

# VIERAS - FRÄMLING - STRANGER



## Vieras-Främling-Stranger

Käsikirjoitus, konsepti, koreografia, teksti, tila: **Sanna Kekäläinen**

Esiintyjät: **Jonna Eiskonen, Sanna Kekäläinen** ja **Janne Marja-aho**

Prologi: **Jamie MacDonald**

Part 1. Stranger: **Sanna Kekäläinen**

Part 2. Witness Version 24.2., 28.2., 5.3. ja 9.3.2019: **Jonna Eiskonen,**

**Sanna Kekäläinen** ja **Janne Marja-aho**

Feminist Version 26.2., 2.3. ja 7.3.2019: **Jonna Eiskonen** ja **Sanna Kekäläinen**

Äänisuunnittelu: **Jussi Matikainen**

Valosuunnittelu: **Jukka Huitila**

Veistokset ja graafinen suunnittelu: **Aku Korhonen**

Kuvat: **Uupi Tirronen**

Essee: **Riikka Laakso**

Tuotanto: **Kekäläinen & Company**

*”Vieras-Främling-Stranger on polyfoninen teos vierauden ja outouden merkityksestä ajassamme.*

*Teos tapahtuma on outouden, epävarmuuden, vinouden, harhailun, heikkouden ja rakkauden manifesti.*

*Vieraus ja toiseus panevat vastaan nykyiselle omaan itseen keskittyvälle elämänmuodolle. Ne synnyttävät eroja, erilaisuutta, monimuotoisuutta, jotka kannattelevat elämää.*

*Änkyttäminen (stuttering) on metafora, joka tunkee ja kiertyy teokseen ja lävistää sen kaikki merkitysrakenteet. Änkyttäminen muodostaa outoja rakenteita ja filosofisen viitekehysten, jossa tapahtuma lepää.*

*Henkilökohtaisen tunnistaminen ja jakaminen ovat teoksen rakenteen ja merkityksen keskeiset elementit. Henkilökohtainen on paikka, jossa voi kohdata toisen, toisia, se on paikka, jossa jaetaan. Henkilökohtainen on epävarmaa.*

*Tapahtuma, teos, kasvaa henkilökohtaisessa tilassa, jossa yhdistyvät äänimaailma, valo, tilaan sijoittuva veistotaide ja kirjoitus ihmiseen, joka liikkuu, ajattelee, tuntee, puhuu ja äänitelee kohdatakseen toisen, jakaakseen olemisen kokemuksen.”*

- Sanna Kekäläinen

## KYSYVÄ RUUMIS

Muutama sana prosessista.....	5
Johdatus.....	8
Alastomuuden kuvastoista.....	10
Liha ja seksuaalisuus.....	11
Merkitön alastomuus.....	15
Provokaatio.....	16
Puhumisen vaikeus ja tarve.....	18
Rakkaus ja särö.....	22
Ruumiiseen syventyminen.....	26
Kauneuden tunnistaminen.....	31
Pimeyden varjoja.....	34
Koskettamisesta ja koskettumisesta.....	37
Liikkumisesta ja liikuttumisesta.....	40

## Muutama sana prosessista

Loppusyksystä 2017 Sanna Kekäläinen pyysi minua kirjoittamaan jotain tulevaan teokseensa *Vieras-Främling-Stranger* liittyen. Tapasimme talvissa Kappelissa, puhuimme niitä näitä, ja keskustelimme myös hieman syvemmistä aiheista. Olemme tutustuneet hyvin vähitellen, vaikka olen oikeastaan seurannut ja pohtinut Sannan työskentelyä aktiivisemmin jo vuodesta 2011. Silloin kirjoitin yhteistyössä filosofi-tanssintutkija Víctor Molinan kanssa esseen kolmesta eurooppalaisesta koreografista, heidän joukossaan Sanna Kekäläisestä. Kirjoitusprosessissa säikähdin ja valaistuin: ymmärsin että käsissäni oli tutkimusaihe, josta kumpuava syvyys vaatisi laajempaa paneutumista, samalla kun en osannut vielä määritellä, mikä materiaalissa minua kiehtoi.

Siispä jatkoin yksin kirjoittamista ja pohtimista feministisessä tutkimusessessä *Tanssiva nainen: Kapinallisia ja kumouksellisia kehoja*.<sup>1</sup> Hyvin pian sen ilmestymisen jälkeen Sannan teos *Whorescope* (2017) tuli ensi-iltaan, ja tutustuimme teoksen jälkeen Kaapelitehtaan viileällä käytävällä. Myöhemmin Kekäläinen & Company kutsui minut kirjoittamaan 20-vuotista taivaltaan juhlistavaan esseekokoelmaan *Sielu, ruumis & liha – Näkökulmia Sanna Kekäläisen työhön* (2018). Vielä jäljellä olevat kysymykset, hämmennys, aiheen laajuus ja kiehtovuus vyöryivät taas päälleni. Päätin kuitenkin uskaltautua kirjoittamaan siitä kaikkeen vaikeimmasta: monisyydestä kehollisuudesta, ruumiin lävistävästä lihan poetiikasta, liikkeessä hetkessä muotoutuvasta merkityksestä.

Tämä essee on tavallaan uusi näkökulma tuolle ruumiillisuuden avaukselle, ja samanaikaisesti aivan erillinen projekti. Tekstin kirjoittamista on edeltänyt pitkä, jaettu prosessi uuden teoksen rakentumisen äärellä. Maaliskuusta 2018 olemme Sannan kanssa keskustelleet tunteja ja taas tunteja Ruumiillisen taiteen teatterin lattialla, valkoisilla tuoleilla, nurkissa ja seinänvieruksilla istuskellen ja maaten. Puheen tulva on ollut valtava, lähes taukoamaton virta ajatusketjuja ja teemoja, ajatuksia jotka pulppusivat meistä kahdesta. Näin jälkeinpäin voisin väittää, että puhumisen tarve oli jatkuvasti läsnä. Jokaisella tapaamiskerralla. Yllätyimme molemmat, ehkä varsinkin minä: puhuminen olikin yhtäkkiä helppoa ja esteetöntä, vaivaantumaton.

<sup>1</sup>“La mujer en la danza: Cuerpos insurrectos y subversivos”. Julkaisussa *La investigación en Danza, Volumen 2*. Valencia: Mahali ediciones, 2016. s.203-210

Tapasimme noin kerran kuussa ennen fyysisten harjoitusten alkamista, ja sitten neljä kertaa harjoitusperiodin aikana, jolloin pääsin myös seuraamaan treenejä. Puhuimme tulevasta teoksesta – sen aiheesta ja mahdollisesta muodosta – tanssista ja taiteesta yleensä, Suomesta ja kotikaupungistani Barcelonasta, omista kokemuksistamme ja todellisuksistamme. Keskustelu sai velloa vapaasti: sitä ei haluttu suunnata johonkin tiettyyn aiheeseen tai näkökulmaan, vaan tämä puhumiseen löytynyt 'muoto', sen vapaa assosiointi aiheen ympärillä, oli myös itsessään kiinnostava. Nauhoitin suurimman osa keskusteluista myöhempää tarkastelua ja ajatusketjuihin palaamista varten. Lisäksi lokakuussa 2018 teimme pidemmän ja tarkemman haastattelun, jossa löytämämme keskustelumethodin jatkumisen lisäksi esitin Sannalle tarkempia ja yleisempiä kysymyksiä hänen työskentelystään. Osa haastattelun materiaalista sisältyy vapaissa sanamuodoissa tähän tekstiin.

Tunnenkin olevani etuoikeutetussa asemassa *Vieras-Främling-Stranger* -teoksesta kirjoittaessani. Katson sitä sekä sisältäpäin, prosessiin keskustelun kautta osallistuneena tekijänä, että valmistuvan teoksen äärellä aikaa viettävänä tarkkailijana. Olemme jakaneet ajatuksiamme, antaneet niille äänen, tuoneet ne yhteiseen tilaan. Jakaminen on ollut meille molemmille enimmäkseen yksin työskentelyyn tottuneille uutta, mutta samanaikaisesti elintärkeä lähestymistapa sekä prosessiin että aiheeseen: kaikki avaaminen, kahdenvälisyys ja ei-sisäänpäinkääntyvyys on oleellinen osa teoksen muotoa ja sisältöä.

Kirjoittaessani olen myös pohtinut tanssin ja liikkeen siirtämistä sanoiksi. Peruskoulun ja lukion ainekirjoituksissa suurta ahdistusta kokeneena, ja sen jälkeen akateemisen tanssintutkimuksen parissa kasvaneena pohdiskelijana, eräänlainen vapaampi ja henkilökohtaisempi tanssin sanoittaminen on ollut minulle haaste. Olen poukkoillut akateemisen muodon ja oman ääneni välillä, kuunnellut vuorotellen molempia. Lisäksi pitkään ulkomailla asuneena kirjoitan harvemmin suomen kielellä. Välillä oikeita sanoja, niitä ilmauksia joiden avulla ajatus pulpahtaa päähäni, ei ole olemassa tällä kielellä, vaan arkikielelläni: espanjaksi. Miten siis saan ajatukset esille? Ja sanotuksi ne sanat, joita ei ole olemassa? Millainen on kirjoittajan ääneni tässä pohjoisen kolkan erikoisessa, mutta samalla rakkaassa koodistossa? Tietyt sanat ovat herättäneet juuri tämän

rakkauden: ruumiini muistaa miten tämä kieli on ja elää. Koen tämän pohdinnan linkittyvän siihen samanlaiseen etsimiseen, jota koreografi tekee teosta työstäessään. Millainen muoto on tarkoituksenmukainen teoksen aiheen tai teeman kannalta? Miten teoksen aihe parhaiten saadaan esiin, ja miten muoto tukee tätä merkityksenmuodostusta?

Tämä essee on minulle uudenlainen kirjallinen avaus siihen hämmentävään ja viehättävään kaokseen, joka sisälläni velloo Sannan teosten äärellä ollessani.

Tekstin voi lukea kahdella tavalla. Perinteisesti alusta loppuun, lineaarista järjestystä seuraten, tai teemakohtaisesti, sisällysluettelosta mielenkiintoa herättäviä aiheita poimien. Lukeminen ei siis vaadi koko tekstin kulkemista järjestyksessä läpi, vaikka sen eri osat myös kommunikoivat keskenään, syventäen edellisten lukujen ajatuksia.

Barcelona 23.01.2019

Riikka Laakso

Esseen kirjoittamista tukenut  
Taiteen edistämiskeskus  
Uudenmaan taidetoimikunta

## Johdatus

The body is our general medium for having a world.  
Maurice Merleau-Ponty

Olemme maailmassa ruumiimme kautta, osallistumme ruumiillisesti maailman tapahtumiin. Ruumis on välineemme paitsi olemassaoloon, myös kommunikointiin, muistiin, kokemuksiin ja tunteisiin. Kaikki kokemuksemme ovat kehon kokemuksia, sen sisäisiä tapahtumia: kokemuksia maailmasta ja itsestä, sitä ympäröivistä ja siihen sekoittuvista todellisuuksista. Se on paikka, jossa maailmassaoleminen tapahtuu. Ruumis on maailmassa, ja maailma on ruumiissa.

Länsimaissa naisen sosiaalinen oleminen kiinnittyy vahvasti ruumiin katsomiseen ulkopuolisin silmin, sen ulkonäköön: nainen on ruumiinsa kuva. Nuoruus, sileälihausuus, kauniskasvoisuus ja solakkavartalaisuus määrittävät naisen yhteiskunnallista *arvoa*, sillä haluttava nainen on miellyttävä katsella. Ruumiillisuus määrittetty ulkopuolelta. Populaarikulttuurin naiseuden kuvasto vahvistaa ja ylläpitää näitä kauneusihanteita<sup>2</sup>, jotka tulvivat tietoisuuteemme mediaympäristöissä: televisiossa, elokuvissa, mainoksissa, internetissä. Silmäämme opetetaan siihen mikä on kaunista, ja mikä ei.

Länsimaisen kuvataiteen historia on vahvistanut tätä naisen katsomisen traditiota asetelmalla, jossa nainen on passiivisena istuva malli, ja mies aktiivisesti maalaava, tekevä taiteilija. Naista ei tuoda esiin *sellaisena kuin hän on*, vaan sellaisena kuin *miestaiteilija* hänet näkee, kokee – ja ikuistaa. Tanssin historiassa naisen keho taas on pitkään ollut väline miestaiteilijanerona ideoiden ja

<sup>2</sup>Naisen ulkonäköön kohdistuvat kauneusihanteet ovat hyvin samansuuntaisia monen tanssilajin kauneusihanteiden kanssa. Tanssin mallioppimiseen perustuvissa tyyleissä ja tekniikoissa, kuten baletissa tai modernissa tanssissa, joiden tavoitteena on liikkeen (muodon) täydellinen suorittaminen, tanssijat kasvavat lapsesta lähtien peilin edessä. Kuva omasta kehosta on peilin varassa, tuntemus kehosta perustuu peilin antamaan kokemukseen: kokemukseen kehon kuvasta. Länsimaisen taidetanssin perinteisen ajattelutavan mukaan luonnollinen keho ei sovellu tanssiin, vaan se on muokattava oikeanlaiseksi – kunkin tanssin tekniikan ja tyyllilajin ideaalikehoksi. Tällainen tanssin peili – ensin harjoitussalissa ja myöhemmin tanssijan päässä – vaatii ruumiin muotoilemista tietynlaiseksi, usein eeterisen lihattomaksi tai jäntevän energiseksi ja kurinalaiseksi. Kun nainen, tai tanssija, katsoo kuvaansa peilistä, hän muuttuu itsensä katsojaksi, sulautuu osaksi kehoaan katsovasta yleisöstä: nainen katsoo itseään spektaakkelina. (Peilistä lisää Berger, s.49-51) Populaarikulttuuri yhdistää naiseuden seksuaalisuuteen, sillä sen naiskehot ovat miellyttävyyden lisäksi liioitellun hyperseksuaalisia, aina valmiita tyydyttämään (mies)katsojan halun.

visioiden ilmaisemiseksi. Mies ajatteli ja koreografioi, nainen tanssi hänelle annettuja liikkeitä. Naistanssija lainasi kehonsa mieskoreografian työvälineeksi ja visioiden toteuttajaksi.<sup>3</sup>

Mitä jos nainen haluaa puhua itse itsestään? Miettiä, kertoa, maalata tai tanssia sen, millainen hän on ja miten hän kokee maailman(sa).

