

Johanna Partio

ANNA HALPRININ IMPROVISAATIOKÄSITYKSEN ULOTTUVUUDET

Maisterintutkielma

Jyväskylän Yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuslaitos

Taidekasvatus

Kevät 2019

Sisällysluettelo

1. Johdanto	3
2. Tutkimuksellinen viitekehys	6
2.1 Tanssihistorian näkökulma.....	6
2.2 Improvisaation teoreettista tarkastelua	8
3. Aineisto, menetelmät ja analyysi	11
3.1 Tutkimusaineisto	11
3.2 Tutkimusmenetelmät	12
3.3 Analyysi.....	14
3.4 Tutkimusmotiivi	16
4. Anna Halprinin taiteellinen ja pedagoginen työ osana tanssihistoriaa	17
4.1 1940- ja 1950-luku: opinnot ja irtiotto modernista tanssista	17
4.2 1960- ja 1970-luku: tanssi ihmisten keskellä ja postmodernin tanssin syntyvaiheet	22
4.3 1980-luvulta tähän päivään: Tamalpa Institute ja tanssin terapeuttisuus	25
5. Improvisaatio Anna Halprinin työssä	28
5.1 Improvisaatio vapaana harjoitusmuotona.....	28
5.2 Improvisaatio liike-eksploraationa	37
5.3 Improvisaatio esityksenä	40
5.4 Improvisaatio ryhmäprosessina	44
5.5 Improvisaatio tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena	49
5.6 Improvisaatio terapeuttisena työmenetelmänä	62
6. Improvisaation monet tehtävät ja merkitykset	66
6.1 Muuntautuva työmenetelmä ja taidemuoto	66
6.2 Päätäntö	70
7. Lähteet	72

1. JOHDANTO

Taidekasvatuksen maisterintutkielmani tutkimustehtävänä on selvittää, miten improvisaatio näyttäytyy yhdysvaltalaisen tanssitaiteilija Anna Halprinin taiteellisessa ja pedagogisessa työssä. Tutkielma on tyypiltään kirjallisuuskatsaus, joka perustuu improvisaatiota, Anna Halprinia ja länsimaista tanssitaidetta koskevaan tutkimuskirjallisuuteen. Tutkimuskysymykseni ovat: mitä tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa Halprinin improvisaatiotyöskentelyssä ilmenee. Hypoteesini on, että tutkielma tarjoaa tanssihistoriallista tietoa improvisaatiosta ja Anna Halprinista sekä tuo esiin improvisaation erityisyyden vuorovaikutuksellisenä työmenetelmänä ja taidemuotona.

Tutkimusaiheena improvisaatio on monisäikeinen ilmiö, joka ilmenee osana luovaa työskentelyä monin eri tavoin. Improvisaatio voi sisältyä muun muassa tanssijan yksityiseen prosessiin, tanssinopetukseen, koreografiseen prosessiin, taidelähtöiseen työskentelyyn tai esitykseen. Tanssista puhutaan usein hetken taiteena ja erityisen hyvin tuo ilmaus kuvaa juuri improvisaatiota. Tästä hetkellisyydestä voi kuitenkin syntyä harhakuvitelma improvisaation historiattomuudesta. Eri taiteilijoiden ja pedagogien työssä syntyneet käytänteet ja sanasto ovat kuitenkin kulkeutuneet sukupolvelta ja tekijältä toiselle. Tästä huolimatta koen, että eri traditioiden tarkastelu ja tanssihistorian näkökulma jäävät improvisaation osalta usein vähäiselle tarkastelulle niin tanssinopetuksessa, esitystaiteessa kuin tutkimuskirjallisuudessaakin. Vaikka improvisaatio osana tanssitaidetta on jo melko lailla tunnustettua, niin ymmärrys sen historiasta voisi tuoda kiinnostavaa lisätietoa ja syvyyttä sen parissa työskenteleville ammattilaisille ja harrastajille.

Kiinnostukseni improvisaation tutkimiseen heräsi taidekasvatuksen opintojeni myötä. Halusin löytää taustatietoa itselleni tärkeään työmenetelmään ja tunnistaa siihen liittyviä erityisalueita. Omat tanssinopettajaopintoni, lukuisat eri kurssit tanssin ja taiteen parissa sekä työkokemukseni tanssinopettajana ja tanssitaiteilijana muodostavat kokemusverkoston, jossa improvisaatio on ollut monin eri tavoin läsnä. Tutkielman rajausta etsiessäni kartoitin omaa kokemushistoriaani: mitä asioita olen omaksunut improvisaatiosta, ketkä ovat olleet keskeisiä henkilöitä omalla polullani ja miten he kiinnittyvät improvisaation ja tanssitaiteen historiaan.

Tunnistin tästä kokemusverkosta itselleni merkittävän johtolangan, jonka avulla lähdin selvittämään yhtä juonetta improvisaation historiassa. Vuodesta 2002 alkaen olen tehnyt yhteistyötä ranskalaisen tanssitaiteilija Claire Filmonin kanssa. Tämä työtoveruus on avannut minulle uuden oven improvisaatiotyöskentelyn syventämiseen. Filmon on työskennellyt ja esiintynyt useiden kansainvälisesti tunnettujen improvisaatiotaiteilijoiden, muun muassa Anna Halprinin, Simone Fortin, Lisa Nelsonin, Nancy Stark Smithin, Julyen Hamiltonin sekä muusikko Barre Philipsin kanssa. Hänen improvisaatioistaan välittyvä syvyys ja kokemus on antanut minulle ymmärrystä harjoittelun vaatimasta pitkäjänteisyydestä ja konkreettista tietoa eri taiteilijoiden käyttämistä harjoitteista. Hiljaisen tiedon määrä on tehnyt minuun suuren vaikutuksen ja herättänyt kiinnostukseni oppia ja ymmärtää lisää myös improvisaation ajallisista vaiheista. Näiden kokemusten innoittamana etsin kirjallista taustatietoa Filmonin opettajista, muun muassa Simone Fortista ja edelleen hänen opettajastaan Anna Halprinista. Eri lähteiden avulla seurasin tätä opettaja-oppilas-ketjua Filmonista, Fortiin, Halpriniin ja edelleen Margaret H'Doublerista aina kasvatustutkija John Deweyyn saakka. Olin löytänyt yhden esimerkin improvisaation ajallisesta jatkumosta, mikä kiinnittyi hiukan yllättäen myös taidekasvatuksen filosofiaan.

Valitsin Anna Halprinin taiteellisen ja pedagogisen työn tarkemman tutkimuksen kohteeksi, koska hänen ajattelunsa ja työn sisältö vaikutti ajankohtaiselta, monipuoliselta ja tarjosi pitkän aikajänteen improvisaation tarkastelulle. Anna Halprin näyttäytyy amerikkalaisessa tanssihistoriassa osin kiistanalaisena ja tanssitaiteen marginaalissa toimineena taiteilijana. Hän irtautui modernin tanssin perinteistä 1950-luvulla ja kyseenalaisti voimakkaasti oman aikansa konventioita. Halprin etsi tuolloin uusia ilmaisukeinoja ja työskentelytapoja ja haastoi vallitsevan tanssitaiteen kysymällä muun muassa mitä on tanssi, mikä on esitys, kuka voi tanssia, missä ja miksi. Taustatyötä tehdessäni tunnistin, että hänen työssä improvisaation erityisyys ja vuorovaikutteisuus saattaisivat tulla kiinnostavalla tavalla esiin. Halpriniin keskittyvää suomenkielistä tutkimusta ei ole tähän mennessä julkaistu, minkä vuoksi improvisaation tutkiminen juuri hänen työnsä kautta herätti erityisen kiinnostukseni.

Tutkielmani aluksi esittelen tutkimuksellisen viitekehyksen, joka muodostuu länsimaisen tanssitaiteen historiaa, Anna Halprinia ja improvisaatiota koskevasta kirjallisuudesta. Sen jälkeen esittelen aineiston, tutkimusmenetelmät, analyysimenetelmät ja tutkimusmotiivini. Primaariaineistona ovat Halprinin kirjalliset julkaisut ja sekundaarisena aineistona Halprinia sekä

improvisaatiota koskevat tanssintutkimukset. Tutkielman analyysissä käsittelen ensin tutkimusilmiön suhdetta länsimaisen tanssitaiteen historiaan Anna Halprinin uran eri vaiheissa, jonka jälkeen esittelen ja analysoin tutkimusaineistoa kirjallisuuden avulla. Analyysissä olen jäsentänyt Anna Halprinin improvisaatiota koskevat lausunnot kuuteen eri käyttötarkoitukseen:

- improvisaatio vapaana harjoitusmuotona,
- liike-eksploraationa,
- esityksenä,
- ryhmäprosessina,
- tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena,
- terapeuttisena työmenetelmänä.

Tutkielman lopuksi esittelen tutkimustulokset ja pohdin tulosten merkityksellisyyttä, luotettavuutta sekä mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

2. Tutkimuksellinen viitekehys

Tutkielmani asettuu länsimaisen tanssitaiteen viitekehukseen ja tanssihistorian näkökulmaan. Valitsin tanssitaiteen teoreettiseksi viitekehukseksi, koska Anna Halprin ja improvisaatio luokitellaan useimmissa tutkimuksissa länsimaisen tanssitaiteen traditioon, johon myös oma ammatillinen taustani kiinnittyy. Haluan kuitenkin tuoda esille, että Anna Halprin itse on halunnut välttää määrittelyjä ja ajoittain jopa pyrkinyt irti tanssitaiteesta. Hänen työnsä sijoittuukin monen eri taiteenalan ja ilmaisumuodon välimaastoon: tanssiin, teatteriin, performanssiin, yhteisötaiteeseen ja taideterapiaan. Hänen työnsä tarkastelu tarjoaisikin kiinnostavan lähtökohdan monialaiselle tutkimukselle.

2.1 Tanssihistorian näkökulma

Lähestyn tutkimusaiheeni tanssihistorian näkökulmasta, koska käyttämäni lähdeaineisto perustuu valmiisiin dokumentteihin aikaisemmilta vuosilta. Tanssihistorian julkaisuissa sekä improvisaatio että Anna Halprin ovat hyvin vaihdellen esillä. Lukemani perusteella tanssihistorian tutkimusaiheet ovat perinteisesti keskittyneet eri tanssiteosten analyysiin tai yksittäisten koreografioiden tarkasteluun. Keskiössä ovat olleet erityisesti sellaiset teokset tai taiteilijat, jotka ovat tanssitaiteen piirissä saavuttaneet riittävän laajan tunnustuksen ja arvostuksen. Tästä syystä improvisaation historiaa onkin ollut vaikea jäljittää ilman, että tunnistaa sellaisia tekijöitä tai teoksia, jotka olisi huomioitu tanssihistorian tutkimuksessa.

Kulttuurihistorioitsija Hanna Järvinen tuo esiin historioitsijoiden vallankäytön esimerkiksi siinä, mitä ja miten tutkitaan sekä miten eri ilmiöitä määritellään. Historiankirjoituksen haitallisena kääntöpuolena voi olla, että narratiiveista saattaa muodostua liian jäykkiä rakenteita, jotka auttamatta sulkevat joitain taiteilijoita ja ilmiöitä tutkimusten ulkopuolelle. Hän viittaa Foucault'hon ja siihen, että kanonisoinnilla pyritään eräänlaiseen ”*normatisoivaan hallintaan*” (Järvinen 2018, 231). Tanssihistorian tutkimukseen on kuitenkin 1970-luvulta alkaen vaikuttanut enenevässä määrin postpositivistinen tiedonkäsitys, mikä on muuttanut aikaisempia käsityksiä tiedosta ja tutkimukseen sopivista aiheista. Tästä esimerkkinä ovat muun muassa tutkijat Jacques Le Goff ja Pierre Nora, jotka kritisoivat aikaisempaa ’suurmies’-historiaa. Järvinen toivookin historiatutkimukseen kriittistä otetta ja jatkuvaa käsitteiden ja asioiden uudelleen määrittelyä. (Järvinen 2014, 57-60; Järvinen 2018, 209-213.)

Amerikkalaisessa tanssihistoriassa kritiikki on kohdistunut erityisesti baletin ja modernin tanssin valta-asemaan. Uusi historian tutkimus on haastanut niitä kriteereitä, joihin tanssitaiteen kanonisointi on aikaisemmin perustunut ja avannut muun muassa monikulttuurisia näkökulmia amerikkalaisen tanssihistorian tutkimukseen. (Perpener 1999, 334-340.) Muun muassa tanssija ja tanssintutkija Danielle Goldman kritisoi tanssihistorian tutkimuksia, joissa improvisaatiota tarkastellaan lähinnä amerikkalaisten avantgarde-taiteilijoiden ja postmoderniin tanssiin liitetyn The Judson Dance Theaterin näkökulmista. Hän toivoo alalle uutta tanssintutkimusta, joka huomioisi laajemmin eri kulttuurien olemassaolon ja niiden vaikutteet amerikkalaiseen tanssitaiteeseen. Tällaista uutta ja kriittistä tanssihistorian tutkimusta edustavat muun muassa Susan Manning, Ann Dils ja Ann Cooper Albright, jotka ovat avanneet kulttuurien välisiä näkökulmia amerikkalaisen tanssitaiteen ja myös improvisaation historiaan. (Goldman 2010, 12-19.) Myöhemmin 1990-luvulla myös tieteidenväliset näkökulmat ovat muuttaneet tanssihistorian tutkimusta. Tanssia ei tarkastella enää irrallisena ilmiönä, vaan tutkimuksessa huomioidaan tanssin suhde sen kulttuuriseen kontekstiin, tanssilajin omaan historiaan ja tanssijoiden erityisyyteen esimerkiksi iän, sukupuolen ja rodun näkökulmista. Näiden muutosten myötä tanssitaiteen kaanonია on tarkasteltu monelta osin uudelleen. (Laukkanen 2014, 83-87.)

Tanssin eri tekniikoihin, esteettisiin tyyliin ja taiteilijoihin liittyvät arvostukset ovat tulleet hyvin konkreettisesti esiin omassa tutkimusprosessissani. Aiheeseen perehtyessäni huomasin sekä improvisaation että Anna Halprinin olleen amerikkalaisen tanssihistorian marginaalissa ja jääneen monessa yhteydessä tutkimusten ulkopuolelle tai vähäiselle huomiolle (Foster 1986; Fraleigh 1987; Bremser 1999). Improvisaatiota koskevien tutkimusten määrä on oman havaintoni mukaan kuitenkin lisääntynyt 1970-luvulta alkaen ja erityisesti 2000-luvulla, mikä mielestäni kuvastaa improvisaation vakiintuneempaa asemaa osana tanssitaiteita ja sen tutkimusta. Myös Anna Halprinia koskeva kirjallisuus on lisääntynyt viime vuosina. Tästä päättelen, että postmodernin tanssin tutkimus, ja ehkä myös Halprinin kunnioitettava ikä, on lisännyt molempia aiheita koskevia julkaisuja.

Tanssihistorian tutkimuksen haasteena todetaan usein tanssin *hetkellisyys*. Järvinen kuitenkin ihmettelee tätä näkökulmaa ja muistuttaa, että historian tutkimuksessa on melko yleistä, että tutkittavat asiat tai ilmiöt ovat häviäviä tai niitä ei ole dokumentoitu. Nykyisen digitalisaation myötä tanssin dokumentointi on jo entistä mahdollisempaa ja katoavaisuus näin ollen suhteellista. (Järvinen 2014, 57-58). Oman näkemyseni mukaan improvisaation hetkellisyys on saattanut vaikuttaa siihen,

ettei se ole saavuttanut samanlaista kiinnostusta tai huomiota tanssihistoriassa kuin esimerkiksi ennalta määrätty ja samanlaisina toistuvat koreografiat.

Historiantutkimuksessa aihealueen sisältämä aikajänne määrittää omalta osaltaan tutkimuksen kulkua. Tutkimusaihetta voi lähestyä joko synkronistisesta, pidemmän aikavälin, tai diakronistisesta, lyhyemmän aikavälin näkökulmasta. Pidemmän aikavälin, tietyn teeman, tekijän tai instituution historiallinen tarkastelu on ollut historiantutkimuksessa perinteisempää. Nykyään tutkimuksissa käytetään myös mikrohistoriallista näkökulmaa, eikä tutkimusaiheelta tai kohteelta vaadita samanlaista tunnettavuutta kuin aiemmin. (Kukkonen 2014, 46-47.) Tässä tutkielmassa tarkastelen Halprinin improvisaatiokäsitystä synkronistisesta näkökulmasta. Se tarjoaa mielestäni kiinnostavan jännitteen improvisaation hetkellisyyteen ja sen muuttuvaan olemukseen. Tämä asettaa toki haasteensa kokonaisuuksien ja niihin vaikuttavien kulttuuristen ja yhteiskunnallisten muutosten ymmärtämiselle. Vaikka tutkielmassani hyödynnän tanssihistoriaa, niin on todettava, että tutkielman laajuudessa ei ole ollut mahdollista perehtyä eri ajanjaksoihin syvällisesti. Pitkän aikavälin tarkastelu voi toisaalta tarjota laajan kokonaiskuvan ja avata kiinnostavia jatkotutkimusaiheita.

2.2 Improvisaation teoreettista tarkastelua

Laadulliselle tutkimukselle on ominaista, että tutkittavaa ilmiötä määritellään eri käsitteiden avulla. Tämä mahdollistaa tutkimuksen kiinnittymisen aikaisempaan tutkimustraditioon. Tämän tutkielman keskeinen käsite on improvisaatio. Se määritellään usein spontaanina ja luovana toimintana, joka syntyy ilman etukäteissuunnitelmaa, kuten esimerkiksi Oxford Living Dictionaryn määritelmässä: *”Create and perform (music, drama, or verse) spontaneously or without preparation”* ja *”Produce or make (something) from whatever is available”* (Oxford Living Dictionaries, *Improvise*). Tutkielmani kirjallisuuskatsauksessa improvisaatioon läheisesti liittyviä termejä olivat: tanssi-improvisaatio (dance improvisation), liikeimprovisaatio (movement improvisation), postmoderni-improvisaatio (postmodern improvisation), luova tanssi (creative dance), liiketutkimus tai liike-eksploraatio (movement research/ movement exploration) sekä hetkessä syntyvä koreografia tai kompositio (composition in a moment/ instant choreography/ composition) (Halprin A. 1995; Benjamin 2002; Albright & Gere 2003; Østern 2009; Goldman 2010; De Spain 2014). Työskentely-ympäristö, tavoite, sisältö ja kohderyhmä määrittävät sanojen tarkempaa käyttöä kussakin tilanteessa.

