riistää kehon lihaskuistin”. Maalaus huijaa silmän näkemään itsessään maailman, vaikka se ei maalauksessa ole. Suora kehollinen koettu kokemus muuttuu, koska se välittyy vain katseen kautta. Taulussa voi ”tuntea” silkin pehmeiden ja ”maistaa” rypäleiden makeuden, vaikka ne ilmiöinä tapahtuisivat eletyn kehon ja maailman kohtaamisessa. Nyt kohtaaminen on eletyn kehon ja ”elottoman” taulun välillä, mutta silti reaktio voi aiheuttaa samoja tuntemuksia.

Tällainen kehollisuuden irrottaminen eletystä kontekstistaan ilmentää mielestäni synestesianomaisia piirteitä. Katseella nähdyt asiat voivat siis saada kehollisia vastareaktioita, mutta toisaalta ainakin itse olen kokenut tilanteen myös päinvastoin. Kun sulkee katseen pois voi kehossa koetut asiat ”nähdä” mielikuvina ja jopa tiloina. Tällainen aistien välinen vuorovaikutus kertoo, miten ihminen on kokonaisvaltaisesti aistiva ja kokeva olento. Maailmaa lähestytään jo syntymästä asti moniaistisesti kokien (Salminen 2005, 55).

Tanssissa liike välittyy katsojalle kinestesian kautta. Siinä esiintyjän kehollisten tapahtumien voi tuntea resonoivan omassa kehossaan. Mukana tässä ilmiössä on jaettu kokemus kehollisesta olemassa olostaan. Kaikilla meillä on kehot, joissa tapahtuu samoja prosesseja. Kun liikumme, hengästymme - kun jännitämme, tuntuu kuin pidättäisimme hengitystämme. Näihin kehollisiin tapahtumiin voi siis samastua, mutta se kaikki saa alkunsa katseesta. Oman katseen kohdistuessa toisen ihmisen elävää ja olevaa kehoa kohti avaa mahdollisuuden tälle kehon omalle vastaanotolle. Keho tunnistaa ilmiöt, jotka todellakin ovat siinä toisen kehossa omien silmiemme alla. Nämä ilmiöt eivät kuitenkaan ole arjen tapahtumia vaan taidetanssin kautta tapahtuvia merkityksiä. Merleau-Ponty kuvaa näkemistä seuraavasti: *”Näkeminen on minulle annettu keino olla pois itsestäni.”* (Merleau-Ponty 1993, 66) Tulkitsisin tämän siten, että näkö on keino olla poissa itsestä olevana. Tanssin esimerkissä esiintyjän kehoon samaistutaan, ja liike koetaan tavallaan ”hänessä”. Miten liike näyttäytyy ei ole minun kokemaani, koen liikkeen tanssijan kautta katseessani. Itselläni on ainakin kokemus tällaisesta ilmiöstä. Katsoessani ihaillemiäni tanssijoita liikkeessä, tunnen itse paljon liikettä ja lopussa tuntuu kuin olisin itse sen tanssinut. Katsomani liikkeen ilmaisu, eli tanssijan kokemus, sekoittuu jollain tavalla omaan kokemukseeni.

Katse on vahva väline lähestyä maailmaa, mutta se on kohdistettava. Alue, jonka katseella havaitsemme on kyllä tarkka, mutta pieni osa siitä kaikkea mitä meitä ympäröi. Eletty

katseemme ei siis voi irtautua kehostamme. Voimme käyttää videota, valokuvia tai muuta mediaa, jonka kautta maailma on pilkottu pelkän katseen alaisuuteen, mutta silti videota katsoessamme katsomme sitä kehostamme. Kun tapahtuu kohtaaminen, johon katse kohdistetaan, oli se sitten toisen ihmisen kanssa, luonnon kanssa tai missä tahansa, tämä kohtaaminen sisältää aina myös kehon.

Keho voi myös joissain tapauksissa jopa dominoida havaintoa. Itselläni tällainen kehollisen havainnoinnin dominointi muodostuu jostain kokonaisvaltaisesta muutoksesta ympäristössä.

