

Veera Lamberg

“MUN MIELEST NYKYÄÄN TANSSIJOILTAKIN VAADITAAN MONIPUOLISEMPAA OTETTA KUIN AIKASEMMIN”

Nykytanssijan toimijuus muuttuvalla tanssikentällä

The agency of the dancer in the changing contemporary dance field in Finland

The article discusses the changing professional identity of a contemporary dancer in Finland. The research question is what kind of agency dancers perform in their profession at the moment; Can they be considered as independent auteur artists instead of an instrument of a choreographer? The article is based on the interview study of four freelance dancers. The theoretical framework is the sociological concept of agency, the notion of changing work culture in the postmodern world and the view of social construction of meanings about the dance field. The data is analysed and organised by themes: the three themes found are a dancer with own artistic voice, an enterprising multitalent, and a responsible negotiator. A dancer with her own artistic voice represents the dancers' agency towards their own artistic identity, and an enterprising multitalent describes the agency towards the dance field. A responsible negotiator represents the dancers' agency towards a dance piece. The conclusion is that the agency of the dancers is expanding and increasing: dancers work more like a creative and independent auteur artist than before.

Keywords: contemporary dancer, dance profession, agency, working life, dance artist, changing art world

Johdanto

Käsitys tanssitaiteesta on laajentunut viimeisten vuosien aikana, kun esittävät taiteet ovat lähentyneet toisiaan ja erilaista yhteistyötä tehdään paljon. Lisäksi ympäröivä yhteiskunta asettaa uusia haasteita taiteilijoille. Muutos vaikuttaa myös nykytanssijan työnkuvaan. Keskustelua muuttuneesta tanssijan ammatti-identiteetistä on käyty muun muassa tanssitaiteen ammattilaisten kesken Kiertoliike -seminaarissa, ja monet julkaisut ovat tuoneet esiin tanssitaiteilijan “uusia työtehtäviä” (esim. Lehikoinen 2014, s. 19; Laakkonen 2009; Kiertoliike-seminaari 2.11.2015). Tällä artikkelilla osallistun ajankoh- taiseen keskusteluun siitä, miten nykytanssijan

työ hahmottuu ajassamme. Aihe on vielä varsin tutkimaton. Tanssitaide ilmenee kuitenkin juuri tanssijassa. Voidaan ajatella, että tanssi on *tanssijan* taidetta kuten teatteri on *näyttelijän* taidetta. Kaiken muun voi tanssiesityksestä poistaa – skenografiset elementit, äänen ja jopa etukäteen suunnitellun koreografian – mutta ei esiintyjää. Siten tanssija ja hänen ammat- taitonsa ovat tanssitaiteen keskiössä. Tanssijantyön tutkimusta tarvitaan, jotta syvempi ymmärrys tanssitaidekentän toiminnasta, sen rakenteellisista tarpeista ja myös taiteellisista sisällöistä olisi mahdollinen.

Tässä artikkelissa tutkin, miten tanssitai- teen kehitys sekä yhteiskunnallisten arvojen ja arvostusten muutos näkyvät nykytanssijan



työssä 2010-luvun Suomessa. Miten *toimijuus* ilmenee nykytanssijan työssä? Onko tanssija edelleen koreografin vision taitava toteuttaja vai tekijä, *auteur-taiteilija*, jonka työssä korostuvat itsenäinen toiminta ja henkilökohtainen persoonallinen jälki? Elokuvatutkimuksessa *auteur*-käsitteellä on korostettu ohjaajan ensisijaista, omaa taiteellista näkemystä, jota elokuva ilmentää (Oxford World Encyclopedia, 2014). Käsitän toimijuuden tässä tapauksessa ennen kaikkea autonomisena ja itsenäisenä taiteilijuu-tena: arvoina, asenteina ja konventioina, joita tanssija aktiivisesti itse ylläpitää ammatillisessa toiminnassaan. Sosiologisessa tutkimuksessa puhutaan *toimijuudesta* kiinnitettäessä huomiota siihen, missä määrin yksilö ohjaa toimintaansa omilla valinnoillaan; miten hän pystyy itse vaikuttamaan sosiaaliseen ympäristöönsä ja olosuhteisiinsa. *Collins Dictionary of Sociology* määrittelee toimijuuden käsitteeksi, joka kuvaa kykyä toimia riippumatta yhteiskuntarakenteiden luomista rajoituksista (Jary & Jary 1991, s. 10). Anthony Giddensille (1984) toimijuus on samaa kuin valta, mahdollisuus muuttaa asioita, mutta hänen ajattelussaan ihminen ei ole vain rakenteiden uhri vaan myös niiden omaksuja, kantaja, uusintaja ja hyväksikäyttäjä. Ammatillinen toimijuus voidaan ymmärtää työntekijän päätös- ja vaikutusvaltana sekä toiminta- ja valinnanmahdollisuuksina hänen omassa työssään ja suhteessaan ammatti-identiteettiinsä (Vähäsantanen 2013, s. 13–15). Tanssijan työstä puhuttaessa tämän toimijuuden voi nähdä ilmenevän tanssijan taiteellisessa näkemyksellisyydessä, hänen suhteessaan tanssitekniikkaan, yhteistyössä koreografin kanssa sekä tanssijan omissa tulkinnoissa ammattitaidostaan ja ammatti-identiteetistään osana tanssikäytäntää.

Artikkelini keskittyy tanssijan ammattiin, henkilöihin, jotka haluavat esiintyä pääasiassa muiden tekemissä teoksissa. Vaikka nykytanssijat tekevätkin työtään usein monessa ammatitiroolissa opettaen ja tehden myös koreografiaa (vrt. esim. Rensujeff 2014, s. 77), kiinnostukseni juuri tanssijan positioon on perusteltua myös siksi, että alan korkeinta opetusta antava Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu kouluttaa tanssijoita erillisessä maisterinkoulutusohjelmassa erikseen koreografin koulutusohjelmassa.

Lisäksi tanssijan asema tai rooli on monessa suhteessa hyvin erilainen koreografeihin verrattuna. Tanssijat toteuttavat taiteilijuuttaan usein koreografien kautta, vaikka heilläkin on omat taiteelliset työtapansa ja -toiveensa. Artikkelini aineistona on tekemäni neljän tanssijan teemahaastattelut, joita analysoin taiteensosiologisessa viitekehyksessä. Nojaan sosiaalisen konstruktionismin mukaiseen ajatukseen tiedon ja käsitteiden sosiaalisesta rakentumisesta (Hirsjärvi & Hurme 2014, s. 16–19) sekä Howard S. Beckerin (1984, s. 162–164) näkemykseen siitä, että käsitys taidemaailman rakenteista ja toiminnasta saadaan tarkastelemalla taiteen parissa toimivien omia käsityksiä alansa konventioista ja esteettisistä mieltymyksistä.

Myös molemmat aiheeseeni läheisimmin liittyvät aikaisemmat tutkimukset (Löytönen 2004, Rouhiainen 2003) tarkastelevat tanssia omana sosiaalisena konstruktionaan. Teija Löytösen (2004, s.15; s. 47) mukaan sosiaalisesti rakentunut tanssin taidemaailma, joka koostuu yhteisesti jaetuista arvoista, rooleista, merkityksistä, instituutioista, rakenteista ja toiminta- ja suhtautumistavoista, määrittää mikä on kulloinkin taiteellisesti merkityksellistä. Tanssijan taito realisoituu aina suhteessa tanssitaiteen sosiaaliskulttuuriseen tietovarantoon, joka ohjaa tanssin harjoittamista ja treenaamista (Löytönen 2004, s. 121). Myös Leena Rouhiainen (2003, s. 375) toteaa, että sosiokulttuurinen ympäristö vaikuttaa vahvasti tanssitaiteilijoiden elämään ja suuntaa sitä. Teoreettisen viitekehykseni valintaperusteluksi muotoutuu siten kaksi perusoletusta: käsitys siitä, että sosiaalinen todellisuus ja tanssitaiteilijat sen osana ovat inhimillisen toiminnan ja merkityksenannon tuotosta, sekä käsitys tanssijan ammatista eräänlaisena instituutiona, joka on historiallisesti rakentunut ja jota määritetään koko ajan uudestaan sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Artikkelini pohjautuu syksyllä 2015 Helsingin yliopistossa hyväksytyyn pro gradu -tutkielmani aineistoon ja tutkielmassani esiin nousseisiin kysymyksiin (Lamberg 2015).