Anna Halprinille improvisaation läheisesti liittyviä sanoja ovat muun muassa liike-eksploraatio (movement exploration), liiketehtävä (movement task), luonnollinen liike (natural movement), luova liike (creative movement) ja somatiikka (somatics). Joissain yhteyksissä myös sana tanssi (dance) ilmentää sisällöllisesti improvisaatiota. (Halprin A. 1995; Halprin A. 2015.) Tästä johtuen käytän improvisaatiota tässä tutkielmassa sen laajassa merkityksessä siten, että edellä mainitut käsitteet kuuluvat tutkielmassa improvisaatio-käsitteen alle.

Tanssintutkimuksissa improvisaatiota on tarkasteltu toimintana, joka asettuu tietoisuuden ja tiedostamattoman välimaastoon. Se on toisaalta intentionaalista toimintaa ja toisaalta spontaania, lähes tiedostamatonta reagoitua. (De Spain 2014, 11; Gere 2003, xiii-xiv; Goldman 2010, 5-6.) Tanssintutkija David Gere kirjoittaa 1900-luvun modernin tanssin sukupolvesta, joka vaikutti muun muassa C.G. Jungin ajattelusta. Tämä näkyi 1940- ja 50-luvulla tanssin kentällä siten, että moni kiinnostui tietoisuuden ja tiedostamattoman välisestä tilasta, jota improvisaation avulla oli luonteva tutkia. Useimmille tanssitaiteilijoille, muun muassa Martha Grahamille ja Mary Wigmanille, improvisaatio oli kuitenkin taiteilijan oma yksityinen luova prosessi. Termi *improvisaatio* levisi laajempaan käyttöön vasta 1960-luvulla, kun improvisaation käyttö harjoitus- ja esitysmuotona lisääntyi. Geren mukaan Anna Halprin, The Judson Dance Theater ja improvisaatioon keskittynyt The Grand Union olivat keskeisiä tekijöitä tässä muutoksessa. Geren mukaan improvisaatiolla on Yhdysvalloissa edelleen lapsipuolen asema ja vähäinen arvostus tanssitaiteessa. Synä saattavat olla improvisaation kontrolloimattomuus, joka tekee siitä vaikeasti määriteltävän sekä improvisaatioon liitetyt mielikuvat ei-tavoitteellisesta ja ei-taitoa vaativasta ilmaisusta. (Gere 2003, xiii- xv.)

Luovalle toiminnalle ja myös improvisaatiolle tunnusomainen piirre on ongelmanratkaisu. Improvisaatiotyöskentely perustuu usein tehtävänantoihin, joita tanssija ratkoo omien valmiuksiensa mukaisesti. Vaikka improvisaatio on ennakoimatonta ja spontaania, niin se on useimmiten ohjattua ja tavoitteellista toimintaa. Goldmanin mukaan improvisaation spontaanisuudesta voi syntyä harhakuvitelma, että se ei vaatisi harjoittelua tai erityistä osaamista. Tällöin improvisaatioon sisältyvät käytänteet, tradition tuntemus ja siinä kehittyvät taidot jäävät helposti huomaamatta ja myös sen arvostus vähäiseksi. Hänen näkemyksensä mukaan valmistelematon spontaani hetki eroaa kuitenkin taitavasta ja pitkäjänteistä harjoittelua vaativasta improvisaatiosta. Myös improvisaation ja koreografian välinen raja on häilyvä, koska improvisaatioon voi sisältyä sovittuja sääntöjä ja myös koreografoidut tanssiteokset saattavat sisältää improvisaatiota. (Goldman 2010, 5-6.) Improvisatorisesta opettamisesta ja oppimisesta väitellyt Anita Valkeemäki viittaa Goldmanin

näkemykseen siitä, että improvisaatio on oman olemisen ja ympäröivän maailman vuorovaikutussuhteen tutkimista. Tutkimuksessaan Valkeemäki korostaakin ihmetyksen ja hämmennyksen merkitystä improvisaatiossa. (Valkeemäki 2017, 60.)

Tanssitaiteilija ja tutkija Kent De Spain ymmärtää improvisaation monitahoisena ilmiönä ja määrittelyn sijasta haluaa pikemminkin laajentaa keskustelua improvisaatiosta ja sen mahdollisuuksista. Hän kuvaa sitä kokoelmana erilaisia taitoja ja harjoitteita ja kirjoittaa seuraavasti: *”movement improvisation includes the process of creating and/or choosing your movements as you are doing the. The rest is up to you”* (De Spain 2014, 5). Hän kuvaa improvisaatiota myös aikomuksen (intention) ja toiminnan (action) välisenä suhteena ja hahmottaa improvisaation laajasti eräänlaisena asenteena ja olemisen tapana, mikä tanssin lisäksi ilmenee myös muilla elämän osa-alueilla. (De Spain 2014, 4-5,10.) Myös tanssintutkija Ann Cooper Albright hahmottaa improvisaation eräänlaisena elämänfilosofiana, jossa pyrkimyksenä ei ole ratkaisun löytäminen, vaan jatkuva etsiminen. Hän itse asiassa väittää, että tämän päivän improvisaation arvo ja merkitys ei tule rakentumaan monipuolistuvalle liikeilmaiselle, vaan pikemminkin pyrkimykselle löytää keinoja kohdata uutta ja tuntematonta. (Albright 2003, 259-260.)

3. AINEISTO, MENETELMÄT JA ANALYYSI

Tässä kappaleessa esittelen tutkimusaineiston, menetelmät ja analyysin sekä omat tutkimusmotiivini. Primaariaineistona ovat Halprinin kirjalliset julkaisut ja sekundaarisen aineiston muodostaa Halprinia sekä improvisaatiota koskeva kirjallisuus. Analyysissä olen jäsentänyt tutkimusaineiston kuuteen käyttötarkoitukseen, joiden sisällä analysoin improvisaation tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa kirjallisuuden avulla.

3.1 Tutkimusaineisto

Olen valinnut tutkielmani primäärilähteiksi Anna Halprinin omat kirjalliset julkaisut. Näistä ensimmäinen on Halprinin kirjoittama ja Rachel Kaplanin toimittama kirja *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance* vuodelta 1995. Kirja on kokoelmateos, johon on kerätty Halprinin osittain jo aikaisemmin julkaisemia kirjoituksia ja hänen antamiaan haastatteluja vuosilta 1965-1994. Näiden kirjoitusten kautta lukijalle avataan Halprinin taide- ja tanssikäsitystä, taiteellista tuotantoa ja työskentelytapoja. Teos antaa laajan kokonaiskuvan Halprinin työstä aina 1950-luvulta 1990-luvun puoliväliin asti. (Halprin A. 1995.) Toinen ensisijainen lähde on Halprinin uudempi kirja *Returning to Health: with dance, movement and imagery* vuodelta 2015. Kyseinen kirja keskittyy tanssin hoitavaan ja terapeuttiseen vaikutukseen Halprinin työssä. (Halprin A. 2015.) Näistä edellä mainituista teoksista olen kerännyt improvisaatiota koskevat huomiot ensisijaiseksi tutkimusaineistoksi, eräänlaiseksi otannaksi.

Sekundaarinen tutkimusaineisto koostuu Anna Halprinia ja improvisaatiota koskevasta kirjallisuudesta. Seuraavaksi esittelen joitakin teoksia, jotka ovat olleet keskeisiä tämän tutkielman kannalta. Tanssintutkija Janice Rossin kirjoittama elämäkerrallinen tutkimus käsittelee Halprinin työtä erityisesti amerikkalaisen populaarikulttuurin ja länsirannikon kokeellisen taiteen näkökulmasta (Ross 2007). Libby Worthin ja Helen Poynorin, Halprinin entisten oppilaiden, julkaisu puolestaan sisältää käytännönläheistä tietoa työskentelymetodeista ja harjoitteista (Worth & Poynor 2004). Toinen Halprinin oppilaiden, Gabriele Wittmannin, Ursula Schornin ja Ronit Landin, julkaisema kirja käsittelee Halprinin työtä ja tanssia muutokseen pyrkivänä lähestymistapana sekä yksilön että yhteisön näkökulmista. Tarkastelun keskiössä on Halprinin kehittämä *Life/Art- Process*-metodi. (Wittmann, Schorn & Land 2015.) Ninotchka Bennahum, Wendy Perron ja Bruce Robertson ovat

puolestaan koonneet kirjan, joka on julkaistu yhdessä aiheeseen liittyvän valokuvanäyttelyn kanssa. Kirja pitää sisällään sekä yksityiskohtaista käytännön kuvausta Halprinista, että tanssihistoriallista tietoa amerikkalaisen taidetanssin kehityksestä. (Bennahum, Perron & Robertson 2017.) Kirjallisen lähdeaineiston lisäksi olen tutustunut Anna Halprinia koskeviin verkkojulkaisuihin sekä Ruedi Gerberin ohjaamaan dokumenttielokuvaan (Gerber 2009). Nämä ovat antaneet tärkeän lisän Halprinin työn kokonaiskuvan rakentumiseen. Varsinaisen analysoinnin kohteeksi olen kuitenkin valinnut ainoastaan kirjallisen lähdeaineiston, jotta tutkimusaineistosta ei tulisi liian laaja. Visuaalisesta aineistosta on myös ollut vaikea päätellä, onko kuvattu aineisto perustunut improvisaatioon vai ei.

Aineiston muodostamisen haasteena on ollut, että käytän osittain samaa kirjallisuutta sekä tutkimusaineistona että tutkimuskirjallisuutena aineiston analyysissä. Esimerkiksi Worthin ja Poynorin tutkimuksessa (2004) on tietoa Anna Halprinista ja improvisaatiosta sekä taustatietoa analyysin tueksi. Tästä syystä olen kohdentanut yksityiskohtaisemman analyysin Halprinin omiin lausuntoihin, jotta menetelmä olisi riittävän läpinäkyvä ja kirkas myös lukijalle. Tulkintoihin vaikuttaa kuitenkin myös se taustatieto, jota olen omaksunut kirjallisuuskatsauksen kautta. Menetelmä on vaatinut minulta huolellista läpinäkyvyyttä lähteiden käytössä ja perusteltuja valintoja aineiston esittelyssä. Kappaleessa *Improvisaatio Anna Halprinin työssä* analysoin Halprinin lausuntoja ja olen erottanut ne tekstistä sisennyksellä, jotta primaariaineisto pääsee tutkielmassa riittävällä tarkkuudella esiin. Haasteellista aineiston kokoamisessa on ollut myös se, että improvisaatio esiintyy siellä täällä, välillä kirjaimellisesti ja välillä rivien välissä. Tämä on vaatinut minulta huolellista lähilukua ja harkintaa siitä sisällöllisestä kontekstista, jossa improvisaatioon liittyvä suora tai välillinen viittaus ilmenee. Improvisaatioon läheisesti liittyviä aihepiirejä ovat olleet tietoisuutta, koreografiaa, luovaa prosessia ja liikkeen terapeuttisuutta käsittelevät kirjoitukset.

3.2 Tutkimusmenetelmät

Tutkielmani on kirjallisuuskatsaus, jonka analyysissä hyödynnän tanssihistorian näkökulmaa. Järvisen mukaan tanssihistorian tärkein menetelmä on lähdekritiikki. Tutkijan on syytä tarkastella kriittisesti, kuka lähteen on tuottanut, mihin tarkoitukseen, miten se on tehty ja kenelle se on suunnattu. Luotettavuuden kannalta on oleellista, että tutkimuskysymysten muotoilu ja rajaaminen ovat perustellussa suhteessa sen lähdeaineistoon. Se, mitä tutkija kysyy ja miten kysymykset on muotoiltu määrittävät, mitä lähteistä poimitaan ja mitä jätetään poimimatta. (Järvinen 2014, 57-60.) Tutkimustehtäväni, *miten liikeimprovisaatio ilmenee Anna Halprinin työssä*, on ohjannut minua

etsimään hyvinkin laajasti asioita ja teemoja, joista improvisaatiota koskevat lausunnot voisi löytyä. Tutkimuskysymyksellä, *mitä tavoitteita ja sisältöjä improvisaatiolla on ollut Anna Halprinin työssä*, olen etsinyt tietoa improvisaatioon liittyvästä ajattelusta sekä käytännön sisällöistä. Kysymys, *mitä sanastoa Halprin on improvisaatiotyöskentelyssä käyttänyt*, on ohjannut huomioni Halprinin kielellisiin ilmauksiin sekä niiden merkityksiin suhteessa aiempiin tanssintutkimuksiin tai puhekielessä käytettyyn tanssisanastoon. Koska tutkielmani primaariaineisto koostuu Anna Halprinin omista lausunnoista ja kirjoituksista, niin lähdekritiikki ei ole ollut niin suuri haaste, kuin jos aineisto olisi niin sanotusti toisen käden tietoa. Prosessi on kuitenkin herättänyt minussa kysymyksiä siitä, mitä kirjoituksia ja lausuntoja julkaisuihin on valittu ja mitä on jätetty ulkopuolelle. Koska aineisto koostuu eri vuosilta, niin analyysiini on vaikuttanut myös se, mihin ajankohtaan Halprinin lausunnot ajoittuvat ja miten hänen ajatuksensa ovat kenties muuttuneet. Sekundaarisen aineiston kirjoittajista Worth, Poynor, Schorn, Wittmann ja Land, ovat olleet Halprinin oppilaita, mikä on varmasti jollain tavoin vaikuttanut heidän tulkintoihinsa Halprinin työstä (Worth & Poynor 2004; Wittmann, Schorn, Land 2015).

Järvinen kirjoittaa historiantutkimuksen luotettavuudesta ja viittaa Reinhart Koselleckin käyttämään odotushorisontti-käsitteeseen. Odotushorisontti kuvastaa ristiriitaa, mikä syntyy historiantutkimuksessa menneisyyden ja nykyisyyden välille. Tutkijan tehtävänä on tiedostaa, että hänen maailmankuvansa ei koskaan täysin vastaa sitä maailmankuvaa, joka tutkimusaineiston kautta ilmenee ja niin sanottu ei-tietäminen on historiantutkimuksessa aina läsnä. (Järvinen 2014, 58-59.) Tämä on oleellinen ja kiinnostava huomio tutkielmani kannalta, koska tarkastelen Anna Halprinia maantieteellisesti etäältä, toisesta kulttuurista sekä eri sukupolven ja kansallisuuden edustajana. Oma ammatillinen ja sosiokulttuurinen taustani kulkevat tulkinnoissa väistämättä mukana. Tutkijapositioni ja odotushorisonttini vaikuttavat aineistonhankinnan lisäksi myös aineiston analyysiin ja tutkimustuloksiin eli tulkintoihin. Tulkinnat olisivat varmasti toisenlaisia, jos olisin itse osallistunut Halprinin työskentelyyn tai jos olisin läheinen työtoveri, niin kuin osa tutkimuskirjallisuuden kirjoittajista. Ymmärrys, jonka perusteella olen valinnut ja tulkinnut aineistoa, on rajallinen ja subjektiivisen kokemushistoriani sävyttämä. Tutkijana pyrin kuitenkin avaamaan tulkintaani vaikuttavat tekijät, jotta ajatusprosessini ja analyysi avautuvat lukijalle. Koska primaariaineisto ei ole kovin laaja, olen käytännössä poiminut kaikki ne kuvaukset, joissa Halprin kertoo joko improvisaatiosta tai siihen läheisesti liittyvistä aiheista analyysin kohteeksi. Tiettyjen sanojen, ilmausten ja aiheiden toistuvuus sekä tekstissä ilmenevät asiayhteydet ovat vaikuttaneet siihen, mitkä kohdat olen poiminut improvisaatiota koskevaksi aineistoksi. Olen valinnut näistä tutkielmani kirjalliseen raporttiin joitakin esimerkkejä, jotta lukija voisi kuulla Anna Halprinin 'oman

äänen' ja analyysin yhteys aineistoon olisi mahdollisimman läpinäkyvää. Tutkielman tuloksena en siis etsi yhtä totuutta, vaan esittelen erilaisia tulkintoja ja näkökulmia aiheeseen. Näin ollen tutkielmani kiinnittyy uudempaan historiantutkimukseen ja postpositivistiseen tutkimusotteeseen, jossa tulkinnat voivat olla rinnakkaisia tai mahdollisesti jopa ristiriidassa keskenään. Tämä korostaa aiheen kontekstisidonnaista tarkastelua ja eri tulkintojen esille tuomista aineiston analyysissä.

3.3 Analyysi

Tutkielmani analyysissä olen hyödyntänyt laadulliselle tutkimukselle tyypillistä teemoittelua. Olen jäsentänyt Anna Halprinin improvisaatiota koskevat tekstit ja lausunnot eri teemojen alle aineistossa ilmenneiden käyttötarkoitusten mukaisesti. Jaottelussa olen hyödyntänyt improvisaatiokirjallisuutta (Tufnell & Crickmay 1990; De Spain 2014). Tufnellin ja Crickmayn mukaan improvisaatiota käytetään liikkeen alkulähteenä, havaintokyvyn harjoittamisena, osana esityksen valmistamista ja omana esitysmuotona (Tufnell & Crickmay 1990, 45). Kent De Spainin jaottelussa käyttötarkoituksia ovat virittäytyminen työskentelyyn, liikkeen luominen ja sen variointi, kehon ja mielen välisen yhteyden löytäminen sekä improvisaatioon pohjautuvan esityksen rakentaminen. Käyttötarkoituksen tiedostaminen toimii tanssijalle eräänlaisena suodattimena jatkuvassa impulssien virrassa ja ohjaa tilanteessa tehtyjä valintoja. Kokeneet improvisoijat tiedostavat työskentelyn sisältämät tavoitteet usein tarkemmin kuin aloittelijat ja pystyvät säätelemään omaa työskentelyään paremmin (De Spain 2014, 35-36.) Tämä voi kuulostaa osittain ristiriitaiselta, koska improvisaatioon liitetään usein mielikuvia ja oletuksia liikkumisen ja ilmaisun täydestä vapaudesta.