Eurooppalaisten taiteilijoiden omakuvat yleistyivät 1400-luvulla, samanaikaisesti tasopeilien käytön levitessä ja kaupallistuessa. Maalatakseen itsensä, kertoakseen tarinansa omakuvalla, taiteilijan piti pystyä *katsomaan* itseään – näkemään itsensä. Omakuvassa taiteilija katsoo itseään *toisena*, hänen kehonsa muuttuu taide-esineeksi, eräänlaiseksi kaksoiskappaleeksi omasta itsestä.<sup>4</sup>

Kun naistaiteilija katsoo itseään, mitä hän näkee? Ja miten hän katsoo itseään?

Sanna Kekäläinen näkee ruumiin(sa) kysymyksenä: mitä ja miksi? Ruumiillisuus on taiteilijan tutkimuskohde, materiaali jota kuunnellaan, johon syvennytään ja jota yritetään hahmottaa. Ruumissa elävät samanaikaisesti tekijä (taiteilija), katsottavana oleva (malli) sekä materiaali (värit, muodot). Siis tekijä, kuvailtava ja teos. Tai ajattelu, havainnointi ja toteutus.

Kuvataiteen perinteessä taiteilijan itsestään tekemiä teoksia, esimerkiksi omakuvia, voidaan pitää eräänlaisena päiväkirjana, jonka avulla tekijästä paljastuu jotakin. Henkilökohtainen kokemushistoria, sen ruumiiseen kirjoittautunut päiväkirja, on ollut Kekäläisen materiaalia useissa soolo-teoksissa vuodesta 1990. Teosten äänekäs ja itsepäinen naishahmo hakee erilaisia vaihtoehtoisia olemisen olomuotoja: ruumiin syvyyksistä kumpuavaa kauneutta tietynlaisen yhteiskunnallisen peilin ulkopuolella. Ruumiin kuvan lisäksi omakuvasta heijastuu tekijän todellisuus.

Peili käännetään sisäänpäin, pois kehon kuvasta ja kohti ihon alla olevaa.

<sup>3</sup>Tämä roolijako toteutui erityisesti baletissa. Modernin tanssin pioneerit Isadora Duncanista Martha Grahamiin hylkäsivät paitsi tanssin perinteen roolijaon, myös (mies)koreografien liikkeen toistamisen: nämä naiset koreografioivat itse tanssinsa. Tanssin historiaa feministisestä näkökulmasta esim. Christy Adair: *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. New York University Press, 1992.

<sup>4</sup>Tekstin muotokuvien ja omakuvien viittaava materiaali on teoksesta Shearer West: *Portraiture*. Oxford University Press, 2004.

## Alastomuuden kuvastoista

Kekäläisen naishahmo tulee teoksissa usein näkyväksi alastomana, ihonsa näyttäen.

Tapaa katsoa naisen ruumista kuvana on rakennettu eurooppalaisen maa-laustaiteen tradition kautta juuri alastomuudella. John Berger pohtii kahta eri tapaa olla alasti, joista hallitseva alastomuuden muoto *nudity* on naisen vartalon esittäminen kauniina (taide)esineenä, estetisoidussa asennossa. Nainen *tarjoaa* alastomuuttaan katsojalle miellyttääkseen tätä, poseeraa ja on tietoinen katsojan katseesta. Toinen hyvin vähän edustettu alastomuuden tapa on *nakedness*, jolloin henkilö on 'oma itsensä ilman vaatteita'. Tällöin alaston keho ei suuntaudu ulkopuoliselle katseelle, vaan on tunteva ja elävä, antaa jonkun henkilökohtaisen valua ruumiillisuuteensa.<sup>5</sup>

Tuntevista, yksilöllisistä naisista Berger mainitsee Rembrandtin maalauksen *Danae* (1636), jossa alaston nainen on pitkällään vuoteella, jännittyneessä tunnetilassa. Naisen ruumis ei makaa passiivisena, vaan hänen kätensä kurottautuu kohti jotain maalauksen ulkopuolella olevaa. Ruumis liikkuu, se on dynaaminen ja väreilevä. Tämä ruumiin intensiivisyys, ja tapa jolla Rembrandt tuo esiin tietyn naisen yksityisyyden<sup>6</sup>, tekee mahdolliseksi ajatuksen naisesta esittelemässä itseään maalauksen katsojalle. Naisen keho on elossa paitsi liikkeen luoman intiimin hetken kautta, myös painovoiman vaikutuksesta, sillä naisen rintojen liha puristuu käden liikkeestä, ja hänen vatsansa painuu kohti maata. Myös iho uhkuu elämää värien valinnassa ja pensselin jäljissä hyvin erityisellä tavalla.<sup>7</sup>

Kekäläisen materialisoima naishahmo asettuu samaan elävän ruumiin estetiikkaan. Ruumiin kokemuksellisuus piirtyy liikkeen ja lihan värinän kautta kun elämä, elävyys ja henkilökohtaisuus materialisoituvat ihoon. Tanssi ei ole Kekäläiselle kehon liikkeen kahlitsemista, vaan ruumiin alkuunpaneman olotilan ja liikehännän kanavointia. Liikkumista ei tukahduteta asennon alle. Siksi tanssija ei pyri tietynlaiseen vakiintuneeseen muotokieleen, vaan kurkottaa estetisoidujen muotojen ulkopuolelle: rehellisyyteen, yksityiseen,

<sup>5</sup>John Berger: *Ways of seeing*. Penguin Books, 1972. Kirjan kolmas luku käsittelee naista länsimaisessa taiteessa.

<sup>6</sup>Maalauksen malleina toimivat sekä Rembrandtin vaimo Saskia van Uylenburgh että rakastaja Geertje Dirck.

<sup>7</sup>"Seldom has seemingly 'breathing' skin been suggested with paint in such a convincing way." s.240 Teoksessa Eric Jan Sluijter: *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam University Press, 2006.

haurauteen, vähäeleisyyteen. Tai ylenpalttiseen ja liialliseen vellomiseen, siihen mikä kulloinkin tekee kysyvän ruumiin näkyväksi. Iho on hengittävä ja huokoinen kerros, joka sykkii liikettä.

Luonnollisessa koossa maalattu *Danae* ruumis kutsuu katsojaa kohtaamaan naisen henkilönä, henkilökohtaisuuden kautta. Edessämme on alastomana elävä nainen, ei ruumiin esittelyyn ja identiteetistä riisumiseen pyrkivä, miellyttävä ja kova naisen kuva. Ruumiin kivettäminen on elämän pysäyttämistä, kuoreen vangitsemista ja sulkemista; elämän paljastumisen salliminen taas tunteen herättämistä ja hyväksymistä, pyrkimys koskettaa jotain elävää.

Kehon dynaamisuuden alkulähde on ehkä konkreettisen tilan ulkopuolella, kuten Rembrandtin *Danae*-maalauksen liikkeen alkuunpanija on katsojan näkymättömissä, mutta samalla tämä liikkeen syy upottaa esilläolevan ruumiin tietynlaiseen olotilaan. Kekäläisen teoksissa ruumis kurottaa kohti jotain näkymättömissä olevaa, jotain siihen painunutta merkityksellistä tapahtumaa tai mennyttä hetkeä, joka synnyttää liikkeen. Samalla tämä kurottautuminen paljastaa jotain itse ruumiista, sen sisäisestä kokemuksesta. Kekäläisen ruumis on tapahtumien näyttämö. Kaikki on samanaikaisesti sekä tässä että menneessä, jatkuvassa liikkeessä sisäisen ja ulkoisen välillä.

## Liha ja seksuaalisuus

Alastoman naisvartalon avulla tehdyissä teoksissa ruumiin paljaus huomataan, se vangitsee korostuneesti katseen ja sitä kommentoidaan, alastomuus luetaan ehkä itsetarkoitukselliseksi tai koetaan huomion herättämiseksi. Vartaloa arvioidaan, *arvotetaan*, ja nainen koetaan helposti seksuaaliseksi olenoksi. Seksuaalisuus tuntuu muodostuvan merkittäväksi alastomuuden sisällöksi, vaikkei se olisi teoksen pääteema.

Tarkoittaako alastomuus automaattisesti seksuaalisuutta?

Onko paljas ruumis väistämättä himokas ja kiihkon vallassa?

Tai miten naisen seksuaalisuuden korostumista vastaan taistellaan?

Ruumiin realistinen näkyväksitekeminen yhdistetään usein niihin kuviin, jotka muuttavat vulvan kiihottavaksi spehtaakkeliksi: pornografiseksi naisen vartalon esittelemiseksi. Toisaalta ruumiin esiintuominen väärällä tavalla huomiota herättävänä torjutaan rumuuden kokemuksena, sillä epätäydellisyys, epämääräisyys tai takkuisuus katsotaan (nais)ihmiselle sopimattomaksi ruumiillisuudeksi.

Mediaympäristössä naisen osittain tai kokonaan paljastettu vartalo 'vaate-tetaan' usein piilottamalla sen lihallisuus. Liha 'pyyhitään pois' esittämällä ruumis etäisen eksoottisena tai luksukseen verhottuna ja koristeltuna kulu-tustavarana. Lihallisuus peitetään ylellisyyden panssarilla. Sileys on täydelli-syyden välttämätön määre, joka nostaa esineen korkeampaan kategoriaan, pois maallisuuden painosta. Siksi Kristuksen vaatteissa ei ole saumoja, ja science fictionin avaruusaluksukset koostuvat kiiltävästä ja yhtenäisestä metallis-ta.<sup>8</sup> Kun naisen ruumis esitellään virheettömänä, rypyttömänä ja kauttaaltaan sileänä, se samaistetaan tähän yliluonnollisuuteen: taianomaiseksi ja ihailta-vaksi esineeksi ihmisyyden yläpuolella. Myös naisen sukuelimet kovetetaan kuvaamalla ne hermeettiseksi timantiksi:

Tämä viimeisin kolmio, sen virheetön ja geometrinen muoto, sen kova ja kiiltävä materiaali, salpaa tien seksuaalisiin ruumiinisiin kuin siveyden miekka, ja pakottaa naisen lopullisesti takaisin mineraalien maailmaan, tämän (kallisar-voisen) kiven symboloidessa näin kiistattomasti absoluuttista esinettä, jolla ei ole minkäänlaista käyttötarkoitusta.<sup>9</sup>

Piilottamalla vulva tämän idealisoivan suojakuvun alle, naisen koko ruumis kovettuu ihailtavaksi kokonaisuudeksi. Naisen *kokemus* seksuaalisuudestaan leikataan pois kivettämällä siihen viittaavat ruumiinosat. Ruumiin jokainen sopukka on eristetty kaikesta elämästä, kaikesta ruumiillisuuden kokemukses-ta, joka voisi tuhota katsojan illuusion täydellisyydestä.

Vulvan näkymättömyys ja naisen sukuelimistä puhumisen tabu kiteyttävät länsimaisia suhtautumistapoja naisen ruumiiseen. Kuvataiteen historiassa naisen oma seksuaalinen halu poistettiin olemalla maalamatta vulvaa tai var-sinkaan häpykarvoitusta, joka yhdistetään seksuaaliseen haluun, sillä ruumiin pinnan läpi tunkeutuva karvoitus tekee ruumiin sisäisen elämän näkyväksi. Taltuttamalla liian elävän ruumiin merkit, nainen alistetaan ruokkimaan mui-den seksuaalista halua, olematta itse kuitenkaan halukas.<sup>10</sup> Liian elävä ruumis vie huomion naisen yksilöllisyyteen, vulvan läsnäolo taas saattaa johdatella naisen omaan, koettuun seksuaalisuuteen. Poistamalla molemmat nainen silotetaan haluttavaksi ja kauniiksi esineeksi, jonka ruumista ja seksuaalisuut-ta (mies)katsoja hallitsee.

<sup>8</sup>Roland Barthes: *Mythologies*. The Noonday Press, 1972. Lainaus s. 88, luvusta 'The New Citroën'.

<sup>9</sup>Barthes, luvusta 'Striptease', s.85. Kirjoittajan suomennos.

<sup>10</sup>Berger, s.31

Ruumiillisuutta tutkiessaan Kekäläisen yksi keskeinen osa-alue on ruumiin paljouden tutkiminen. Tai kääntäen: jos ruumiillisuutta käsittelee vain vaatteiden alle kätkeyn lihan kautta, jotain ruumiillisuudesta jää aina peittoon. Käsittelemättä. Lihan tullessa näkyväksi myös lihallisuuden merkitys paljastuu: sen herättämät tunteet, mahdollisuudet, tabut ja latautuneisuus kertovat jotain itse ruumiillisuudesta – naisen ruumiillisuudesta.

Siksi tätä alastoman ruumiillisuuden jännitteen paljastumista vältellään naisen vartalon esiintyessä kolutustavarana. Roland Barthes kirjoittaa stripteasesta:

Stripteasen lopullinen tarkoitus ei näin ole minkäänlaisen piilotetun syvyyden valaiseminen, vaan se merkitsee omituisen ja keinotekoisen vaatetuksen karistamisen avulla alastomuuden naisen *luonnolliseksi* pukimeksi, jonka lopputuloksena on lopulta lihan täysin siveellisen tilan saavuttaminen.<sup>11</sup>

Riisumisen *esittämisen* alkuhetkistä lähtien illuusioon kiedottu naisen vartalo on lopulta alastomanakin siveä, ja siksi sekä epätodellinen että vaaraton. Sen sisältä ei uhku syvyyttä tai henkilökohtaisuutta, ei mitään uhkaavaa, joka vaatisi katsojan reagointia tai haastaisi hänet osallistumaan. Vartalo on alastomanakin puettu, peitetty siveyden viitalla, jolloin sen iho muuttuu sisäisen maailman peittäväksi kuoreksi. Suljettu ruumis ei herätä häiritseviä kysymyksiä, se ei kommentoi tai kyseenalaista.

Kekäläiselle alastomuus on eräänlainen työkalu, olotila jossa ruumista suojaavat kuoret – asennot, asenteet, ylevöittäminen tai illuusiot – pudotetaan pois. Ruumis on esillä kokonaisena, ei siloteltuna tai osittain häivyttynä. Sen iho on huokoinen, ei panssarimainen suoja tai puolustusmekanismi. Paljas ruumiillinen olotila muistuttaa lapsen viattomuutta, ulkoisista katseista tietämätöntä haavoittuvuutta ja avoimuutta, joka mahdollistaa ruumiin uudelleenkirjoittamisen: sen muuttumisen kysymykseksi.

Alastomuus on länsimaisen maalaustaiteen historiassa enimmäkseen 'vailla vulvaa', Rembrandtin *Danaessakin* juuri sopivasti naisen jalkoväliin lankeavan varjon piilottama. Siellä on jotain niin kiellettyä, ettei se kestä päivänvaloa.