Postmoderni (taide)työ ja aiempi nykytanssijantyon tutkimus

Tutkimukseni ankkuroituu toisaalta tanssintutkimukseen, toisaalta laajaan keskusteluun työelämän muutoksesta ja vaatimuksista, joihin postmoderni (taide)työntekijä nykyään törmää. Näyttämötaiteen eläminen tai kehittyminen ajassa on toki itsestäänselvyys, mutta harvemmin puhutaan sen vaikutuksista taiteilijan työn tekemisen tapoihin. Kuitenkin esimerkiksi Mikko Piispa ja Mikko Salasuo (2014, s. 16; s. 35–36; s. 158; s. 161) viittaavat tutkimuksessaan useaan otteeseen siihen, kuinka taiteilijoiden työnkuva on muuttunut ja saanut paljon vaikutteita ympäröivän yhteiskunnan ajalle tyyppillisistä piirteistä kuten monialaistumisesta, työn tehokkuuden, tuottavuuden ja kaupallisen ajattelun vaatimuksista sekä yhteistyöstä ja teknologiasta. Toisaalta taiteilijat ovat jo pitkään olleet *postmodernin* tai *uuden kapitalismin ajan* työn eturintamassa ja sopeutuneet aina epävarmaan, alati muutoksessa olevaan projektimaiseen työelämään.

Juha Siltala (2007, s. 200) esittää, että siirtymistä kansallisvaltion säätelystä ja luokkasopimuksesta yksilöiden globaalin verkostotalouden itseohjautuvuuteen on kutsuttu siirtymäksi modernista postmoderniin tai refleksiiviseen moderniin. Hänen mukaansa työvoiman myyjän on yritystaloudellistettava elämänsä ja aktiivisesti muokattava itsestään kaupaksi käyvä tuote, jolloin muun muassa siirtymävalmiuden ihanne korostuu (Siltala 2007, s. 201–202). Richard Sennett (2002, s. 46–64) taas kuvailee aikaamme uuden kapitalismin aikana, jossa joustavuus saa kolme keskeistä piirrettä: instituutioiden jatkuvan uudelleenkeksimisen, tuotannon joustavan erikoistumisen ja vallan keskittymisen ilman keskittämistä. Näiden piirteiden kautta Sennett (2002, s. 46–64) kuvaa, kuinka työelämässä mikään ei ole enää pysyvää eikä lineaarisesti jatkuvaa, selkeää uraa voi rakentaa. On tavallista, että työ koostuu erilaisista projekteista, työpaikkoja vaihdetaan tiuhaan ja uran aikana uudelleen koulutaudutaan useasti (Sennett 2002, s. 18). Työ vaatii tekijöiltään nyt uudenlaisia luonteenpiirteitä, kuten kykyä päästää irti ja muuttua, spontaanisuutta sekä

pirsoituneisuuden hyväksymistä, ”että on kuin kotonaan kaaoksessa” (Sennett 2002, s. 63–64).

Sennettin tavoin myös Siltalan (2007, s. 264–276) kanta on, että työkuulttuurissa korostuvat liikkuvuus ja muuttuvuus, ”projektisoituminen”, eivätkä työmarkkinoille siirtyvät enää edes tavoittele pitkää virkaa. Houni ja Ansio (2013, s. 66) toteavat samansuuntaista myös taiteilijoiden työstä: taiteilijoiden työllistymisessä tyyppillistä on vain epätyypillisuus. Nykyään kuitenkin myös taidealan ulkopuolisissa töissä työaika sekoittuu vapaa-aikaan ja selvä rytmi on kadonnut (Siltala 2007, s. 338). Siltala (2007, s. 357–358) kirjoittaa, että itseään toteuttavat taiteilijat tulivat 1990-luvulla marginaalista työelämän keskistöön, koska vapaan taiteilijan perinteinen kuva tuntuu sopivan niin jälkiteollisen tietotyöntekijän ihanteeksi: hän on muuttumiskykyinen, tulee toimeen vaihtuvissa työpaikoissa ja työyhteisöissä, hän ei vieroksu pitkiä, yksinäisiä työpäiviä, soveltaa kykyjään vaivattomasti ilman negatiivista rutiinia, eikä työ lakkaa innostamasta. Houni ja Ansiokin (2013, s. 234–237) toteavat taidetyön ja tavallisen työn lähentyneen toisiaan. Heidän mukaansa voidaan ajatella, että taiteellinen työ ei ole perustaltaan muuttunut, vaan muu työ on tullut enemmän taiteellisen työn kaltaiseksi, kun työ mielletään yhä henkilökohtaisemmin oman itsen toteuttamiseksi. Toisaalta he kirjoittavat taiteilijan ammattikuvan myös muuttuneen ammattimaisemmaksi ja arkipäiväisemmäksi sekä laajentuneen käsittämään erilaisia soveltavia muotoja. He viittaavat myös taidekentän rakenteellisiin muutoksiin muun muassa koulutuspoliittisten muutosten, yhteistyön vahvistumisen ja kiristyvän talouden paineiden vaikutuksesta. (Houni & Ansio 2013, s. 234–237.)

Tavallinen työ tuntuu siis lähentyvän luovan työn freelancerin arkea, mutta toisaalta myös taiteilijuutta on alettu valjastaa yritysmaailman tulostavoitteisiin, markkinatalouden logiikkaan. Taiteilijoilta vaaditaan yhä enemmän myös soveltavaa osaamista (Piispa ja Salasuo 2014, s. 16).¹ Tämä on yhteydessä puheeseen luovasta taloudesta ja toiveisiin taiteen roolista taloudellisen kasvun tuottajana, mihin liittyvät myös kansainvälistymisen vaatimukset (emt., s. 35–36). Myös tanssitaiteessa soveltava työ näh-

dään nykyään tärkeänä mahdollisuutena työllistää lisää tanssitaiteilijoita ja tanssitaiteen tunnettuuden parantajana (vrt. Laakkonen 2009, s. 33–35; s. 41). Tulkitsen tämän eräänlaisena sennettläisenä ”joustavana erikoistumisena”. *Joustavalla erikoistumisella* Sennett (2002, s. 51–52) tarkoittaa tehokkuuden maksimoimista yhteistyötä tekemällä sekä ”valmiutta mukauttaa omia toimintojaan ulkopuolisen maailman muuttuvien vaatimusten mukaan”. Osa taiteen soveltavista muodoista, kuten yhteisötaide, kumpuaa taiteellisesta estetiikasta ja taiteen sisällöistä lähtevästä kiinnostuksesta monipuolistaa yleisösuhdetta. Uskon kuitenkin osasyyn soveltavan taiteen diskurssiin ja yleistymiseen olevan juuri Sennettin kuvailema ihanne mukautumisvalmiudesta kulloinkin ympärillä vallitseviin arvoihin ja vaatimuksiin. Nämä vaatimukset liittyvät tällä hetkellä taiteen rahoituksen muutoksiin, väheneviin yleisömääriin, taiteen tuotteistamiseen, erilaisiin tuottavuuteen ja tuloksellisuuteen liittyviin mittareihin ja taiteen kilpailuun muiden vapaa-ajanviettopojen kanssa (vrt. Helavuori & Volmari 2015). Taloudellisiin paineisiin on siten vastattu taide maailmassa samoin lääkkein kuin muussakin työelämässä: muun muassa monialaistumisella ja yhteistyön tiivistämisellä (Piispa & Salasuo 2014, s. 16). Näen, että niin kutsutussa *työn muutoksessa* on pitkälti kysymys siitä, miten työntekijän toimijuutta koko ajan uudelleenmääritellään työpaikoilla.

Läheisimmin aiheeseeni liittyy vuonna 2003 ilmestynyt Leena Rouhiaisen väitöskirja *Living Transformative Lives – Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology*. Haastattelututkimus keskittyy kuvailemaan tanssitaiteilijuutta laajasti kokemuksellisenä taiteilijan elämismaailmana viitekehystenään Maurice Merleau-Pontyn fenomenologinen filosofia. Tutkimus nostaa esiin ennen kaikkea tanssin kokemuksellisen tiedon merkityksen. (Rouhiainen, 2003.) Toinen aiheesta kirjoitettu tutkimus, Teija Löytösen *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta* vuodelta 2004 kysyy, millaisia yhteisesti ylläpidettyjä ja vakiintuneita käytäntöjä kuuluu tanssi-instituutioiden jokapäiväiseen elämään ja millaisia merkityksiä tanssitaiteilijat antavat

työskentelylleen tanssi-instituutioiden arjessa. Haastattelututkimus kuvaa, miten tanssi-instituutioiden arki sosiaalisena todellisuutena näyttäytyy tanssitaiteilijan kokemuksissa. (Löytönen, 2004.)