Halprinin kirjoituksissa ja lausunnoissa on löydettävissä joitakin vastaavuuksia sekä De Spainin että Crickmayn ja Tufnellin ajatuksiin. Kyseisten lähteiden ja tutkimusaineiston perusteella olen jaotellut improvisaation *kuuteen eri käyttötarkoitukseen*: improvisaatio vapaana harjoitusmuotona, liike-eksploraationa, esityksenä, ryhmäprosessina, tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena ja terapeuttisena työmenetelmänä. Näistä improvisaatio vapaana harjoitusmuotona yhdistyy De Spainin, Tufnellin ja Crickmayn käsitykseen improvisaatiosta liikkeen luomisena ja alkulähteenä sekä osittain myös liikkeen variointina, mikä Halprinin työssä näkyy myös liike-eksploraationa. Tufnellin ja Crickmayn näkemys improvisaatiosta havaintokyvyn harjoittamisena ja De Spainin ilmaus kehon ja mielen välisestä yhteydestä vertautuu jaottelussani kappaleeseen, jossa käsittelen improvisaatiota tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena. Kyseiseen kappaleeseen olen kerännyt Halprinin huomioita sekä kehon, mielen ja tunnetason tietoisuudesta, että spirituaalisuudesta. Sekä Tufnell, Crickmay että De Spain kirjoittavat improvisaatiosta myös osana esityksen rakentamista tai

itsenäisenä esitysmuotona. Tämä nousi esiin myös tutkimusaineistossa. Sen sijaan improvisaatio ryhmäprosessina ja terapeuttisena työskentelymuotona ovat kappaleita, jotka halusin aineiston perusteella nostaa omiksi käyttötarkoituksiksi. Improvisaatio ilmenee näissä vahvana pohjavireenä. Sekä ryhmäprosessi että liikkeen terapeuttisuus poikkeavat Tufnellin, Crickmayn ja De Spainin jaotteluista. Omina käyttötarkoituksinaan ne tarjoavat kuitenkin laajemman kuvan siitä, miten eri tavoin improvisaatio on Halprinin työssä ilmennyt. Näiden käyttötarkoitusten kautta nousevia tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa analysoin improvisaatioon, Anna Halpriniin tai käsiteltävään teemaan liittyvän kirjallisuuden avulla.

Yksi analyysissä käyttämäni tutkimus on Albrightin ja Geren toimittama julkaisu, joka antaa monipuolisen kokonaiskuvan Amerikassa työskentelevien tanssitaiteilijoiden, tutkijoiden ja historioitsijoiden improvisaatiokäsityksistä. Kirja käsittelee improvisaatiota erityisesti kompositio- ja esitysmuotona. Samalla se herättää keskustelua siitä, millä tavoin improvisaatiosta voi puhua ja kirjoittaa niin, ettei sen hetkellisyys muodostu tutkimisen ja keskustelun esteeksi. (Albright & Gere 2013.) Danielle Goldman puolestaan pohtii improvisaation suhdetta vapauteen. Hän nostaa esiin kriittisiä huomioita siitä, kenellä on ollut oikeus tanssia, kenen tanssi on ollut hyväksyttyä ja kenen tanssista on kirjoitettu. Vaikka hän ei suoraan viittaa Anna Halpriniin, niin kirjassa esiin tuodut näkökulmat tarjoavat kiinnostavia huomioita improvisaatioon kytkeytyvistä sosiaalisista ja yhteiskunnallisista asetelmista. (Goldman 2010.) Kent de Spain puolestaan on tutkinut sekä Halprinin että muiden amerikkalaisten taiteilijoiden näkemyksiä improvisaatiosta ja käytännön prosesseista. (De Spain 2014). Näiden teosten lisäksi myös sekundaarisena lähdeaineistona aiemmin mainittu kirjallisuus on paikoitellen ollut analyysin tukena.

Analyysissä olen hyödyntänyt myös aiempaa suomalaista tanssintutkimusta. Näistä useimmissa improvisaatiota on käsitelty välillisesti jonkun toisen tutkimusaiheen kautta. Koska improvisaatio on ilmeinen osa luovaa prosessia, se sivuaa monia eri aihealueita. Riitta Pasanen–Willberg on tutkinut improvisaatiota osana koreografista prosessia ja viittaa lyhyesti myös Anna Halprinin ajatuksiin kinesteettisestä aistista ja liikeherkkyydestä (Pasanen-Willberg 2000; Pasanen-Willberg 2018). Kirsi Monni kirjoittaa väitöskirjassaan tanssi-improvisaatiosta muun muassa tanssijan ‘tekhnen’ ja kehotietoisuuden yhteydessä sekä mainitsee Halprinin tanssin uuteen paradigmaan liittyvässä pohdinnassa (Monni 2004). Kirsi Heimonen on tutkinut, miten tanssista tulisi kirjoittaa siten, että sen ominaislaatu säilyisi ja hänelle improvisaatio on ollut tutkimuskohteen sijasta metodologinen valinta (Heimonen 2009). Tone Pernille Østern on puolestaan käsitellyt improvisaatiota käytännön projektina ja teoreettisena tilana, missä oppilaat ja opettajat voivat oppia, kokea ja muuttua yhteisessä

pedagogisessa prosessissa ja Anita Valkeemäki on tutkinut liiketeemoihin perustuvaa improvisatorista opetuskäytännettä (Østern 2009; Valkeemäki 2017). Anna Halpriniin keskittyvää suomenkielistä tutkimusta ei ole julkaistu, mutta joitakin viitteitä häneen olen edellä mainittujen tutkimusten lisäksi löytänyt. Näistä esimerkkinä Satu Palokankaan artikkeli, jossa hän pohtii Halprinin merkitystä sekä teoriaan että omakohtaiseen kokemukseensa viitaten (Palokangas 2012). Riikka Korppi-Tommola puolestaan mainitsee Halprinin postmodernin tanssin kehityskulkua kuvaavassa tutkimuksessa (Korppi-Tommola 2013). Niko Hallikaisen ja Liisa Pentin toimittamassa antologiassa improvisaatio ja liiketutkimus nousevat toistuvasti esiin postmodernin tanssin tarkastelussa. Julkaisusta löytyy myös joitakin yksittäisiä mainintoja Anna Halprinista. (Hallikainen & Pentti 2018.) Suomalaista tanssistoriantutkimusta improvisaatiosta ei ole julkaistu, joskin postmodernin tanssin historiallinen tarkastelu tuo improvisaation kehityskulkua melko hyvin esiin.

3.4 Tutkimusmotiivi

Omassa työhistoriassani improvisaatiosta on muodostunut minulle keskeinen työmenetelmä eri toimintaympäristöissä. Se on ollut keino luoda uusia liiketeemoja joko opetukseen tai koreografioihin sekä tärkeä harjoitusmenetelmä oman tanssijuuden ylläpitämiseen ja tutkimiseen. Improvisaatio on integroitunut myös osaksi nykytanssin opetustani, esimerkiksi orientoitumisena työskentelyyn, keinona muokata ja soveltaa opeteltua asiaa tai kokoavana työskentelynä, jossa opiskelija voi improvisaation avulla tutkia itselleen keskeisiä asioita. Improvisaation opetuksessa näkökulma on voinut olla liikkeen luominen, koreografinen kehittäminen tai liikkeen tutkiminen suhteessa ympäröivään tilaan, sen laadullisiin tekijöihin tai toisiin tanssijoihin. Improvisaatio on ollut myös keino löytää yhteys omaan itseeni. Yksin vietettyjä tunteja improvisaation parissa on lukemattomia. Usein työskentely on ollut oman olotilan liikkeellistä heijastelua, omien sisäisten impulssien ja mielikuvien sekä energian kuuntelua. Voimavaroja lisäävää yksinoloa. Myös yhteisötanssin projektit ovat antaneet minulle mahdollisuuden soveltaa improvisaatiota eri ihmisten kanssa ja vaihtuvissa toimintaympäristöissä, muun muassa ikääntyneiden parissa. Nämä kokemukset ovat vahvistaneet käsitystäni siitä, että improvisaatio työmenetelmänä mahdollistaa ihmisten välisen vuorovaikutuksen ja ryhmäytymisen sellaisella tavalla, jonka koen itselleni mielekkääksi. Kaiken kaikkiaan improvisaatio on antanut mahdollisuuksia tutkia, kokeilla ja löytää. Tutkimusmotiivini on, että Anna Halprinin työtä tarkastelemalla voin oppia lisää improvisaation erityisyydestä vuorovaikutuksellisenä menetelmänä ja tunnistaa sen historiallisia 'juuria'.

4. ANNA HALPRININ TAITEELLINEN JA PEDAGOGINEN TYÖ OSANA TANSSIHISTORIAA

Seuraavaksi käsittelen Anna Halprinin uran eri vaiheita tanssihistorian näkökulmasta. Olen tuonut esiin asioita ja henkilöitä, mistä Anna Halprin on kirjoittanut vaikuttuneensa. Seuraavat kappaleet taustoittavat niitä vaiheita, joihin Halprinin taiteellinen ja pedagoginen työ tanssihistoriassa asettuu. Aineistossa improvisaatiota koskevat maininnat painottuvat 1950-1970-luvuille, minkä vuoksi näiden vuosikymmenten historiallinen tarkastelu korostuu muita vuosikymmeniä enemmän. Uran vaiheilla tapahtuneet muutokset ja Halprinin ajattelu eivät kaikilta osin noudata tarkkoja ajallisia vaiheita, vaan eri kiinnostuksenkohteet ja prosessit ovat ilmenneet osittain päällekkäisinä.

4.1 1940- ja 1950-luku: opinnot ja irtiotto modernista tanssista

Anna Halprin (s. 1920), aikaisemmalta nimeltään Ann Schuman, opiskeli vuosina 1938-1943 tanssia Wisconsinin yliopistossa. Kyseinen oppilaitos oli oman aikansa edelläkävijä tarjoamalla tanssin yliopisto-opintoja ensimmäisenä maailmassa vuodesta 1926 alkaen. Tärkeä opettaja Anna Halprinille oli Margaret H'Doubler (1889-1982), joka oli yksi koulutuksen perustajajäsenistä. H'Doubler oli koulutukseltaan biologi, minkä lisäksi hän oli lukenut myös filosofiaa. Hän lähestyi tanssia poikkeuksellisesti tieteellisestä näkökulmasta ja opetuksessa painottui oppilaiden oma luovuus valmiiksi annettujen liikemallien sijaan. H'Doubler oli tutustunut kasvatusfilosofi John Deweyyn opiskellessaan opettajaksi Columbia University Teachers Collegessa, missä Dewey tuolloin työskenteli. Dewey julkaisi vuonna 1934 kirjan *Art as Experience*, jossa hän toi esiin oman kokemuksellisuuteen perustuvan taidekäsitteensä. Hänen ajattelullaan ja erityisesti käsityksellään tekemällä oppimisesta (learning by doing) on ollut mittava vaikutus tuleviin sukupolviin. (Banes 1995, 3; Halprin A. 1989, 246; Worth & Poynor 2004, 4-6; Bennahum 2017, 62.) H'Doubler perusti opetuksensa Deweyn holistiseen ihmiskäsitykseen, minkä myös Anna Halprin omaksui. Tässä näkemyksessä ihminen ymmärretään fyysisenä, emotionaalisenä, kognitiivisena ja spirituaalisena kokonaisuutena. Deweyn tavoin sekä H'Doubler että Halprin korostivat työskentelyprosessia lopputuloksen sijaan. (Worth & Poynor 2004, 4-5.)

Anna Halprinin opettajan Margaret H'Doublerin mukaan taiteen oli nojaututtava tieteellisiin tosiasioihin. Hän perusteli tieteellisellä tarkkuudella muun muassa tunteiden biologista perustaa ja

niistä syntyviä kehollisia vasteita. Kirjassaan *Dance - a creative art experience* (1940) H'Doubler näkee tanssin kaikille mahdollisena ilmaisumuotona. (H'Doubler 1940.) Myös nämä vaikutteet Halprin imi itseensä, mikä on ilmennyt työskentelynä hyvin eritaustaisten ihmisten kanssa sekä liikkeen ja tunteen välisen yhteyden tutkimisena. Silmiinpistävää on, että H'Doubler kirjoittaa kirjassaan tanssista ja liikkeestä ilman, että hän viittaa kehenkään kuuluisaan koreografiin tai tyyllilliseen estetiikkaan. Tarkastelun keskiössä on ensisijaisesti ihmisen oma kokemus tanssista. Anna Halprin ja tutkimuskirjallisuus tuovat voimakkaasti esiin H'Doublerin merkityksen Halprinin työssä (Halprin A. 1989a, 6; Halprin A. 1989b, 246; Kaplan 1995, xvi; Banes 1995, 2-3; Ross 2007, 27-31; Bennahum 2017, 60-62.) Oliko kenties niin, että H'Doublerin poikkeava koulutustausta auttoi häntä löytämään uuden lähestymistavan tanssiin ja jäsentämään opetusta toisin kuin esimerkiksi modernin tanssin traditiossa oli ollut tapana?

Anna Halprin opiskeli myös modernia tanssia, muun muassa Martha Grahamin, Humphrey-Weidmanin ja Hanya Holmin kanssa Benningtonin kesäkoulussa (Halprin A. 1987, 188; Ross 2007, 24-25). Worth & Poynorin tutkimuksen mukaan Halprinin työ kiinnittyi vielä 1940-luvulla modernin tanssin traditioon. Hän esiintyi musikaaleissa useamman vuoden ajan ja sai tunnustusta musikaalitähdenä muun muassa Humphrey-Weidman Companyn musikaalissa *Sing out, Sweet Land*. Hän teki myös omia koreografioita ja osallistui vuonna 1946 nuorten koreografien kilpailuun. Kyseisessä kilpailussa Anna Halprin tutustui silloin vielä nuoreen avantgarde-muusikkoon John Cageen, joka myöhemmin esitteli hänet Merce Cunninghamille. (Worth & Poynor 2004, 7-8.)

Margaret H'Doublerin opetus oli perustunut vahvasti kehon anatomiaan ja eri liikeratojen tarkasteluun. Samankaltaista lähestymistapaa tukivat myös monet keholähtöiset menetelmät, jotka pyrkivät lisäämään ihmisen hyvinvointia. Näitä harjoitusmuotoja ilmaantui 1900-luvun puolivälin aikoihin aikaisempaa enemmän. Muun muassa Mabel Elsworth Todd (1880 – 1956) julkaisi vuonna 1937 kirjan *The Thinking Body*, josta useat tanssin ammattilaiset, myös Anna Halprin, kiinnostuivat. Toddin oppilas Lulu Sweigard kehitti Toddin työskentelyä eteenpäin ja menetelmä tuli tunnetuksi nimellä *Ideokinesis*. (Todd 1937; Beawers 2008, 128.) Kiinnostavaa on, että Deweyn tavoin myös Todd kirjoitti ihmisestä hyvin kokonaisvaltaisesti, joskin hiukan eri sanoja käyttäen. Toddin teos on julkaistu kolme vuotta Deweyn *Art as Experience*- teoksen jälkeen. Myös Moshe Feldenkraisin (1904-1984) ajattelu ja menetelmät ovat vaikuttaneet Anna Halprinin työhön. Halprin tapasi Feldenkraisin vuonna 1948 Israelissa, toistakymmentä vuotta ennen Feldenkraisin *Awareness Through Movement* -kirjan julkaisua. Halprin kiinnostui Feldenkraisin kehittämistä harjoitteista,

jotka pyrkivät lisäämään ihmisen tietoisuutta itsestään ja ympäröivästä maailmasta sekä kykyä harjaannuttaa mielikuvitusta, liikkuvuutta ja parantamaan elämänlaatua. Myöhemmin 1970-luvulla Norma Leistiko opetti Feldenkraisia Anna Halprinin ja hänen tyttärensä Daria Halprinin perustamassa Tamalpa Insituutissa. (Feldenkrais 1972; Worth & Poynor 2004, 9, 20, 36, 58.) Somaattisista menetelmistä Halprin on tutustunut myös Bonnie Bainbridge Cohenin (1943-) kehittämään Body-Mind Centering menetelmään ja ilmaissut arvostuksensa hänen työtään kohtaan. Menetelmä tarkastelee liikettä ja tietoisuutta laajasti niin kehon kuin mielen näkökulmasta. (Halprin A. 1995, 195; Body-Mind Centering.) Kaiken kaikkiaan Halprin on ollut avoin vaihtoehtoisille hoitomuodoille sekä eri kehotekniikoille ja etsinyt tietoa omaan työhönsä koko pitkän uransa ajan (Worth & Poynor 2004 20, 58).

Edellä kuvattuja kehollisia työmenetelmiä voidaan nykyäskäytännön mukaan kutsua somaattisiksi menetelmiksi. Tanssitaiteen viitekehyksessä somatiikka kuvaa useimmiten menetelmiä, joissa kehon yksilöllinen rakenne ja kokemus liikkeestä toimivat työskentelyn perustana. Sana *somatiikka* on nykypäivän tanssissa keskeinen käsite, joskin moniselitteinen ja kontekstisidonnainen. Suomalaisen tanssintutkijan ja tanssitaiteilija Leena Rouhialaisen mukaan käsite somatiikka viittaa kreikankielen sanaan '*soma*', jonka filosofi ja liiketerapeutti Thomas Hanna otti käyttöön kirjoittaessaan kehon ja mielen yhteydestä vuonna 1970. Somatiikka kuvaa useimmiten menetelmiä, joissa kehon yksilöllinen rakenne ja liikkujan kokemukset toimivat työskentelyn perustana. Näiden avulla pyritään edistämään kehon ja mielen integraatiota niin harjoitusmuotona kuin tutkimusalueenakin. (Rouhiainen 2006, 10-17.) Tässä yhteydessä onkin syytä huomauttaa, että länsimaisessa lääketieteessä somaattinen ja psykiatrinen sairaanhoito erotellaan sekä terminologisesti että usein myös käytännössä toisistaan. Tanssitaiteen viitekehyksessä somatiikalla viitataan menetelmiin, joissa kiinnostuksen kohteina ovat kehon ja mielen yhteistyö ja kokemus liikkeestä. Kehoa ei siis tarkastella objektiivisena kohteena, vaan subjektiivisesti kokevana kehomielenä.