On syksy, ja olemme perheen kanssa mökin laiturilla istumassa. Koko luonto on täydessä väriloistossaan, ja ilma on alkanut viiletä kevyen kirpeäksi. Puhun monesti ”syysolosta”, jonka syksyn ilmasto tuo tullessaan. Kun sateet saapuvat, kadut alkavat kimmeltää ja illat hämärtymään. Ilma on kevyttä ja raikasta hengittää. Syksy tuntuu antavan aikaa ajatuksille ja aisteille. Istumme siis laiturilla, ja katseeni eteen avautuu maisema. Vastarannalla näkyy pitkä oranssin keltainen kaistale metsää, joka heijastelee järvestä. Maalaan tätä maisemaa, joka katseeni eteen avautuu, mutta huomaan kyllä mitä elävimmän kuinka syksy koko kehollisuudessaan tunkeutuu katseeseeni. Tuntuu kuin pystyisin melkeenpä maalaamaan saman maiseman silmät kiinni, vain sen ”syksyn olon” kautta, joka nousee kaikesta siitä itseäni ympäröivästä. Kehoni on siis yhtäläillä katseessani, enkä mitenkään sitä voisi siitä erottaa. Keho ottaa maailmaa vastaan jatkuvasti ja se myös säteilee kehomuistin kautta. Menneisyyden keho antaa jatkuvasti tietoa nyt koetulle kehollemme ja siten vaikuttaa taustalla (Klemola 1998, 97).

Casey erottelee kehonmuistin rakenteita seuraavasti: (i) marginaalisuus, (ii) tiheys- ja syvyysulottuvuudet ja (iii) menneisyyden ja nykyisyyden yhteisläsnäolo (Klemola 1998, 100). Marginaalisuudella tarkoitetaan sitä, miten keholliset muistot ovat läsnä jatkuvassa olemisessamme, mutta ne eivät näyttäyty samalla tavalla kuin mielikuvan kautta muodostuneet muistot. Tähän ilmiöön liittyy myös syvyys- ja tiheys-ulottuvuudet. Keholliset muistot ovat vaikeasti sanallistettavissa, koska ne ovat syvällä lihallisessa kokemuksessa. Ne voivat tuntua ”mykiltä”, mutta ne tulevat osaksi kehoamme tässä nykyhetkessä, jolloin menneisyys ja nykyisyys ovat läsnä yhtäaikaan.

Eli kuinka siis näkevä ja näkyvä keho ilmenevät tanssin ja maalauksen prosesseissa?

Koen, että taiteilijalta ”odotetaan” näkymättömän tekemistä näkyväksi, maailman uudelleen katsomista, tietynlaista asioiden paljastamista. Taiteilija on yleensä harjaantunut johonkin taitoon jolla tätä uutta maailmaa lähestytään. Oli se sitten maalaus, tanssi tai kuvanveisto, on kyse taidosta joka taas on maailmassa olemisen tapa. Uskon, että jokaiseen taitoon sisältyy omanlainen käsitys näistä ihmisen perusominaisuuksista. Se, miten katse koetaan kuvataiteessa eroaa katseen ymmärryksestä, jota käytetään tanssista, koska harjoitettava taito tuo maailman näkyväksi eri tavalla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö katseen voisi käsittää samalla kaksisuuntaisella tavalla. Taiteilijan tapauksessa mukana on näkyväksi tekemisen elementti, joka prosessina jo sisältää ulkoisen katseen paikan.

Mielestäni ehkä isoin ajatuksellinen katseen positioiden ero tanssissa ja maalauksessa on taiteilija itse. Maalaus on taidemaalarin luomus, jossa jokin osa taiteilijasta ja maailmasta näyttäytyy. Ulkoisen katseen kohteena on siis teos, konkreettinen objekti, jonka kautta muodostuu kohtaaminen ja sitä kautta kokemus. Taiteilija itse ei ole useinkaan katseen kohteena vaan enemmänkin katseen käyttäjänä pilkkoessaan maailman valoihin ja varjoihin ja maalatessaan näkemänsä. Silti hän on yhtäläillä kehollisesti osa kuvaamansa maailmaa jossa hän katsoo. Tanssija taas on tätä vastoin useammin itse katseen kohteena kuin katseen käyttäjänä. Se, miten hän tekee asioita näkyväksi sisältää ajatuksen katsotuksi tulemisesta ja sen kautta viestimisestä. Tanssijan koko oleminen lavalla perustuu katsotuksi tulemiseen, tämä ulkoinen katse on tanssijalle se, mitä taidemaalariille maalauksen sommitelu ja rakentaminen, se on jonkin ”valmistamista” katsottavaksi.