Metodi ja aineisto

Käytin tutkimuksessani puolistrukturoitua teemahaastattelua, joka on esimerkiksi lomakekyselyä paljon avoimempi vastaajan omille assosiaatioille (Eskola & Vastamäki 2007, s. 27–28). Se antoi myös mahdollisuuden sellaistenkin näkökulmien esiin nousemiseen, mitä minä en haastattelijana voinut etukäteen ennakoida. Haastateltavat muodostavat niin kutsutun harkinnanvaraisen näytteen (Eskola & Suoranta 2001, s. 18). Valitsin kokeneita tanssijoita, joilla ajattelin olevan paljon kokemustietoa ja sitä kautta pitkä perspektiivi ammattityöskentelyyn, erityyppisiin produktioihin, ammattikulttuuriin ja kentällä selviytymiseen ja jotka ovat ”kentän arvostamia”. Kaikki valitsemani tanssijat ovat pääkaupunkiseudulla työskenteleviä Suomen Tanssi- ja Sirkustaiteilijat ry:n jäseniä, he ovat suorittaneet taiteenalan ammattitutkinnon ja kokevat ensisijaiseksi ammatti-identiteetikseen tanssijan työn. Lisäksi he ovat saaneet vähintään puolivuotisen työskentelyn kattavan Taiteen edistämiskeskuksen taiteilija-apurahan tai siihen verrattavan Suomen Kulttuurirahaston työskentelyapurahan vuosien 2010–2015 aikana. Rajauksen pääkaupunkiseudulla työskenteleviin tanssijoihin perustelen ammattikunnan maantieteellisellä sijoittumisella: 66 prosenttia tanssitaiteilijoista asuu pääkaupunkiseudulla. Siten pääkaupunkiseudulla työskentely edustaa tanssitaiteilijoiden enemmistön kokemusta. Samasta syystä olen halunnut valita freelancetanssijoita; nykytanssijan työn tekeminen vakituisessa työpaikassa on maassamme erittäin harvinaista, koska vakituisia työpaikkoja ei juurikaan ole. Päädyin myös valitsemaan neljä naista, sillä tanssijoista 81 prosenttia on naisia. (STST:n jäsenrekisteri, tiedonanto 21.9.2015.) Näin myös tutkittavien anonymiteetti on mahdollista säilyttää hyvin.

Tutkimukseni luotettavuuden kannalta on

tärkeää, että haastateltavieni henkilöllisyys ei tule ilmi. Anonymiteetin turvin he voivat puhua avoimesti sellaisistakin asioista, jotka herättävät alalla ristiriitaisia mielipiteitä. Kirjoitan heistä keksityillä etunimillä: Laura, Anni, Tiina ja Jenni. Suoria lainauksia olen hieman editoinut luettavuuden parantamiseksi, mutta olen halunnut säilyttää ilmaisun mahdollisimman alkuperäisenä. Tein haastattelut kesän 2015 aikana ja haastattelumateriaalia kertyi yhteensä kuusi tuntia kolmekymmentä minuuttia (6 h 30 min). Käyttämäni analyysimenetelmä on sisällönanalyysi, jossa teemoittelun avulla pyrin saamaan esiin tanssijoiden erilaisia jäsennyksiä omasta työstään. Analyysini on aineistolähtöinen, mutta teoriaohjaava. Siten analyysissäni on tunnistettavissa aikaisemman tiedon vaikutus, mutta se ei yritä testata teoriaa vaan ennemminkin pyrkii aukomaan uusia ajatusuria. (Tuomi & Sarajärvi 2009, s. 91–97.) Löysin aineistosta kolme teemaa, jotka kuvaavat tanssijan toimijuutta suhteessa taiteilijuuteen, tanssikenttään ja tanssiteokseen. On kuitenkin todettava, että käytännön elämässä ja haastateltavien puheessa teemat usein sekoittuvat toisiinsa.

Toimijuus suhteessa omaan taiteilijuuteen: *Omaääninen taiteilija*

Omaäänisen taiteilijan teema kuvaa nykytanssijan toimijuutta suhteessa hänen omaan taiteilijuuteensa. Haastatteluiden perusteella suhde on hyvin itseohjautuva ja omaa persoonallista taiteilijuutta painottava: tanssija tekee jatkuvasti omia valintoja ja rakentaa taiteilijuutensa henkilökohtaisten vahvuksiensa varaan, ei niinkään mitään abstraktia ihannetanssijan kuvaa tavoitellen. Tämä heijastaa osaltaan myös edellä esitettyä Siltalan käsitystä jälkiteollisen tietotyöntekijän ihanteesta, jossa työntekijä soveltaa taitojaan luovasti ilman negatiivista rutiinia. Tanssijoiden puheen taustalta heijastui tanssitaiteen arvojen muuttuminen: kyse on nykytanssin käsitteen laajentumisesta kohti esitystaidetta ja konseptuaalista nykytaidetta, jolloin myös tanssiliike ja fyysisyys nähdään entistä moniulotteisemmin. Voidaan myös ajatella, että osaltaan kyse on entistäkin syvällisemmäs-

tä oman itsen toteuttamisesta tanssijan työssä. Tämä vaikuttaa tanssijoiden toimijuuteen omaa työvälinettänsä kohtaan, vaikka itsenäinen ja vastuullinen rooli suhteessa oman kehon toiminnallisuuteen ja tanssitekniikkaan ei olisi-kaan mitään uutta tanssijoiden työkuulttuurissa.

Tanssitekniikka hahmotetaan nykyään entistä ”persoonallisempänä”. Sen on tarkoitus ikään kuin vahvistaa tanssijan sisäsyntyistä persoonaa, ei niinkään muokata tanssijasta toisiaan muistuttavia taitureita. Ajattelen juuri tämän olevan osa sitä, joka tekee tämän päivän tanssijasta auteur-taiteilijan toteuttavan tekijän sijaan. Aikaisemmin fyysisyys ja tanssiliike on mielletty usein ennen kaikkea suorittavan kehon ja fyysisten taitojen korostumisena, mitä on harjoitettu erilaisten kodifioitujen tekniikoiden kautta. Keholle on ikään kuin muokattu valmiita reittejä, liikerutiinia. Nyt fyysisyys voi olla paljon laajemmin käsitettävää ruumiillisuutta, joka tulee ilmi kehollisena läsnäolona ja kenties tanssijan persoonallisena ”omana” liikkumisena, omaäänisyytenä, vastakohtana tanssitekniselle, ulkoapäin kehoon istutetulle liikkeelle. Yksi tanssijoista määritteli muutosta niin, että ennen fyysisyys nähtiin enemmänkin ulkoisten tai ulkoapäin asetettujen ominaisuuksien tai taitojen kautta, kun taas nyt se nähtiin ennemmin tanssijan sisältä lähteväksi.

Et nyt tuntuu, et nyt tässä just vähän aikaa on alkanut semmoinen aika iso murros siinä, että just, et mitä tarkoittaa fyysinen tai mitä tarkoittaa, että tehdään liiketeoksia. (...) Et se on jotenkin semmoinen jännä murrosvaihe mun mielest menossa, joka on alkanu vähän aikaa sitten. (...) Et sit ku puhutaan, ni helposti tulee väärinkäsityksiä ihmisten välillä, sen takia koska se tarkoittaa eri asioita jotenkin semmoinen fyysisyys ja liikkeellisyys ja semmoinen, mikä se on se, virtuositeetti. –Laura

Laura oli siten selvästi huomannut, että hänen oma käsityksensä virtuositeetista kaipasi uudelleenpohdintaa tämänhetkisiä tanssissa korostuvia arvoja vasten. Kaikki haastateltavat totesivat kuitenkin monipuolisuuden ja muuntautumiskykyisyyden olevan erityisen tärkeitä asioita ja myös avain työllistymiselle Suomessa. Liik-

keellisten ääripäiden lisäksi monipuolisuus oli tiukasti sidoksissa persoonallisuuteen, tanssijan kykyyn työskennellä oman persoonansa kanssa ja tehdä asioista omaa, ei vain kopioitua. Siten näen, että tanssijan toimijuuden kasvaessa Löytösen (2004, s. 133–136) tutkimuksessaan löytämä tanssijan roolin reifioitumisen eli esineellistymisen vaara ei enää ole niin ajankohtainen; jopa tanssitekniikka mielletään nykyisin jollakin tapaa tanssijan henkilökohtaisuudesta käsin, ei ulkoapäin annettuna. Myös Rouhiainen (2001, s. 368) analysoi, että tanssijat hyödyntävät työssään merkittävällä tavalla omaa persoonaansa. Omissa haastatteluissani tanssijat puhuivat myös ”vahvasta omasta olemuksesta” tai läsnäolosta. Tulkitsen nämä taiteilijaidentiteetiksi, omaäänisyydeksi, kuten Laura sitä kuvaa. Laura kokee, että hyvä tanssija pystyy tuomaan näyttämölle jotain henkilökohtaista.