<sup>11</sup>Barthes, 'Striptease', s.84-85. Kirjoittajan suomennos.

Hélène Cixous puhuu naisille opetetun, että he ja heidän ruumiinsa ovat 'musta alue': mysteeri ja tutkimaton seutu. Ruumis on sokea piste, jonka olemassaolo kielletään, ja jota ei pystytä katsomaan. Musta manner kietoutuu pimeyteen, ja pimeys on vaarallista. Tämän pimeyden pelon vuoksi naisen ruumis on vallattu ja rauhoitettu, se on kolonisoitu Afrikka, riistetty ja hyväksikäytetty.<sup>12</sup> Näin nainen opetetaan samanaikaisesti uhriksi ja itsensä viholliseksi, ja suhde omaan ruumiiseen muotoutuu epäilyttäväksi ja sitä kautta epävarmaksi. Itseen saattaa olla vaikea hyväksyä, saati rakastaa. Cixous puhuukin surullisenkuuluisasta ei-rakkauden logiikasta, *infamous logic of antilove*,<sup>13</sup> lähtötilana oman ruumiin kohtaamiselle.

Vulva ja sitä avulla koko naisen ruumis on sosiaalisesti stigmatisoitu. Sen kautta uhkuva pimeyttä ja mysteeriä yritetään jatkuvasti hävittää. Vulva on portti naisen sisätilaan: ovi joka täytyy sulkea ja muurata umpeen. Kirjassaan *Kielletty hedelmä* Liv Strömquist kommentoi ironisesti miten NASAn vuonna 1972 laukaisema avaruussukkula Pioneer lähetti tietoa maan elämästä ulkoavaruuteen. Alumiinikylttiin oli kaiverrettu kuva miehestä realistisin sukupuolielimin, mutta naisen jalkovälissä vulvaa kuvaava lyhyt viiva poistettiin lopullisesta versiosta, ilmeisesti liian epäsovinnainen.<sup>14</sup> Naisen jalkovälissä oli konkreettisesti 'ei mitään', ihon jatkuessa navan alta kohti jalkoja.

Naisen on vaikea nähdä tai käsitellä sukupuolielimiään julkisessa tilassa paitsi kuvien kautta myös symbolisella tasolla. Pikkupoikien falliset esineet, kuten erilaiset pyssyt tai miekat, mahdollistavat oman ruumiin ja seksuaalisuuden symbolisen käsittelyn, mutta näille ei ole yhteiskunnallista vastinetta tyttöjen maailmassa.<sup>15</sup> Miten naisen ruumiin haurautta tai voimaa käsitellään sosiaalisesti? Miten fyysistä ja sisäistä maailmaa voi lähestyä? Perinteisesti naiselliseksi koetut käytöstavat, kuten jalat yhdessä istuminen, siististi ja pienin askelin käveleminen tai pehmeät eleet, ohjaavat kaikki samaan suuntaan: kieltämiseen, piilottamiseen ja hiljentämiseen. Tai miellyttämiseen, kiltteyteen ja tottelevaisuuteen.

<sup>12</sup>Viittaa tässä esseessä useasti Hélène Cixousin artikkeliin *The Laugh of the Medusa*. *Signs*, Vol. 1, No. 4. (Summer, 1976), s.875-893

<sup>13</sup>Cixous, s.878

<sup>14</sup>Liv Strömquist: *Kielletty hedelmä*. Turku: Sammako, 2016. s.34-35. Strömquist viittaa teokseen Mark Volverton: *The Depths of Space*, 2004. s.79

<sup>15</sup>Feministinen taide on ottanut vulvan korostamisen strategian vahvasti omakseen naisen ruumiin näkyväsitekemisessä. Hannah Wilken keraamiset vulvat, performansitaiteilija Valie Exportin haaroista avoimet housut tai Carolee Schneemannin vulvasta ilmestyvät tekstit ovat esimerkkejä 60 ja 70-luvuilta.

Perinteisen roolijaon mukaan nainen on opetettu tarkkailemaan jatkuvasti itseään: sitä miltä hän näyttää, ja miten hänen käyttäytymisensä esittäytyy toisen näkökulmasta. Miehet toimivat ja naiset ovat esillä – samalla kun nainen on koulutettu katsomaan omaa esilläolemistaan ulkopuolelta.

## Merkitön alastomuus

Tanssissa, kuten kaikessa elävässä taiteessa tai tapahtumassa, ruumis on itsensä vanki. Liike kurottaa fyysisten rajojen ulkopuolelle, aineettomaksi kehoksi, mutta pystyy muuntautumaan vain ihon ja lihan asettamiin rajoihin saakka. Ruumis ei koskaan pääse eroon ruumiillisuudestaan. Sen ulkoinen muoto – mies, nainen, muunsukupuolinen ruumis – on elävän ruumiin biologinen kehys ja sisäisen maailman vankila. Lihan kulttuurisesti luettavat merkit pysyvät, vulva on lopulta vulva.

Voiko naisen ruumiin riisua pois ja olla 'vain ihminen'? Mitä esilläolevan on riisuttava, jotta universaali inhimillisyys voi paljastua? Voiko oman sosiaalisesti kirjoitetun ruumiin ulkopuolella liikkua?

Kekäläisen ruumiin hakema kommunikaatio kurottaa intensiivisesti kauas naisuuden ulkopuolelle. Alaston ruumis on eräänlainen laboratorio, jonka avulla teoksen aihetta lähestytään, mutta se on myös laajemman tutkimuksen aihe: *keho olemisen paikkana*. Alastomuus on Kekäläisen teoksissa ennen kaikkea primääri olemisen tila, luonnollinen ja paljastettu maailmassaolemisen tapa. Alaston ruumis kurottaa hetkeen, jolloin viattomuutta ei ollut menetetty: aikaan ennen häpeän kokemuksen oppimista. Tästä vauvaiän vapaudesta nousevat kokemukset lähestyvät jotain hyvin yleisinhimillistä ja universaalia, kysyvät eksistentiaalisia kysymyksiä sukupuolirajojen ulkopuolella.

Tietoisuus katseen kohteena olemisesta, ja sitä kautta kokemus alastomuudesta, syntyy tavasta katsoa. John Berger viittaa luomiskertomuksessa tapahtuvaan katseen muuttumiseen:

He tulivat tietoisiksi olevansa alasti, sillä omenan syömisen vuoksi kumpikin näki toisen eri tavalla. Alastomuus muodostui katsojan mielessä.<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Berger, s.48. Kirjoittajan suomennos.



Omenan syömisen jälkeen katse muuttui häpeäksi omasta tai toisen ruumis- ta, sillä ruumis nähtiin erilaisena ja siksi outona. Alastomuus on näin alasto- muuden kokemus katsojassa, ja hänen tapansa nähdä ruumis ilman vaatteita.

Kaksi henkilöä, joista toisella on vaatteet ja toisella ei, ovat keskenään eriarvoisessa asemassa. Toinen on valta-asemassa puettuna, toinen taas suojaamattoman alaston. Voisivatko taiteen äärelle tulevat myös riisuutua jonkinlaiseen alastomuuden tilaan, henkisesti paljaana niityllä kirmaavaan ruumiillisuuteen? Siihen intuitiivisen aistimisen olomuotoon, jossa maailmaa ei katsota etäältä, vaan tunnetaan iholla.

## Provokaatio

Kekäläisen naisen ruumiin realistinen näkyväksitekeminen on ylevöittävä katseen ulkopuolella, sivussa naiseuden miellyttävyyttä korostavasta ja kuluttavasta kuvastosta. Hän hylkää ruumiin tietoisuuden katseen kohteena olemisesta, katsojalle omistautuvasta kauniista esineestä, jota voi tirkistellä (*voyeur*) miellyttävän etäisyyden takaa. Hänen ruumiinsa puhuu itsestään ja todellisuudestaan, ja sen värisevää lihaa (*nakedness*) ei voi sulkea turvalliseen kauniin esineen kuoreen ja muotoon (*nudity*). Näin ruumis ei omistaudu katsojalle: sen tarkoitus ei ole palvella, sitä ei voi hallita tai kuluttaa, sitä ei esitetä halun kohteena (*male gaze*: miehen katse ja näkökulma).

Katsojan valta-aseman kadotessa naisen vartalo kohtaa usein torjuntaa ja demonisointia. Epäsopivasta käyttäytymisestä, ulkonäöstä tai esilläolosta rangaistaan.

1900-luvun Amerikassa viktoriaanista kauneuskäsitystä kyseenalaistaneita reheviä ja lihallisia burleski-naisia kuvailtiin lehdissä halventavilla ilmaisulla. Elisa Holt oli toimittajien suussa roteva eläin, ja Lydia Thompsonia kutsuttiin hirviömäiseksi ilmestykseksi. Näiden naisten ruumiiden poistamista julkisesta tilasta vaadittiin kiihkeästi niiden elävyyden ja lihallsuuden sopimattomuuden vuoksi.<sup>17</sup> Ruumiillisuus oli liian kovaäänistä ja kyseenalaistavaa.

<sup>17</sup>Burleskista laajasti Robert G. Allen: *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*. The University of North Carolina Press, 1991.

Myös Rembrandtin *Danae* oli poikkeuksellinen aikakauden maalaustaiteen idealistiseen kuvaan pyrkivässä traditiossa, ja teosta kritisoitiinkin rumaksi ja törkeäksi, samalla kun kummasteltiin, miksi mallina ei oltu käytetty 'kauniimpaa naista'. Vuonna 1985 teos turmeltiin viiltämällä sen jalkoväliä ja heittämällä sen päälle happoa. Väkivallan motiivia ei koskaan saatu selville, mutta Rembrandt-asiantuntija Eric Jan Sluijter arvelee reaktion johtuneen maalauksen paljastamasta liian elossaolevasta naisesta, sen ruumiin koskettavasta elävyydestä.<sup>18</sup>

Katsojan vallan menettäminen ilmenee pettymyksenä, miellyttävyyden katoaminen rumuuden kokemuksena. Nainen tulkitaan epämiellyttäväksi kun katsoja ei saa häntä haltuunsa, tai rivoksi kun jotain liian henkilökohtaista paljastuu.

Mielenkiintoista naisen ruumiillisuuden näkökulmasta on myös Dries Verhoevenin teoksen *Ceci n'est pas mon corps* (Tämä ei ole ruumiini) sensuroiminen Helsingissä vuonna 2014. Teoksen kadulla tapahtuvassa loppukohtauksessa 83-vuotias nainen istuu lasivitriinissä alasti, kasvoillaan nuoren naisen naamio. Teoksen esittämistä saatiin jatkaa pukemalla naiselle alusvaatteet: peittämällä hänen rintansa ja vulvansa. Ikääntynyt ja alaston naisruumis kosketti jonkinlaista tabua vallatessaan lasivitriinin, jalustan joka kuuluu vain nuorille ja kauniille vartaloille. Yhdistyikö alastomuus seksuaalisuuteen, tehden katsojasta vanhan naisen tirkistelijän? Vai provosoiko se ruumiillisella suhteellaan kauneuteen, tai elämään – ja kuolemaan?

Julkisen tilan näkyvyys, etuoikeutettu paikka muiden katsottavana, on jatkuva valinnan ja tarkkailun kohde: mitä nostetaan esille hyvänä ja kauniina, mikä taas torjutaan ja piilotetaan? Toiseuden ja erilaisuuden kätkeyminen on systemaattista, samanaikaisesti kun oma identiteetti, 'me', kiinnittyy tähän toiseuden olemassaoloon. 'Me' voi olla olemassa vain määrittelemällä 'ne' jotka poissuljetaan. Samalla yhteiskunnallisesti marginaaliset asiat, kätkeyty tabut, ovat symbolisesti keskeisiä: ne herättävät yhteiskunnan välttelemiä kysymyksiä, joita vastaan on taisteltava, muutosta vastaan taistelemiseksi. Kysymyksen sensuroiminen on kyseenalaistamisen torjuntaa, muutoksen tai muuttumisen karttamista.

Onko ikääntyneen naisen alaston ruumis niin poliittisesti latautunut, että sen läsnäolo julkisessa tilassa pitää estää? Naisen ruumiillisuus esitti kysymyksen, johon ei oltu valmiita vastaamaan.

<sup>18</sup>Sluijter, s.243

Tuhoamisen ja turmelemisen lisäksi yksi vallankäytön keinoista on näkyttömäksi tekeminen poistamalla tai huomiotta jättämällä. Sensuroimalla tietynlaisen ruumiin läsnäolo, poistetaan myös sen yhteiskunnallinen vaikutus: sen mahdollisuus hengittää ja puhua.<sup>19</sup> Kääntämällä katse pois läsnäolosta, huomio siirtyy pois asian merkittävydestä, sen sisällöstä ja mahdollisista vaikutuksista. Erilaisten (nais)kehojen esiintuominen on vahva viesti ruumiista omaehtoisena kokonaisuutena. Ruumiillisuus on poliittinen kyseenalaistamisen keino.

## Puhumisen vaikeus ja tarve

Hélène Cixous korostaa naisen oman äänen tärkeyttä patriarkaalisen yhteiskunnan kuvaston aukkojen täyttämässä. Itsensä esiin kirjoittaminen ja henkilökohtaisen todellisuuden esiintuominen on askel näkyvyyteen, ja sitä kautta eheyttävään muutokseen.<sup>20</sup> Sisäsyntyinen ruumiinkirjoitus valloittaa ruumiin puheen välineeksi, oman kokemuksen tulkiksi.

Ruumiin eläviä ja rehellisiä kokemuksia on haastavaa tuoda tietoisesti esiin, tai rajata niitä tiettyihin sanoihin. Kokemus on progressiivinen ja aaltoileva prosessi kehon muistissa, jossa mennyt elää jatkuvan muutoksen keskellä. Nietzscheä seuraten sanat ovat horisontteja, aina liian arkipäiväisiä tai yleismaailmallisia kuvatakseen kokemuksiamme, jotka ovat kokonaisvaltaisia ja ainutlaatuisia. Sanat liioittelevat tai leikkaavat sen, mitä haluamme jakaa: näyttäytyvät superlatiiveina tai riittämättöminä kokemuksemme totuuden paljastumisessa.<sup>21</sup> Teoksissaan Kekäläinen ei tuo menneisyyttä näkyville yksiselitteisenä tarinana, ei muuta tapahtumia 'museotavaraksi' antamalla niille tiettyä muotoa tai 'sanaa'. Tai ei kiinnitä niitä tiukkoihin raameihin, jolloin kokemuksen dynaamisuus tärveltyy: se typistyy riittämättömäksi tai paisuu tunnistamattomaksi.