Anna Halprinin uran alkuvaiheeseen vaikutti suurelta osin myös hänen miehensä Lawrence Halprin, joka opiskeli Massachusettsissa Harvardin yliopistossa ympäristöarkkitehtuuria. Harvardissa opettivat tuolloin Bauhausin perustaja, arkkitehti Walter Gropius, kuvataiteilija ja valokuvaaja László Moholy-Nagyn sekä kuvataiteilija Wassily Kandinsky. He, kuten monet muut Bauhaus-taiteilijat, olivat paenneet Toisen maailmansodan alta Yhdysvaltoihin ja toivat mukanaan uudenlaista ideologiaa amerikkalaisiin taideoppilaitoksiin. Myös Anna Halprin osallistui näille luennoille ja tutustui samalla

eri alojen opiskelijoihin. Harvardin lisäksi Pohjois-Carolinassa Black Mountain Collegessa oli toinen vahva Bauhaus-keskittymä, jossa yhtenä opettajana toimi kuvataiteilija Josef Albers. Kyseisessä oppilaitoksessa opiskelivat tuolloin muun muassa John Cage, Merce Cunningham ja Robert Rauschenberg. Heistä kaikista tuli myöhemmin postmodernin taiteen suunnannäyttäjiä. (Perron, Bennahum, Robertson 2017, 33-34; Worth & Poynor 2004, 6-8; Wittmann 2015, 19; Banes 2003, 31.)

Bauhaus-taiteilijat pyrkivät opetuksessaan siihen, että opiskelijat löytäisivät omia näkökulmia ja oivalluksia, eivätkä jäljittelisi omia opettajiaan (Worth & Poynor 2004, 7). He toivat mukanaan kiinnostuksen monitaiteisiin prosesseihin (interdisciplinary art), kollektiiviseen työtapaan sekä eri esineiden ja objektien hyödyntämiseen osana esitystä. Tämä alun perin Saksassa kehittynyt koulukunta sai alkunsa arkkitehtuurin parissa, jossa etsittiin keinoja nopeasti teollistuvan yhteiskunnan haasteisiin ja teknologian tuomiin mahdollisuuksiin taiteen ja estetiikan keinoin. Kuvataide (fine arts) ja käsityöläisyys (crafts) olivat tuolloin ajautuneet kauaksi toisistaan, samoin taiteen kosketus arkielämään. Bauhaus-taiteilijat etsivät uusia näkökulmia ja keinoja, joilla hierarkkisia rakenteita ja taiteiden välisiä rajoja haluttiin ravistella ja etsiä uusia vaikutusmahdollisuuksia. Kokeileva ja ongelmalähtöinen työskentely, yhdessä tekeminen ja kollektiivisen luovuuden edistäminen kuuluivat Bauhaus-taiteen prosesseihin. Anna Halprin pyrki aktiivisesti soveltamaan näitä ajatuksia tanssin käytänteisiin. Anna Halprin omaksui Bauhaus-taiteilijoilta omaan työhönsä muun muassa sanat 'task', 'score' ja 'workshop'. Työskentely herätti Anna Halprinissa halun soveltaa Bauhaus-ajattelua ja menetelmiä myös tanssiin ja hänen kiinnostuksensa taiteiden väliseen yhteistyöhön heräsi. (Banes 2003, 31; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 33-35; Wittmann 2015, 19-21, 24, 37.) Usvamaa-Routilan mukaan alun perin Saksassa, Weimarin tasavallassa, syntyneeseen Bauhausiin vaikutti sitä edeltänyt arts and crafts – liike ja koulureformi, jonka taustalla oli pragmatistinen filosofia ja myös John Deweyn ajattelu (Usvamaa-Routila 1993, 17). Tämä tieto sitoo Deweyn, Bauhaus-koulukunnan ja H'Doublerin kiinnostavalla tavalla yhteen. Tulkitsen, että Halprinille Bauhaus-koulukunnan ajattelu on ollut luonteva jatke H'Doublerin opetuksesta omaksuttuun työtapaan, jossa ongelmanratkaisu ja prosessinomaisuus olivat keskeisiä piirteitä.

Toisen maailmansodan jälkeen Anna ja Lawrence Halprin asettuivat San Franciscoon. Anna opetti modernia tanssia Welland Lathropin kanssa pitämässään tanssikoulussa ja teki myös omia

sooloteoksia. 1950-luvun puolivälissä Anna Halprin tunsikin kuitenkin tarvetta etsiä uutta suuntaa aikaisemmalle työlleen. Halprinin osallistuminen New Yorkin American Dance Festivaaliin vuonna 1955 vahvisti hänessä jo alkanutta muutosprosessia. Hän oli ainut länsirannikolta kutsuttu esiintyjä ja hämmästytti ohjelmiston yksipuolisuutta, mikä keskittyi modernin tanssin pioneerien Martha Grahamin, Doris Humphreyn ja Hanya Holmin ympärille. Länsi- ja itärannikon välinen etäisyys oli vaikuttanut siihen, ettei Halprin ollut täysin tietoinen siitä, mitä New Yorkin alueella tapahtui. Festivaalilla Halprin tunnisti vieraantuneensa tästä tanssimaailmasta ja koki modernin tanssin pysähtyneenä taidemuotona. Samana vuonna Anna ja Lawrence Halprin muuttivat perheensä kanssa maalle, San Franciscon Bay Areaan alueelle Marin Countyn kuntaan, mikä muutti myös heidän työnsä sisältöjä ja työtapoja. Lawrence Halprin suunnitteli ja rakennutti yhdessä valosuunnittelija ja lavastaja Arch Lautererin kanssa Halprinien kodin yhteyteen ulkoterassin, niin sanotun 'dance deckin'. Tämä luonnon keskellä sijaitseva harjoitustila mahdollisti Anna Halprinin työskentelyn kodin ja lasten läheisyydessä ja toi uusia näkökulmia liikkeen ja ympäristön tutkimiseen sekä taiteen ja arjen välisen rajapinnan häivyttämiseen. Osa entisistä oppilaista jatkoi työskentelyä hänen kanssaan Marin Countyssä ja he perustivat ryhmän nimeltä San Francisco Dancers Workshop, jonka toiminta oli alusta alkaen monitaiteista ja perustui suurelta osin improvisaatioon. (Halprin A. 1965, 75; Halprin A. 1987, 188; Halprin A. 1989a, 246; Halprin A. 1995, x-xi, xiv-xv; Banes 1995, 2; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 30-36.)

Samanaikaisesti, kun Anna Halprin irtautui modernista tanssista ja keskittyi yksilön sisäiseen maailmaan ja improvisaation, niin New Yorkissa Merce Cunningham ja John Cage tekivät omaa irtiottaan totutuista työtavoista. Cunningham tarkasteli tanssia kuitenkin ensisijaisesti ulkopuolelta visuaalisena ilmaisumuotona, eikä sisäisistä kokemuksista käsin kuten Halprin. Cunningham oli työskennellyt nuorena tanssijana Martha Graham Companyssa ja oli jo 1940-luvun puolivälistä alkaen tehnyt omaa taiteellista työtä ja alkanut vieroksua Grahamin tunneperäistä ja symbolismia sisältävää liikeilmaisua. Vuonna 1952 Cunningham ja Cage toteuttivat Black Mountain Collegessa esityksen, jota pidetään tanssihistoriassa ensimmäisenä monitaiteisena 'happeningina'. (Kaplan 1995, 2; Worth & Poynor 2004, 6-8; Wittmann 2015, 19; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 33-34.) Sally Banesin mukaan Anna Halprinia ja Cunninghampia voidaankin pitää ensimmäisinä, jotka alkoivat haastaa modernin tanssin konventioita. Myös aikalaisten James Waringin ja Alwin Nikolaisin työ on ollut tutkijoiden mukaan kokeilevaa ja uraauurtavaa. (Banes 1995, 3; Banes 2003, xiv; Bales 2008, 30; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 30-37, 39.)

4.2 1960- ja 1970-luku: tanssi ihmisten keskellä ja postmodernin tanssin syntyvaiheet

Kalifornia ja 1960-luvun ilmapiiri ruokki Halprinin ja San Francisco Dancers Workshopin kokeilevaa tekemisen tapaa. Halprinin työssä voi nähdä yhtäläisyyksiä muun muassa Beat-runoilijoiden ja Kalifornian Bay Areaan muusikoiden tapoihin tuoda arkiset asiat osaksi taidetta. Vielä 1950- ja 60-luvulla Yhdysvaltojen länsirannikon vapaampi ilmapiiri poikkesi itärannikon konservatiivisuudesta, mikä heijastui myös tanssitaiteeseen. (Bennahum & Robertson 2017, 17; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 52-54.) Myös Bauhaus-taidesuuntauksesta imetyt vaikutteet poikkitaiteellisesta yhteistyöstä, kollektiivisesta luovuudesta ja taiteen yhdistymisestä jokapäiväiseen elämään olivat 1960-luvulla synnyttäneet uudenlaista taiteellista ilmaisua ja työskentelytapoja Anna ja Lawrence Halprinin taiteelliseen työhön (Worth & Poynor 2004, 7). Janice Rossin mukaan Bauhaus-taide johdatti Halprinin sosiaaliseen aktivismiin, mikä yhdistyi jossain määrin nuorten keskuudessa vallitsevaan vasemmistolaiseen ilmapiiriin (Ross 2003b, 33). 1960-luvun alkuvaiheen tanssitaiteessa näkyi voimakkaasti arjen ja taiteen, taiteilijan ja katsojan sekä taiteidenvälisen rajan häivyttäminen. Taiteilijat ottivat vahvasti kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin, joiden teemoina olivat vapaus, demokratia ja rauhan puolustaminen. Myös rotukysymykset, feminismi, hippiliike ja populaarikulttuuri olivat esillä. Taiteilijat olivat monella tapaa osa yhteiskunnallista aktivismia. (Banes 2003, 18; Bennahum & Robertson 2017, 17; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 52-54; Tamalpa Insitute, Our History.)

Länsi- ja itärannikon vaikutteiden sekoittuminen oli tärkeä tekijä siinä murroksessa, jossa niin sanottu abstrakti ekspressionismi antoi vähitellen tilaa postmodernille tanssille. (De Spain 2014, 17; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 30-37.) Sally Banes kiinnittää 60-luvun postmodernin tanssin alkuvaiheet ensisijaisesti New Yorkissa toimineeseen The Judson Dance Theateriin. Tämä koreografisen ajattelun keskittymä oli vahvasti kytköksissä Cunningham-studiolla toimineen muusikko Robert Dunnin pitämiin kompositiotunteihin, joilla kävi myös Halprinin kanssa työskennellyt Simone Forti. (Banes 2011, 303, 342.) San Francisco Dancers Workshop -ryhmän alkuvaiheissa mukana olleet Forti ja hänen miehensä Robert Morris, muuttivat New Yorkiin ja toivat mukanaan Halprinin kanssa kehiteltyjä ajatuksia ja työtapoja. Vähitellen myös muita taiteilijoita matkusti New Yorkista Halprinin workshopeihin Kaliforniaan. Hänen kanssaan työskentelivät useat myöhemmin tunnetuksi tulleet taiteilijat, kuten tanssitaiteilijat Yvonne Rainer, Trisha Brown ja Ruth Emerson sekä säveltäjät LaMonte Young ja Terry Riley. (Halprin A. 1989a, 246; Halprin A. 1995, x;

Perron, Bennahum, Robertson 2017, 30-36.) 1960-luvun alkupuolella Halprinien kodista olikin muodostunut monitaiteinen improvisaation tyyssija. Myös Cunningham ja Cage vierailivat Halprinien luona opettamassa ja esiintymässä kuuluisalla 'dance deckillä' ja arvostus oli molemminpuolista. (Worth & Poynor 2004, 8, alkuperäislähde McMann¹.) Jowitt ja Janice Ross kirjoittavat The Judson Dance Theaterin lisäksi myös Anna Halprinista kokeilevana taiteilijana ja yhtenä vaikuttajana postmodernin tanssin syntyyn. (Jowitt 1988, 309; Ross 2007, 66, 93, 133, 166-168.) Kent de Spain puolestaan korostaa Merce Cunninghamin, John Cagen ja Anna Halprinin merkitystä tässä tanssitaiteen murroksessa. Hän kirjoittaa seuraavasti: "*If Cunningham and Cage are the fathers of the movement revolution of the 1960s, surely Anna Halprin is the mother*" (De Spain 2014, 17).

Anna Halprinin kokonaisvaltainen suhtautuminen ihmiseen vahvistui 1960-luvun puolivälissä, kun hän huomasi, että työskentely nosti esiin voimakkaita tunneprosesseja sekä yksilö- että ryhmätasolla. Halprin pyysi apua psykiatrian alan asiantuntijoilta ja osallistui hahmoterapiakoulutukseen. Erityisesti hahmoterapian perustaja Fritz Perls oli Anna Halprinille tärkeä tuki useamman vuoden ajan. Hahmoterapiassa käytetty roolityöskentely ja keskittyminen läsnäolevaan hetkeen auttoivat tunteisiin ja esiintymiseen liittyvien jännitteiden käsittelyssä. Tämä muutti tanssijoiden ilmaisua enemmän kohti läsnäolevaa ja tietoista olemista aikaisemmin vallalla olleen esittämisen sijaan. (Halprin A. 1990, 12; Rockwell 2017, 163.) Hahmoterapian lisäksi Halprin tutustui Dr. John Rinnin johdolla bioenergeettisiin hoitomuotoihin. He kehittivät yhteistyössä harjoitteita, joissa pyrittiin vapauttamaan tunteita kehollisen työskentelyn kautta. Myös muut vaihtoehtoiset hoitomuodot nousevat tutkimusaineistossa esiin, kuten Rolfing, Polarity Therapy ja Active Listening. Amerikan länsirannikolla oli lukuisia kehon ja mielen yhteyttä korostavia hoitomuotoja ja varsinkin 1960-luvulla ne olivat voimakkaassa suosiossa. Jossain määrin nämä sekoittuivat myös spirituaalisiin suuntauksiin. (Halprin 1973, 111-129; Worth & Poynor 2004, 19, 36, 62-63; Tamalpa Institute, Our History.) Halprinin työssä alkoi näkyä yhä enemmän psykologinen näkökulma ja osa tanssitaiteilijoista mielsi hänet terapeutiksi. Hän kuitenkin itse kirjoittaa, että pyrkimyksenä ei alun perin ollut puuttua ihmisten psyykkisiin prosesseihin. Näitä ei kuitenkaan voinut sivuuttaa, koska kehollinen työskentely toi ne väistämättä esiin. (Halprin A. 1987, 197; Kaplan 1995, 185.) 1960- ja 70-luvun vaihteessa San Francisco Dancers Workshopin toiminta muuttui monikulttuuriseksi ryhmäksi yhteisöihin suunnatun *Reach Out Programmen* myötä ja Halprin pyrki tanssilla saamaan

¹ Alkuperäislähde McMann, Paludan. 1995. *Expanding the Circle: Anna Halprin and Contemporary Theatre Practice*. Julkaisematon väitöskirja (Ph.D. thesis). University of Kansas.

aikaan muutoksia ihmisten ja yhteisöjen tosielämän haasteisiin. Hän tarjosi koulutusta eri kulttuuritaustoista tuleville ihmisille ja laajensi toimintaa eri kohderyhmille. (Halprin A. 1990, 18-19; Halprin A. 1995, 261-262.)

Anna Halprinin työ oli 1970-luvulle tultaessa saanut jalansijaa sekä kotimaassa että ulkomailla. Halprin ja San Francisco Dancers Workshop vierailivat muun muassa nykymusiikin festivaaleilla eri puolilla Eurooppaa ja Halprinin teos *Apartment 6* esitettiin myös Helsingissä vuonna 1965. (Bennahum & Robertson 2017, 21.) Eurooppaan kehittyikin amerikkalaista postmodernia tanssia läheisesti muistuttava ilmiö, jota kutsutaan nimellä 'uusi tanssi' (new dance) (Pasanen-Willberg 2018, 132, alkuperäislähde Adair²; Lahdenperä 2018, 149). Kaiken kaikkiaan 1960- ja 70-luvulla yhä laajempi joukko tanssitaiteilijoita irtautui modernista tanssista ja käsite postmoderni tanssi oli tullut kuvaamaan uusia tekemisen tapoja. Tähän kuului muun muassa The Judson Dance Theaterin jälkeinen ryhmä The Grand Union, jonka toiminta ajoittui vuosille 1970-1976. Ryhmä esiintyi improvisaation keinoin eri puolilla Yhdysvaltoja, mikä edisti improvisaation tunnettavuutta. The Grand Unionin kokoonpanoon kuului Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley (Lloyd), Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton, Yvonne Rainer ja Lincoln Scott. (Banes 1994, 256-257; Gere 2003, xv.) Myös poikkitaiteellisen Fluxus-ryhmän taiteilijat tekivät yhteistyötä tanssijoiden kanssa, muun muassa Yoko Ono ja Anna Halprin vaihtoivat ideoita Fluxus Networkin kautta. Bennahum ym. mukaan Halprinin liiketehtäviin perustuva improvisaatio loi pohjaa postmodernin tanssin ajan taiteilijoille, kuten Simone Fortin ja Yvonne Rainerin työlle. Tämän lisäksi Halprinin työ erilaisten ihmisten kanssa sekä jalkautuminen ihmisten keskelle pois studiotilasta olivat merkittäviä avauksia kohti postmodernia tanssia. (Bennahum & Robertson 2017, 16-29; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 33-34; Bennahum 2017, 73.)

Banesin mukaan postmoderni tanssi on terminä sekä kuvainnollinen että historiallinen. Alkuvaiheessa sillä viitattiin ensisijaisesti 1970-luvun uuden sukupolven koreografeihin, joita yhdisti muun muassa improvisaatio, sattuman käyttö, visuaaliset 'scoret' sekä erilaisiin sääntöihin ja liiketehtäviin perustuva työskentely. Esitykset eivät kuitenkaan välttämättä olleet tyyllisesti yhteneviä. Osa tanssitaiteilijoista halusi keskittyä pelkästään liikkeen tutkimiseen monitaiteisen työskentelyn sijaan, mitä Banes kutsuu termillä "*analytical postmodern dance*" (Banes 1994, 303). Tämä sisälsi pyrkimyksen pelkistettyyn, refleктоivaan ja abstraktiin ilmaisuun ja linkittyi muissa

² Alkuperäislähde Adair, Christy. 1992. *Women and Dance*. Lontoo: Macmillan, 191.

taiteissa vallalla olleeseen modernismin minimalistiseen taidesuuntaukseen. Nykyään postmodernin tanssin käsitteellä viitataan 70-luvulta alkaneeseen historialliseen ajanjaksoon, tämänhetkiseen tanssiin sekä siihen tapaan, miten tanssia analysoidaan ja ymmärretään. Käsite on siis hyvin kontekstisidonnainen, koska tanssitaiteen sisällöt ja toteutusmuodot muuttuvat jatkuvasti. Kaiken kaikkiaan postmodernin tanssin yhdeksi keskeiseksi teemaksi on noussut identiteettiin liittyvät kysymykset ja tanssitaiteilijat näyttäytyvät yhä monikulttuurisempänä joukkona. Banes näkee Halprinin yhtenä taustavaikuttajana tässä laajemmassa tanssitaiteen murroksessa, avantgarde-taiteilijana, joka mursi omalla työllään modernin tanssin konventioita. (Banes 1994, xi-ii, 95, 296, 301-307, 342.)