Näkeminen siis tapahtuu kehossa. Keho on sen syntypaikka, ja keho toimii maailmassa, jonka katse tavoittaa. Katse ei ainoastaan aukea kohti maailmaa vaan se on maailman ympäröimä. Vaikka emme kehomme taakse näe, takapuoli ei silti ole meille ulottumattomissa. Keho on suorassa yhteydessä maailmaan ja tuottaa aistien kautta tietoa, jota emme välttämättä tietoisesti kuuntele. Katse ei siis ainoastaan suuntaa fokustaan johonkin ulkoiseen objektiin irrallisena näkemästään vaan näkee ”maailman kanssa” (Merleau-Ponty 1993, 25). Vaikkakin näen maailman kanssa ja omasta kehostani lähtien, en silti voi nähdä itseäni ulkoisesti maailman osana. Kehoni tuottamat eleet suhteessa ympäristöön tai oma ”persoon-

nani” suhteessa muihin ympärillä oleviin ihmisiin jää itseltä pimentoon. Katseen kohteena kuitenkin tiedän, että se joka katsojille ”puhuu”, on kehoni. Ja se, miten minä kehoni kautta heille ilmenen on myös minä. Se on minä vaikka he eivät näe ”koettua kehoani”. Se on minun kehoni kuva ympäristössä. Se, miten muille näyttäydymme jättää siis samalla paljon näkemättä. Ihmiset näyttävät vain objekteina, vaikka heidän ”maailmassa olemisensä” on kaikkea muuta. Voin nähdä heissä samat valot ja varjot, tilalliset ilmiöt sekä värit, jotka voin nähdä luonnossa olevassa puussa. Silti ihmisen muotokuva ei ole sama asia kuin maisema. Oman kokemukseni mukaan muotokuvassa ihmisen sisin ja olennaisin karakteri voidaan saada esiin. Muotokuvaa maalatessa ei olla ainoastaan suhteessa luontoon kuten maisemassa, vaan ihminen katsoo ihmistä. Kuten edellisissä esimerkeissä totesin, katseen alaisena olemisen voi alkaa murtaa ihmisen objekti kehoa. Sisäinen kokemusmaailma alkaa välittyä kehon eleistä ja ilmeistä jotka tunnistamme myös itsessämme. Pääsemme siis maalattavamme eletyn kehon lähelle. Samasta ilmiöstä on luultavasti kyse myös valokuvateossa ihmisiä. Monet ystäväni pyrkivät ottamaan kuvan silloin kuin kuvattava ei sitä huomaa, tällöin hänen asentonsa, eleensä ja koko kehonsa viestii miten hän itsessään on maailman kanssa, ei kameraa varten.

Katseen kohteena sitä siis piiloutuu toinen toisensa taakse, ja jäljelle jää yhteinen oleminen, jossa kumpikin peilaa toistaan.

Merleau-Ponty pohtii myös sitä, miksi monet maalarit ovat usein myös päteviä kuvanveistäjiä ja piirtäjiä. ”Koska kyseiset ilmaisuvälineet eivät ole, kuten eivät itse eleekään, toisiinsa verrannollisia, se on todistus siitä, että on olemassa jokin vastaavuuksien järjestelmä, jokin viivojen, valojen, värien, reliefien ja massojen Logos, jokin käsitteellisyydestä vapaa universaalisen Olevan presentaatio.” (Merleau-Ponty 1993, 59). Katsomisen tapa, jonka oppii maalauksen kautta on siis yksi suuri käsitteetön maailmassa olon taito. Sitä ei käsitellä ainoastaan tekniikkana, jota itse harjoittaa vaan täytenä osana omaa olemista. Kun taito on minussa, ei ole enää erottelua tekijän ja kohteen välillä. Mielestäni samankaltainen esimerkki löytyy myös tanssin historiasta 1960-luvulta. Tuolloin kuuluista modernin tanssin pioneeri, Merce Cunningham, teki yhteistyötä säveltäjä John Cagen kanssa tutkiessaan uusia koreografian muodostamisen tapoja. He kutsuivat muusikko Robert Ellis Dunnin luomaan koreografiaa oppilaille, jotka kokivat perinteisen opetuksen olevan liian kangistunutta todelliselle innovatiiviselle tutkimiselle. (Press, Warburton 2007, 1281.) Säveltäjän

luoma koreografia ei tietenkään ollut samalla tavalla tanssin kulttuuriin liittyvää liikekieltä, mutta eihän tanssissa ole kyse vain tanssista sinänsä. Tanssija lähestyy maailmaa, aivan kuin maalaustaiteilija lähestyy maailmaa, omana itsenään jonka sisällä taito ”asuu”. Yhtälailla tämä tanssimisen taito on maailmassa olon tapa, ja Merleau-Pontyn esimerkkiä mukaillen sen voisi mielestäni ilmaista kehollisuuden Logoksena.

Maalauksessa ja tanssissa kysymys on taidon harjoittamisesta, joka on laajentunut omaan maailmassaolon suhteeseen. Ensimmäisessä tutkimuskysymyksessäni tarkastelin katseen ja kehollisuuden käsitteiden yhteyksiä ja sitä miten ne sisältyvät toinen toisiinsa. Nyt toisessa tutkimuskysymyksessäni lähdän syventymään olevan käsitteeseen taidon harjoittamisen kautta.