Dokumentti *Lyubov: Love in Russian* seuraa kirjailija Svetlana Aleksijevitšia haastattelemassa ihmisiä kirjaansa varten. Hän haluaa henkilökohtaisten kokemusten kautta pohtia, mitä rakkaus on, miten rakkauden hetken saa vangittua, tai miten rakkaus säilyy.<sup>22</sup>

Aleksijevitšin kirjat muodostuvat vahvoista ja henkilökohtaisista äänistä, jotka tekevät näkyväksi jaetun kokemuksen. Kirjojen puheen lisäksi *Lyubov: Love in Russian* -dokumentissa haastateltaville annetaan kasvot. Monilla ei ole sanoja rakkaudelle, vaan he ovat pitkään hiljaa, takeltelevat puheessaan oikeita ilmaisuja etsien, katsovat pois päin. Haastateltavien liikkeistä, eleistä ja asennoista välittyy, miten koetusta rakkaudesta heräävät tunteet ottavat ihmisen kokonaisvaltaiseen syleilyyn. Puhujien koko ruumis huokuu rakkauden kokemusta. Kehollisuus puhuu heidän kokemastaan, huutaa julki sen, minkä kertominen on mahdotonta. Rakkaudesta puhuminen saa ruumiin värähtelemään, muistot nostavat kyynelleet silmiin tai piirtävät esiin ujon hymyn. Jotain herää eloon, kun rakkaus palautuu kehoon. Rakkaus säilyy, pakkautuu, uhkuu, varastoituu ja purkautuu ruumiista, sen kokemiseen ja menettämisen liittyvä vahva kehollinen lataus. Vasta sitten sanat rakkaudesta puhumiseen alkavat löytyä.

Miten kokonaisvaltaisesta rakkauden kokemuksesta voi puhua sitä banalisoidatta tai hajottamatta?

Alain Badiou näkee rakkauden eksistentiaalisena mahdollisuutena, ehdotuksena toisenlaisesta olemisen paikasta. Rakkaus tuo esiin mahdollisen maailman, joka ei kietoudu vain yksilön todellisuuteen tai etujen tavoitteluun, vaan syntyy kahden erilaisen välille: maailmaksi yksilön ulkopuolelle. Kahden erilaisen ja erillisen välille rakentuu jaettu todellisuus, jossa 'nähdään yhdessä', kuitenkin pysyen erillisinä ja vieraina toisilleen. Rakkaus kunnioittaa toisen vierautta, ei valtaa tai valloita sitä alistamalla toista omaan käyttöön – tai osaksi itseään, vaan rakentaen uuden totuuden – maailman – joka tapahtuu jatkuvana kahden kohtaamisena. Rakkaus on hidas rakentuminen, halu kahdenvälisen ja siksi hauraan maailman jatkumiseen, uudessa ja tuntemattomassa todellisuudessa olemiseen.<sup>23</sup> Juuri rakkauden läheisyyden tunteen ja samanaikaisen vierauden kokemuksen ristiriidan vuoksi sanojen asetteleminen sitä kuvaamaan on vaikeaa, jos ei lähes mahdotonta.<sup>24</sup>

Rakkaus on painunut hitaana tapahtumana niin syvälle kehoon, että mikään sana ei ole niin laaja, riittävän tarkka tai tarpeeksi kokonaisvaltainen kattaakseen koko rakkauden kokemuksen. Jokainen ilmaisu on liikaa – tai liian vähän.

<sup>19</sup>Cixous, s.880

<sup>20</sup>Cixous, s.880

<sup>21</sup>Friedrich Nietzsche: *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*. Gateway Editions, 1996. s.88

<sup>22</sup>*Lyubov: Love in Russian* (2017) Taskovski Films, Lontoo. Ohjaus: Staffan Julén

<sup>23</sup>Alain Badiou: *Elogio del Amor*. Café Voltaire, 2009.

<sup>24</sup>Runoilijoita pidetään usein äänenä ihmisen ja todellisuuden välillä, sillä he pystyvät asettelemaan sanat niin, että kokemus herää niissä henkiin.

Kokemuksen *elävä aika*, hetki ja tapahtuma paljastuu Kekäläisen ruumiin ajattelussa: pakoilevan ja saavuttamattoman kokemusmaailman jatkuvassa tavoittamisessa. Teoksen aiheesta oleskellaan, rämmitään, harhaillaan ja vaellellaan. Mutta ei päämäärättömästi: Kekäläisen jokaisen teoksen pohjalla on pitkään työstyetty luonnos, 'skissi', eräänlainen kaava tai suunnitelma koko tapahtuman kulusta. Se on perinpohjaisesti järjestelty rakenne, kartta, polku. Avoin käsikirjoitus tai sulkeutumaton organismi, jonka tanssija kulkee joko yksin tai havainnoitsijoiden kanssa – harjoituksessa tai 'esityksessä' – kokonaisuudessaan alusta loppuun, sen kaikissa sisällöissä käyden. Teokset eivät näin koostu erillisistä kohtauksista, kokonaisiksi rakennetuista paloista, vaan peräkkäin tapahtuvista hetkistä, jotka rakentavat toinen toisensa: ovat ja tapahtuvat aina suhteessa toisiinsa.<sup>25</sup> Huolella ajateltu, pitkä tapahtumasarja koetaan ruumiin todellisuuden kautta yhä uudestaan ja uudestaan, aina erilaisena mutta karttaa seuraten, aina ainutkertaisena mutta teoksen maamerkkeihin kiinnittyen. Teos on kokemuksellinen rihmasto, laajalle kurot-tautuva verkosto, joka elää rakenteen sisällä, ympärillä ja rinnalla ruumiillisen tapahtuman ehdoilla.

Kekäläinen herättelee kokemusmaailmaa eloon ruumiissaan 'puhumalla' aihettaan vastaanottajalle. Heinrich von Kleist näkee puheen ajattelun tavoittelemisena, tietämisen kirkastumisen prosessina. Yksin pohtimisen sijaan hän kehottaa puhumaan aiheesta ensimmäisen vastaan tulijan kanssa: puhumaan taukoamatta, takellessa ja sanoja tavoittaen, sanojen äärettömässä viidakkossa suunnistaen. Jossain vaiheessa äärimmilleen virittyneet aivot löytävät oikeanlaisen suunnan ja tietyntyyppiset sanavalinnat. Puhe on Kleistille ajatusketjujen tavoittelua, sillä ajatus syntyy suussa – kehossa.<sup>26</sup>

Näin ajatusprosessi käynnistyy aavistuksesta, oikeanlaisen kysymyksen hahmottelusta. Juuri sen tietyn pohdinnan alun löytämisestä, joka saa ajattelun moottorin käynnistymään ja ajatuksen etsinnän syntymään. Sen alkio on kysymys, johon yksiselitteisen vastaamisen mahdottomuus luo tilaa tuntemattoman maailman syntymiselle. Kuten rakkauden ja vierauden suhteen paradoksin hahmottelulle, Badioun kuvauksen mukaan *diferencia idéntica*, 'identtinen erilaisuus'.<sup>27</sup>

<sup>25</sup>Haastattelu Sanna Kekäläinen 18/10/2018

<sup>26</sup>Pohjana essee Heinrich von Kleist: "On the Gradual Formulation of Thoughts while Speaking", 1805.

<sup>27</sup>Badiou, s.10

Kekäläisen ruumiillinen puhe muodostuu näin eräänlaiseksi oksymoroneiden sarjaksi (kreikka: *oksys* 'terävä', *moros* 'tylsä'), näennäisesti ristiriitaisten sanojen keholliseksi tiheiköksi, joka kurottaa kohti kehollista ajatusta. Kekäläisen teoksissa ruumis on julkinen salaisuus, vastakkaisten voimien leikkauspisteessä materialisoituva ruumiillisen ajattelun tiivistymä. Ruumis on lihallisen ajattelun ja hiljaisen huudon lävistämä. Sanahybridit väittävät yhtä, ja ajautuvat seuraavassa hetkessä kohti toista. Jatkuva saavuttamattoman ja saavutettavuuden jännite muokkaa tanssivaa kehoa. Sen olotila on ajaton hetki, jossa henkilökohtainen menneisyys koskettaa jaettua oivallusta.

Jokainen Kekäläisen (kehon)todellisuus on erilaista ruumiin puhetta, sisältä pulppuavaa ääntä ja äännähdyistä. Sen erityinen sointi tulee ulos liikkumisen tai olemisen eri tavoissa: hiljaisuutena tai huutona, nykimisenä, keveänä lauluna tai hyminänä. Tanssijan osaaminen syntyy tämän äänen tunnistamisesta, kuuntelusta ja ulkopuolelle kanavoimisesta. Se on äänensävyyn muovaamista lihaan, lihaksiin, ihoon.

Myös Svetlana Aleksijevitšin kirjat muodostuvat henkilökohtaisista äänistä: huudoista, parahduksista ja henkäyksistä. Haastateltavien ainutkertaisten tarinat ja tapahtumat kertovat kuorona oman moniäänisen historiansa. Ne koostuvat voimakkaista muistiin painuneista yksityiskohdista, sillä juuri tapahtuman merkittävyys saa ihmisen muistamaan. Tämä vaihtoehtoinen, kollektiivinen kokemushistoria piirtää näkyviin tietyn yhteiskunnallisen ajanjakson ilmapiirin. Se on vastakaikua hegemoniselle totuudelle, kyseenalaistaa virallisen historian kertomalla oman versionsa yhteiskunnan ilmiöistä ja tapahtumista.<sup>28</sup>

Aleksijevitš kuuntelee haastateltaviaan ja kerää heidän kokemuksellisia ääniään. Niiden avulla hän kirjoittaa esiin ihmisten kokemuksen yhteiskunnasta. Kekäläinen kuuntelee ruumiin kokemuksia, ja puhuu niiden kautta ruumiillisen ehdotuksen tai kysymyksen yhteiskunnalle. Molemmat kumpuavat syvästä henkilökohtaisuudesta, jossa yksinäisyys muuttuu jaetuksi, kokemukselliseksi puheeksi.

<sup>28</sup>Svetlana Aleksijevitšin teoksista *Sodalla ei ole naisen kasvoja* antaa äänen yli kahdellesadalle toiseen maailmansotaan osallistuneelle naiselle, jakaen heidän kokemuksensa sodan ilmapiiristä. Vuonna 2015 Nobelin kirjallisuuspalkinnon saanut *Tšernobylistä nousee rukous* taas kertoo ydinvoimalaonnettomuuden vaikutuksista kaupunkiin ja kaupunkilaisiin, ihmisiin jotka kokivat sen ihollaan.

## Rakkaus ja särö

Ihmisten väliset suhteet ovat kuin tiheitä metsikköjä.  
Tai ehkä ihmiset itse, hekin ovat metsiä,  
polkuja polkujen jälkeen avautuu heissä,  
polkuja jotka säilyvät tuntemattomina toisille,  
avautuvat vain sattumalta joillekin jotka osuvat kohdalle.  
Riikka Pulkkinen: *Totta*

Ihminen on tietoinen omasta epätäydellisyydestään, pienuudestaan ja mitättömyydestään universon, maailman, luonnon tai yhteiskunnan ja sen muiden jäsenten edessä. Halkeamaa ihmisen kaikkivoipaisuudessa yritetään markkinatalouden yhteiskunnassamme paikata menestyksellä ja rikkauksella, viehättävyydellä ja puoleensavetävyydellä. Ne ovat yrityksiä tehdä meistä rakastettavia muiden silmissä. 'Katso minua!', huudamme sosiaalisen median virtuaalisessa kommunikaatiossa tai toisten läsnäolon fyysisesti ympäröimänä. Tämä kääntyy lopulta vienoon pyyntöön: rakasta(tko) minua.

Meissä on halkeama, jonka vain toinen tai toiset voivat täyttää.

Vahva yksinäisyyden kokemus hallitsee ihmistä, kokemus ”erillisyydestä – ja siihen liittyvästä ahdistuksesta – joka voisi tehdä hänet hulluksi, jos hän ei jatkuvasti etsisi yhteyttä ulkomaailmaan ja muihin”.<sup>29</sup> Todistamme egollemme olevamme haluttavia, ihailtuja, älykkäitä, puoleensavetäviä, hauskoja, menestyviä – ja siksi rakastettavia. Näyttämme parhaat puolemmme yrityksissä tuntee itsemme rakastetuksi, ja samaa kautta yritämme myös rakastaa itseämme.

Käännyimme ja käperryimme omaan kaikkietävytemme ja paremmuutemme narsistisen peilin äärellä. Rakennamme ympärillemme suojamuurin, jonka sisäpintaa peittää peilien kerros. Kaikki nämä peilit osoittavat kohti meitä, heijastaen ja monistaen sen täydellisyyden, jonka niistä näemme. Samalla kiellämme vajaavaisuutemme, ihmisyytemme epätäydellisyyden. Peitämme halkeamat vakuuttelujen alle.

<sup>29</sup>Fromm, s.23

Mutta juuri nämä säröt ovat mahdollisuus toisen kohtaamiseen, yhteyteen toiseen ihmiseen.

Yksi kirjailija Svetlana Aleksijevitšin haastateltavista, Julia, kuvailee pikkutarkasti hetken, kun poika tarttui häntä 18-vuotiaana ensimmäistä kertaa kiinni kädestä:

Meillä oli kotona kissoja, ja ne olivat raapineet käsiäni. Kun kävelimme käsi kädessä, hänen hikensä imeytyi käsieni raapaisujälkiin. Se sattui kauheasti. Mutta ainoa asia mitä toivoin oli, että hän ei päästäisi irti.<sup>30</sup>

Julian kertomuksessa toinen ihminen imeytyy fyysisesti hänen kehoonsa, käsien rikkinäisen ihon haavoista. Rakkauden tapahtuminen vaatii särön ihmistä peittävässä suojakuoressa. Yhdessä intensiivisessä kehollisessa kokemuksessa kiteytyvät kaikki ne tunteet – kiihkot ja kivut – jotka Julia kokee rakkaudeksi: *se mitä rakkaus hänelle on.*

Säröä, inhimillistä vajaavaisuuttamme, koetetaan epätoivoisesti peittää ja korjata. Ymmärrämme rakkauden kaupankäynniksi, jonka toisella osapuolella on oltava 'senhetkinen huippuarvo persoonallisuusmarkkinoilla'<sup>31</sup>. Katseemme hakee rakkauden kohteeksi huippuyksilöä, optimaalisen suorituskyvyn omaavaa rakastajaa, rakkauden moniosajaa ja tehopakkausta. Haluamme rakkauden tuottavuusloikan. Nyt. Katsomme toisia kuin kauppatavaraa, sillä uusliberaalin materialistisen ajan rakkaus on hedonistinen, nautintoon perustuva sopimus, jota Alain Badiou kutsuu 'intohimon taloudeksi': järjestyksi, jossa riskitöntä ja siksi pinnallista rakkautta kulutetaan nautinnollisesti.<sup>32</sup> Rakkaus on pervertoitunut, se on sulautettu osaksi kulutuskapitalismin maailmanjärjestyksestä – kaupankäynnin välineeksi.<sup>33</sup>

Särön takaa avautuva henkilökohtainen ja hauras todellisuus on rakkauden kasvualusta. Ja kyky jakaa tämä epätäydellisyys – sellaisenaan.