Se on, se (identiteetti) on niinkun jo läsnä. Se on sitä omaa työtä, jota tehdään ja sen kanssa mennään sitten tekemään muitten kanssa. Jos on nimenomaan tanssija, joka tanssii muiden teoksissa, jos se ei oo vahva, niin sitä on aika pirstaleinen siellä ja vähän niinkun hukassa, kun tekee muitten ihmisten teoksia. Et se on tavallaan semmonen tuki ja turva, jonka kautta sitten tekee ja on esiintyjänä ja tanssijana toisen koreografian teoksessa. –Laura

Tässä omaäänisyys toimii eräänlaisena ankkurina, joka auttaa tanssijaa hahmottamaan oman identiteettinsä teoksessa. Lainauksessa korostuu myös se, kuinka identiteetin ylläpitäminen kuuluu tanssijan omaan työhön ja omaan treeniin. Tulkitsen tämän hyvin vahvaksi itseohjautuvaksi toimijuudeksi. Se ulottuu myös siihen, kuinka tanssija rakentaa vuorovaikutusta yleisön kanssa. Haastattelut toivat esiin, kuinka yleisösuhte kehittyi prosessin myötä. Tanssijan osaamiseen liitettiin kyky tehdä valintoja, ”et mikä on tää mun paikka tässä”. Kiinnostavaa on myös, kuinka yleisösuhte tanssiteoksissa on Jennin mukaan muuttunut ”demokraattisemmaksi”; hänen mukaansa teoksissa käytetään enää harvoin neljännen seinän illuusiota, jolloin esiintyjä ei ikään kuin näytä tiedostavan yleisön olemassaoloa. Tämä on epäilemättä yh-

teydessä esittävän taiteen yleisösuhteen muutokseen, jota Kirsi Törmi (2016, s. 27) kutsuu väitöskirjassaan taiteessa tapahtuneeksi paradigman muutokseksi: 2000-luvulla yleistyneet käsitteet dialoginen taide tai dialoginen tai relationaalinen estetiikka haastavat yleisön ja esiintyjien rooleja. Mielestäni tämäkin korostaa tanssijan eräänlaisen omaäänisyyden ja vahvan toimijuuden tärkeyttä tämänhetkisen tanssijan työn hahmottamisessa. Esiintyjältä odotetaan hyvin henkilökohtaista, omalla tavallaan ”luonnollista” läsnäoloa, jolloin hän ei voi ikään kuin piiloutua minkään esitetyn identiteetin taakse. Myös oma ajattelu tuli haastatteluissa esiin monessa yhteydessä. Toisaalta tanssijat prosessoivat hyvin yksityiskohtaisesti paikkaansa teoksessa ja miettivät esiintymisen kulloinkin tarvittavaa laatua ja yleisösuhdetta, toisaalta he keskustelivat työryhmässä teoksen teemoista ja niiden herättämistä mielikuvista. Tiina totesi, että työ on yhtäläillä henkisesti kuin fyysisesti vaativaa. Vaikka tanssijat siis toteuttivatkin koreografian visiota, he tekivät tulkintani mukaan jatkuvasti omia, omaan taiteelliseen näkemykseensä perustuvia päätöksiä, suhteessa teokseen ja koreografian kokonaisvisioon. Omaäänisyyskin on siis oikeastaan jotain paljon enemmän kuin vain fyysinen liikkumisen tapa. Se on omaa koreografista ja taiteellista visiota. Tanssijat myös korostivat aktiivista puhumalla tapahtuvaa kommunikaatiota koreografian kanssa. Tämä on selvä muutos esimerkiksi Rouhiais (2003) tutkimukseen nähden. Rouhiainen (2003, s. 259–260) tuo esiin, kuinka puhuva tanssija voi harjoituksissa leimautua jollakin tavalla jopa vaikeaksi työntekijäksi, koska traditionaalinen käsitys tanssijasta oli edelleen hiljainen ja totteleva. Tulkintani mukaan näin ei enää ole. Tanssijat myös puhuvat työstään vaivattomasti. Haastateltavat olivat mielestäni huomattavan lahjakkaita sanallistamaan ajatusprosessejaan ja abstrakteja asiakokonaisuuksia. Tanssin korkeakoulutuksella on tässä sanallistamisen kehittymisessä varmasti huomattava rooli. Vielä vuonna 1994 tutkija Aino Sarje (1994, s. 88) totesi väitöskirjassaan, että tanssin jäsentäminen sanalliseen muotoon oli osalle tanssitaiteilijoista vierasta. Nykyään sanallistaminen on tärkeä osa praktiikkaa. Verba-

lisoiminen ja tanssitaiteen akateeminen käsitteellistäminen on siis selvästi katsottu tärkeäksi osaksi uuden kapitalismin ajan tanssitaiteilijan osaamista ja koulutusta. Kenties tätä voi tulkita myös Siltalan käsitteellä yritystaloudellistamiseksi, jolloin oman osaamisen ”myyminen” on tärkeä osa ammattitaitoa.

Toimijuus suhteessa tanssikenttään: Aloitekykyinen moniosaaja

Aloitekykyisen moniosaajan teema kuvaa tanssijan toimijuutta suhteessa tanssikenttään eli siihen ammatilliseen ympäristöön, johon hän kuuluu. Tässä toimijuus piirtyy vahvasti laajentuneena ja heijastaa erinomaisesti postmodernin työelämän tai uuden kapitalismin ajan työntekijän ihanteita: tanssijat hyväksyvät pirstaleisen ja projektimaisen työelämän, ovat muuntautumiskykyisiä, tulevat toimeen erilaisissa vaihtuvissa työympäristöissä, eikä työ lakkaa heitä innostamasta. Toisaalta erilaiset ”uudet” tanssijan työroolit, tai Sennettin mukaan *joustava erikoistuminen*, esimerkiksi sovelta-vaan taidetyöhön liittyen eivät vielä näkyneet vahvasti haastattelemieni tanssijoiden puheessa. Myös suhde itsensä markkinoimiseen tai verkostoitumiseen tuntui muodostavan suoranaista sukupolvikuilua, koska Siltalan yritystaloudellistamisen ajatus oli näkyvissä Annin haastattelua tulkiten etenkin nuorempien kollegoiden toiminnassa. Toimijuutta rajoittaviksi tekijöiksi nousivat töiden vähäinen tarjonta ja sukupuoli.

Kaikki haastateltavat totesivat, että kenttä on monipuolistunut ja – lähes kaikki käyttivät samaa sanaa – ”laajentunut”. Tällä he tarkoittivat kentällä olevan aikaisempaa enemmän erilaisia esityskonsepteja ja -paikkoja ja eri taiteenlajien yhteistyötä. Laajentumisen teemasta huolimatta kellään haastateltavista ei ollut kuitenkaan kovinkaan paljon kokemusta soveltavan taiteen tekemisestä tai yleisötyöstä. Kaksi haastateltavaa pyysi minua määrittelemään, mitä soveltavalla taiteella tarkoitan, ja käsite vaikutti olevan heille melko hämärä. Kaikki kuitenkin pitivät sitä lopulta lähtökohtaisesti hyvänä asiana ja uskoivat sen laajentavan tanssijoiden työmahdol-

lisuuksia. Toisaalta soveltavan työn käsite myös nostatti varautuneita ajatuksia. Jenni totesi, että työmuoto ei sovi kaikille taiteilijoille.

Mutta sitten se on mun mielestä vähän huolestuttava piirre, että sitten jos rahoja ohjataan vain niinkun semmoseen, että mennään just vanhainkotiin tai et sun pitää tehdä se sun juttus niinkun tämmösiin instansseihin, tai tälläsen boksien sisällä, että sä saisit rahotusta. Niin sit se on vähän ankeeta, koska nimenomaan ei kaikkien taide syty semmosissa ympäristöissä. –Jenni

Kommentti kuvastaa taiteilijoiden pelkoa siitä, että soveltava taide vie rahoja pois niin kutsutusti perinteiseltä näyttämötaiteelta. Samalla se tuo esiin hieman skeptisen suhtautumisen ”taiteesta hyvinvointia” -puheeseen, jossa taiteen itseisarvo voidaan kyseenalaistaa. Näyttäisi siltä, että ainakaan vielä soveltava taide ei näy haastattelemieni taiteilijoiden työnkuvassa mitenkään erityisen tärkeällä tavalla. Toisaalta kaikki haastateltavat tuntuivat kuitenkin lopulta tunnistavan eräänlaisen taiteen markkinataloudellistumisen diskurssin niin, että pystyivät muodostamaan jonkinlaisen kannan siihen.

Tanssijat myös mieltävät ammattinsa enemmän koko uran pituisena kuin ennen. Tanssijan toimijuuden laajeneminen vaikuttaa siis myös ajallisesti tanssijan uran pituuteen. Tanssijan työtä on perinteisesti pidetty nuorten ammattina. Myös Rouhiainen (2003, s. 348–350) toi tutkimuksessaan esiin, että Suomessa tanssitaiteilijoiden jatkaminen esiintyjänä neljäkymmenen ikävuoden jälkeen oli vielä 2000-luvun alussa melko harvinaista. Kuitenkaan hänen tutkimuksensa tanssijat eivät nähneet uran jatkamiselle välttämättä esteitä (Rouhiainen 2003, s. 348–350). Myös Riitta Pasanen-Willberg (2000, s. 55) viittaa siihen, kuinka vanhemmillä tanssijoilla olisi paljon näkemyksellisyyttä ja osaamista, jota ei kuitenkaan vielä vuonna 2000 arvostettu tanssijan ominaisuutena samalla tavalla kuin teknisesti taitavaa suorittavaa kehoa. Kenties aika alkaa lopulta olla kypsä uudelle arvoitukselle. Kaikki haastatteleman tanssijat näkivät itsensä tanssijoina myös tulevaisuudessa. Jenni koki vanhenemisen vaikuttavan kuitenkin siihen, millaisiin teoksiin voi

hakeutua. Yhden haastateltavan kanssa aiheesta ei noussut keskustelua, mutta kaksi tanssijoista suhtautui huomattavan positiivisesti myös vanhenemiseen. Heidän mukaansa ikä toi lisää syvyyttä taiteilijuuteen; jokaisen oli vain löydettävä omat keinonsa siihen, miten tanssijuuden ylläpitäminen myös vanhemmalla iällä oli mahdollista.