Järvinen sen sijaan suhtautuu Banesin tutkimuksiin kriittisesti. Hänen mukaansa postmodernin tanssin käsite on Banesin 1970-luvulla käyttöönottama termi, jonka avulla Banes pyrki erottamaan uudet tanssintekijät modernista tanssista. Postmoderni tanssi -käsitteen sisältö määrittyi suurelta osin The Judson Dance Theaterin ja The Grand Unionin toiminnan yhteisistä piirteistä. Käsitteen leviäminen kuvastaa Järvisen mielestä amerikkalaisen tanssihistorian valta-asemaa. Postmoderni tanssi -käsitteen käytössä ei riittävästi huomioida, että sen merkitys on alkujaan kiinnittynyt nimenomaan amerikkalaisen tanssihistorian eri vaiheisiin, eikä esimerkiksi eurooppalaiseen tanssitaiteeseen. Järvisen mukaan Banesin näkemys postmodernista tanssista on liian kapea ja sisältää myös kyseenalaisen pyrkimyksen nostaa esiin 70-luvun sukupolven demokraattisia tavoitteita. Hän viittaa muun muassa Burtin³ ja Croftin⁴ tutkimuksiin ja kritisoi tanssihistoriaan heijastuneita valta-asetelmia. (Järvinen 2018, 212-215, 220-221, 225, 227.) Järvisen kritiikki on mielestäni rohkea kannanotto ja herättää epäilyksen siitä, miten tässä tutkielmassa arvioin käytättämäni amerikkalaista tutkimuskirjallisuutta. Oma asiantuntijuuteni ja tutkielmani laajuus eivät riitä siihen, että tutkisin tarkemmin amerikkalaisen tanssihistorian poliittisuutta. Haluan kuitenkin tuoda esiin postmodernin tanssin tutkimukseen liittyvän kriittisen keskustelun.

4.3 1980-luvulta tähän päivään: Tamalpa Institute ja tanssin terapeuttisuus

³ Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. New York: Routledge.

⁴ Croft, Claire. 2015. *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Kokeellisten esitysten ja aktiivisen taiteellisen toiminnan jälkeen Anna Halprinin mielenkiinto alkoi 1970-luvun loppupuolella suuntautua enemmän kohti terapeutteja ja yhteisöllisiä prosesseja. Halprin halusi löytää keinoja siihen, miten ihmisen fyysinen, emotionaalinen, mielellinen ja spirituaalinen ulottuvuus tulisivat osaksi tanssijan ilmaisua ja yhteistä työskentelyprosessia. Hän kiinnostui todellisen elämän teemoista ja tarinoista ja alkoi kutsua näitä yhteisöllisiä prosesseja rituaaleiksi. Vuonna 1979 Anna Halprin perusti yhdessä tyttärensä Daria Halprin-Khalighin kanssa Tamalpa Insituutin. Muutoksen taustalla oli jo 60-luvun puolivälissä alkaneet *Reach Out Programmen* työpajat ja halu opettaa San Francisco Dancers Workshopin aikana kehittyneitä työskentelymenetelmiä laajemmin eri kohderyhmille. (Halprin A. 1993, 65-69; Banes 1994, 295-296, 303-304, 307-310; Halprin A. 1995, xi, 254-255.) Myös Halprinin sairastuminen syöpään vuonna 1972 sai hänet miettimään oman työnsä merkitystä. Hänellä oli tuolloin ollut omakohtaisia kokemuksia liikkeen ja kuvallisen työskentelyn hoitavasta vaikutuksesta, mikä kannusti häntä perehtymään asiaan entistä syvemmin. Vuonna 1980 Anna Halprin aloitti työskentelyn Cancer Support and Education Centerissä ja työ syöpäsairaiden kanssa jatkuu edelleen yhtenä toimintamuotona. Halprin on työskennellyt myös monien muiden vakavasti sairastuneiden, kuten esimerkiksi AIDS-potilaiden, kanssa. (Halprin A. 1990, 9, 13-14; Halprin A. 1995, 263.)

Vuonna 1980-luvulta alkaen Halprin on toteuttanut useita työpajoja, joihin on sisältynyt julkisia esityksiä ja tapahtumia, niin sanottuja rituaaleja. Yksi tunnetuimmista rituaaleista on nimeltään *Circle the Earth* vuodelta 1986, mikä on myöhemmin tunnettu nimellä *Planetary Dance*. Tämä kaikille suunnattu, osallistava tapahtuma toteutuu joka kevät eri puolilla maapalloa. Osallistujat muodostavat luonnon keskelle 'liikkuvan mandalan' kävelyn, juoksemisen, istumisen ja seisomisen avulla, rummutuksen ja laulun tahdittamana. Kyseisen rituaalin tavoitteena on edistää rauhaa ihmisten keskuudessa. Halprin käyttää tästä edellä mainitun kaltaisista tapahtumista nimeä rituaali ja niihin liittyviä tosielämän tarinoita myyteiksi. Näillä rituaaleilla Halprin pyrkii kokoamaan ihmisiä yhteen muutoksen aikaan saamiseksi. (Halprin A. 1995, 263; *Planetary Dance, The Story; Documentary Film on Planetary Dance.*)

Tutkielmani valmistuessa Tamalpa Institute viettää neljäntäkymmenettä juhlavuottaan. Instituutin sivuilla toiminta jäsenetään nykyään kolmeen pääteemaan: "1) *movement, dance, expressive arts*, 2) *embodied healing & creativity*, 3) *social change & transformation*" (Tamalpa Institute). Koulutukset käsittelevät luovaa prosessia psykologian, kehoterapioiden (body therapies) sekä tanssi- ja draamakasvatusten näkökulmista. Halprin on vuosien varrella perehtynyt henkilökohtaisen

ja taiteellisen kasvun väliseen yhteyteen, minkä tuloksena on muodostunut *Life/Art Process*-metodi. Sen tavoitteena on, että yksilön fyysinen, mielellinen, emotionaalinen ja spirituaalinen ulottuvuus ovat sopusoinnussa ja vuorovaikutuksessa keskenään. Tamalpa Instituutin tavoitteena on vapauttaa ihmisen luovuus paranemisen (healing) ja muutoksen (transformation) voimaksi. (Halprin 1995, 254-255; Tamalpa Institute.) Daria Halprin kuvaa Tamalpa Instituutin verkkosivulla *Life/Art Process*-metodia seuraavasti: “*The Tamalpa Life/Art Process® is an integrated approach that explores the wisdom of the body as expressed through movement, dance, and imagination. We use artistic processes and media to explore and deepen our relationship to psychological life, to social issues, and to creativity itself*” (Tamalpa Institute, Our Process).

Vuonna 1991 Anna Halprin vetäytyi instituutin taiteellisesta johdosta, minkä jälkeen hän on jatkanut vielä opettamista (Worth & Poynor 2004, 36). Vuodesta 2008 alkaen toiminta on laajentunut myös kansainvälisesti. Sivutoimipisteitä on tällä hetkellä Iso-Britanniassa, Etelä-Koreassa, Ranskassa ja Saksassa. Instituutti tarjoaa lyhytkurssien lisäksi myös ammatillista koulutusta ja tekee yhteistyötä eri oppilaitosten kanssa niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassakin. (Tamalpa Institute, Our History, Professional Training.) Instituutin myötä Halprinin toiminnan ydin vaihtui vähitellen taiteellisesta esitystoiminnasta enemmän kohti koulutuksellisia ja yhteisöllisiä prosesseja. Rachel Kaplanin mukaan Halprinin työskentely on muuttunut enemmän kohti tanssin ikiaikaista alkuperää, missä tanssilla on ollut spirituaalinen merkitys osana ihmisten elämää. Halprinille spirituaalisuus on konkreettinen osa toimintaa, joka löytää muotonsa taiteen ja terapian välimaastossa. (Kaplan 1995, 185-187.) Kenties Halprinin työn muuttuminen kohti yhteisöllisyyttä, liikkeen parantavaa vaikutusta ja terapeuttisuutta on vaikuttanut siihen, että Halprinin työ on jäänyt tanssitaiteen tutkimuksissa vähäiselle huomiolle.

5. IMPROVISAATIO ANNA HALPRININ TYÖSSÄ

Seuraaviin kappaleisiin olen teemoittanut primaariaineiston kuuteen improvisaatiota koskevaan käyttötarkoitukseen. Jaottelun apuna olen käyttänyt Miranda Tufnellin ja Chris Crickmayn sekä Kent De Spainin näkemyksiä improvisaation käytöstä ja sen tavoitteista (Tufnell & Crickmay 1990; De Spain 2014). Tutkimusaineistossa käyttötarkoitukset näyttäytyivät eri laajuisina. Esimerkiksi improvisaatiosta on runsaasti mainintoja vapaana harjoitusmuotona ja puolestaan vähemmän osana terapeutista prosessia. Eri käyttötarkoituksiin sisältyvät asiat eivät kuitenkaan ole täysin erillisiä, vaan kietoutuvat ajoittain toisiinsa. Tämän kappaleen alalukujen järjestys noudattaa väljästi Anna Halprinin uran kronologisia vaiheita, joissa improvisaatio on ollut eri tavoin läsnä. Improvisaation vapaus korostui 1950-luvun puolivälistä 60-luvun puoliväliin, minkä jälkeen sitä koskevat maininnat keskittyvät liike-eksploraation yhteyteen ja esityksien kuvauksiin. Tuolloin improvisaation käyttö laajeni vähitellen ihmisten keskelle ja osaksi esitystoimintaa. Myös opetus suuntautui eri kohderyhmille, jolloin improvisaation ilmeni osana ryhmäprosesseja. Improvisaation yhteys tietoisuuteen ja tiedostamattomaan on läsnä läpi koko aineiston, mutta korostuneemmin 1970-luvun puolivälin jälkeen. Siitä eteenpäin improvisaatio on kulkenut Halprinin mukana yhtenä käytännön työmenetelmänä ja keinona edistää liikkeen parantavaa ja terapeutista vaikutusta. Improvisaatiota koskevia huomioita on aineistossa näiltä osin vähemmän. Anna Halprinin julkaisuista otetut suorat lainaukset näkyvät tekstissä sisennyksinä, kun taas sekundaarisen lähdeaineiston lainaukset ovat osana tekstiä. Tämä siksi, että ero näiden kahden välillä olisi lukijalle selkeä. Improvisaation eri käyttötarkoituksiin liittyviä tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa analysoin tarkemmin eri aihealueita käsittelevän kirjallisuuden avulla.

5.1 Improvisaatio vapaana harjoitusmuotona

Tutkimusaineistossa Anna Halprinin siirtyminen 1950-luvun puolivälissä modernista tanssista improvisaatioon näyttäytyy toisaalta voimakkaana irtiottona ja toisaalta luonnollisena jatkeena Margaret H'Doublerin opetukselle. Halprin omaksui H'Doublerin näkemykset luovuudesta ja opetti improvisaatiota sekä lapsille että aikuisille uransa alkuvaiheissa jo ennen muuttoaan Marin Countyyn. Hän oli huomannut, että perinteinen tanssitunnin malli ei toiminut lapsille ja kehitti opetukseen uusia keinoja ja alkoi käyttää toiminnallisia ongelmanratkaisutehtäviä, piirtämistä ja monipuolista välineistöä liikkumisen ohella, eikä H'Doublerin tavoin käyttänyt peilejä opetuksessaan. Jos lapsi ei keskittynyt työskentelyyn, Halprin saattoi ohjata hänet hetkeksi piirtämään. (Banes 1995, 2-4; Ross

2003a, 41-51; Ross 2007, 55-56.) Nämä työtavat eivät noudattaneet perinteistä tanssiopetuksen toimintakulttuuria, joka perustui yleensä opettajajohtoiseen opetukseen ja liikemalleihin. Halprin kuvaa H'Doublerin vaikutusta opetukseensa seuraavasti:

“From her teachings I think I got a real strong foundation on how to generate creativity. She instilled in me a passion for true movement and a fierce dedication to dance that people can do in their own way” (Halprin A. 1990, 246).

Lainauksen mukaan H'Doublerin merkitys kiteytyy nimenomaan luovuuden ja yksilöllisyyden edistämiseen. Näen tässä samankaltaisuutta John Deweyn *'learning by doing'* -ajatuksen ja hänen käsitykseensä taiteesta kokemuksena. H'Doubler käytti ilmaisua *'the thinking dancer'* ja hyödynsi avoimia tehtäviä, joissa tanssija oli aktiivinen ongelmanratkaisija. Hän näytti harvoin itse mallia, vaan antoi oppilaiden löytää reitit omaan liikeilmaisuun. H'Doublerin tunnit alkoivat usein lattialla maaten, koska lattia mahdollisti liikkeen tutkimiselle lähtökohdan, jossa painovoiman vaikutus oli erilainen kuin pystyasennossa ja liikeratoja saattoi tarkastella ilman ylimääräistä lihasjännitystä. H'Doubler pyysi oppilaita sulkemaan silmät, jotta keskittyminen kehon sisäiseen aistimukseen paransi. Opetuksessa hän ei käyttänyt peilejä ja hyödynsi luurankoa kehon rakenteen ja liikkeen havainnollistamiseen. (Halprin A. 1995, 3, 246; Worth & Poynor 2004, 4-6; Ross 2007, 28-29; Wittmann 2015, 18.) Opetustavat sekä sisällöt erosivat suuresti modernin tanssin tekniikoista, joissa oppiminen perustui liikemallien omaksumiseen. Näin ollen tulkitsem, että keskittyminen improvisaatioon oli Halprinille myös osittain luonteva ratkaisu, eräänlainen paluu H'Doublerin oppeihin. Improvisaation tavoitteina näyttäytyy tässä yhteydessä *luovuus ja yksilöllisyys*. Worthin ja Poynorin mukaan H'Doublerin monipuolinen koulutustausta vaikutti siihen, että hän lähestyi tanssia ja liikettä poikkeuksellisen tieteellisestä näkökulmasta (Worth & Poynor 2004, 4-6). Lähdeaineiston perusteella on kuitenkin vaikea sanoa, kuinka paljon H'Doublerin ja Halprinin työtavat lopulta poikkesivat toisistaan. Ehkä oleellisin ero oli siinä, että H'Doubler keskittyi pedagogiseen työhön taiteellisen työn sijasta. H'Doubler ei myöskään käyttänyt omasta työskentelystään termiä improvisaatio, vaan kirjoittaa luovasta tanssista. (H'Doubler 1940; Ross 2003a, 41, alkuperäislähde Davidson⁵; Ross 2012.)

⁵ Alkuperäislähde Davidson, Hermine. Janice Rossin haastattelu, Madisonissa, Wisconsinissa, 23.3.1996.

Tutkimusaineistossa improvisaatiota koskevat huomiot nousevat esiin erityisesti 1950-luvun puolivälistä alkaen, kun Anna Halprin irtautui modernista tanssista. Hän etsi uutta suuntaa, tietämättä vielä tarkalleen, minkälaiseksi hänen perustamansa San Francisco Dancers Workshop -ryhmän työskentely muotoutuisi. Improvisaatio oli alkuvaiheessa sisällöltään *vapaata ja monitaiteista kokeilua* ryhmän jäsenten eri taustoista johtuen. (Halprin A. 1965, 75, 77; Halprin A. 1995, x-xi.) Halprin muistelee kyseistä aikaa seuraavasti:

“I started improvising about 40 years ago when I was trying to break away from influences that I’d had when I studied “modern dance” with [Martha] Graham, Humphrey-Weidman, and Hanya Holm where everything was highly stylized. -- No matter what I did when I moved I noticed that I kept coming back to one of those recognizable styles. It was disturbing because I had no originality in what I was creating. It was about that time that I began to try to break away from those styles and I did what I called ‘improvisation’” (Halprin A. 1987, 188).

Anna Halprinin kuvauksessa tulee esiin turhautuminen siihen, että hänen oli aluksi haastava löytää omaa ilmaisutapaa. Opetut liikemallit pyrkivät väistämättä esiin. Halprin halusi irrottautua kulttuurisista konventioista ja tunnettujen koreografien esteettisistä tyyleistä. Kirjassaan hän kuvaa olleensa osa isompaa liikehdintää, jossa niin kutsutut avantgarde-taiteilijat kyseenalaistivat valtarakenteita ja etsivät heille todellista ja autenttista ilmaisutapaa. (Halprin A. 1987, 188; Halprin A. 1990, 5-6.) Goldmanin mukaan improvisaation sisältämä *vapaus* on merkinnyt eri asioita riippuen ajasta, taiteilijasta ja työskentelyn kontekstista. Esimerkiksi 1900-luvun alkupuolella modernin tanssin pioneereilla oli tarve irtautua sosiaalisista tansseista, vaudeville-perinteestä sekä voimistelusta ja luoda vakavasti otettavaa tanssitaidetta baletin rinnalle. Sen sijaan useille postmodernin ajan tanssitaiteilijoille improvisaatio on ollut keino vapautua modernin tanssin liikesanastosta ja sen vaatimasta virtuositeetista. Samanaikaisesti kuitenkin monet afroamerikkalaiset tanssijat kiinnostuivat modernin tanssin tekniikoista ja pyrkivät sitä kautta vapautumaan omista perinteistään ja pääsemään osaksi tanssitaidetta, siinä missä valkoihoisetkin tanssitaiteilijat. Eri taiteilijoilla on siis ollut omat toimintaympäristönsä, eikä improvisaatio ole ollut ainoa keino vapauttaa ilmaisua. (Goldman 2010, 4-5, 14-19.) Toisaalta on vaikea kuvitella luovaa prosessia, jossa improvisaatio ei olisi jollain tavoin läsnä uutta luovana ja vapauttavana työmenetelmänä. Vaikka improvisaatio voi näyttäytyä ja tuntua yksittäisessä hetkessä vapauttavalta, niin laajempänä ilmiönä se ei välttämättä ole niin riippumaton ympäröivästä yhteiskunnasta ja kulttuurista kuin usein oletetaan. Goldmanin mukaan improvisaatioon sisältyy aina poliittisia ja sosiaalisia normeja, jotka vaikuttavat työskentelyn taustalla. Improvisaatio täysin vapaana ja rajoituksia pakenevana ilmaisumuotona ei oikeastaan ole

mahdollinen. (Goldman 2010, 1-3.) Tästä huolimatta Anna Halprinille improvisaation tavoite oli ilmeisen selvästi *modernista tanssista irtautuminen*, minkä voi tulkita eräänlaiseksi vapautumiseksi.