<sup>30</sup>Dokumentti *Lyubov: Love in Russian*

<sup>31</sup>Fromm, s.17

<sup>32</sup>Badiou, s.6

<sup>33</sup>Filosofit ja sosiologit ovat huolissaan rakkauden muuttumisesta osaksi kulutukseen perustuvaa elämäntyyliämme.

Teoksessaan *Puna-Red-Rouge* (2007) Kekäläinen jakaa vahvan vierauden kokemuksen kohtaamisestaan masai-naisen kanssa. Fyysinen erilaisuus oli äärimmäistä, sillä naisella oli öljytty kalju pää, päällään punainen huopa ja suuret helmet. Päällimmäiseksi nousee kokemus kyvyttömyydestä kommunikoida: "... koin kauhua, tyhjyyttä ja pelkoa. En tavoittanut hänen läsnäoloaan enkä sieluaan. (...) Mutta ei tämä afrikkalainen nainen ymmärrä minunkaan katseesta mitään, ei lue tunnetta, ei ilmettä, kokee vierautta ja torjuntaa."<sup>34</sup> Miten kaksi ihmistä voi olla niin etäällä toisistaan, tunnistamatta toisen katseen inhimillisyyttä, tavoittamatta humaania yhteisymmärrystä?

Kokemuksesta nousee hämmennys, mutta myös havainto erilaisuudesta: ymmärrys ihmisyiden monimuotoisuudesta, omasta erityislaatuudesta, mutta myös rajoittuneisuudesta ja vajaavaisuudesta. Sekä toiveikas kysymys, jonka Kekäläinen esittää: "Missä sitten kohtaamme, voimmeko olla täsmälleen samanlaisia, kaksoisolentoja?"<sup>35</sup> Vaikka naiset katsoivatkin toisiaan fyysisesti läheltä, kosketusetäisyydeltä, välissä oli vieraantuneisuuden muuri, jonkinlainen kulttuurin koodi, josta huokui enemmän erilaisuutta kuin samuutta. Estääkö äärimmäinen erilaisuuden kokemus ihmisiä tavoittamasta toistensa sieluja tai perusinhimillistä kommunikointia?

Geneettisten tutkimusten mukaan kaikki ihmiset polveutuvat samasta afrikkalaisesta naisesta, niin sanotusta mitokondrio-Eevasta, yhteisestä esiäidistä. Ruumiimme perusmateria on yhtä, meidän kaikkien geeneissä on osa samaa kantanaista. Jaamme fyysisesti saman alkuperän, vaikka olemmekin kasvaneet kulttuurimme kuvaksi, elinympäristön ja tapojen eriyttämiksi. Miten vierauden muurin yli voi päästä, jos molemmilla puolilla on kuitenkin lopulta ihminen?

Tähän tekstiin on vaikuttanut vahvasti Alain Badioun kaipausta rakkauden uudelleenkeksimistä. Teoksessa *The Agony of Eros* (2017) Byung-Chul Han taas on tuolissaan toisen ja toiseuden tuhoutumisesta, jonka kautta rakkaus muuttuu mahdottomaksi. Kolmas ajatustenherättäjä on ollut Erich Frommin pohdinta rakkaudesta toimintana klassikkoteoksessa *Rakkauden vaikea taito* (1969).

<sup>34</sup>*Puna-Red-Rouge*, teoksen käsiohjelma.

<sup>35</sup>Idem

Sanan 'ihminen' etymologiakaan ei ole yksiselitteinen. Se on saattanut ja tunnustettavuuden kautta. Oletus juuresta mordvan sanassa *inze* 'vieras', taas korostaa erilaisuutta, sillä toinen ihminen on ensisijaisesti tuntematon, etäinen ja kaukainen.<sup>36</sup> Onko toinen *ihminen* meille lähtökohtaisesti tuttu vai vieras, sukulainen vai muukalainen? Ja kun lähestymme toiseutta ja erilaisuutta, kohtaammeko sen uteliaisuudella vai torjuen? Saako toinen olla erilainen, ja silti kokonainen?

Ihmisen vaikeus kohdata erilaisuutta kuvastuu tavassa aistia toisenlainen puhe. Vieraan kansan tai viereisen kylän puhe on kautta historian koettu käsittämättömäksi päälätykseksi tai onomatopoeettiseksi sekasotkuksi, joka luokiteltiin puhekyvyttömyydeksi. Puhumisen sijaan vieraat päästelivät outoja ääniä, joista johdettiin nimitys koko kansalle. *Bar-baarit* tarkoitti sivistymättömiä ja raakalaismaisia ihmisiä. *Bere-berit* johtui antiikin kreikan sanasta 'barbaros', ja merkitsi 'vierasta' tai 'ulkopuolista'. *Ta-taarit* taas oli sanan 'barbaari' synonyymi, jossa 'Tata' oli kiinalaisten käyttämä nimitys Keski-Aasian kansoista, joiden kieliä he eivät erottaneet toisistaan. Nämä vieraat ja tuntemattomat kansat eivät olleet nimeäjille oikeita ihmisiä, vaan vajavaisia, alempaa kastia, vähempiarvoisia ja sivistymättömiä. Tämä oikeutti heidän tuhoamisen tai orjuuttamisen: erilaisuuden uhan hävittämiseen tai valjastamiseen omaksi hyödyksi.<sup>37</sup>

Kohtaaminen olisi vaarantanut oman yhteisön yliverlaisen totuuden, kyseenalaistanut sen tavan nähdä maailma. Vieraus koettiin uhkana yhteisölle, ei polkuna erilaisuuden avaamaan kokemukseen tai sen mahdollisuuteen itsereflektiosta: ulospääsyyn suljetusta todellisuudesta ja yhteisön samanlaisuuden logiikasta.

Samanlaisten ympärille rakennetaan muuri, joka pitää kyseenalaistavan ja vahingoittavan tuntemattoman ulkopuolella.

<sup>36</sup>Tiedot sanan alkuperästä: Kotimaisten kielten keskus, kirjoittaja: Klaas Ruppel [https://www.kotus.fi/nyt/kysymyksiä\\_ja\\_vastauksia/sanojen\\_alkuperasta/ihminen](https://www.kotus.fi/nyt/kysymyksiä_ja_vastauksia/sanojen_alkuperasta/ihminen), sekä Kysy kirjastonhoitajalta [https://www.kirjastot.fi/kysy/haluaisin-tietaa-mika-on-sanan-1?language\\_content\\_entity=fi](https://www.kirjastot.fi/kysy/haluaisin-tietaa-mika-on-sanan-1?language_content_entity=fi), jossa lähteenä myös Kaisa Häkkinen: *Nyky Suomen etymologinen sanakirja*, WSOY, 2004. Sähköiset tiedostot katsottu 19/12/2018.

<sup>37</sup>José María Valverde: *Pensar y hablar*. Universidad de Barcelona, 1994. s.8 Konferenssin pohjalta julkaistu tekstikokoelma.

Kohtaaminen on riski, niiden rajojen ja suojamuurien avaaminen, jotka varjelevat rakentamaamme linnaketta. Se on erilaisuuden kokemus, joka tunkeutuu meihin, ja pakottaa meidät kyseenalaistamaan rakentamamme maailman, suojelemamme yksityisen tilan ja totuuden.

Rakkaudessa annamme tämän tapahtua, teemme toiselle tilaa itseemme: sisällemme. Rakkaus kutsuu tarkastella maailmaa identiteettimme ulkopuolella. Siksi rakkauden tapahtuminen vaatii itseensä kietoutuneesta todellisuudesta ja narsistisesta sisäänpäinkääntyneisyydestä luopumista.

Rakkaus on kysymyksiä siitä, *kuka minä olen ja kuka toinen on*. Sekä kyky sietää tämän jatkuvan kysymisen ja epävarmuuden jännitettä.

Ihminen on pohjimmiltaan sosiaalinen eläin, laumaeläin, joka tarvitsee ympärilleen toisten läsnäoloa, liikettä, jakamista. Sekä rakkautta: epätäydellisyydessään nähdäksitulemista, yhteisen rakentamista, epävarman vahvistusta, luottamusta erilaisuuteen, vilpittöntyä hyväksyntää.

Rakkaus on kyky olla suojautumatta. Rakkaus on ruumiin avaus toiselle ja toiseudelle.

## Ruumiiseen syventyminen

Kekäläinen mainitsee usein ruumiin tutkimisen vaativan tietynlaista olemisen tapaa, eräänlaista 'kuorien riisumista'. Ruumiin täytyy olla auki sisäiselle kokemukselle, paljaana ja hauraana tanssijalle itselleen, avoimena ympäristölle. Se vaatii tietynlaista suojaamattomuutta.

Kaksitoista vuotta sitten, teoksen *Puna-Red-Rouge* prosessissa, Kekäläisen työskentely alkoi vahvasti hakeutua tiettyyn suuntaan. Teosta varten hän kirjoitti paljon yksityisistä muistoista, hahmotteli niille sanamuodot ja merkitsi ne muistiin. Mutta ennen kaikkea hän avasi näiden muistojen materiaalin, haki niistä "muodonmuutoksen nykytanssin omaleimaiseksi ruumiin kieltä puhuvaksi liikkeeksi"<sup>38</sup>. Teoksessa paljastuu pudotettu ruumis. Se ei esiinny tai vakuuttele yleisöä taitavuudellaan, vaan kylpee henkilökohtaisessa olemisessa. Välillä kehollisuus näyttää hallitsevan tanssijaa: se liikuttaa tätä

<sup>38</sup>Kuvaus teoksesta <http://www.kekalainencompany.net/wp/teokset/puna-red-rouge-fi/>

kuin märkää rätkkiä, pyyhkii tanssijan iholla lattian pintaa. Kekäläinen on kuin ihmisen kokoinen marionetti, sätkynukke, jonka lihaa ruumis muokkaa mieleisekseen. Tai omaa ruumiillisuuttaan tutkiva, äärimmäisen ketterä sekä hellyttävän kömpelö intuitiivinen lapsi.

Kekäläinen tuntuu yllättyvän jokaisesta liikkeestä, jokaisesta uudesta esiinpyrkivästä impulssista, ikään kuin ei itse ohjaisi tai määrittäisi niitä. Teoksen hahmon kautta hän kysyy, kuka tuntematon meissä asuu, *kuka tuntematon meissä liikkuu ja meitä liikuttaa?*

Vahvat tunnekokemukset, kehollisen ymmärtämisen hetket ja muut merkittävät tapahtumat ovat tehneet ruumiistamme, meistä, sellaisen kuin se on. Tanssissa ruumiin paljaus avaa teoksen aiheista todellisuuksia, joita emme pysty piilottamaan. Tai ruumiin kautta voimme päästä kiinni todellisuuksiin, joita emme tiedosta kantavamme ruumiissamme: vain itse ruumis tietää ne. Liike paljastaa pieniä vastausten aihioita kysymyksiin *kuka me olemme tai miten me olemme?* Liha puhuu, kun sen kuuntelemiselle annetaan aikaa.

*Puna-Red-Rouge*ssa tämän pudotetun ruumiin hauras oleminen sekoittuu tunnistettavaan liikemateriaaliin, kuten Nijinskyn faunilta lainattuihin eleisiin, jonkin oudon eläimen yritykseen oppia käyttämään selästä kasvavia pieniä siipiä, toisen karvaisen olion korvien sukimiseen, pienten lentosuukkojen lähettämiseen tai kiikarointiin. Samanaikaisesti Kekäläinen tuntuu pohtivan suhdettaan tanssin opittuun liikekieleen, joka pirskahtelee esiin teoksen aikana. Baletin muotokielestä tutut pyörähdykset ja siirtymiset puolivarpailla, jalkojen asennot ja liikkeet (*attitude, grand battement*), viittaukset modernin tanssin Graham-tekniikan asentoihin lattialla tai jalan swing-liikkeet heijastavat sitä sanastoa, joka keholle on koulutuksessa opetettu. Tanssija purkaa auki muotokieltä, joka vuosien harjoittelun tuloksena<sup>39</sup> on iskostunut osaksi omaa kehollisuutta: *sanastoa jonka keho on sisäistänyt*.

Tanssisanastoa suodattaessaan Kekäläinen myös pohtii ruumiinsa suhdetta tähän opittuun muotokieleeseen. Hän kurottelee melodramaattisesti kohti taivasten valtakuntaa, suuri jalanheitto osuu tanssijaa päähän aiheuttaen horjuntaa, piruettiin valmistaudutaan hartaasti, mutta itse pyörähdys on vain lyhyt hetki. Lattialta noustessaan tanssija pullistelee lihaksiaan juhlien omaa

<sup>39</sup>Sanna Kekäläinen on aloittanut tanssikoulutuksensa lapsuuden baletilla, sitten opiskellut 80-luvun alussa Lontoon School of Contemporary Dancessa, jossa painotus oli myös tanssiteknisesti baletissa sekä moderniin tanssiin lukeutuvassa Graham-tekniikassa. Lisäksi hän on käynyt kursseja ja jatko-opintoja SNDO:ssa Amsterdammassa.



kykenevyyttään, näyttävä lattialle tömpsähtäminen taas naamioidaan taiteelliseksi päätökseksi. Hän parodioi mielihyvää ja liiallista yrittämistä muuttuen tanssin maailman sankarista antisankariksi. Ruumis kurkottaa kohti tuttuja liikekuvastoja, samalla rikastuttaen niitä uusilla merkityksillä, kun Kekäläinen nauttii laukatessaan ympäri näyttämöä kuin hyppysarjaa suorittava tähtitanssija – tai kuin vilpittömästi innostunut lapsi. Liike kommentoi jatkuvasti omaa olemistaan. Rikkaassa fyysisyydessään Kekäläinen on ironinen mutta hellä, hauska mutta kriittinen.