Voidaanko kehollisuudella ja katseella lähestyä olevaa?

Koska olen taiteilijana humanisti ja uskon kokemuksen tuomaan tietoon, joka nousee kehostani, olen samassa positiossa olevan kysymyksiin Merleau-Pontyn kanssa. Hän vetää rajan olevan lähestymisessä siihen, että olemme kehollamme olemassa olevia tässä maailmassa. Hän uskoo myös, että taiteen kautta voidaan päästä kiinni ”transsendenttiin”, näkymättömään maailmaan, jossa oleva asuu ja syntyy. (Merleau-Ponty 1993, 93.) Käsittelemäni aiheet, kehollisuus ja katse, ovat kokemukseni mukaan toisensa sisältävät ilmiöt jotka ilmenevät minussa, eletyn kehoni suhteessa maailmaan. Tieto, jota maalatessani tai tanssiessani saan maailmasta, on käsitteiden ulkopuolella ja täten sallii olevan lähestymisen. Tätä tekemällä pohtimisen ilmiötä Klemola kuvaa väitöskirjassaan ”liikunnan filosofiana”. Siinä filosofiaa ja liikunnan harjoittamista ei voida erottaa toisistaan, vaan liikunta on yksi arvokas filosofoinnin muoto (Klemola 1993, 132). Oma pohdintani sivuaa tätä ajatusta, mutta laajentaisin käsitteen koskemaan taiteellisen luomisen filosofiaa tai taidon filosofiaa. Mielestäni myöskään maalausprosessista ei voi erottaa filosofiaa ja itse maalauksen tapahtumaa. Kyse on Merleau-Pontyn kuvaamasta esimerkistä kun ”ajattelee maalaamalla.”

Edellisessä kappaleessa käsitteelin kokemuksesta tietoa taidon muodostamasta suhteesta maailmaan, muihin sekä itseeni. Tällöin voidaan kehollisuus ja katse siis nähdä ennemminkin maailmassa olon tapoina kuin harjoitettavana tekniikkana tai määritettynä taide-
muotona. Näin ollen kysymys kehollisuuden ja katseen mahdollisuuksista lähestyä olevaa

voidaan supistaa kysymykseksi taidon mahdollisuuksista lähestyä olevaa. Mielestäni olevaa lähestytään tässä kontekstista kahdella tavalla: Ensinnäkin taito itsessään avaan ”tien” oman perimmäisen olemisensa etsimiseen. Mutta lisäksi taidon kautta tehdään jotain näkyväksi myös muille, jolloin siis myös ilmaisu on mukana. Myös Merleau-Ponty toteaa, ”*Taiteen esittämät kysymykset ovat metafysiikkaa.*” (Merleau-Ponty 1993, 92). Taide siis itsessään jo tutkii olemassa olon kysymyksiä.

Taito on siis suhdetta maailmaan harjoitetun ”välineen” kautta. Se on siis tekniikan taitamisen ilmentymä, joka on laajentunut jo pidemmälle ”praktiseen tietoon” sen ympärille. Kun kyseessä on ihminen ja taiteet, on tämän taidon harjoittamisessa aina läsnä Klemolan ilmaisemat ilmaisun sekä itsen projektit (Klemola 1998, 20). Projekti itsessään tarkoittaa jo tekemisen ja olemisen tapaa, jolla harjoitettavaa asiaa toteutetaan. Näissä itsen ja ilmaisun projekteissa tekemisen ja olemisen tapa voidaan ilmaista ennemminkin kysymyksellä kuinka jotain harjoitetaan, ei niinkään miksi jotain asiaa harjoitetaan. Nämä projektit voivat tulla esiin vasta tekniikan saavuttaessa pisteen, missä harjoitettava asia on minä. Tästä suhteesta tulee maailmassa olemisen tapa kun se ulottuu yksilön ja maailman, yksilön ja muiden sekä yksiön että oman itsensä väliseksi yhteydeksi.