Alkuvaiheessa uraa improvisaatio oli Anna Halprinille ennen kaikkea *harjoitusmuoto* ja osa taiteellista prosessia. Näiden prosessien pohjalta syntyneet esitykset olivat vielä aluksi ennalta sovittuja, eivätkä sisältäneet improvisaatiota. Halprinin ja San Francisco Dancers Workshopin alkuvuosien koreografioita olivat muun muassa seuraavat teokset: *People on a Slant* (1953), *The Flowerburger* (1959), *Rites of Women* (1959), *Trunk Dance* (1959) ja *Four Square* (1959) (Halprin A. 1965, 78-79; Halprin A. 1995, 256-257; Perron 2017, 95). *People on a Slant*-teoksessa tanssijat kävelivät San Franciscon kaduilla ja suorittivat arkisia toimintoja ja tehtäviä tavallisissa vaatteissaan. Teoksessa näkyi jo pyrkimys rikkoa teatteritilaan rakennettujen koreografioiden konventioita, mikä 1960-luvun esityksissä vahvistui entisestään. (Bennahum 2017, 69; Perron 2017, 95; Anna Halprin Digital Archive, *Trunk Dance*.) Yvonne Rainerille vuonna 1965 antamassaan haastattelussa Halprin kuvaa San Francisco Dancers Workshopin harjoittelua seuraavasti:

“As a teacher or director of the group, I never told anybody what a movement should be or how it should look. In that sense, too, they had to build their own technique. Even now in our company, there is no unified look. There’s a unified approach but everybody is different in movement style” (Halprin A. 1965, 77).

Lainauksessa Halprin kuvaa yksilöllistä liikeilmaisua yhtenä työskentelyn tavoitteena. Hän puhuu myös yhteisestä lähestymistavasta ja tekniikasta, mitkä ymmärrän viittauksina improvisaatioon. Kirsi Monnin mukaan sana *tekniikka* on tullut osaksi tanssin sanastoa klassisen baletin myötä. Baletin tekniikka on kuitenkin hyvin toisenlaista, sillä se perustuu systemaattiseen harjoitusmuotoon, vakiintuneisiin liikemalleihin ja laskennallisiin liikesarjoihin sekä toiston merkitykseen. Baletin tekniikan malli siirtyi myös moderniin tanssiin, kuitenkin sillä eroavaisuudella, että eri opettajat ja koreografit loivat yksilöllisiä liiketyylejä, liikemalleja sekä tapoja jäsentää opetusta. Sekä baletin että modernin tanssin tekniikoissa tanssijan ajattelu harjoitustilanteessa on kohdistunut suurelta osin liikkeiden ja niiden oikean ajoituksen muistamiseen. Tanssitekniikka on jäsentynyt seuraaviin osioihin: ”i) tanssiliikkeistöön, ii) kehon hallintaan, iii) habitukseen ja iv) opetuksen metodiin” (Monni 2004, 217). Postmodernin tanssin myötä käsitys tekniikasta on vähitellen muuttunut ja

tanssija nähdään nykyään enemmän subjektina ja omaa kehotietoisuutta⁶ tutkivana taiteilijana. (Monni 2004, 215-217.) Näkemykseni mukaan Halprinin improvisaatiotyöskentely edustaa Monnin kuvaamaa postmodernia käsitystä tanssitekniikasta, jossa tanssija ratkoo tehtävät oman kehonsa ja kokemuksensa kautta. Aineiston perusteella Halprin on 1960-luvun puolivälissä suhtautunut improvisaatioon tekniikkana, joka vaatii erityistä harjoittelua siinä missä muutkin tanssitaiteen tekniikat. (Halprin 1965, 77-79.) Tekniikan sisältö kuitenkin muuttui ja sai lisää sävyjä, kun improvisaatio muuttui liike-eksploraatioksi.

Vaikka improvisaatio näyttäytyy yksilöllisenä liikeilmaisuna, niin Halprin ei puhu improvisaatiosta itseilmaisuna, vaan kuvaa näiden välistä eroa seuraavasti:

“-- The purpose of the improvisation was not self-expression. I was trying to get at subconscious areas, so things would happen in an unpredictable way. I was trying to eliminate stereotyped ways of reacting. Improvisation was used to release things that were blocked because we were traditional modern dancers” (Halprin A. 1965, 77).

Tutkijana itseilmaisun ja improvisaation erottelu yllätti, koska kokemukseni mukaan itseilmaisu mielletään usein improvisaation tavoitteeksi. Halprin ei valitettavasti määrittele sanaa ‘self-expression’ tarkemmin, mikä jättää merkityssisällön tulkinnanvaraiseksi. Aineiston perusteella päättelen, että improvisaation tavoite oli ennen kaikkea vapautuminen vanhoista tavoista, ei niinkään itseilmaisu (Halprin A. 1965, 75-77; Halprin A. 1987, 188). Kuvaus itseilmaisun ja improvisaation välisestä erosta on saattanut liittyä myös Halprinin haluun erottaa improvisaation luonnollinen ja pelkistetty liikeilmaisu modernin tanssin tunneperäisestä esittämisen tavasta. Käsitys itseilmaisusta on saattanut myös muuttua vuosien aikana. Halprin, eikä myöskään hänen oppilaansa, käsittele improvisaation ja itseilmaisun välistä eroja laajemmin, minkä vuoksi aihe vaatisi jatkotutkimusta ja uutta aineistoa tuekseen. Seuraavassa on lainaus, jossa Halprin kuvailee improvisaatiotyöskentelyn, ja liikeilmaisun haasteita:

*“I seemed to get into certain kinds of movements that I kept coming back to, certain **attitudes** of movement, certain **ideas**. Perhaps I was dancing about things and my movement was*

⁶ Monni käyttää tutkimuksessaan (2004) kehotietoisuuden sijasta käsitettä kehontietoisuus.

representational. -- At the beginning it [improvisation] was mostly pure spontaneous movement using space, time and force for the playing elements” (Halprin A. 1987, 188).

Edeltävä kuvaus tuo esiin improvisaation spontaanisuuden ja tavoitteen liikeilmaisun puhtauteen ja pelkistämiseen, mihin sana ‘pure’ voisi tulkintani mukaan viitata. Kyseiseen sanaan liittyy mielestäni myös Halprinin käyttämä ilmaus ‘natural movement’ ja ‘direct movement’ ja kirjoitukset liikkeen luonnollisesta alkuperästä (Halprin A. 1975, 34-36; Worth & Poynor 2004, 57-59.). Vuonna 1975 kirjoitetussa *Movement Ritual I* oppaassa Halprin kirjoittaa seuraavasti:

“As we discover how to move naturally, operating out of universal principles that govern all bodies, we will gradually replace old tired habits with rhythmic and relaxed movement”
(Halprin A. 1975, 35).

Sana ‘natural’, luonnollinen, kuvastaa tulkintani mukaan tässä sellaisia liikeratoja, joissa tavoitteena on ollut löytää liiketapahtumalle tarkoituksenmukainen energiankäyttö, koordinaatio ja liikerata. Tämä muutti myös sitä, miltä liike näytti ja mitä oli tanssi. Bennahum ym. mukaan Anna Halprin on ollut radikaali suhtautumisessaan kehoon ja liikkeeseen. Hänen tavoitteena on myös ollut muuttaa tanssitaiteeseen kuulunutta kehon estetiikkaa. Halprin ei ole muokannut tai harjoittanut kehoa tiettyä tyyliä tai liikemalleja varten, toisin kuin modernin tanssin traditioissa on ollut tapana. Halprin on virtuoosimaisuuden sijaan tavoitellut arkiliikkeitä, joista on karsittu pois kuvittavat ja tunneperäiset elementit. *Liikkeen luonnollisuuden* etsimiseen on liittynyt olennaisesti myös ympäröivä luonto, joka on ollut Halprinille tärkeä innoittaja. Työskentely vuorten, puiden ja meren läheisyydessä on vaikuttanut häneen monin eri tavoin. Lawrence Halprinin ja Arch Lautererin rakentama tanssilava on antanut poikkeuksellisen mahdollisuuden improvisoida luonnon keskellä ja inspiroitua luonnosta sekä maisemana että fyysisenä ympäristönä. (Bennahum & Robertson 2017, 16-29; Perron, Bennahum, Robertson 2017, 52-54; Bennahum 2017, 56-58, 76-79.)

Improvisaation sisällöt ovat olleet Anna Halprinille ennen kaikkea kehollisia. Hän kuvaa San Francisco Dancers Workshopin työskentelyä seuraavasti:

“We would isolate the body as an instrument in an anatomical and objective way. We would improvise with rotation or flexion or other anatomical structures. We began to work with how you can articulate this part of your body, and isolate it from another part of the body. What is the efficient way to do that movement? Do we really need to do this or is it just habit? When we improvised we were finding out what our bodies could do, not learning somebody else’s pattern or technique” (Halprin A. 1965, 77).

Haastattelussa Halprin kuvaa improvisaation lähtökohtina kehon rakennetta ja toimintaa. Rossin mukaan näistä harjoitteista voisi nykyään käyttää termiä *“structural improvisations”* (Ross 2003b, 32). Halprin ei kuitenkaan omissa julkaisuissaan käytä kyseistä ilmaisua. Hämmäntävää on, että edellisen lainauksen sisältö muistuttaa jo kovin paljon myöhempää liike-eksploraatiota. Tulkitsen niin, että painotuserot kertovat työskentelyn prosessinomaisuudesta, eikä yksittäisissä tilanteissa käytetyt sanavalinnat anna välttämättä kokonaiskuvaa siitä, mitä eri vivahteita improvisaatio on sisältänyt. Kuitenkin on ilmeistä, että jo alkuvuosina improvisaation kehollinen lähtökohta sisälsi niin sanottuja somaattisia piirteitä. Tällä viitataan aiemmin esittelemääni Rouhiaisen määritelmään somatiikasta (kts. kappale 4.1). Kehon rakenteen tarkastelu ja niistä syntyvät liiketehtävät sekä kiinnostus oppilaiden kokemuksiin kuuluvat somaattisten menetelmien yleisiin lähtökohtiin. Margaret H’Doublerin lisäksi Halprin omaksui somatiikkaan lukeutuvia vaikutteita myös Mabel Toddin ajattelusta ja toiminnasta. Halprin kirjoittaa seuraavasti:

*“You had to find new compositional forms as well as new movement. That’s how the whole idea of task-oriented movement and my particular interest in Mabel Todd and her approach in her book **The Thinking Body** arose at the time. I was interested in going back to my roots with my original teacher, Margaret H’Doubler, where we really looked at the movement from the point of view of anatomy and kinesiology with a strong emphasis on creativity.”* (Halprin A. 1990, 6).

Lainauksessa Halprin kuvaa somaattisten lähtökohtien merkitystä uuden liikeilmaisun etsimisessä. Halprin mainitsee myös Mable Toddin kirjan, jonka keskeinen viesti on, että ihmistä tulee tarkastella kokonaisvaltaisesti siten, että älyllinen, motorinen ja sosiaalinen puoli ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa. Eri tieteenaloihin nojautuen Todd osoitti, kuinka ajattelu ja tunteet vaikuttavat kehoomme ja myös meidän tapamme liikkua. (Todd 1937.) Tässä näkyy vahva yhteys myös H’Doublerin ajatteluun ja toimintaan. Anna Halprin kiinnostui erityisesti Toddin visualisointia, mielikuvitusta ja

psykofyysisiä tehtäviä käsittelevistä teorioista (Worth & Poynor 2004, 6, 53.) Vuonna 2012 Halprin on kuvannut tanssia sekä improvisaation ja somatiikan välistä yhteyttä seuraavasti:

“I think of dance as a science, as a philosophy, and as an art. There doesn't seem to be anything so different or new anymore. I think we've gone a long way from the Judson Theater, and from my early workshops. But those early years were exciting, a dynamic experimentation that became a foundation for where many of us are now. Experimentation was called improvisation. And what I was doing in movement now has a name: It's called Somatics. But in 1965, that didn't have a name” (ARTFORUM, Judson at 50: Anna Halprin).

Lainauksesta kuultaa läpi Anna Halprinin laaja tanssikäsitys ja improvisaatioon kuulunut kokeileva työote. Hän itse näkee yhtäläisyyden alkuvaiheen improvisaation ja somaattisen työskentelyn välillä. Worthin ja Poynorin mukaan Anna Halprinin yhteys somatiikkaan jää kuitenkin valitettavan usein ilman huomiota. Keskustelua on herättänyt enemmänkin Halprinin tapa työstää tunteita, miellelyhtymiä ja mielikuvia. (Worth & Poynor 2004, 59.) Somatiikan ja improvisaation raja on kokemukseni mukaan kuitenkin hyvin liukuva. Somaattiset menetelmät toimivat usein improvisaation tai liike-eksploraation lähtökohtina, mitä käsitelen tarkemmin tämän kappaleen alaluvussa *Improvisaatio liike-eksploraationa*. Aineiston analyysissä rajanveto näiden välillä on ollut ajoittain haastavaa. Olen jäsentänyt tutkimusaineiston eri kappaleisiin sen mukaan, käyttääkö Halprin kyseisessä yhteydessä termiä improvisaatio vai liike-eksploraatio.

Kehollisten lähtökohtien lisäksi improvisaation sisällöt ovat rakentuneet myös liikkeen suhteesta *aikaan, voimaan ja tilaan*. Seuraavassa on esimerkki tilaan liittyvästä improvisaatiosta:

“We would set up a situation where two people had a focus that concerned the amount of space between them. They would improvise to get a feeling of what could happen, and what one person did would elicit a reaction from the other” (Halprin A. 1965, 77).

Tanssijoiden välille syntyy näin tapahtumaketju: reaktio ja vastareaktio, syy ja seuraus, mikä synnyttää yhteistä tilaa tutkivan vuoropuhelun, improvisaation. Halprin on käyttänyt myös *hengitystä, ääntä ja puhetta* improvisaatioiden lähtökohtina. Improvisaation sisällöissä hyödynnettiin myös itse tilanteessa syntyneitä *tunnelmia, mielikuvia ja vapaata assosiointia*. (Halprin A. 1965, 77-79.) Anna Halprin käytti myös tehtäviä, joista hän käyttää ilmaisuja 'task-oriented movement', 'tasks'

tai 'movement tasks'. (Halprin A. 1965, 83-84, 87; Halprin A. 1990, 6, 8.) Suomen kielessä sana on kääntynyt *liiketehtäväksi* ja on osa nykypäivän käytössä olevaa tanssin sanastoa. Worthin ja Poynorin tutkimuksen mukaan liiketehtävissä oli vaikutteita Bauhaus-taiteilijoiden työtavasta (Worth & Poynor 2004, 37). Wittmann sen sijaan tuo esiin, että myös The Judson Dance Theaterin taiteilijat omaksuivat termin 'task' ja viittaa Trisha Brownin haastatteluun, jossa Brown kertoo seuraavasti: *"I don't claim task. Anna taught us task. That was her notion"* (Wittmann 2015b, 98). Liiketehtävät saattoivat olla kehollisen lähtökohdan lisäksi myös *arkitoimintoja*, kuten kävelyä tai kantamista (Wittmann 2015a, 24-26, 28).

Simone Forti työskenteli Halprinin kanssa lähteistä riippuen joko vuodesta 1955 tai 1956 vuoteen 1959, jonka jälkeen Forti muutti New Yorkiin ja jatkoi siellä omaa taiteellista työtään. (Worth & Poynor 2004, 37; De Spain, 2014, 19; Wittmann 2015a, 24-26; Perron 2017, 91, 96.) Forti kuvaa tehtävääorientoitunutta työtapaa seuraavasti: *"The idea of these 'tasks' was to set up a structure or an object and to explore the physical possibilities that it offered...in this way we were able to enrich our corporeal and kinetic imaginations directly - without recourse to external referents (literary or psychological) as had been the case up until then in most dance practices"* (Worth & Poynor 2004, 37). Forti kertoo oppineensa Halprinilta muun muassa luottamuksen kehoon ja sen älykkyyteen. Hän vaikutti myös Halprinin tavasta työskennellä luonnossa ja omaksui omaan taiteeseensa myös Halprinin tavan yhdistää kuvallinen ilmaisu, liike ja puhe. (Worth & Poynor 2004, 37-39; Ross 2007, 147.) Forti kuvaa toisaalta myös työskentelyprosesseihin sisältyvien elementtien runsautta ja vapauden synnyttämää turhautumista. Taiteellisessa työssään hän kiinnostui minimalistisemmasta ilmaisusta. Tuolloin 50- ja 60-lukujen vaihteessa improvisaatio ei vielä ollut New Yorkissa osa yleistä tapaa harjoitella tanssia ja Forti on ollut yksi tärkeä linkki siinä, että Halprinin vaikutteet levisivät myös itärannikolle. (Ross 2007, 90; Perron 2017, 91-96.)

Kaiken kaikkiaan improvisaation alkuvaihe 1950-luvun puolivälistä 1960-luvun puoliväliin näyttäytyy aktiivisena vapaan kokeilun aikana. Improvisaatio muodostui Halprinille keskeiseksi harjoitusmuodoksi, tekniikaksi, jonka tavoitteina näyttäytyvät vapaus, luovuus, yksilöllisyys, liikkeen luonnollisuus sekä irtautuminen modernista tanssista. Improvisaation sisällöissä korostuivat alusta alkaen keholliset lähtökohdat ja yhteys somaattisiin menetelmiin. Näiden lisäksi liikkeen suhde aikaan, voimaan ja tilaan ovat olleet keskeisiä teemoja. Myös hengitys, ääni, puhe, improvisaation synnyttämät tunnelmat, mielikuvat ja assosiaatiot ovat synnyttäneet improvisaation sisältöjä. Eri liiketehtävien kautta improvisaatioon sisältyi myös monitaiteisia elementtejä ja muun muassa

esineiden ja ympäristön kanssa improvisointia. Keskeisenä sanastona nousee esiin luonnollinen liike (natural movement) ja liiketehtävä (movement task).