Mä nään itseni tulevaisuudessa sillain niinku niinkin pitkälle, et mul on aina ollu ajatuksena, et tää ei niinkun lopu, et mä tanssin niinkun aina tai teen tanssia tavalla tai toisella aina. Se on ollu mulle jotenkin niinkun itsestään selvä, (...) se on niinku mun ajatus aina ollu. –Laura

Toisaalta ikään viitattiin myös niin, että vanhemmiten tanssijoille oli tullut tarve keskittyä yhteen asiaan kerrallaan, eikä tehdä monia töitä päällekkäin kuten ehkä uran alussa oli tapahtunut. Asian voi tulkita myös kasvaneeksi ymmärrykseksi omien voimavarojen järkevästä käytöstä. Toisaalta esimerkiksi Tiina huomautti, että on vaikea erottaa omaa kehitystään tai kypsymistään taiteilijana varsinaisesta fyysisestä vanhenemisestä – joka tapauksessa hän koki taiteilijana olemisen matkana, jossa on alituisessa muutoksen tilassa. Myös muut tanssijat viittasivat haastatteluissa siihen, että aina voi kehittää omaa työtään pidemmälle.

Asenne tanssijoiden työnhakua ja verkostoitumista kohtaan tuntui myös muuttuneen haastattelemini tanssijoiden uran aikana. Se nousi selkeästi esiin etenkin Annin haastattelussa, mutta oli luettavissa myös muiden vastauksista. Tässä näkyy Siltalan yritystaloudellistamisen ajatus. Näyttää siltä, että haastattelemini tanssijoita nuoremmalle sukupolvelle on opetettu jo koulutuksessa itsensä markkinointia; he ovat omaksuneet erilaisen asenteen kuin haastattelemini tanssijoiden sukupolvi. Asenteen muutoksen voi Annin puheissa nähdä jopa suoranaisena sukupolvikuiluna. Anni puhui nuorempien tanssijoiden erilaisista asenteista suhteessa nöyryyteen tanssijana. Hän koki joidenkin nuorempien kollegoidensa olevan häpeämättömiä ”tyrkyttäjiä”, jotka miellelevät koreografeja saadakseen töitä. Hän kummeksui ylimielisenä pitämäänsä asennetta, jolla nuo-

remmat uskovat pääsevänsä ”isojen nimien” tai ”kovan hypen” tekijöiden teoksiin ilman kokemusta tai teostuntemusta. Hän totesi myös, että tällaisten nuorempien kollegoiden kanssa on välillä vaikeaa työskennellä, koska he eivät ole välttämättä hyviä ottamaan palautetta vastaan. Tiina toi tanssijan identiteettiin liittyvän asenteen esille kuitenkin positiivisempaan sävyyn. Myös Laura totesi, että tanssijoille on nykyään luontevampaa vaatia esimerkiksi kunnollista palkkaa kuin ennen, jolloin ”ei oo ehkä niin paljon kehdattu”. Jenni tuntui taas identifioituvan nöyrään asenteeseen, koska ei kokenut voivansa tehdä koreografiaa muille kuin itselleen.

Et mikä se tanssijan identiteetti on, ni se on kuitenkin vähän menny pois siitä semmosesta, et just et sillon, ku mekin valmistuttiin, niin ei kukaan oikeen ees kehdannu olla yhteydessä, ois ollu niinku tyrkyttää itteensä nyt tanssijaks joillekin koreografeille. Et se ei oo enää ihan sellanen ylinöyrä ku sillon, ku mä valmistuin esimerkiks. Se parantaa vähän sitä tanssijan asemaa ylipäänsä tääl kentän sisällä. –Tiina

Se (koreografien mielistely) on, se on ihan hirveitä mun mielest. Ja seki mun mielestä on enemmän nuoremman polven, jotka on just tieksä pari vuotta sitten valmistunu, tai tässä niinku valmistumassa. Ne tekee sitä tosi härskisti, tosi niinkun silleen häikäilemättä ja ihan ilman mitään häpyä. –Anni

Kaikki haastateltavat toivat vahvasti esiin, että tanssijan on oltava työtilanteissa aloitekykyinen. Lähes kaikki olivat myös joskus toimineet projektien alkuunpanevana voimana, yhden unelmana oli perustaa oma tanssiryhmä. Myös Anni oli ollut oma-aloitteisesti yhteydessä koreografeihin. Siten asia näyttäytyi melko ristiriitaisena. Nöyryyspuhe tuntui olevan enemmänkin kaikuja historiasta, jossa tanssijan tärkein rooli oli olla mukautuva ja jollakin tavalla kiitollinen koreografian instrumentti – tällainen asenne on nyt murroksessa ja tanssijoiden oma toimijuus selvästi kasvanut. Osittain kyse voi olla myös erosta siinä, miten työn ja varsinkin tanssitaiteen arvostamista tuodaan, tai katsotaan sopivaksi tuoda, työssä ilmi. Vaikka Anni

koki joidenkin nuorempien kollegoidensa asenteen ylimielisenä, myös hän toi kuitenkin esille, että nöyryys on saattanut vaikuttaa negatiivisestikin tanssijoiden asemaan. Hän pohti, että varsinkin naistanssijat eivät ehkä ole saaneet monivuotisia apurahoja siksi, että eivät ole yksinkertaisesti kehdanneet niitä hakea.

Toimijuutta rajoittaviksi tekijöiksi nousivat työn arvostukseen liittyvät asiat, kuten sukupuoli, sekä töiden vähäys. Kolme haastateltavaa koki koreografin työn olevan arvostetumpaa kuin tanssijan työn. Kaksi haastateltavaa nosti sukupuolen vaikutuksen esiin. Varsinkin Anni koki, että miehet saavat helpommin apurahoja ja heidän taiteilijan tiensä on muutenkin tasaisempi kuin naisten.

Herranjumala, ihan vaan sen takia tieks, että miehiä on niin vähän, niin vittu niitä otetaan, vaikka ne ois niin paljon paskempia. Ja on tosi paljon paskoi miestanssijoita, jotka on otettu tieks teoksiin... Se mua vituttaa aina, kuten huomaa ehkä. (...) Sen on huomannu tosi selkeesti koko uran ajan, et se on selkee, että miehet niinku pääsee Teakkiin helpommin, huonommilla tekniikoilla, huonommalla tanssitetämyksellä, sit niitä paapotaan siellä, tsempataan enemmän kuin naisia ja tanssin kentällä ne saa helpommin töitä. Ja niitä arvostetaan enemmän. –Anni

Taiteilijuus ja taide on Suomessa aika matalasti arvostettua. (...) Ja sit ehkä on, ja ehkä täytyy viel sanoo, et ehkä naisena se on vielä vähän vähemmän arvostettua kuin miehenä. Et kyl se myyttinen taiteilijahahmo on kuitenkin se mies-taiteilija. –Tiina

Naisten asemaa suomalaisessa tanssin taide-maailmassa ei ole juurikaan tutkittu ainakaan laadullisin menetelmin, ja monipuolisempi tilastotietokin voisi olla tarpeen, jotta sukupuolikielisyys pääsisi paremmin käsiksi. Taija Roiha, Pauli Rautiainen ja Kaija Rensujeff (2015, s. 5) kirjoittavat taiteilijan asemaa ja sukupuolta käsittelevässä tutkimuksessaan, että hienojakoisemmalle sukupuolisegregaatiota käsittelevälle taiteilijatutkimukselle on Suomessa tarve. Myös tanssikentän osalta voisi olla syytä kysyä, tuottaako alan naisvaltaisuus ”tasa-arvon illuu-

siota” (vrt. Roiha, Rautiainen, Rensujeff 2015, s. 39). Haastattelututkimukseni perusteella voi ainakin sanoa, että maskuliininen taiteilijaneromytti ei ole täysin vielääkään hävinnyt. Sen sijaan esimerkiksi Taiteen edistämiskeskuksen vuoden 2014 tilastot tanssitaiteen apurahojen saajista eivät anna viitteitä siitä, että miehet saivat apurahoja naisia helpommin (Taie 2015, s. 32). Merkille pantavaa on kuitenkin mielestäni se, että Roihan, Rautiaisen ja Rensujeffin (2015, s. 23) mukaan miesten palkansaajuus (erotuksena vapaisiin taiteilijoihin, itsensä työllistäjiin tai yrittäjiin) oli tanssitaiteessa vuonna 2010 selvästi naisia yleisempää: ero oli jopa yli neljäkymmentä prosenttiyksikköä. Vaikka tieto on liian monitulkintainen kovin suuriin johtopäätöksiin, herättää se lisäkysymyksen: pääsevätkö miehet helpommin vakaaseen palkansaaja-asemaan? Joka tapauksessa asia kaipaasi lisätutkimusta.