Ruumiillisuus on pudotettua, mutta myös jonkin ulkoisen kannattelemaa: se lainehtii syvien vesien ja iskostettujen liikeratojen sekä liikkeiden välillä. *Puna-Red-Rouge* tuntuu hahmottelevan pohjan Kekäläisen metodille.

Neljä vuotta myöhemmin, teoksessa *The Beast – A Book in an Orange Tent* (2011), liikkumisen tapa on muuttunut ja tarkentunut. Liikkeen rönsyt tuntuvat karsiutuneen pois, jättäen jäljelle vain yhä syvemmältä kehon ytimestä nousevan aineksen. Liikekohtaukset ovat muuttuneet pidemmiksi jaksoiksi, joiden sisällä hahmot tutkiskelevat ruumiinsa materiaalia. Sama liikeaihio elää pitkään, kun Kekäläiselle tyypillisessä liikkeen virrassa muuntautuminen vaihtelee salamannopeista transformaatioista hitaaseen pohdiskeluun. Liikkuminen kiihtyy omista impulsseistaan, ja viivyttelee sitten suvantokohdissa rauhallisesti saostuen. Tanssija pysähtyy välillä paikalleen, hengähtämään, mutta pitää aina sisäisen virtauksen hereillä – valmiina kiihtymään uudeksi liiketulvaksi. Se yltyy musiikin mukana, mutta ei kuvita tai ole alisteinen melodialle, vaan asettuu vapaasti äänimaailman ehdottamille poluille. Liikkeen laatu on muuttunut tummemmaksi, *Puna-Red-Rougen* keveys on poistunut, ja tilalle on astunut tietynlainen mustuus ja painavuus.

Teoksen hahmoista paistaa paljas inhimillisuus. Hämmäntynyt aavikon kulkija, tuohtunut kansalainen tai epätoivossa ja suuttumuksessa rypevä turhautunut ihmishahmo ovat seesteisen rehellisiä. Toisissa liikeosuuksissa alaston ruumis taas muistuttaa alkueliötä, orgaanista massaa tai pelotonta kokeilijaa. Sillä ei ole hävettäviä salaisuuksia, sen ei tarvitse peittää tai suojata itseään. Sen suhtautuminen maailmaan on sekoitus välitöntä pienen lapsen kiinnostusta ja itsensä sellaisenaan hyväksyvän ihmisen rauhallisuutta.

*Puna-Red-Rouge*en verrattuna liikkeen muoto on hälventynyt, sillä erilaisten hahmojen sävyt sekoittuvat toisiinsa ja muodostavat hybridejä kokonaisuuksia. Eleet ovat selkeitä ja suunnattuja, mutta eivät enää tunnistettavia. Kehoa ei pysty yksiselitteisesti lukemaan – emme enää tiedä, mihin sen *merkit*

viittaavat, ja mitä ne *merkitsevät*, mutta ne ovat selkeän *merkityksellisiä*. Ne tulevat jostain ja muodostavat omanlaisen, sisäsyntyisen logiikan, esikielellisen kommunikoinnin ja puhumisen tavan. Niistä välittyy vahva puhumisen tarve.

Liha on korvannut muodon, siirtynyt pääosaan. Kekäläisen olotilan muutokset ovat kokonaisvaltaisia ja monisävyisiä. Liikejakso ottaa enemmän aikaa kehittymiseensä, tai se pystyy muuntautumaan laajemmin ja kauemmin kuin ennen: sillä on kyky painua syvemmälle lihaan ja pulpahtaa taas ihon pinnalle.

Kekäläisen teosten lähtökohdat, eräänlaiset dogmat, ovat tarkentuneet ja tiivistyneet kohti olennaista. Representaatiosta ja siihen linkittyvästä liikesanastosta poistuminen, kuten liikkeen tunnistettavuudesta, muodosta tai teknisyydestä luopuminen, mahdollistaa toisenlaisen liikkumisen ja esilläolon tavan kukoistamisen. Samanaikaisesti tanssija tuntuu lopullisesti käsitellen suhteensa tanssin opittuun sanastoon ja traditioon. Tunnistettavat liikkeet ovat orgaaninen osa virtausta, mutta eivät enää selkeä tutkimuskohde: vain harvat opituista sanoista ovat valikoituneet osaksi olemista, ja sulautuneet syvempään ruumiillisuuteen. Kuitenkin vahva tanssin koulutus pohja heijastuu rikkaassa kehonkäytössä, liikkeen rytmin rakentamisessa ja rikkomisessa, lihasten toiminnassa tai tilallisissa ratkaisuissa. Opittu on pohja, jota vasten taiteellisia elementtejä rakennetaan, ja niiden vapauttamista tutkitaan.

Pyrkimys rehelliseen paljautteen ja ruumiin syvyyksien tutkimiseen etenee vaiheittain. Teos teokselta Kekäläisen kehollisuus kirkastuu, samalla kun esilläolon tapa muuttuu pelkistetyn rauhalliseksi: tanssijaa saa nyt seurata hitauden ja keskittymisen maailmassa, yhä vähemmän esittämiseen juurtuvassa logiikassa. Suhde teatterillisiin elementteihin on myös muuttunut, sillä esineitä on vähemmän, videoita ei juuri lainkaan, vaatteet vaihdetaan yleisön edessä, sivuverhoja ei enää ole. Visuaalinen ilme ja valaistus on riisutumpaa, mutta tarkempaa. Myös Kekäläisen näyttämön logiikka on selkeytynyt, muuttunut paljaammaksi ja hauraammaksi. Vain välttämätön tuodaan esille, sillä *tärkein näyttämö on itse ruumis*.

Kekäläisen taiteessa aihe, aihepiiri tai teema ammentavat suoraan kehollisista kokemuksista: häpeästä tai häpeämättömydestä, onnesta, hauraudesta, kärsimyksestä ja kiihkosta. Tai vieraudesta, etäisyyden kokemuksesta ja

vaikkeudesta päästä kontaktiin – toisen lähelle, rakkauteen.<sup>40</sup> Työskentelytavan – metodin – kehittymisen rinnalla Kekäläinen työstää erilaisten aiheiden kautta pitkäaikaista tutkimustaan inhimillisestä ruumiista. Teokset avaavat aina uuden näkökulman tähän ruumiillisuuteen, kammaten auki kokemuksia tietystä aihepiiristä ja sitä kautta maailmassa olemisesta. Ruumis on ajassa muuttuva ja muotoutuva kokonaisuus, aina erilainen ja pohjimmiltaan sama, tunnettu tuntematon. Kukin teos on pieni pohdinta ja avaus tästä rajattomasta aiheesta: ihmisyydestä.

Valtaan, sukupuoleen ja sitä kautta naisen ruumiiseen keskittyvä teos *Diva vulva* (2015) tuntuu monen samanaikaisen prosessin lakipisteeltä Kekäläisen työskentelyssä. Liikkeellisesti teos hipoo jonkinlaista hienovaraisen värähtelyn estetiikka. Teoksen liikejaksot ovat pitkän hartaita tunnelmia, joissa ruumiillisuuden tapahtumat on koottu pienille pinta-aloille, kuten pöydän päälle tai lattialle levitetyn turkin rajaamalle alueelle. Tai ruumiillisuus liittyy vaikeuteen, jonka kahden yhteenpuetun takin halaaminen, ilmassa pystysuorassa kannateltava kirves, tai selällään makaavan ja pystyyn yrittävän ruumiin ponnistus saavat esiin. *Diva vulvassa* oleminen ja olotila muuttuvat tanssiksi, tärkeämmäksi kuin suurilinjainen liike tai monenlaisen liikkeen tuottaminen. Kekäläisen ruumiiseen syventyminen on edennyt vaiheeseen, jossa se mahdollistaa ihon koreografian tapahtumisen. Se tiivistää olemisen tutkimisen iholle.

Teoksessa Kekäläinen on pitkiä aikoja selin katsomoon niin, että ruumiin eri alueet ja osat muuttuvat ekspressiiviseksi materiaaliksi. Ne muuntautuvat, värisevät ja piirtyvät olemisen tapojen välittäjinä, eräänlaisina elävyyttä sykkivinä veistoksina tai kanvaaseina. Ruumiin kuiluihin on pudottauduttu niin syvälle, että liikkumisen tarve on vähentynyt, hetkellisesti jopa pudonnut pois. Kekäläisen liikekieli on takkuista, kouristelevaa, hakevaa, toistavaa ja täynnä hiuksenhienoja variaatioita.

Lisäksi hän säätelee itse osaa teoksen valoista ja musiikista, astuen näin yhä kauemmas esityksen konventioista ja näyttämön illuusioista. Teos tapahtuu tilassa, joka rakennetaan katsomossa olevien silmien edessä. *Diva vulvassa* Kekäläistä kiinnostava representaation ja esittämisen problematisointi on yhtä aikaa läsnä monilla teoksen osa-alueilla: liikkeessä ja liikkumisessa, esillä

<sup>40</sup>Teoksia mm. *Onni* (2009), *Häpeä* (2010), *Häpeämättömät* (2010), *Passion* (2016), *Hafed – kollaasi eroista ja hauraudesta* (2016), *Vieras* (2019).

olemisen tavassa, ruumiin katsomisen suunnissa, tapahtumapaikan rakentamisessa. Hän tuntuu myös tutkivan, miten teoksen aihe sallii ja ohjaa esityskonventioiden kyseenalaistamiseen ja muokkaamiseen, sekä uudelleen teoksen jakamistavan paljastumiseen.

Kekäläinen etenee hyvin hitaasti, erittäin systemaattisesti ja monesta suunnasta kohti jotain, jonka olemassaolosta on aavistus, mutta jota ei pystytä yksiselitteisesti määrittelemään, päättämään tai suunnittelemaan. Jokainen teos on askel, jonka kautta jotain uutta hahmottuu.

## Kauneuden tunnistaminen

Kuvataiteilija Berlinde de Bruyckere lähestyy ihmisyyttä ja haavoittuvuutta teoksessaan *Inside Me*<sup>41</sup>. Teos rakentuu vahakerroksista valmistetuista muhkuraisista oksista, jotka on aseteltu lakanamytyjen päälle, vanhaan tupakanlehtien kuivaamiseen käytettyyn rakennelmaan. Oksat ovat samanaikaisesti äärimmäisen hauraita ja jäntevän lihallisia, kuin ruumiin sisältä kaivettuja möykkymäisiä suonia. Levätessään vaakatasossa ohuiden narujen varassa ne herättävät tunteen painovoiman uhmaamisesta: haurastunut puu tai kuluneet nyörit ovat epävarmuuden materiaalia.

Bruyckere rakentaa jokaisen teoksensa kymmenistä erisävyisistä vahoista, joita valellaan kerros kerrokselta taiteilijan suunnitteleman muotin sisälle. Hyvin ohuet vahakerrokset sulautuvat toisiinsa, samalla kun teos paksuntuu ja hakeutuu muotoonsa, mutta tekijä ei näe lopputulosta ennen vahan kuivumista ja muotin poistamista. Hän työskentelee eräänlaisessa intuitiivisen tekemisen tilassa, seuraa lähtöajatusaan ja kuuntelee tuntemaansa materiaalia – vahaa. Kerrokset sulautuvat toisiinsa ja niiden sävyt kuultavat toisten vahakerrosten läpi, muodostaen kokonaisuuksia joita ei järjestelmällisen ajattelun avulla voisi tavoittaa. Tekijä tunnistaa etsityn lopputuloksen, mutta ei pysty suunnittelemaan tarkkaa ja suoraa reittiä siihen.<sup>42</sup>

<sup>41</sup>Berlinde de Bruyckere, Sara Hildénin taidemuseo 10.2.–20.5.2018

<sup>42</sup>“In the studio of Berlinde De Bruyckere” <https://www.youtube.com/watch?v=ZotDGJONHJM> Katsottu 23/11/2018



*Inside Me* on päättymätön värien ja muotojen mosaiikki, jonka sävyjen hiuksenhienot erot havaitsee vain teoksen äärellä viipyessä. Pällimmäinen vahakerros luo vaikutelman yhtenäisestä pinnasta – ihosta – jonka läpi kuuluu kymmenien sävyjen päällekkäisyyksistä koostuva määrittelemätön syvyys. Pinta värisee katsojan silmien hyväilyssä, ja välillä tuntuu kuin se *liikkuisi*, muuttaisi muotoaan. Samanaikaisesti kokonaisuus huokuu käsinkosketeltavaa haurautta, jopa surullista heikkoutta ja hetkellisyttä, jota on vaikea yhdistää mihinkään olemassaolevaan.

Kekäläisen tutkimuksellisessa ruumiillisuudessa paljastuu samanlainen kerrostettu kauneus, tietynlaisten materiaalien kuultaminen ihon läpi. Ruumiin syvyyksissä oleskellessa kehon sisäpuolelta kumpuava liike tulee näkyviin, iho tuntuu kääntyvän ylösalaisin ja paljastavan tilaan kaiken siihen keräytyneen liikemateriaalin tavalla, joka on myös tanssija-koreografille itselleen odottamatonta ja yllättävää. Hämmäntävää ja kiehtovaa. Pienikin liikkeen värisävyn muutos johtuu juuri siitä ajatuksen, tietyn kokemuksen tai oivalluksen tunnistamisesta ja vahvistamisesta, joka muokkasi kehon sisäistä tilaa haluttuun suuntaan.

Näin kokemusten rihmastosta tislautuu tietynlainen olemisen tapa, joka liikkuu löydettyssä aihepiirissä esittäen kysymyksiä ja tutkien niitä, esittäen väitteitä ja kyseenalaistaen niitä. Vaikka teoksen fyysinen rakenne on tarkasti ennalta päätetty ja muotoiltu – samoin kuin Bruyckeren oksille rakentama muotti – itse teoksen materiaalin, sen konkretian, löytyminen on kiehtovaa ajatuksen muuttumista toiminnaksi. Se on teoksen toistamista ja tekemistä yhä uudelleen ja uudelleen, sekä lopputuloksen kauneuden tunnistamista. Sen hetken havainnoimista, jolloin esitetyn kysymyksen mahdollinen vastaus alkaa kuulua ruumiin pinnassa.

Ruumista ei ainoastaan *paljasteta*, vaan se myös *paljastuu*. Teoksen tekeminen ei kietoudu tietoiseen esittämiseen tai esittelemiseen, ei kertomiseen tai kuvailuun, vaan tilanteen perinpohjaiseen valmistelemiseen: palojen asettelemiseen juuri niin, että jotain voi tulla näkyväksi useita kertoja – aina teoksen tapahtuessa. Työskentely asettuu osittain päätöksen ja egon ulkopuolelle, tietoisuuden ulottumattomiin.