5.2. Improvisaatio liike-eksploraationa

1960-luvun puolivälissä Halprin huomasi, että myös improvisaatio saattoi synnyttää omia vakiintuneita malleja, joita oli melko haastava horjuttaa. Halprin koki harjoitusmuodon vapauden lopulta haasteellisena. Improvisaatio sai uuden sävyn, kun Halprin keskittyi rajatumpiin tehtävänantoihin ja alkoi käyttää työskentelystä nimitystä liike- tai tanssieksploraatio (movement/dance explorations). Hän jopa hetkellisesti hylkäsi improvisaatio sanan käytön. (Halprin 1987, 188-193). Sana 'exploration' suomennetaan usein tutkimiseksi tai löytämiseksi. Suomenkieliseen tanssin sanastoon 'movement exploration' on kääntynyt liike-eksploraatioksi tai liiketutkimukseksi. Tutkielmassani käytän sanaa liike-eksploraatio, koska se on lähempänä Halprinin alkuperäistä ilmausta ja siinä korostuu etsimisen ja löytämisen sävy, mikä mielestäni kuvaa Halprinin työn luonnetta. Vaikka Halprin erotti liike-eksploraation improvisaatiosta, niin tutkielmassani jäsennän sen yhdeksi improvisaation osa-alueeksi, koska se yhdistyy kiinteästi improvisaation eri käytänteiden kehittämiseen. Seuraavassa on ote Nancy Stark Smithin ja Anna Halprinin keskustelusta vuodelta 1987:

”NANCY: How did an ‘exploration’ differ from ‘improvisation’?

ANNA: What I called ‘dance explorations’ was different, because we would take a specific idea- you might take space or you might take time, you might take force- and we would work with a very specific focus and then we would explore what are all the possibilities around working with space, for example. -- But ‘exploring’ was much more focused and more controlled than ‘improvisation’” (Halprin A. 1987, 191).

Tulkitsen, että Halprinin liike-eksploraation teemat ovat olleet oikeastaan samoja kuin vapaan improvisaation lähtökohdat. Kuitenkin siten, että valitun teeman tutkiminen on ollut päämäärätietoisempaa. Halprinin mukaan eksploraation tavoitteena on ollut auttaa syventymään työskentelyyn ja toisaalta myös avaamaan uusia liikkeellisiä mahdollisuuksia. Näitä liike-eksploraatioissa syntyneitä aihioita ja liikemateriaalia Halprin kutsui sanalla 'resources'. (Halprin A.1987, 188-192; Schorn 2015, 70.) Edellisen lainauksen keskustelu jatkuu seuraavasti:

“NANCY: Wouldn't a person automatically approach these explorations from their pre-set attitudes in any case?

ANNA: Yes, except the difference is that the more limits you set on yourself, the more you are required to objectify. The more you limit yourself, the more you have to push the edges out to get at more material. See, if I were just improvising I'd go up to a certain point and I might just leave it and go to something else. An exploration requires that you stay on that particular path, focused on dealing with a particular element, for a given length of time. And that you can't just run off. Or you can't just move into some more familiar way of doing things”
(Halprin A. 1987, 193).

Tulkitsen Halprinin vastauksen siten, että liike-eksploraatio haastaa ylittämään niin sanotun mukavuusalueen, joskus jopa tylsyyden, ja antamaan aikaa tilanteen ja liikkeen kehittymiselle. Liike-eksploraatioon liittyy oleellisesti myös toisto, jonka myötä liike muuntuu itsestään sekä tilallisesti että laadullisesti samalla kun liikkeen artikulaatio jäsentyy. De Spain pohtii improvisaation suhdetta muotoon (form) ja intentionaalisuuteen. Muodolla hän ei tarkoita ainoastaan tilallisia huomioita, vaan laajemmin ihmisen sisäsyntyistä pyrkimystä hahmottaa muoto omassa toiminnassaan. Hän kysyykin, kuinka paljon improvisaatio on intentionaalista ja muotoavaa toimintaa. Halprin vastaa:

”You're talking about forming in improvisation? Then it's no longer an improvisation. Then it's an exploration. I'm exploring and my mind is directing me now. I'm exploring how I'm using form. If you've had a lot of experience that just automatically comes into how you work with form. But it's not necessary requirement” (De Spain 2014,122).

Halprinin näkemyksen mukaan liike-eksploraatiossa mieli ohjaa kehoa, kun taas improvisaatiossa keho ohjaa mieltä. Tämä on mielestäni oleellinen ero ja liittyy myös pohdintaan siitä, synnyttääkö tunne liikkeen vai liike tunteen ja kuinka paljon tanssija tietoisesti ohjaa työskentelyään improvisaation aikana. Kent De Spainin haastattelussa Halprin kuvaa tätä mielen ja kehon yhteistyötä kaksisuuntaisena ilmiönä, joka tulisi hallita yhtäaikaaisesti ja josta muodostuu tanssin taito (craft), joka sisältää viitteitä Bauhaus vaikutteisiin. Halprin kuvaa seuraavasti:

”There were two ways I was working –and I still am- one was when the body speaks to the mind and informs the mind, or when the mind informs the body. And when you get the two together, you get a holistic approach to movement, and movement is the medium of dance”
(De Spain 2014, 176).

Halprin jatkaa:

”Then when you get those two polarities so they work together, then you have the craft. Following your impulses without craft is not art. Having the craft and not having the internal responses is not art. -- You need to do both simultaneously. You need to get that skilled” (De Spain 2014, 177).

Tulkintani mukaan liike-eksploraation avulla Halprin pyrki tutkimaan improvisaation intentionaalista puolta ja käsittelemään liikettä objektiivisemmin kognitiivisen työskentelyn kautta. Hän kuvaa tämän prosessin tarpeellisuutta, jotta liikeilmaisun tarkkuus ja artikulaatio olisi mahdollista löytää ja viittaa työtä pianistin asteikkoharjoituksiin (De Spain 2014, 178-179). Libby Worthin ja Helen Poynorin kirjaan on poimittu Halprinin liike-eksploraatioharjoitteista käytännön esimerkkejä. Ne liittyvät kinesteettiseen tietoisuuteen, kehonosiin, luonnossa liikkumiseen sekä Lawrence ja Anna Halprinin kehittämään *RSVP Cycles*-menetelmään, jonka tavoitteena on tukea kollektiivista luovuutta. (Worth & Poynor 2004, 147-179.) Seuraavassa on hiukan lyhennetty esimerkki Halprinin ohjeistuksesta jalkaterän liike-eksploraatioissa:

“Movement explorations

- *Walk barefoot on different surfaces, for example grass, sand, in water, on beach pebbles. Notice all the sensations you experience in your feet.*
- *Stand and notice how you naturally place your feet on the floor. How far apart are they? Do they turn in or out? Are they symmetrical? Is your weight equally distributed on each foot or is there more weight on one of them? Don't judge or 'correct' them, just notice.*
- *Shake your feet out, stretch and flex them, circle them and rotate them in and out --*
- *Put on some music --*
- *Explore walking in the studio different ways and notice how you experience your feet differently if, for example --*
- *Explore different qualities and speeds of moving focusing on your feet --*
- *Let your feet explore freely and follow whatever types of movement come from them, letting the rest of your body become fully involved while the focus remains on your feet. -- Notice not only the sensations you feel in your feet but also any associations, images or feelings that arise. When you have finished take a few moments to absorb these”* (Worth & Poynor 2004, 159-160).

Esimerkin harjoite vastaa kokemuksiani liike-eksploraatioista, joissa tutustumalla kehonosan rakenteeseen tutkitaan sitä kautta avautuvaa liikemaaailmaa. Ehkä oman sävynsä harjoitteeseen tuo Halprinin kehoitus havainnoida liikkumisen synnyttämät miellelyhtymät, mielikuvat ja tunnetilat,

mikä tuo esiin hänen kiinnostuksensa kehon, mielen ja tunteiden väliseen vuorovaikutukseen. Myös ehdotus kävellä paljain jaloin luonnossa heti harjoitteen alkuun kuvastaa aineistossa esiin tullutta syvää luontosuhdetta. (Halprin A. 1987, 188-198.)

Halprinin halu keskittyä liike-eksploraatioon kertoo mielestäni improvisaatiotyöskentelyn kehittymisestä ja 1960-luvun puolivälin tapahtuneesta käänneestä, joka käynnisti voimakkaan prosessin myös tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimiseen osana improvisaatiota. Vapautuminen ei riittänyt enää tavoitteeksi, vaan Halprin halusi tunnistaa oman työnsä perustaa ja jäsentää omia työtapoja. Liike-eksploraation tavoitteena oli eräällä tavoin tunnistaa harjoittelun kehollinen perusta ja eritellä vapaan improvisaation lukuisat eri elementit toisistaan. Sisällöt olivat osittain samoja kuin vapaassa improvisaatiossa, mutta nyt niitä työstettiin eriteltyinä ja rajatumpina harjoitteina. Termi liike-eksploraatio näyttäytyy Halprinin improvisaatiokäsityksen kannalta tärkeänä käsitteenä ja sen käyttö on kantautunut nykypäivään. Tutkimusaineistossa ei kuitenkaan ilmene, miten Halprin päätyi kyseiseen sanavalintaan.

5.3 Improvisaatio esityksenä

Perinteiset teatteritilaan valmistetut koreografiat, esityksen syy- ja seuraussuhteet tai koreografian klassinen ABA-muoto eivät enää vastanneet sitä maailmankuvaa ja taidekäsitystä, mitä Halprin omalla työllään tavoitteli. Hän kiinnostui tapahtumien sattumanvaraisuudesta ja kerroksellisuudesta. Improvisaatio alkoi harjoitusprosessin lisäksi näkyä vähitellen myös osana esityksiä. Teoksesta *Birds of America* vuodelta 1962 muodostui Halprinille käännteentekevä teos, jossa hän uskaltautui uusiin koreografisiin ratkaisuihin ja improvisaation läsnäoloon. Juuri ennen kyseisen koreografian esittämistä hän päätti, että esitykseen otetaan mukaan teatteriin tuodut bambukepit. Ne loivat kiinnostavia merkityksiä ja kerroksellisuutta suhteessa ympäröivään tilaan ja tanssijoihin. Kokemus rohkaisi Halprinia ja hän kiinnostui aikaisempaa enemmän eri ympäristöistä ja arkkitehtuurista. Vähitellen esityksiä toteutettiin teattereiden lisäksi muun muassa julkisissa tiloissa ja kaduilla. Jalkautuminen teatteritilasta ihmisten keskelle aiheuttivat monia yllättäviä tilanteita ja edellyttivät tanssijoilta kykyä reagoida muutoksiin. Halprin alkoi sisällyttää esityksiin sekä vapaata improvisaatiota että rajattuja liiketehtäviä. Samalla käsitys koreografiasta avautui enemmän kohti tapahtumaa ja tilannetta, jossa myös yleisö saattoi olla osallisena. Kun 1960-luvun alkupuolella Halprin erotti liike-eksploraatiossa eri elementit toisistaan, niin myös tapa rakentaa esityksiä muuttui ja hän alkoi käyttää muusikoilta omaksumaansa 'score'-menetelmää. Scoret muuntuivat ja kehittyivät

työskentelyprosessien aikana, jotka saattoivat usein kestää kuukausia, joskus jopa vuosia. (Halprin A. 1987, 201; Halprin A. 1990, 8; Halprin A. 1995, xi.)

Sana 'score' suomennetaan usein maalina, lopputuloksena, pisteenä, kaavana, rakenteena tai musiikin alalla partituurina. Tässä yhteydessä score viittaa kuitenkin esityksen, tapahtuman tai prosessin kulkuun, eräänlaiseen käsikirjoitukseen tai rakenteeseen. Tutkimuksessani käytän englanninkielistä termiä, koska sana on vakiintunut osaksi myös suomenkielistä tanssin sanastoa. Vuonna 1963 Italiassa esitetty teos *Exposizione* oli Halprinin yksi ensimmäisistä liiketehtäviin perustuvista esityksistä. Halprin kertoo prosessista seuraavasti:

“That dance evolved out of a spatial idea, an environmental idea. We said the theatre was our environment and we were going to move through the theatre. And we took a single task: burdening ourselves with enormous amount of luggage. -- Exposizione was a very bold use of architectonic concept of space. It also was a continual repetition and variation of one task. -- Yes, we had time scores. Everything was done according to seconds. We never heard the music until the night of the performance and the time score helped us to correlate with music”
(Halprin A. 1965, 87).

Kyseisessä teoksessa avantgarde-muusikko Morton Subotnik antoi ehdotuksen ajallisesta rakenteesta, jonka puitteissa tanssijat toteuttivat tehtävänsä, eri esineiden kuljettamisen valtavaan, pystysuoraan verkkoon. He aloittivat eri puolilta tilaa ja kantoivat itse valitsemiaan tavaroita kukin omalla tavallaan. Rajauksena oli ainoastaan ajallinen kesto. Kokonaistilanne oli suurelta osin ennakoimaton ja muodostui yhden tehtävän ympärille. Halprinin mukaan Subotnikin tavassa työskennellä oli joitakin yhtäläisyyksiä John Cageen. Tosin Cagen scoret olivat usein avoimia ja hän käytti niistä nimitystä sattuma (chance). Subotnikin lisäksi myös Anna Halprinin puoliso Lawrence Halprin vaikutti score-työskentelyn kehittymiseen. Anna Halprin on soveltanut hänen ajattelu- ja työtapaansa tanssiin muun muassa avoimen ja suljetun scoren avulla. Hän on kuvannut numeroasteikon avulla osallistujille, kuinka vapaasta improvisaatiosta on kulloinkin kysymys. Kaikista vapain (open score) on ollut numero yksi ja suljetuin (closed score) numero kymmenen. Tämä on auttanut tanssijoita ymmärtämään, minkä verran heillä on esitystilanteessa valinnanvapautta. (Halprin A. 1965, 87-90; Halprin A. 1987, 198-203). Anna Halprin kertoo seuraavasti:

“When I worked with Morton, he worked out a system of ‘cell-block’ scores that we did in dance. But it was like each musician had their own style of scoring. It still hadn’t sunk in to me that I could use scores until I began working with my husband and he began to evolve this system of open to closed scores. And that just liberated me totally. I realized it didn’t have to be always open. Sometimes closed scores were very important” (Halprin A. 1987, 200).

Vanhimmat dokumentit Halprinin score-työskentelystä löytyvät 1960-luvun alusta. Ne ovat muodoltaan erilaisia ohjelistoja, piirrettyjä karttoja, ruudukoita, symboleita tai muita graafisia hahmotelmia. (Worth & Poynor 2004, 66-67.) Vuonna 1987 Anna Halprin on kuvannut score-käsitettä seuraavasti:

“Scoring defines activities. It tells people what activity to do, not how to do it”
(Halprin, A. 1987, 202).

Score ei siis ole määrittänyt tekemisen tapaa, vaan antanut tanssijoille mahdollisuuden omiin valintoihin esimerkiksi suhteessa liikkeen dynamiikkaan, yleisöön tai tilan käyttöön. Nancy Stark Smith kysyi haastattelussa Anna Halprinilta, voiko score olla yhtä aikaa emotionaalisesti avoin ja fyysisesti suljettu. Halprinin mukaan ulkopuolinen ei voi määrittää, mitä toinen ihminen liikkuessaan tuntee eli niin sanottua tunnescorea ei esitykseen voi laatia. Halprin kuitenkin kertoo, että usein suljettu fyysinen score tuottaa melko ennustettavan ja yhdenmukaisen emotionaaliseen vastineen tanssijoissa. (Halprin A. 1987, 202.)

Ensimmäinen täysin improvisaatioon perustuva esitys oli *Apartment 6* vuonna 1965. Se sijoittui lavastettuun huoneistoon ja esiintyjinä olivat Anna Halprin, A.A. Leath ja John Graham, jotka olivat San Francisco Dancers Workshopin alkuperäisjäseniä. (Halprin A. 1995, 259.) Seuraavassa Halprin kuvailee tanssijoille annettua tehtävänantoa:

“Let’s use each other as a material. Let’s explore who you really are in terms of me”
(Halprin, A. 1965, 97).

Teoksessa Halprin, Leath ja Graham suorittivat arkisia toimintoja, laittoivat ruokaa ja lukivat lehteä, minkä lomassa kaikki muu vuorovaikutus ja tapahtumat olivat improvisoituja. Myöskään esityksen

kestoa ei määritelty etukäteen. Aineistosta käy ilmi, että tanssijoiden tavoitteena oli olla läsnä koko persoonallaan, omina itsenään. Improvisaatiota helpotti tanssijoiden pitkä, yhteinen historia. Esitys pyrki autenttiseen tilanteeseen, jossa tavoitteena oli alusta alkaen suhtautua toisiin kuin materiaaliin ja improvisoida tällä ajatuksella. Esityksessä *Apartment 6* työryhmä tutki kehollisten ja taiteellisten pyrkimysten lisäksi käyttäytymisen psykologisia ilmentymiä improvisaation keinoin. Halprinin mukaan tämä oli mahdollista vuosia kestäneen yhteistyön tuloksena, mikä näkyi myös esityksen tunnelmaisissa. Esitys oli tyyllisesti lähempänä kokeellista teatteria ja performanssia kuin tuolle ajalle tyypillistä tanssiteosta. (Halprin, A. 1965, 96-97; Worth & Poynor 2004, 17-19.)

Tanssi-improvisaatiosta kirjoittanut Daniel Nagrin pohtii Halprinin improvisaatioon perustuvien esitysten haasteita seuraavasti: *”When Anna Halprin walked into a space bent over, carrying a wine bottle, all she did was place it on the stage floor and leave, still bent over, to get another wine bottle and repeat the task until twenty-four bottles had been brought in. She ended the dance by reversing the process. For her and for much of her audience the accomplishment of the task was sufficient”* (Nagrin 1994, 88). Lainaus on esimerkki siitä, kuinka Halprin pyrki ilmaisussa keskittymään todelliseen tapahtumaan, ilman pyrkimystä luoda illuusiota mistään kuvitteellisesta maailmasta. Nagrinin mukaan tanssitaiteilija tarvitsee kykyä liikkua sekä todellisen että kuvitteellisen maailman välillä. Esitykset, jotka sisälsivät improvisaatiota tai tehtäviä, hän erottelee kahteen eri tyyliin: toisessa pysyttiin niin sanotusti perinteisemmässä tanssillisessa ilmaisussa ja toisessa liike oli arkipäiväistä. Näistä hän itse sitoutuu ensimmäiseen, kun taas aikalaisensa, Anna Halprin ja San Francisco Dancers Workshopin, Yvonne Rainerin sekä The Grand Unionin, Nagrin näkee kuuluneen jälkimmäiseen arkipäiväistä liikettä esille tuovaan ilmaisutapaan. (Nagrin 1994, ix, 88-89, 108.) Banesin mukaan, improvisaation pohjautuvat esitykset, mukaan lukien Halprinin teokset, olivat tuolloin tanssitaiteen marginaalissa, eivätkä saavuttaneet laajemman yleisön suosiota (Banes 2003, 19).