Tässä taidon muodostumisessa tapahtuu kokonaan tietämisen ja olemisen käsitteiden uudelleentulkinta. Paradoksaalisesti taitoa pitää kuitenkin alussa lähestyä tekniikan kautta, jossa tietäminen ja sen harjoittaminen vaativat käsitteellistä tietoa, joka kuuluu johonkin kulttuuriin. Siksi itämaisissa kehon harjoitteissa puhutaan ”tiestä”, joka jokaisen pitää kulkea itse. Tie lähtee johonkin perinteeseen astumisesta, siihen harjoittautumisesta ja lopulta sen ”yli” menemisestä kohti omaa olemistaan sen kautta. (Klemola Tie, 7)

”Tanssia ja kaikkea sitä liikuntaa, jonka päämäärä on ilmaisu, kutsun ilmaisun projektiksi. Itsen projektilla tarkoitan kaikkia niitä liikkumisen tapoja, joiden tarkoituksena on tutkia itseä ja - Sven Krohnin ilmaisua käyttäkseni - etsiä jonkinlaista ydinihmistä.” (Klemola 1998, 7). Sovellan siis Klemolan ajatuksen ”liikunnasta projektina” koskemaan katsetta ja kehollisuutta projekteina. Pitää ensiksi selvittää, että voiko olevaa edes lähestyä, jos mukana on tällainen kaksisuuntainen projekti. Täytyykö taidon aina olla vain tavoitteellista itsensä tutkimista, vai voisiko myös ilmaisun kautta oppia itsestään suhteessa muuhun

maailmaan ja täten päästä lähemmäs sitä ominta olemista? Ainakin Merleau-Pontyn mukaan voi. Hän toteaa taiteen esittämien kysymysten olevan aina metafysiikkaa, siis olevan tutkimista (Merleau-Ponty 1993, 92). Klemola myöntää, että usein hänen määrittämänsä projektit voivat ilmetä lomittain ja yhtäaikaan. Koen, että oma positioni taiteilijana/ humanistina vaatii muiden ihmisten roolia omaksi itsekse tulemisessa. Itsen projektissa tavoitellaan puhdasta ajattelun ajattelemattomuutta, tätä lähelle päästään taiteellisella työskentelyllä mutta hieman eri tavoin.

Eksistentiaalisen fenomenologian tutkimusasennetta ei voi erottaa ihmisestä. Siinä toimivana ja maailmassa kokevana oliona tutkitaan ilmiöitä itsestä lähtien siten kuten ne nousevat esille. (Heidegger 1926, 58.) Olemista lähestytään ilmiöiden kautta, jotka avaavat väyliä olemassa olon kysymyksiin.

Esimerkkinä käyttämäni taidot synnyttävät maailmassa olemisen kokemuksen erilaisista oman kehon ja katseen positioista. Klemola puhuu objekti-kehosta ja koetusta kehosta, itse lisään tähän jaotteluun Merleau-Pontyn ajatuksen näkevästä ja näkyvästä yksilöstä sekä oman kokemukseni katseen sijoittumisesta tämän kaiken keskellä. Kutsuisin tätä olemisen tapaa katseen laajentumiseksi: maailmassa oloksi kehon ja katseen kautta.

Näkisin, että suurimpana ongelmana olemisen lähestymiseen kehollisuuden tai katseen kautta on kuitenkin edelleen dualismi, joka vallitsee suhteessa kehoomme. Dualismi on niin suuri ajatuksellinen ”skeema”, että sen näyttäytyminen eletyssä elämässä on piiloutunut itsestäänselvyyden taakse. Tämän ajattelutavan muuttamiseksi tarvitaan konkreettisia kokemuksia, joissa kokee yhteyden elettyyn maailmaan ja muihin itsensä kautta. Tällaisen kokemuksen voi saada vaikkapa katsoessaan tanssia tai maalausta. Tunne ja tieto, jotka näistä nousevat, voivat olla jotain joille ei löydy käsitteitä eikä määritteitä, ne vain ovat ja tapahtuvat minussa. Väitän kuitenkin, että syvempi ymmärrys tiedosta saavutetaan taitoa itse harjoittamalla, koska silloin joutuu pohtimaan myös näkyväksi tekemisen positiota. Taide viestii kokemuksen tasolla, joka on monesti käsitteiden ulkopuolella, ja se myös ammentaa tästä koetusta maailmasta.

Olemisen tavoittelun päämäärä monissa itämaisissa kulttuureissa ja Heideggerin filosofiasa on kyseisten käsitteiden ja määrittelyiden riisuminen (Klemola Filosofian taito – taidon

filosofia, 5). Tavoitteena on saada oma ajatus ”kiinni” ja nähdä mistä se nousee. Kaikki egotietoisuus purkaantuu ja siten käsitys itsestä purkaantuu. Tämän johdosta koko maailmankuva, ajattelu ja oleminen käsitteinä määrittyvät uudelleen. Ei ole minua ja toista, tai objektia ja subjektia, on vain olevia olioita jotka kohtaavat kumpikin toinen toisessaan, eivätkä toinen toistaan vastaan. Mielestäni tämä kuulostaa ajatuksen kautta saavutetulta paluulta vastasyntyneen määrittelemättömään kuvaan minästä ja maailmasta.