Toiseksi rajoittavaksi tekijäksi tutkimukseni perusteella nousi se, ettei tanssijoilla ollut juurikaan mahdollisuutta valita töitään. Kaikki tarjotut työt oli otettava vastaan, mikäli halusi työllistyä vakituisesti tanssijana. Siten tanssijalla tuntuu olevan melko vähän valtaa siihen, millaiseksi hänen uransa muodostuu. Kyseenalaistan siten myös Rouhiaisen (2003, s. 378) näkemyksen freelancetanssitaiteilijan valinnanvapaudesta. Hänen mukaansa freelancer-tanssitaiteilijoilla on paremmat mahdollisuudet vaikuttaa omaan uraansa kuin instituutioissa työskentelevillä kollegoilla (Rouhiainen 2003, s. 378). Haastattelemini tanssijoiden kohdalla se tuntui olevan melko rajoittunutta. Tulkitseen myös – ristiriitaisesti laajentumisen teemaa vastaan – että suomalaisen tanssikentän arvot tuntuvat ohjaavan koreografeja tekemään teoksiaan hyvin samantyyppisistä esteettisistä lähtökohdista, mikä rajoittaa tanssijoiden mahdollisuuksia päästä tanssimaan erityyppisissä teoksissa.

Ja jo tänä aikana, mitä mä oon tehny tätä työtä, ni näkee, et on semmosia meneviä ja tulevia trendejä. Ja sit täällä ne näyttäytyy usein hirveen totaalisina (...) Et niinku tavallaan se estetiikka valtaa kaiken ja sit mikään muu ei oo enää edes nykytanssia. –Tiina



Erilaiset estetiikkojen erot saattavat tuntua työtä rajoittavalta tekijältä, jos omat toiveet ja työtarjoukset eivät kohtaa halutulla tavalla. Julkisten koetanssien vähyden takia tanssijat tulevat valituiksi teoksiin suurelta osin aikaisempien teosten perusteella. Haastateltavat olivat saaneet lähes kaikki työnsä koreografin henkilökohtaisesta pyynnöstä, joka perustui tanssijoiden aikaisemmissa töissä osoittamaan osaamiseen. Tällaisen rekrytoitumisen vaarana voi olla leimautuminen ”vain” tietynlaiseksi tanssijaksi. Tähän viittasi yksi tanssijoista: hän ei pitänyt ”lokerointia”, leimautumista, hyvänä asiana ja halusi itse tehdä mielellään erityyppisiä teoksia. Edelleen, yksi tanssijoista myös harmitteli, ettei ole päässyt tekemään niin paljon akrobaattista fyysisyyttä vaativia töitä kuin olisi ehkä halunnut.

No se on varmaan sit se aikakausi, et millä on tehny ja mitä on tehny ja muuta, mut mua harmittaa se, et mä en oo päässy enemmän tekemään sellasia niinku, mis käytetään sitä kimmoisuutta ja sitä ponnistusvoimaa ja semmosta tavallaan tietynlaista urheilullisempaa laatua ja semmosta akrobaattisempaa. –Tiina

Paradoksaalisesti suomalainen tanssitaiteen kenttä tuntuu haastatteluiden perusteella olevan siis samaan aikaan laajentunut, mutta kuitenkin jollakin tavalla vaihtoehdoton. Voiko olla niin, että tyyli-lajien kirjon kasvaessa erilaisten tyylien arvostus ei kuitenkaan varsinaisesti laajene, vaan sen sijaan ikään kuin vaihtuu toisesta estetiikasta toiseen? Herää kysymys, miten se vaikuttaa freelancetanssijoiden toimijuuteen tai heidän taiteelliseen vapauteensa valita omaa taidenäkemytensä vastaavia töitä. Jos on niin, ettei tanssija pääsekään tekemään sellaisia teoksia, joissa itse haluaisi tanssia, redusoituu tanssijan toimijuus enemmänkin koreografin käyttömateriaaliksi kuin auteur-taiteilijaksi. Tässä korostuu apurahojen merkitys. Kaikki haastateltavat toivat esiin, kuinka henkilökohtainen taiteilija-apuraha oli antanut lisää liikkumavaraa, mahdollistanut erilaisia valintoja ja sitä kautta parantanut myös työn laatua ja mielekkyyttä – siis lisännyt toimijuutta.

Toimijuus suhteessa tanssiteokseen: Vastuullinen neuvottelija

Vastuullisen neuvottelijan teema kuvaa nykytanssijan toimijuutta suhteessa työstettävään tanssiteokseen. Tässä keskeisiä käsitteitä ovat tanssijoiden oma koreografinen näkemyksellisyys ja keskustelu- tai neuvotteluasema, joka on nykyään melko tasa-arvoinen koreografin kanssa. Myös vastuunkanto teosprosessista korostui eli se, kuinka tanssija oli aktiivinen taiteellisen panoksen tuoja, joka keskusteli yhtenä työryhmän auteur-taiteilijana teoksen kokonaisuudesta koreografin kanssa. Mielestäni tämä heijastaa Sennettin (2002) ajatusta uuden kapitalismin ajan työn johtamisen käytännöistä. Sennettin mielestä ajatus johtamisesta on muuttunut: johtaja toimii uudessa kapitalismissa tiimin kanssa tasavertaisena jäsenenä eräänlaisena ”fasilitaattorina”, eikä niinkään määräävänä auktoriteettina kuten aikaisemmin on totuttu ajattelemaan. Sennett kirjoittaa, että johtajan työtä, ”prosessin helpottamista ja välittämistä, on äärimmäisen vaikea osata erottaa sen lopputuloksesta”. (Sennett 2002, s. 116.) Näin tuntuu olevan nyt myös tanssitaiteessa. Vaikka koreografilla on edelleen kokonaisvastuu teoksen suunnittelusta, hän toimii enemmänkin prosessin fasilitaattorina ja erilaisten ideoiden ehdottajana. Voidaan siis ajatella, että taiteellinen vastuu ei ole pelkästään hänellä, koska tanssijat tuottavat joskus lähes kaiken materiaalin itse, vaikkakin koreografin visiota myötäillen. Myös Kirsi Törmi (2016) pohtii väitöskirjassaan koreografista prosessia vuorovaikutuksena. Vaikka hänen väitöskirjansa fokus on kohdistunut työskentelyyn muiden kuin ammattitanssijoiden kanssa, tutkimus on osaltaan osoitus siitä, miten taiteilijoiden huomio on alkanut kääntyä siitä, *mitä tehdään*, siihen, *miten tehdään*, ja sitä kautta eräänlaiseen koreografin vallan purkamiseen (vrt. Törmi 2016, s. 149–150). Tämä tulee varmasti vaikuttamaan yhä enemmän myös tanssitaiteen sisältöihin, teosmuotoihin ja estetiikkaan. Lisäksi työryhmän osapuolet ovat haastatteluideni perusteella aikaisempaa tasa-arvoisempia keskenään ja ylittävät oman erikoisosaamisensa rajoja: tanssijat ottavat esi-

merkiksi kantaa koreografian dramaturgiaan tai vaikuttavat valojen suunnitteluun.

Haastattelujen perusteella saattoi erottaa kolme erilaista tanssiteoksen työtapaa: koreografin luoman liikkeen opettelu, selkeän improvisaatiotehtävän kautta tuotettu materiaali sekä tilanne, jossa improvisaation kautta haetaan mahdollista tehtävärajausta ja sitä kautta loppullista materiaalia teokseen. Näissä itsenäinen taiteellinen toimijuus oli pienintä ensimmäisessä ja suurinta jälkimmäisessä, jossa tanssijan neuvotteluasema oli ikään kuin kaikkein vahvin ja kokonaisteos rakentui pitkälle tanssijoiden esiintyjän persoonan tai taiteilijuuden varaan, ei yksin koreografin näkemyksen kiteytymäksi. Keskeisimmäksi asiaksi nousi improvisaatiomuotoisen teosprosessin yleistyminen suhteessa haastateltavien uran alkuaikoihin. Se vaikutti selvästi tanssijan rooliin teosprosessissa, sillä tanssija oli yhä olennaisemmalla tavalla vaikuttamassa syntyvään lopputulokseen ja liikkeellisiin valintoihin. Tanssijan asema ei näin ollen näyttäydä välttämättä tanssikentän auktoriteettihierarkian pohjimmaisena, kuten se on voitu ennen mieltää. Tanssija on pikemminkin auteur-taiteilija, jolla on vahva ”oma ääni” ja jonka persoonallinen ja henkilökohtainen liikkumistapa on hänen valttikorttinsa myös työmarkkinoilla.