Michelangelon tunnettu sonetti puhuu tekemisen ja materiaalin suhteesta:

Parhaallakaan taiteilijalla ei ole  
sellaista ajatusta,  
jota ei marmorin jo sisältäisi  
itsessään  
omassa ylivertauudessaan; ja  
vain tähän saattaa osua käsi,  
joka tottelee järjen velvollisuutta.<sup>43</sup>

Näin järki, taito ja tietoisuus ohjaavat tekemistä, mutta vain tiettyyn pisteeseen saakka. Veistos on jo marmorissa, liike on jo ruumiissa. Ruumiin totuuksiin kiinnipääsemiseksi, niiden saamiseksi näkyville, on poistettava jotain tietoisuuden kahlitsemaa. On hylättävä ruumiin arkilogiikka, unohtettava tanssin muotokielen säännöt, luovuttava esittämisen tarpeen painosta. Tietoisuuden hallinnassa oleva ruumis on suunnattava kuuntelemaan materiaaliaan, ei egoaan.<sup>44</sup> On hiljennettävä tietynlainen tekemisen tapa, jotta toisenlainen kauneus pääsee esiin.

Kyky kauneuden tunnistamiseen, aiheen sisältämän paradoksin tai sen heijastuksen sijainnin havaitsemiseen henkilökohtaisessa sisällössä, on Kekäläisen taiteen ydin. Hän etsii perinpohjaisesti, toistaa loputtomiin, työstää väsymättä ja tunnistaa herkästi näitä piilotettuja elementtejä ruumiin totuudessa. Teosta ei tehdä vaan se houkuttelee esiin: sen annetaan tapahtua oikeanlaisten raamien tarkan rakentamisen avulla.

<sup>43</sup>Michelangelon sonetti numero 151. ”Non ha l’ottimo artista”. Suomenkielinen käännös ja tekstin muoto teoksesta Juha Varto: *Kauneuden taito. Estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere University Press, 2001. s.26

<sup>44</sup>Koreografi Merce Cunningham tunnetaan sattuman käyttämisestä erilaisten liikkeellisten todellisuuksien paljastumiseksi. Hän vältti päätöksentekoa ja tietoisia valintoja teosten rakentamisessa, käyttäen sen sijaan mm. noppija tai kolikon heittoa koreografisten rakenteiden luomisessa. Tanssijoiden äärimmäinen tekninen taito yhdistyi tietoisuuden ulkopuolella olevaan, sattumanvaraiseen järjestämiseen. Vain näin jotain ihmisen logiikasta vapaata ja egon tavoittamatonta pystyi tulemaan näkyviin.

## Pimeyden varjoja

Miten (naisen) ruumiiseen vaikuttaa se, että kokemus omasta ruumiillisuudesta – sen elinvoimaisuudesta, muuntuvuudesta, sisäisestä liikehännästä, jopa omaehtoisesta toiminnasta ja tahdosta – ei vastaa kulutusyhteiskunnassa esilletuotua kuvastoa? Kapitalismin ruumiit ovat tehokkaita, siistejä ja hiljaisia; ihminen taas on epätäydellisyyden ja epävarmuuden kaaos.

Epäsopivuuden kokemus ja ruumiin meluisuuden torjunta kohdistuu suoraan siihen materiaan, jonka kautta olemme läsnä maailmassa: ruumiiseen ja omaan itseen.

Omassa ruumiissa on jotain kiellettyä, vierasta, jota ei voi avoimesti käsitellä, mutta joka kuitenkin on olemassa. Osa kehollisesta olemisesta on sensuroitu, osa ruumiinosista mutiloitu sopimattomiksi luokiteltuina. Erityisesti kauneusihanteiden ulkopuolella olevan naisen ruumis on takavarikoitu, otettu pois häneltä itseltään. Se on muutettu tuntemattomaksi ja heikoksi, kuolemaa uhkuvaksi hahmoksi. Ruumis on estojen ja estämisen paikka, ja siksi ilkeä kanssakulkija.<sup>45</sup> Samanaikaisesti ruumiista ei voi päästä eroon: se on välttämätön olemassaolon paikka.

Sisäsyntyinen ruumiinkirjoitus on henkilökohtaisen todellisuuden herättämistä henkiin, ja sen avulla ruumiiseen tutustumista ja takaisinvalloittamista. Kokemukset ovat Kekäläiselle eräänlainen 'fyysinen päiväkirja', kirjoitusta siitä mitä (naisen) ruumis on kokenut eri aikakausina. Millaisia kokemuksia ruumiiseen on sedimentoitunut lapsuuden eri vaiheissa? Entä teini-iässä, kehon sisätilan herätessä voimakkaasti eloon? Miten aivan varhaisimpiin vauvaiän muistoihin voi saada kosketuksen? Tai voiko niihin saada kosketuksen? Ruumiin muisti kuljettaa tanssijan johonkin hyvin varhaiseen aikakauteen: hetkeen jolloin keholla ei vielä ole sanoja, se kompuroi yrittäessään nousta pystyasentoon tai ottaa horjuvia askeleita. Ruumissa avautuu psykoanalyysissä tapahtuva muistin tutkimista muistuttava olotila, mutta mielen sijasta aikamatka tapahtuu fyysisessä todellisuudessa.<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Cixous, s.880

<sup>46</sup>Sanna Kekäläisen haastattelu 18/10/2018

Tämä ei-sanallisen ajan muisti, sen ruumiiseen painuneet muistijäljet<sup>47</sup>, ovat henkilökohtaisen tapahtumahistoriamme varasto. Sen eri aikakausien kerroksista koostuva keräymä on kehoon painuneita hetkiä, sillä muistijälkeä koskettamalla tiedostamattoman kokemukset heräävät henkiin: niihin kertynyt kiihtymys vapautuu. Kokemus on dynaaminen ruumiinmuisti, jonka tiedostamaton oleminen materialisoituu liikkeeksi Kekäläisen teoksen tapahtuessa. Ruumiillistunut kokemusten sedimentti herättää eloon kehon sisäisen maailman.

Kehon sisäistä olotilaa heijastavat hyvin henkilökohtaiset eleet, kuten arkinen kulmakarvan nosto tai käden nytkähdys, saivat Rudolf Labanilta nimen varjoliikkeet, *Shadow Movements*.<sup>48</sup> Varjoliikkeet ovat suorittavan liikkeen vastakohta<sup>49</sup>, mutta seuraavat kaikkea tahdonalaista liikettä ja toimintaa 'kuin varjo'. Ne ovat tuntevan yksilön sisäisestä kokemuksesta liikkeeseen heijastuva varjo. Siksi Kekäläisen teosten ytimessä on tuottamisesta luopuminen, ruumiin suorituskeskeisen liikkeen poispuodottaminen, ja tietynlaiselle sisäiselle virralle antautuminen: tietoinen tehokkaan liikkeen vähentäminen, jonka kautta varjoliikkeille annetaan valta. Sisäisen maailman varjot piirtyvät tanssissa esiin välittömänä, kommunikoivana ruumiillisuutena.<sup>50</sup> Tiedostamattoman liike antaa ihmisruumiin inhimillisyyden vuotaa ulkomaailmaan.

Ruumiin sisin painautuu ja puristautuu ulos ihosta voimalla, kun varjot muuttuvat näkyväksi liikehännäksi, värinäksi, äännähdyksiksi, hahmoiksi. Tiedostamattomaan hakeutuminen ja siellä oleskelu, tietoisesti muistin ulkopuolella oleskelu, on ruumiin sisäisissä syvissä virroissa oleskelua. Sisäisen maailman tullessa näkyväksi tapahtuu liikkeellistä ajattelua, jota Laban piti keskeisenä varjoliikkeiden kielen ymmärtämiseksi: hänelle liike oli ajattelua.<sup>51</sup>

<sup>47</sup>Mnemonic trace: 'trace of a memory'. Kaikki tämän esseen viittaukset muistijälkiin ovat teoksesta Alain de Mijolla (ed.): *International Dictionary of Psychoanalysis*. Thomson Gale, 2005. s.1062-1065

<sup>48</sup>Artikkeli Marion North: "Shadow Moves", teoksessa Dick McCaw (ed.): *The Laban Sourcebook*. Routledge, 2011. s.257-263

<sup>49</sup>Tietoisella ja suorittavalla liikkeellä Laban viittaa esimerkiksi istuutumiseen tai esineisiin tarttumiseen.

<sup>50</sup>Rudolf Laban koki varjoliikkeet tanssin materiaaliksi, sillä niitä voimistamalla 'syntyi tanssimista'. North, s.259

<sup>51</sup>"If one understands that thinking is moving... one comes nearer to the understanding of the language of shadow moves". Rudolf Labanin julkaisematon käsikirjoitus *The Psychology of Action*. Viitaus teoksesta Sara R. Van Koningsveld *Effort and Personality According to Rudolf Laban: An Artistic Inquiry of Mobile State*. Digital Commons @ Columbia College Chicago, 8/2011. s.34

Varjoliikkeet, tai liikkeen varjot, eivät kuitenkaan ajattele loogista tietä, vaan ne heijastavat tiedostamattomasta kumpuavaa ihmisen sisäistä pohdintaa. Ne ovat henkilökohtaisen ruumiillisuuden ajattelua, järjestämätöntä ja kaotista kokemusta siitä *kuka minä olen*. Tai supistuksenomaisia ja kouristusta muistuttavia liikeimpulsseja siitä *miten minusta tuli minä*. Olemisessa ei ole yhtä totuutta. 'Kuka' tulee esiin varjoliikkeiden epätäydellisyydessä, niiden sisäsyntyisessä järjestyksessä ja liikelaadussa. Varjo on puhdasta merkitystä (*meaning*): näkyväksitulevaa sisäistä jännitettä, liikkumisen väriä ja henkilökohtaista sointua.<sup>52</sup> Tanssiessaan Kekäläisen ruumis kysyy kysymyksiä ja puhuu niiden mahdollisia vastauksia auki: oleskelee ruumiinsa tiedostamattoman varjoliikkeiden varaston kysyvässä kaaoksessa.

Ruumiin kysymys ja kysyminen kumpuaa kehomuistin tuomisesta nykyhetkeen ja sen muuttumisesta lihaksi.

Näiden varjoliikkeiden avulla Kekäläinen kirjoittaa ruumiinsa näkyväksi. Sen muistiin kerääntyneet haavat, lämmön kokemukset, vieraus, kohtaamiset, repäisy, saumat, viillot, ruvet, kosketusjäljet tai hyväilyt vapautuvat. Teokset ovat kollaaseja näistä tunteista ja tuntemuksista, ruumiin puhetta ja muotoutumista kokemuksen kautta: lihan venymistä, tiivistymistä, laajenemista ja avautumista. Ihmisyyden tunkeutuu esiin koko kirjossaan, elävänä, ei ainoastaan ihailtavana tai rakastettavana olentona.

Teoksissa esiintuleva hahmo piirtyy näkyviin ja alkaa toimia – liikkua ja elää – sisäisen maailman materiaalin kautta. Kekäläisen teoksen hahmoja voisi verrata Francis Baconin lähimmistä ystävästään maalaamiin muotokuvaan, joiden vääristyneiden kasvojen pullistuneet nenät, vääntyneet niskat ja hirviömäiset suut kuljettavat ihmisen kokemiin onnettomiin tunteisiin, kärsimyksen tai väkivaltaan. Ruumiin muoto muuttuu toissijaiseksi, kun inhimilliset kokemukset lankeavat varjoihin ihmisen eheän kuvan päälle, häivyttäen ja peittäen hänen tutut kasvonsa.

Näin Kekäläisen tutkimus ruumiin henkilökohtaisuudesta ei linkity siihen omakuvien traditioon joka tutkii taiteilijan identiteettiä, kuvaa tekijän

<sup>52</sup>Mielenkiintoista on myös miten Labanin taitoja hyödynnettiin 1900-luvun alun teollistuvassa yhteiskunnassa. Liikkeiden suoritusastetta parantamalla, ja erityisesti varjoliikkeitä poistamalla, ihmiskehon tuottavuutta voitiin parantaa esimerkiksi tehtaissa. Markkinatalouden tehokkuus edellyttää näin henkilökohtaisesta ruumiillisesta kommunikoinnista luopumista, tunteen ja sisäisen maailman hävittämistä.

persoonaa tai muokkaa hänen sosiaalista statusta. Tekijä häivyttää tapahtuman tieltä, sillä kokemusta ei muuteta omaelämäkerralliseksi tarinaksi, kerronnaksi, esitykseksi tai henkilöidä esilläolevaan. Kokemuksen *todellisuus* on teosten siistimätöntä materiaalia. Oma itse, taiteilijan ruumis, on vain kokemusten varasto, jatkumaton ja ei-looginen tapahtumien sokkelo, jonka kuluista materiaali poimitaan. Emme katso enää esinettä – henkilöä, egoa, muotoa – josta varjo heijastuu, vaan näemme ainoastaan sen langettaman varjon.

Kekäläisen näkyväksitekemä (oma)kuva on varjojen hahmottelema kaottinen inhimillisyyden.

Näin ruumis on eräänlainen metafora, tunteensiirron välikappale tai sanan kreikkalaisen alkuperän mukaan *metaphora*, 'siirto'. Ruumiin olotila *siirtää* vierautta, erilaisuutta, rakkautta tai haurautta, juurettomuutta tai haikeutta. Se on välikappale kokemuksen siirtymiseksi ruumiista toiseen: esilläolevan tekijän ruumiista läsnäolevan osallistujan ruumiiseen. Samalla se on inhimillisen monimerkityksinen ja ristiriitainen, äärimmäisen pelkistetty pinta ja kätkeyty sisin. Sen totuus on vastaanottajan totuus, lukijan ja kokijan ruumiissa resonoiva totuus. Ruumis kuljettaa älyn ja tunteen, ymmärryksen ja kiihkon ihmisestä toiseen. Se on pelkistetty kiertotie, jonka kautta voi puhua puhumattomasta.

## Koskettamisesta ja koskettumisesta

Osa Kekäläisen teoksissa häilyvistä varjoista on yhteiskunnan naiseen rakentamaa pimeyttä. Yleisemmällä tasolla se on myös suhde omaan vieraaseen ruumiiseen, kokemus toisesta vieraasta omassa itsessä. Kulttuurin tuottama vieraus on jälkiä yhteiskunnan kauneuskäsityksistä, sovinnaisuussäännöistä, tiukoista sukupuolinormeista, tavoista käyttää ja näyttää ruumista. Valtarakenteet haavoittavat vähempiarvoisiksi merkittyjä ruumiita, ja rajoittavat niiden elintilaa.