Tällaisessa käsitteiden ja määrittelyiden riisumisessa on kyse reduktiosta.

Taiteen kautta lähestytään ilmiöitä, jotka vaikuttavat kokemuksen tasolla. Kokemukset eivät synnytä merkityksiä ainoastaan käsitteiden maailmassa vaan puhuttelevat suoraan. Taiteellinen luominen keskittää monesti huomion vain käsillä olevaan asiaan jolloin ajatukset, aika, ja jopa käsitys itsestä häviää. Voidaan siis puhua asioiden redusoimisesta. Eletty todellisuus redusoidaan ja sen kautta aukeaa uutta kokemuksellista tietoa. Myös filosofit ovat käyttäneet reduktiota. Martin Heidegger pyrki redusoimaan lähes kaiken lähestyessään metafyyssistä perusolevaa. Tätä vastoin Merleau-Ponty pysäyttää oman reduktionsa siihen tosiasiaan, että olemme olemassa ruumillisena sekä kokevana oliona tässä maailmassa (Merleau-Ponty 1993, 6).

Kokemuksen saavuttaminen edellyttää yleensä aina katseen fokuksen kaappaamista tai kehollista läsnäoloa. Taide tarjoaa tälle kokemuksen syntymiselle puitteet, joita ei ehkä arkielämässä tule vastaan. Taidetta kohdattaessa tapahtuu eräs muoto reduktiosta. Se on tilanne, jossa eristetään ulkoiset ärsykkeet ja katse fokusoidaan kohtaan jossa teos tapahtuu. Tämä katseen paikka on taiteilijan valitsema ja siten alttari, jossa kokemus hänessä tapahtuu. Onkin ehkä niin, että ihmisen arki ja eletty elämä ovat liian täynnä omia ajatuksia, ärsykejä, veloitteita ja aikatauluja, ettei itse kokemiselle jää aikaa. Reduktiolla siis kevenetään tätä ärsykkeiden määrää ja luodaan puitteet ajatusten ja kokemusten syntymiselle. Myös Klemola puhuu reduktiosta olevaa ja puhdasta tietoisuutta lähestyttävänä metodina (Klemola Zen & fen. Harjaito, 5). Reduktion avulla voidaan lähestytään omaa koettua kehoa. Suljetaan ulkoinen maailma pois ja siirretään ”katse” omaan sisäiseen kokemukseen.

Tämän koetun kehon kokemisessa auttaa proprioseptiikka eli kehon sisäisten aistien kuuntelu (Klemola Asento, aisti, liike, 5). Oma koettu keho on täynnä elämää, liikettä ja suhdetta

maailmaan. Hiljentyessä ja kuunnellessa kehoaan tiedostaa hengityksensä, maan vetovoiman ja näiden kautta muodostuvan vääjäämättömän suhteen maailmaan. Tämä sisäinen katse (Klemola filosofian taito, taidon filosofia, 7) laajenee pelkästä kehon kuuntelusta myös ajatuksiin. Kun keholliset tapahtumat on myös ”redusoitu” eli ymmärretty ja jätetty sille saralleen, pystytään lähestymään omia ajatuksia ja huomaamaan kuinka niiden vietävissä olemme. Tässä siis lähestytään sitä, mistä olevan tavoittelussa on kyse. Pyritään siis redusoimaan ulkoinen maailma, keho ja ego, jolloin päästään kasvotusten omien ajatusten kanssa (Klemola filosofian taito – taidon filosofia, 5-6).

Edellä kuvattu oman koetun kehon kuuntelu ei vielä edes sisältänyt liikettä, jota tanssia harjoittaessa syntyy. Samat redusoinnin prosessit tapahtuvat myös tanssin ”ekstaattisessa kokemuksessa” - jossa kaikki ympäröivä maailma häviää ja kokemus kääntyy itseensä sisään. Tanssi itseasiassa pikemminkin ylittää eletyn maailman kuin redusoi. Liike integroidaan elettyyn maailmaan hengityksen kautta. Hengitys voi kantaa ja rytmittää liikettä, jolloin oma koettu keho ohjaa liikettä suhteessa maailmaan ja painovoimaan. Klemola puhuu tästä liikkeen, hengityksen ja mielen harmoniasta dualismin kokemuksellisenä murtumisena (Klemola kehotietoisuus, 3-4). Tämän dualismin murtuminen jo mielestäni osoittaa, että tanssin kautta voidaan lähestyä olevaa. Sama murtuminen tapahtuu myös maalausprosessissa, jossa tietoinen ajattelu väistyy ja intuitiivinen toimiminen astuu esiin. Ratkaisut maalauksen luomisessa lähtevät toiminnasta itsestään ja dialogi käydään maalauksen ja itsen välillä. Maalatessa ajatukset suuntautuvat toimintaan ja siten ulkoinen maailma redusoituu. Silti oma kokemukseni on se, että vastoin Klemolan kuvaamaa ajatusten lähteelle siirtymistä maalatessa tämä ajatusten lähde on itse toiminta. Maalauksen hetki ei paljasta ajatusten syntyä kokonaisvaltaisen reduktion kautta, vaan ajattelu tapahtuu ja syntyy tekemisessä. Näin voisi siis sanoa ajattelevansa maalaamalla.