Ehkä just sillon niinku 90-luvulla enimmäkseen tanssijantyö oli just senkaltasta, että toteutettiin sillä tavalla liikkeellisesti koreografin näkemystä ja myöskin niinkun, et koreografin työ oli ehkä enemmän sit semmosta liikepohjasta, kun taas nykyään sitä on vähemmän, et on semmosia niinkun konseptipohjasia, on ihan niinkun täysin, et on vaan joku kirjallinen skore vaikkapa, et mennään senmukaisesti. –Jenni

Sehän on muuttunut täs nyt aika paljon, mä oon ollu kolmetoista vuotta ammatissa, niin se on ehkä myös muuttunut vähän se tanssijan työ, tai miten esimerkiksi ne koreografit, joiden kans on tehny pitkään, niin niitten tapakin on täs koko ajan muuttunut matkan varrella (...) Työtavat on muuttunut ihan konkreettisesti, miten lähde-tään tekemään teosta. –Laura

Tässä haastateltava viittasi 90-luvun koreografin liikkeen luojana, joka opettaa tanssijoille materiaalinsa sellaisenaan, jolloin tanssijat sisäistävät koreografian ikään kuin matkimisen kautta. Nykyaikana taas tanssijat seuraavat suoranaisten liikkeen asemesta enemmänkin jotakin koreografin ideaa, ”skorea” (englanniksi *score*), jolloin materiaali syntyy tanssijoiden improvisaation avulla. Lopputulokseksi saattaa yhä tulla hyvin tarkasti määritelty koreografia, mutta se työstetään yhteistyössä tanssijoiden kanssa. Myös valmiissa teoksessa tanssijalle voi jäädä vapaata liikkumavaraa, eikä kaikki ole liike liikkeeltä määritelty. Improvisaation kautta tuotetussa materiaalissa tanssijat kokivat pääsevänsä vaikuttamaan lopputulokseen lähes tasa-arvoisena koreografin kanssa.

Et melkeen mun mielestä siinä on melkeen samassa asemassa silleen siinä liikkeen luomisessa ja teoksen liikematskun luomisessa niinkun tanssija ja koreografi on samanarvosia. Mut sit tietenkkin se rakenne ja dramaturgia on (koreografin) päätettävissä. –Anni

Näyttämöllä improvisoiminen asettaa kuitenkin erityisen haasteensa tanssijan toimijuudelle. Laura kuvaili, kuinka esitystilanteen kohottuneisuus ja erityisyys tuntuu hänestä ongelmalliselta: harjoitussalissa tapahtuneet asiat on vaikea saada näyttämöllä näkyviksi yhtä aitoina ja elävinä.

Et sitä hirveen helposti lähtee tavallaan hakee sitä hyvää, et mitä se oli sillon, mikä se oli. Mutku se kysymys ei oo se, mikä se oli sillon, vaan mikä se on nyt, mut et mikä se on nyt, ni siihen pääsee avaamalla sitä, että miten mä menin siihen tilaan. Et miten, mitkä oli ne keinot. –Laura

Lauran ajatukset korostavat ammattitaidon – tai tanssitekniikan – näkemistä jonkin konkreettisen asian osaamista laajemmin, jolloin keskiössä ei ole pelkästään itse lopputulos, vaan myös keinot päästä siihen. Improvisaatiomuotoisessa teosprosessissa tanssija ei tarvitsekaan pelkästään liikkumisen taitoa, vaan kokonaisvaltaisempaa näkemyksellisyyttä kokonaisuudesta ja niistä keinoista, jotka kutakin teosta parhaiten



palvelevat. Tulkitsen, että näyttämöllä esitetty improvisaatio vie tanssijan taiteellisen toimijuuden äärimmilleen, kun asioiden täytyy tapahtua hetkessä omien valintojen kautta. Näen, että juuri tässä omaäänisyys tulee myös apuun; tanssija voi ammentaa persoonastaan ja luottaa omaan taiteilijan laatuunsa silloin, kun mihinkään muuhun ei voi tukeutua.

Tanssijan tuottaman materiaalin merkityksen kasvaminen teosprosesseissa haastaa esimerkiksi Rouhiaisen (2003, s. 260–261) näkemyksen tanssista ”koreografin taiteena”. Vaikka kokonaisvastuu teoksesta on edelleen koreografilla, tanssijoiden taiteellisella näkemyksellisyydellä ja kyvyllä tuottaa omaa materiaalia on yhä suurempi vaikutus syntyvään lopputulokseen. Tämä on kuitenkin asia, jota tanssin taide maailmassa ei vielä ole täysin tunnustettu. Kuten edellä kävi ilmi, tanssijat kokevat koreografin työn olevan edelleen arvostetumpaa. Edelleen Rouhiaisen esiin tuoma koreografin suurempi vastuunotto teoksesta ei välttämättä enää pidä paikkaansa (vrt. Rouhiainen 2003, s. 262–263). Kuten tutkimukseni tuo esiin, tanssijat ottavat mielestäni suurta vastuuta myös teoksen kokonaisuudesta, eivät pelkästään omasta esiintymisestäään tai kehostaan. Tanssijat olivat myös hyvin aktiivisia kommunikoidaan työtilanteissa. He kuvailivat hyvää työskentelyilmapiiriä kuuntelevaksi ja dialogiseksi. Tämäkin tukee ajatusta siitä, että tanssija antaa teokseen oman yksilöllisen taiteellisen panoksensa, ei vain keuhollisen instrumenttinsa: hän ei ole vain vastaanottaja, vaan vuorovaikuttaja.

Et ei voi mennä teos edellä, vaan pitää mun mielestä mennä tanssija edellä aina. Sillä tavalla se palvelee sitä teosta kaikkein eniten. Et jos teos edellä mennään, niin sithän se on vaan sitä, että tanssija on siellä niinkun toteuttamassa jotain toisen unelmaa tai asiaa. Et se pitää olla niinkun yhteinen. (...) Se on pakko olla se kommunikatio koreografin ja esiintyjän välillä, koska jos sitä ei oo, ni sitä ei voi oikeen tulla sit yleisön ja esiintyjänkään välille. –Laura

(Se) kuuluu kanssa siihen tanssijan työhön, et niinkun sä luet sitä tilannetta, luet sitä koreografia ja katot, et mitä se on tehny aikasemmin

ja niinkun mikä sen ajattelutapa on, mimmonen on sen sisäinen maailma. (...) Et kyl taitava tanssija on sellanen, et se pystyy tavallaan siinä tilanteessa nappaamaan semmostakin tietoo, mitä sille ei näin anneta ja sit pystyy käyttämään sitä monipuolisesti hyödykseen siinä työtilanteessa. –Tiina

Ja (hyvä tanssija) ymmärtää, että mitä kussakin teoksessa haetaan, minkälaista liikemaailmaa, minkälaista olemisen tapaa. (...) Ja sitten että on myös silleen omaa näkemystä, että pystyy tieksä ehdottamaan koreografille. –Anni

Kaikki puhuivat koreografin auttamisen tärkeydestä, teosprosessiin aktiivisesti osallistumisesta. Tanssijan tuli kaikkien mielestä pystyä ehdottamaan asioita ja näin toimia koreografille aktiivisena apuna. Ylipäätään tanssijat kantoivat todella suurta vastuuta teoksen onnistumisesta ja tarvittaessa ”visualisoivat himassa ja kokeilevat eteisessä”, jotta löytäisivät vaikeillekin kohdille toteutusratkaisun tai ”pelastivat” esityksen omilla ratkaisuillaan. Tanssijat pitivät tärkeänä eräänlaista koreografin intentioiden aistimista, joka tapahtuu sanattomalla tasolla, mutta myös aktiivisesti kysymällä ja puhumalla. Haastattelupuheessa kuului tanssijoiden taiteellinen näkemyksellisyys. Etenkin improvisaatiota vahvasti hyödyntävissä teosprosesseissa tanssijan toimijuus piirtyi vahvana ja vaikutti ratkaisevasti syntyvään lopputulokseen.