Hélène Cixous muistuttaa että 'pimeä manner' – hänelle erityisesti naisen ruumis – ei ole lainkaan pimeä tai tutkimaton, ja jos se onkin vähemmän tutkittu, tämä johtuu uskottelusta, että se on liian pimeä tutkittavaksi.<sup>53</sup>

<sup>53</sup>Cixous, s.884-885

Nainen astuu pois pimeydestä juuri ottamalla ruumiin haltuunsa. Näkyväsitekeminen on paitsi tilan valtaamista ruumiillisuudelle, myös pimeydestä vapautumista. Tutkimalla ruumista vallan jäljet tuodaan näkyviin ja niitä käsitellään, samalla kun uudenlaisia vaihtoehtoisia ruumiillisuuksia paljastuu jaettavaan, yhteiseen tilaan.

Erilaista katsomisen tapaa (*female gaze*: naisen katse ja näkökulma) poh-tiessaan elokuvaohjaaja Jill Soloway<sup>54</sup> puhuu kameran yrityksestä päästä ruumiin sisään, kuvaamaan henkilön tunteita ja tuntemuksia.<sup>55</sup> Hän käsittelee tuntevaa katsomista, *a feeling seeing*, jossa elokuvakamera roolihahmojen *katsomisen* sijaan *jakaa* ja *herättää* tunteessa olemista. Tunne siirtyy toiminnan edelle, ja Soloway haluaa sen siirtyvän myös katsomisen edelle, katso-miskokemukseksi: "I'm not just *showing* you this thing, I want you to *feel* it with me".<sup>56</sup>

Elävässä esitystapahtumassa, ja erityisesti ruumiillisuuteen perustuvien teosten äärellä ollessa, yleisön kehollisuus mahdollistaa tunteen jakamiseen. Kekäläinen käyttää mieluummin sanaa 'tapahtuma' kun puhuu 'esityksestä', juuri tähän erilaiseen läsnäolon tapaan liittyen. Esityksen konventiot erottavat tanssijan ja yleisön eri todellisuuksiin. Tanssija on valon alla katsottavana, yleisö taas piilossa pimeässä. Tai osallistujat istutetaan passiivisina penkkeihin ihailemaan aktiivisena liikkuvaa tanssijaa. Voiko näitä rajoja hälventämällä edesauttaa katsojan muuttumista 'osallistujaksi', osalliseksi siitä mitä esillä-olevat 'tekijät' – siis tanssijat – tilanteessa jakavat? Miten tapahtuman liike saa istuvan osallistujan liikkumaan, tai *liikuttumaan*? Miten kokemus voi hiipiä hänen silmänsä ja ihonsa kautta koko ruumiiseen?

Pian *Puna-Red-Rougen* jälkeen Kekäläisen katseen suunta muuttui pysyvästi teosten liikeosuuksien tapahtuessa. Katse ei enää hakeudu kohti etusuuntaa, yleisöön tai katsomoon, vaan tanssijan lähelle: kehoon tai kehon ympäristöön, välillä kauemmas tilaan. Suoraan esittämiseen liittyvän etusuunnan murtuessa suhde katseen kohteena olemiseen tuntuu myös muuttuneen. Ruumis painuu syvemmälle jonkinlaiseen puhumisen hurmioon, joka kirkas-

<sup>54</sup>"Jill Soloway on The Female Gaze". Master Class, TIFF 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I> Katsottu 05/10/2018

<sup>55</sup>Soloway korostaa tunteiden kuvailun tärkeyttä varsinkin kun kyseessä ei ole cismies, *cis male*, eli mieshenkilö, joka kokee sukupuoli-identiteettinsä vastaavan biologista sukupuoltaan.

<sup>56</sup>Soloway puhuu metodeistaan tämän ruumiin tuntemisen saavuttamiseksi, mm. kameran kanssa työskentelemisestä kehollisena toimintana kuvaamisen hetkellä, tai kehon ja sen tuntemusten huomioonottamisesta suhteessa elokuvantekniikkaan (valot, teknologia), mutta myös ulkoihin tekijöihin (aikataulut, budjetti).

taa sen fyysisen kommunikoinnin: tanssijan katseen kääntyessä sisäänpäin ruumis kääntyy yhä intensiivisemmin ulospäin. Se ammentaa sisältään, ja vapauttaa sisätilan ihoon, lihaan ja liikkeeseen. Mielenmaisema on silloin paljaampi ja rehellisempi, se on avoimemmin esillä. Ruumiin todellisuus muuttuu käsinkosketeltavaksi.

Kekäläisen ruumiillisuuden levitessä tilaan voi kosketta myös sitä, miltä naisena tuntuu olla katseen kohteena – elämänsä jokaisena päivänä. Soloway puhuu katseen vaikutuksen esilletuomisesta toisena erilaisen katsomistavan elementtinä, jolloin esilläoleva ilmaisee, *miltä katsottavana oleminen tuntuu*. Miltä esilläoleminen, arviointi, halun kohteeksi muuttaminen tai katseen paino tuntuu? Pyrkinessään ihoa syvemmälle katse myös leikkaa ruumiin pintaa, haavoittaa varomattomuudellaan ihmisyyden suojakerrosta. Katse herättää epävarmuuden, aiheuttaa jännittämistä, änkytystä, tärinää, sanattomuutta, pelkoa, häpeää – tai jakaa hyväksyntää ja nautintoa. Katseen kestäminen on esilläolon edellytys.

Kekäläisen teoksissa stigmatoitu ruumis paljastuu sanan '*stigma*' kahdessa merkityksessä. Naisuus on ihoon ulkopuolelta poltettu merkki, häpeän merkki, joka alistaa ruumiin tietynlaiseen sosiaaliseen kohteluun. Ruumis on erilainen, toinen. Sen liha on vähempiarvoista, syrjittyä ja halveksittua – tai sen kuva erotetaan kokemuksesta, ja tätä kuvaa ylistetään, ihaillaan ja palvotaan. Saman-aikaisesti stigma on psyyken jälki ihossa, sisäsyntyinen mutta ulospäin näkyvä merkki: haava. Kekäläisen teoksissa haava aukeaa tilaan, näkyväksi läsnäolijoille. Se paljastuu heidän kosketettavakseen.

Vain se, joka pystyy koskettamaan haavaa, todella tuntee mitä sen sisällä tapah-tuu. Kosketus painuu ihon läpi, sen pinnan alle. Koskettaessamme painumme toisen ruumiin sisäpuolelle, pintaa haravoivaa katsetta syvemmälle. Ruumiiden lihat sulautuvat kosketuksessa toisiinsa.

Kosketuksen erityisherkkä muoto *hyväily* ei käytä voimaa, se ei pakota, se ei ota tai hallitse. Hyväily ei pyri manipuloimaan kosketettavaa, vaan koittaa varovai-suudella tuntea sen sisäpuolen. Se haluaa syventyä sisäiseen. Didi-Hubermanin mukaan *näkeminen* ei ole ajattelemista, vaan kosketuksen kokemus: silmillä tunnustelua.<sup>57</sup> Näkeminen on vahva kontakti siihen mitä nähdään, se on kosket-tamisesta muodostuva yhteys. Näin hyväilevä katse ei pysähdy tai törmää

<sup>57</sup>Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010. s.14

esineen pintaan, vaan tunnustelee pinnan huokoisuutta, päästäkseen osalliseksi sen kätkemästä salaisuudesta. Kosketus haluaa houkutellessa esiin sen hyvän ja hauraan, sen henkilökohtaisuuden ja sielukkuuden, joka toisen sisällä piilee. Kekäläisen taiteesta paistaa myös halu päästä yhteyteen vieraantuneen ruumiin kanssa, takaisin omaan ruumiiseen syventymällä ja uudelleen tutustumalla: sitä kuuntelemalla, sen hyväksymällä ja sitä hellimällä. Hyväileminen on hyvän tekemistä.

Kekäläisen feministisen näyttämön intiimi poetiikka tarjoaa myös lohtua ruumiin hyväksymiseen. Olemisesta uhkuvassa rauhassa voi koskettaa (naisen) kokemusta omaan ruumiiseen tutustumisesta, sitä miltä ruumis tuntuu haavoittavan katseen ulkopuolella: sisältäpäin, tuttua ja tunnustettuna. Sisäsyntyisenä kotina ja turvallisena leposijana.

Lihallinen ruumis pyrkii kosketuksen kautta tapahtuvaan kokonaisvaltaiseen kommunikointiin, kuvan katsomisen ulkopuolelle. Katse on taianomainen aisti joka mahdollistaa tietynlaisen etäisen illuusion ylläpitämisen, kun taas kosketus poistaa kaiken salaperäisyyden. Elävä ruumis kutsuu henkilökohtaiseen kontaktiin, *koskettumaan*. Katsomiskokemuksessa tuntoaisti palauttaa ruumiin maan pinnalle, osaksi fyysistä todellisuutta: jaettua maailmaa.

## Liikkumisesta ja liikuttumisesta

Joidenkin antropologian teorioiden näkökulmasta yhdessä liikkumisella on keskeinen rooli ihmisen kommunikoinnin kehityksessä. Ensimmäisenä ihmisen kehityksen kannalta ratkaisevana hetkenä pidetään kahdelle jalalle nousemista, jolloin kädet vapautuivat erilaiseen toimintaan. Toinen suuri muutos oli kielen kehittyminen, joka mahdollisti symbolisen ajattelun sekä kuvitelluista, abstrakteista, menneistä ja tulevista asioista ja tapahtumista puhumisen. Tanssin antropologian näkökulmasta tärkeä kolmas tapahtuma näiden kahden muutoksen välissä oli yhdessä liikkuminen: yhteisöllisen ja rytmikkään kehollisen kokemuksen jakaminen, esimerkiksi fyysisen työn kautta tai samaan tahtiin paikasta toiseen liikuttaessa. Jaetussa liikkeessä yhdistyivät sosiaalinen toiminta, tietynlainen esteettisen ajattelun aihio sekä vahva kehollinen kommunikointi, ja tämä sulautuminen oli välttämätön askel kielen kehittymiselle.<sup>58</sup>

<sup>58</sup>Andrée Grau: "Anthropology and dance". <https://www.youtube.com/watch?v=AXbGg3TTNKY>

Yhdessä liikkuminen on yhdessä tuntemista, kehollista yhteisöllistä kommunikointia, jota koetaan esimerkiksi mielenosoituksessa marssiessa tai klubissa tanssimalla. Ihmisruumis on luotu kommunikoidaan muiden ruumiiden kanssa, peilaamaan toisten tunteita ja olotiloja niin tarkasti, että elämme ne omassa ruumiissamme: nähdessämme auto-onnettomuuden koemme kipua, toistamme ilmeen joka piirtyy toisen kasvoille sitruunan happamuudesta, nauramme helposti kun kuulemme jonkun nauravan. Tämä kineettinen empatia<sup>59</sup> on suoraa kommunikointia kehosta kehoon, kokemuksesta kokemukseen. Se on fyysistä puhetta, joka liikkuu refleksinomaisesti ruumiillisuuden kautta, intuitiivisena järjen tai hallinnan ulkopuolella.

Ruumiin syvyyden kautta, oman henkilökohtaisen erilaisuuden kautta, lähestymme toisia ruumiita ja jaamme jonkinlaisen syvän ja yhteisen kokemuksen. Mitä syvemmälle pääsemme omaan sisäiseen maailmaamme, sitä lähempänä olemme itseämme ja sitä kautta myös toisia. Jaettu kokemus on inhimillinen yhteys kehojen välillä. Tämä syvälinen kommunikointi on kutsu jakaa yhden kehon henkilökohtaisia tapahtumia, jotka ovat myös yleisinhimillisiä tapahtumia. Se on ehdotus liikkua yhdessä, liikuttua henkilökohtaisuuden kosketuksesta, sekä kehollisesti että älyllisesti. Se kutsuu oivaltamaan toisen kokemuksesta, joka resonoi omassa kehollisessa tapahtumassa.

Onko taide yhä paikka, johon kokoonnutaan muutenkin kuin viihtymään, esimerkiksi jakamaan yksityisiä ja yhteiskunnallisia asioita? Uskallammeko jakaa ja käsitellä niitä kokemuksia, joita ruumiisiimme tai muiden ruumiisiin on kertynyt? Pystymmekö kysymään ruumiiltamme?

Kekäläisen tanssi pyrkii niihin piilotettuihin tuntemuksiin ja kokemuksiin, jotka ovat sedimentoituneet kaikkien meidän kehoihimme, ja joiden merkitys soi kehosta toiseen. Se pursuaa ulos liikkeenä, olemisena, ääntelyä, lauluna, ähkimisenä, hahmoina, tempoiluna, hämmästyksenä. Kehon sisäinen melu muotoutuu kuultavaksi puheeksi tai ääneksi. Voiko tanssia lähestyä kuuntelemalla tätä ääntä, kuuntelemalla sitä silmillä ja iholla? Ei ymmärtämällä sitä, vaan havaitsemalla sen värin, ominaislaadun, sävyn, värähtelyn tai rytmin. Aistien kautta maailma tunkeutuu ihmiseen, sillä aistimusten äärellä olemme avoimia, haavoittuvia, usein vastustuskyvyttömiä kuulemallemme tai koskettamallemme. Aistihavainnot tulevat meihin – sisällemme. Osaammeko yhä kokea kehollisuutta, myös kielen ulkopuolella? Pakottamatta sitä luettavaksi ja tulkitsematta sitä yksiselitteisenä viestinä, vaan kuuntelemalla sitä puheena

<sup>59</sup>Lisää kineettisestä empatiasta tanssissa esimerkiksi Susan Leigh Foster: *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge, 2011.

jostain, äänenä joka viestii jotain ja resonoi jossain. Uskallammeko pohtia ja kyseenalaistaa ruumiillista olemistamme, ja ottaa sen omaksemme?

Kekäläisen teokset kutsuvat jakamaan kysyvän todellisuuden kokonaisvaltaisessa kosketuksessa. Hän asettaa ruumiin teoksen tapahtumispaikaksi, ja ehdottaa välitöntä ruumiillista yhteyttä, fyysistä läsnäoloa ja läheisyyden kokemusta jossa: ”Kahden tuntemattoman ihmisen erottava seinä murtuu, ja he tuntevat äkkiä olevansa (...) kuin yksi olento.”<sup>60</sup>

<sup>60</sup>Fromm, s.19

kekäläinen  
&company



Taiteen edistämiskeskus  
Centret för konstfrämjande  
Arts Promotion Centre Finland



KONEEN SÄÄTIÖ