Jos koettu keho aiheuttaa sisäisen katseen (Klemola fil.tai.tai.fil, 7), mitä tapahtuu kun katse avataan maailmaan ja redusoidaan objekti-keho? Mielestäni tästä ilmiöstä kirjoittaa Merleau-Ponty ilmaistessaan ”*Näkeminen ei ole jokin ajattelun muoto tai läsnäoloa itselleen: se on minulle annettu keino olla poissa itsestäni...*” (Merleau-Ponty 1993, 66). Keino olla poissa itsestä, siis olla poissa omasta tietoisesta minästä, ”egosta”. Silti katse tapahtuu aina kehossa ja siitä lähtien, jolloin koettu keho on aina mukana näkemisen tapahtumassa. Katse ei siis irroita omaa kehollista olemista koskaan pois, vaan nämä ennemminkin täy-

dentävät toisiaan. Silti tämä ”itsestä poissa olo” voidaan avata vielä tarkemmin kun ymmärretään, että ajatuksella on aina jokin kohde, oli se sitten sisäinen tai ulkoinen (Klemola asento aisti,liike, 4). Katseen avulla tämä ajatus saadaan kiinnittymään ulkoiseen oloon, jolloin oma ajatus on siinä, ei itsessä, jolloin myös kokemus tapahtuu katsottavan ja itseni välissä. Silloin nähty olio näyttäytyy käsittämättömänä, ilman käsitteitä. Samaa altistamisen tapaa käyttävät taiteilijat kohdatessaan maiseman. ”He antavat maiseman pysäyttää itsensä.” (Klemola zen, fen.har.tait. 10). Tämä ilmiö sallii myös esimerkin, jonka esitin edellisissä luvuissa tanssin seuraamisesta. Katsoessani tanssia, koen nähdyn liikkeen kehossani ja kokemus, joka liikkeestä välittyy tapahtuu tässä kohtaamisessa, jossa ei ole minua ja katsomaani tanssijaa vaan elettyjen kehojen symbioosi.

Vastoin Klemolan ajatusta että,

”Ihminen ei voi paljoakaan harjoittaa ulkoisia aistejaan, kuten näkö- ja kuuloaistia, mutta kehon sisäiset aistit ovat hyvin harjoitettavissa” (Klemola aisti,asento,liike, 1). Näkisin että kyse on nimenomaan näköaistin harjoittamisesta, kun puhutaan katsomisen tavan harjaantumisesta. Se, kuinka taiteilija antaa maiseman pystyttää itsensä on seurausta katseen kehittymisestä. Mielestäni pysähtyminen maiseman eteen käsittämättömänä ilmiönä vaatii katseen taitoa purkaa monimuotoinen todellisuus. Lisäksi oletan, että vaikka puhutaan ”ulkoisista aisteista” ja ”sisäisistä aisteista”, ne ovat pysyvässä suhteessa keskenään. Kuten edellä erittelemäni koetun kehon, objekti-kehon, katsottavana olemisen ja katsomisen tapahtumien suhteet paljastivat, katse ja keho ovat toisiinsa sisäänkirjoitetut. Toki kuulumme ja näkömme ”tehokkuus” on rajoitettu, ja se mitä voimme kuulla ja nähdä riippuu paljon tästä. Mutta kuulon ja näön suuntaamista voi harjoittaa, sitä miten kuuntelee ja miten katsoo. Näkisin, että varsinkin taiteilijalle tämä katsomisen ja kokemisen tapa on tärkeämpi kuin sen tehostaminen, vaikkakin varmasti tehostaminenkin voi tuoda uusia asioita esille.