Loppupäätelmät

Tässä artikkelissa olen osoittanut, että tanssijan työn ja ammatti-identiteetin muutokset nousevat hyvin esiin toimijuuden tarkastelun kautta. Neljän tanssijan teemahaastatteluista hahmottui kolme toimijuuden teemaa: omaääninen taiteilija, aloitekykyinen moniosaaja ja vastuullinen neuvottelija. Omaääninen taiteilija kuvaa toimijuutta suhteessa tanssijan omaan taiteilijuuteen, aloitekykyinen moniosaaja tanssijan suhdetta tanssikkenttään ja vastuullinen neuvottelija tanssijan suhdetta tanssiteokseen ja koreografin. Yhteistä kaikille on tanssijan toimijuuden laajeneminen, monipuolistuminen ja

tasa-arvoistuminen osana työryhmää ja koko tanssikenttää. Tanssija toimii nykyisin enemmän yksilöllisenä ja aktiivisena toimijana eli itsenäisenä auteur-taiteilijana kuin toteuttajana. Samalla tanssijoiden ammattikulttuuri heijastaa osaltaan Siltalan (2007) ja Sennettin (2002) postmodernin tai uuden kapitalismin ajan työntekijän ihanteita, jotka korostavat itsensä aina uudestaan luovaa työasennetta, löyhissä verkostoissa sujuvasti sukkuloimista, itseohjautuvuutta ja oman työn yritystaloudellistamista.

Haastatteluista nousi esiin myös haasteita tanssijan toimijuudelle. Eräänlaisena toimijuuden rajoitteena tulkitsin työmahdollisuuksien vähyyden eli sen, että tanssijoilla ei ole mahdollisuuksia valita töitään. Kiistattoman tärkeäksi tanssijoiden toimijuuden parantajaksi nousivat henkilökohtaiset taiteilija-apurahat. Toimijuuteen vaikuttivat työn arvostuksen kautta myös koreografian aseman koettu ”ylemyys” suhteessa tanssijaan sekä sukupuoli. Varsinkin sukupuolen merkitys toimijuudelle kaipaasi lisää tutkimusta. Toisaalta tällä aineistolla en ole voinut huomioida kaikkia seikkoja, jotka voivat vaikuttaa tanssijan toimijuuteen, kuten ikää ja asuinpaikkakuntaa. Lisäksi koreografien haastatteluista heidän asettamistaan odotuksista tanssijan työlle syventäisi aihetta entisestään. Oletettavaa kuitenkin on, että esimerkiksi henkilökohtaisten apurahojen merkitys tanssijan toimijuudelle vain korostuisi pääkaupunkiseudun ulkopuolella, jossa työllistäviä koreografeja on vähemmän ja työt täytyy luoda itse. Myös iän merkitystä tanssijan toimijuuteen tai urakehitykseen tulisi tutkia enemmän ja tarkastella kriittisesti myös taidepoliittisia päätöksiä tehtäessä. Tämä artikkeli on esimerkiksi antanut viitteitä siitä, että tanssijoilla on pyrkimys jatkaa työssään kauemmin ja halua jatkaa uraansa pitempään kuin aikaisemmin on ollut tavallista.

Olen käyttänyt artikkelissa auteur-taiteilijan käsitettä kuvaamaan taiteilijan omaäänisyyden tai persoonallisen tulkinnan näkymistä työssä. Tasa-arvoisen ensemble-työmuodon korostuessa käsitteen osuvuus voidaan kuitenkin kyseenalaistaa. Tanssiteos on lopulta yhdessä neuvoteltu lopputulema, ei yksittäisten taiteilijoiden oma näkemys, jota auteur-taiteilijan käsite korostaa. Silti koen, että käsite tuo hyvin

esiin tanssijan oman taiteilijan laadun merkityksen korostumisen nykyisessä työskentelyssä. Joka tapauksessa on selvää, ettei tanssitaide voida enää nähdä ”koreografian taiteena”, vaan tanssijoilla on yhä merkittävämpi rooli siinä, millainen kokemus tanssi kokijoilleen on. Uskon, että tanssijoiden toimijuus kasvaa tulevaisuudessa entisestään, kun erilaisia yleistyön muotoja kehitetään koko ajan lisää ja sovellettavan taiteen markkinat kasvavat. Tanssijan työ sisältää oma-aloitteista visiointia ja itsenäistä toteuttamista siinä missä koreografinkin työ. Koreografian työ mielletään kuitenkin arvostetumpana. Voidaankin kysyä: mistä tämä johtuu? Tuetaanko tanssijan toimijuutta samalla tavalla kuin koreografian?

Kaiken kaikkiaan tutkimukseni osoittaa, että lisätutkimukselle olisi tarvetta. On taidepoliittisesti merkityksellistä olla tietoinen, miten ja kuka saa mahdollisuuden osallistua neuvotteluun taiteilijuudesta tanssikentällä. Kuka tai ketkä valtaa käyttävät ja miten? Onko olemassa piilohierarkioita tai -oletuksia, jotka rajoittavat taiteellista toimijuutta ja taiteellista toimintaa? Kuka saa kunnian lopputuloksesta? Pitäisikö tanssijan toimijuuden kasvaminen huomioida paremmin taidepolitiikassa tai tanssikentän toiminnassa? Taidekentän rakenteita on tarkasteltava kriittisesti koko ajan uudestaan, koska ne rajoittavat ja määräävät mutta toisaalta myös mahdollistavat ja ohjaavat taidekenttää. Tämä artikkeli on osaltaan osoittanut, että tanssijan asemaa ja ääntä tässä diskurssissa on syytä uudelleenarvioida.

- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. Lontoo: University of California Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (2001). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, J. & Vastamäki, J. (2007). Teemahaastattelu: opit ja opetukset. Teoksessa: Aaltola, J. & Valli, R. (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I – Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle* (25–43). Juva: PS-Kustannus.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.
- Helavuori, H. & Volmari, P. (toim.) (2015). *2014 Teatteritilastot*. Helsinki: Teatterin tiedotuskeskus.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2014). *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.
- Houni, P. & Ansio, H. (2013). *Taiteilijan työ – taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*. Helsinki: Työterveyslaitos.
- Jary, D. & Jary J. (1991). *Collins Dictionary of Sociology*. Glasgow: Harper Collins Publishers.
- Laakkonen, J. (toim.) (2009). *Tanssissa on tulevaisuus: tanssin visio ja strategia 2010-2020*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta – Valtion tanssitaideoimikunta.
- Lamberg, V. (2015). *Tanssijan muuttuva professionalismi – Haastattelututkimus nykytanssijan työstä ja sen reunaehdoista 2010-luvun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lehikoinen, K. (2014). *Tanssi sanoiksi – Tanssianalyysin perusteita*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Löytönen, T. (2004). *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pasanen-Willberg, R. (2000). *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Piispa, M. & Salasuo, M. (2014). *Taiteilijan elämänkulku – Tutkimus nuorista taiteilijoista 2000-luvun Suomessa*. Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 156. Helsinki.
- Rensujeff, K. (2014). *Taiteilijan asema 2010 – Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodotus*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.
- Roiha, T., Rautiainen, P. & Rensujeff, K. (2015). *Taiteilijan asema ja sukupuoli*. Cuporen verkkojulkaisu 31. Helsinki.
- Rouhiainen, L. (2003). *Living Transformative Lives – Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sarje, A. (1994). *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sennett, R. (2002). *Työn uusi järjestys: miten uusi kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta*. Tampere: Vastapaino.
- Siltala, J. (2007). *Työelämän huonontumisen lyhyt historia: muutokset hyvinvointivaltioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. Helsinki: Otava.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Törmi, K. (2016). *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Vähäsantanen, K. (2013). *Vocational Teachers' Professional Agency in the Stream of Change*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Muut lähteet

Painamattomat

- Kiertoliike-seminaari 2.11.2015. Järjestäjänä Tanssin talo ry. Helsinki, Kaapelitehdas: Zodiak ja Valssaamo. Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.
- STST:n jäsenrekisteri, Sami Hiltusen suullinen tiedonanto 21.9.2015. Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.

Elektroniset lähteet

- Oxford World Encyclopedia. (2014). DOI: 10.1093/acref/9780199546091.001.0001. (Haettu 15.4.2016)
- Taike (2015). *Taiteen edistämiskeskuksen tuki taiteen edistämiseen 2014*. <http://www.taike.fi/fi/apurahatilastot>. (Haettu 24.8.2016)

Haastattelut

”Annin” haastattelu 30.6.2015. Haastattelija Veera Lamberg. Haastattelunauha ja litteraatio haastattelijan hallussa.

”Jennin” haastattelu 11.8.2015. Haastattelija Veera Lamberg. Haastattelunauha ja litteraatio haastattelijan hallussa.

”Lauran” haastattelu 15.6.2015. Haastattelija Veera Lamberg. Haastattelunauha ja litteraatio haastattelijan hallussa.

”Tiinan” haastattelu 8.6.2015. Haastattelija Veera Lamberg. Haastattelunauha ja litteraatio haastattelijan hallussa.

Loppuviitteet

1. Soveltavalla taiteella ei ole yhtä vakiintunutta määritelmää. Tässä artikkelissa käytän soveltavan taiteen käsitettä kuvaamaan kaikkea sitä taidelähtöistä toimintaa, jossa tanssitaiteilija voi käyttää luovaa asiantuntijuuttaan perinteisen näyttämöteoskontekstin ulkopuolella (esim. hoitolaitoksissa ja erilaisissa yhteisöissä).