Olevan lähestyminen kehollisuuden ja katseen kautta toteutuu mielestäni siten, että itse toiminta, (omat esimerkkini maalaamisesta tai tanssimisesta), toimii tietoisena ajattelun redusoivana tapahtumana. Tämä reduktio antaa sijaa itse taidolla ajattelulle, jolloin ajattelu siirtyy pois sen arkisesta positiosta. Tämä taidolla ajattelu on muodostunut oman suhteen luomisen kautta ja on aina yksilöllinen. Tällöin lähestytään myös oman ”egon” sivuutta-

mista, koska itseä ei enää määritellä tietoisten roolien kautta vaan osana luomisprosessia. Tässä prosessissa kohde ja tekijä pääsevät sekoittumaan ja luominen ohjaa itse itseään. Ajatuksellinen ero Heideggerin kuvaamaan kohtaan jossa ajatuksen nousua voidaan jäädä tarkkailemaan muodostuu siitä, että Heideggerin tapa lähestyä olevaa on nimenomaan ajattelun taidolla. Koen, että tämän ajatuksen nousun voi nähdä puhtaana reagoimisena tanssin tai maalauksen prosessissa.

6. BIBLIOGRAFIA

Alter, Judith B., Dance-based dance theory : from borrowed models to dance-based experience, New York : Peter Lang, 1991.

Eldridge, Richard: Johdatus taiteenfilosofiaan. (An introduction to the philosophy of art, 2003.) Suomentanut Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 2009

Goodman, Nelson, Languages of art : an approach to a theory of symbols. Brighton : Harvester Press, 1981.

Hawkins, Alma M., Creating through dance, Princeton, N.J. : Princeton Book, 1988.

H'Doubler, Margaret N, Dance: A creative art experience, The university of wisconsin press, 1940, painos 1957 ?

Heidegger, Martin, Oleminen ja aika (Sein und Zeit 1927) . 2000 Jyväskylä, Gummerus Kirjapaino oy

International Handbook of Research in art Education II 2007. Ed.by Liora Brestler. University of Illinois at Urbana-Champaign. U.S.A. Springer.

Kallio-Tavin, Mira, Väitöskirja: Encountering self, other and the third : researching the crossroads of art pedagogy, Levinasian ethics and disability studies. 2013 Helsinki : Aalto University School of Arts, Design and Architecture,

Klemola, Timo, Väitöskirja: RUUMIS LIIKKUU - LIIKKUUKO HENKI? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. 1998, Tampere

Koski, Tapio, Väitöskirja: Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä: filosofinen

tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo (Physical Exercise as a Way of Life And a Method for Spiritual Growth with Yoga And Zen-budo as Examples). 2000, Tampere University Press

Merleau-Ponty, Maurice, Silmä ja mieli / suomentanut, Kimmo Pasanen . Toimittanut Kustannus yhteio taide Helsinki. Alkuperäinen painos 1964, Éditions Gallimard.1993 Gummerus kirjapaino oy

Press, Carol M. and Warburton, Edward C, Creativity Research in dance. 1991, Peter Lang Publishing

Parvainen, Jaana, Väitöskirja: BODIES MOVING AND MOVED A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. 1998, Tampere University Press

Salminen, Antero, Pääjalkainen – kuva ja havainto. 2005, Salpausselän kirjapaino

Verkko:

Aristotle, Nicomachean Ethics, 350 B.C.E, Translated by W. D. Ross

<http://classics.mit.edu/Aristotle/nicomachaen.6.vi.html>

Kallio, Mira, Liha näkee maalauksen. 2007 SYNNYT/ORIGIN Taiteen Tiedonala. Finnish Studies in Art Education, (4/2007), 29-38. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/Home>

Kallio, Mira, Ajatella maalauksen kielellä. 2006 SYNNYT/ORIGIN Taiteen Tiedonala. Finnish Studies in Art Education, 3/2006, 10-21. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/Home>

Klemola, Timo, ASENTO, LIIKE, AISTI. Liikunta ja tiede 4/2002 http://files.kotisivukone.com/finevision.kotisivukone.com/tiedostot/asento_liike_aisti.pdf

Klemola, Timo, FILOSOFIAN HARJOITUS – HARJOITUKSEN FILOSOFIA. Niin ja näin 3/2002 <http://netn.fi/sites/netn.fi/files/netn023-06.pdf>

Klemola, Timo, ZEN JA FENOMENOLOGIAN HARJOITTAMISEN TAITO. Niin ja näin 2/2002

<http://netn.fi/sites/netn.fi/files/netn032-18.pdf>

Kelmola, Timo, KEHOTIETOISUUS,

<http://files.kotisivukone.com/finevision.kotisivukone.com/tiedostot/kehotietoisuus.pdf>

Klemola, Timo, TIE (do) KÄSITE. 1991

<http://files.kotisivukone.com/finevision.kotisivukone.com/tiedostot/tie.pdf>

Opetushallitus, kolme filosofia

Kappaleiden kuvat:

Tero Hytönen 2014