Halprin ei ollut ainoa, joka muutti koreografisia keinoja. Kirjallisuudessa Anna ja Lawrence Halprin sekä Merce Cunningham ja John Cage ovat molemmat esillä oman aikansa koreografisen ajattelun uudistajina. Kyseiset työparit kuitenkin erosivat toisistaan siinä, että Cunninghamin liikekieli oli koreografioitua, eikä perustunut improvisaatioon. Cunningham ja Cage tosin käyttivät niin kutsuttua sattuma- metodia, joka muodostui eri osien välisestä arvotusta järjestyksestä. Koreografia ja musiikki rakentuivat erillään ja usein tanssijat kuuluivat musiikin ensi kertaa vasta esitystilanteessa. Halprinin

esitykset puolestaan rakentuivat 1960-luvun puolivälistä eteenpäin suurelta osin liiketehtäviin ja improvisaatioon. Koreografiat muuttuivat esityksistä enemmän kohti tapahtumia (events), joissa tanssijoiden vuorovaikutteinen suhde ympäristöön ja yleisöön oli keskeisessä osassa. (Banes 1995, xvii; Worth & Poynor 2004, 87; Wittmann 2015, 35.) Tulkintani mukaan Cunninghamin taiteessa sattuman merkitys korostui analyttisesti rakennettujen elementtien välille, kun taas Anna Halprinin työssä sattumanvaraisuus on ollut läsnä itse esitystilanteissa syntyvinä improvisaatioina ja muuttuvina kehollisina ratkaisuin. Halprinin tapa käyttää sekä avointa että suljettua scorea vaikutti siihen, kuinka paljon tälle sattumanvaraisuudelle oli kulloinkin tilaa. Tutkimusprosessin aikana huomasin, että Cunninghampia ja Cagea koskevaa kirjallisuutta on julkaistu Halprinia enemmän. Tämä havainto kertoo mielestäni siitä, että Halprin ei ole saavuttanut yhtä tunnettua ja kanonisoitua asemaa kuin Cunningham. Myös improvisaation ja valmiiksi koreografoidun teoksen arvostusero, sekä Halprinin esitysten performatiivisuus saattavat olla syitä siihen, että heitä on huomioitu hyvin eri tavoin tanssitaiteen historiassa.

Kaiken kaikkiaan improvisaation käyttö Halprinin työssä laajeni vähitellen osaksi esitystä. Samalla Halprinin käsitys koreografiasta muuttui enemmän kohti tapahtumaa, jossa myös esiintyjän ja yleisön välinen raja rikkoutui. Keskeinen sana, joka liittyy improvisaatioon esityksenä, on score. Sen avulla Halprin löysi uuden tavan rakentaa koreografioita niin, että improvisaatio oli mahdollista sisällyttää osaksi esitystä. Aiheet, sisällöt ja score syntyivät pitkien harjoitusprosessien tuloksena, vaikka itse esitys olisikin perustunut hyvin vapaaseen improvisaatioon.

5.4 Improvisaatio ryhmäprosessina

Tutkimusaineistossa nousee useissa kohden esiin yhteistyön merkitys osana taiteellisia ja pedagogisia prosesseja. Vuonna 1965 antamassaan haastattelussa Halprin kuvaa uransa alkuvaiheita ja rooliaan opettajana seuraavasti:

“Because I didn’t know what I wanted to do, or what I wanted to teach, we set up a workshop situation in which I gave myself permission to explore. -- I began setting up situations, where we could rely on our improvisational skills. Everything was done, for a quite few years, with improvisation. --” (Halprin 1965, 77).

Lainauksessa Halprin käyttää englannin kielen ilmausta 'set up a situation' ja 'workshop', mitkä luovat mielikuvan ryhmän yhteisestä tutkimusprosessista. Workshop suomennetaan usein työpajana, mutta on myös sellaisenaan käytössä suomenkielisessä tanssin sanastossa. Sanan alkuperää Halprin kuvailee seuraavasti:

"There was no central meeting place here in San Francisco. It was as if each artist was on her or his own. As a result, many artists began to collaborate, and that's where the word 'workshop' came from. That word, for me, was influenced by the Bauhaus: the idea that art could be something that was for everyday use, something that was not esoteric or museum- or gallery-oriented" (ARTFORUM, Judson at 50: Anna Halprin).

Lainaus tuo esiin workshop sanan yhteyden Bauhaus-koulukuntaan. Usvamaa-Routilan mukaan sana juontaa juurensa saksan kielen sanaan 'werkstatt', joka liittyi Bauhausin omaksuma tapa sitoa teoreettinen taideopetus osaksi käytännön työpajoja (Usvamaa-Routila 1993, 16-17). Ehkä Halprin on workshop sanan käytöllä halunnut irtautua perinteisestä modernin tanssin asetelmasta, jossa koreografilla on ollut hierakkinen asema suhteessa tanssijoihin. Halprin sen sijaan halusi asemoida itsensä osaksi ryhmää. Haastattelussa Halprin tuo esiin taiteilijoiden kaipuun yhteistyöhön sekä hänen oman kiinnostuksen yhdistää taide osaksi ihmisten arkea. Tässä toinen esimerkki, jossa Halprin kertoo roolistaan San Francisco Dancers Workshopin toiminnassa:

"Even though I was the catalyst of the group and somehow or other the teacher, I still made it very clear that I wasn't teaching in the usual sense. I didn't feel that I had to have an answer and teach it to somebody" (Halprin, A. 1965, 75.)

Halprin ei halunnut asettua sellaiseen opettajan rooliin, johon liittyi käsitys tiedon ja taidon siirtämisestä. Hän pikemminkin halusi etsiä asioita yhdessä ryhmänsä kanssa. Lainaus antaa vaikutelman siitä, että improvisaatiotyöskentelyssä oleellista on ollut yhteinen kokeilu ja etsiminen. Nancy Stark Smith kysyy Anna Halprinilta, voiko improvisaatiota ylipäättään opettaa. Halprin vastaa seuraavasti:

“Maybe just put people in situations where they can experience it. But it's true, I don't think you can teach it as such. But you sure can set them in situations. That's all I can imagine. - Perhaps you can teach people how to pay attention, how to listen to their body, to what's going on, to kind of superlative awareness by carefully slowing people down” (Halprin A. 1987, 195).

Tutkimusaineiston perusteella improvisaatio näyttäytyy Halprinin työssä vuorovaikutuksellisenä ja yhteisöllisenä työtapana, mikä vastaa myös omia kokemuksiani improvisaation parissa. Tone Pernille Østern on kirjoittanut vuorovaikutuksen merkityksestä osana improvisaatiota. Tutkimuksessaan hän sitoutuu fenomenologiseen näkökulmaan kehollisuudesta ja yksilön maailmasuhteesta, jossa kommunikoimme omasta eletystä, intentionaalisesta kehosta käsin ympäröivän maailman kanssa. Tone Pernille Østernin mukaan opettajan tehtävänä on olla ilmapiirin rakentaja, prosessin kannattelija ja apu improvisaatiossa syntyneiden kokemusten reflektointiin. Improvisaatioon sisältyvä kokemus omasta rajallisuudesta ja toisaalta mahdollisuuksien rajattomuudesta ovat työskentelylle ominaisia haasteita, jotka luovat voimakkaan tarpeen oppilaiden ja opettajan väliselle vuorovaikutukselle. Toisille kertominen, nähdäksi tuleminen ja erilaisten kokemusten kuuleminen tuovat vastapainoa improvisaation hetkellisyyteen ja jäsentävät oppimisprosessia. (Østern 2009, 27, 117-120, 133.)

Østernin esiin tuomissa ajatuksissa on mielestäni yhtäläisyyksiä Anna Halprinin työhön. Halprinille vuorovaikutus ryhmän jäsenten kanssa on ollut selvästi eteenpäin vievä voima. Käytännön esimerkki tästä yhteisen luovan prosessin merkityksestä on Anna ja Lawrence Halprinin kehittämä *RSVP Cycles* -metodi, jonka avulla he pyrkivät parantamaan luovan prosessin hallintaa ja lisäämään vuorovaikutusta osallistujien välillä. Metodi kehitettiin 1960-luvun lopulla *Ceremony of Us* esityksen harjoitusprosessin yhteydessä, kun Halprin työskenteli musta- ja valkoisihoiden tanssijoiden kanssa. Halprin kuvailee prosessia seuraavasti:

“Our way of speaking, and our language and our images were so different we weren't hearing each other. We didn't know how. So we developed this RSVP Cycles so that we could listen to each other and find a way to respect our differences and find our commonality” (Halprin 1990, 17).

Lainauksessa tulee esiin monikulttuurisen työryhmän haasteet ja Halprinin tavoite löytää yhteisymmärrys. Prosessi oli poikkeuksellinen ja ajoittui Yhdysvalloissa tapahtuneen *Watts Riot* mellakan jälkeiselle ajalle, jolloin rotukysymykset olivat voimakkaasti pinnalla. Musta- ja valkoihaiset osallistujat olivat prosessissa useiden eri jännitteiden keskellä. Näin ollen toisten kunnioittaminen, erilaisuuden ja myös samanlaisuuden hyväksyminen, nousivat tärkeiksi aiheiksi ryhmäprosessissa. Halprin kertoo seuraavasti:

“You take the creative process and you look at it in four different ways. - - Now, when you collect resources, you collect them objectively or subjectively. That includes what we are trying to achieve by it, what are the changes we create, what is the theme? -- ...it’s like an inventory. What is possible? Everybody chips in. This is my idea. My ideas are resources. And then we take those resources and we start to score them. We score them in relation to activity, over time, in space, with people. Now we know where the score came from” (Halprin A. 1990, 17-18).

Kirjoituksesta ilmenee pyrkimys antaa kaikille osallistujille kokemus aktiivisesta toimijuudesta ja vaikuttamisen mahdollisuudesta. *RSVP*- kirjainyhdistelmässä R tarkoittaa resursseja (resources), S rakennetta (scores), V arviointia (valuation) ja P (performance) esitystapahtumaa tai toteutusta. Improvisaatio ja liike-eksploraatio ilmenevät prosessin alkuvaiheessa, jossa kerätään materiaaleja, niin sanottuja resursseja, yhteiseen prosessiin. (Halprin A. 1990, 18-19; Worth & Poynor 2004, 68-72.) Sana ‘cycles’ viittaa siihen, että eri työskentelyvaiheet käydään läpi kehämäisinä vaiheina sekä yksilö- että ryhmäprosessina. (Worth & Poynor 2004, 73, viittaus Halprin L.⁷). Prosessissa lopputulos syntyy yhteisten kokeilujen ja valintojen tuloksena. Worthin ja Poynorin mukaan vuorovaikutushaasteiden lisäksi myös taiteiden välinen yhteistyö vaikutti *RSVP Cycles* -metodin kehittymiseen ja tarpeellisuuteen. Anna Halprin tiedosti, että taiteilijoiden välinen yhteistyö saattoi helposti jäädä pinnalliseksi ja heikentää niin prosessia kuin lopputulosta. Prosessin ohjaamisen keskeinen haaste oli antaa mahdollisuus kokeiluille, mutta samanaikaisesti säilyttää yhteinen suunta. Tähän *RSVP Cycles* -metodin tuoma avoimuus sekä eri vaiheet systemaattisesti läpikäyvä prosessi oli Anna Halprinin kaipaama apukeino. (Worth & Poynor 2004, 68-72.)

⁷ Halprin, Lawrence.1969. *The RSVP Cycles- Creative Processes in the Human Environment*. New York: George Braziller, sivu 2.

Tuolloin 1960- ja 70-luvun vaihteessa Amerikan länsirannikolla vaikuttivat voimakkaasti demokratian ja vähemmistöjen oikeuksia puolustavat liikkeet, mikä vaikuttivat siihen ilmapiiriin, jossa Halprinit työskentelivät. Lawrence Halprinin ja James T. Burnsien kirjoittaman tekstin johdantona Anna Halprin kertoo seuraavasti:

“The RSVP Cycles are the most important set of principles I have worked with because they extend and formalize a method of applied democracy” (Halprin A. 1995, 46).

Aineiston perusteella demokraattisuuden tavoite oli työskentelyssä keskeisesti läsnä. Ajatus prosessin läpinäkyvyydestä sen kaikissa vaiheissa on ollut tärkeä edellytys tasapuolisen työskentelytavan tukemisessa. Kiinnostus ryhmätyöskentelyyn ja kollektiiviseen luovuuden edistämiseen ovat Worth ja Poynorin mukaan tulleet osaksi Halprinien työtä etenkin Lawrence Halprinin Bauhaus-koulutuksen myötä. (Halprin L. & Burns 1974, 46-52; Worth & Poynor 2004, 72-73.) Myös Schorn, Wittmann ja Land kuvaavat Halprinin työskentelyä yhteisöä voimaannuttavaksi. Halprin pyrki lähtökohtaisesti tunnistamaan ryhmän jäseniä kiinnostavan tai ryhmästä nousevan aihealueen ja tarjoamaan kaikille osallisuuden kokemuksen prosessissa. Edellä mainitun tutkimuksen mukaan metodi myös antoi mahdollisuuden käsitellä palautetta ilman hyvä/huono-asetelmaa tai kritiikkiä. ‘Valuaction’ eli palautteenjakaminen tai arviointi oli enemmänkin havaintojen jakamista. (Wittmann 2015b, 102.) *RSVP Cycles* näyttäytyy hyvin yhteisöllisenä menetelmänä, jota voisi todennäköisesti hyödyntää hyvinkin eri toimintaympäristöissä, esimerkiksi yhteisötanssin tai laajemmin taidekasvatuksen kentällä.

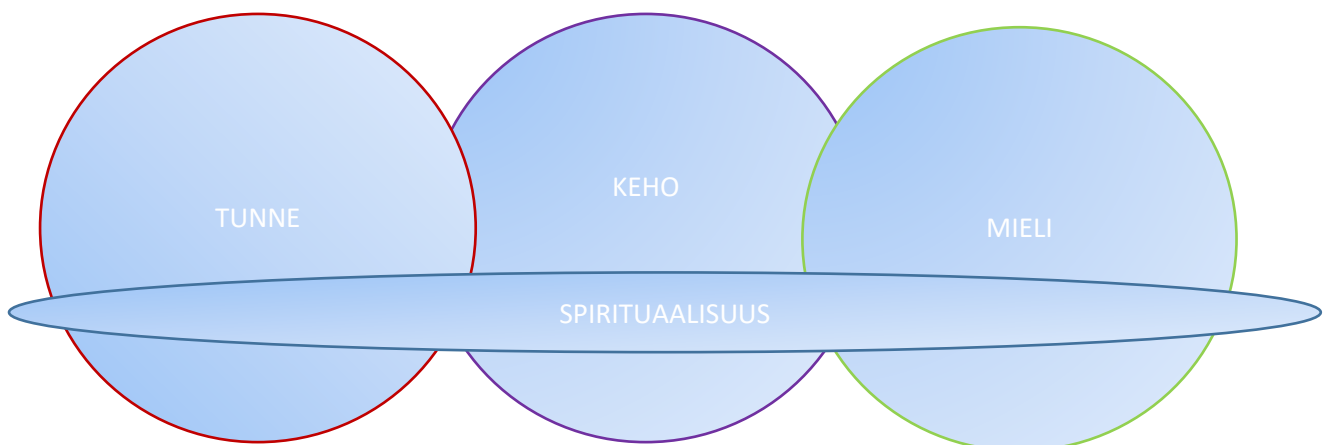
Improvisaation ja integroidun tanssin parissa pitkään työskennelleen Adam Benjaminin mukaan improvisaatio antaa lähtökohtaisesti toisenlaiset mahdollisuudet erilaisuuden hyväksymiselle kuin mitä perinteinen esteettiseen tyyliin perustuva tanssitekniikan opetus. Improvisaatiossa eri ratkaisujen etsiminen on ominaispiirre, mikä mahdollistaa työskentelyn sovellettavuuden useisiin eri tilanteisiin. Benjamin ennustaa, että tanssilla tulee olemaan yhteiskunnallista ja kulttuurista merkitystä erityisesti suvaitsevaisuuden edistäjänä. Hän kokee, että vaikka improvisaatio ei näyttäydy yhtä radikaalina liikkeenä kuin aikanaan 1960-luvun Amerikassa, niin sen avulla on edelleen mahdollista vaikuttaa ympäröivään yhteiskuntaan. Hän toivoo moninaisuuden arvostamista ja kehottaa kouluttajia vastaamaan tähän esteettiseen sekä eettiseen tarpeeseen. Benjamin kirjoittaa, että improvisaatio voi olla poliittista edistämällä ymmärrystä ihmisten erilaisuudesta. (Benjamin 2002, 11-18). Benjaminin

näkökulma sisältää voimakkaan yhteiskunnallisen pyrkimyksen kannustaa suvaitsevaisuuteen, yksilöllisten erojen kautta syntyvään moninaisuuteen ja sitä kautta muuntuvaan pedagogiikkaan. Benjaminin tavoin myös Halprin ajattelee, että tanssi kuuluu kaikille. Hän on työskennellyt niin rodultaan, iältään, sukupuoleltaan, mieleltään ja keholtaan erilaisten ihmisten kanssa jo vuosikymmenten ajan. Erilaisuuden hyväksyminen ja vapaus oman liikkeen tuottamiseen ovat olleet ilmeisen sisäänrakennettuja lähtökohtia Halprinin työlle.

Improvisaation tarkastelu ryhmäprosessina nostaa improvisaation tavoitteiksi suvaitsevaisuuden, erilaisuuden hyväksymisen sekä luovan prosessin osallisuuden ja demokraattisuuden. Ryhmäprosessin käytänteinä näyttäytyvät workshop-työskentely ja *RSVP Cycles* metodi. Workshop sana avaa kiinnostavan historiallisen ja sisällöllisen yhteyden Halprinin työn ja Bauhaus-koulukunnan välille.

5.5 Improvisaatio tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena

Tutkiessani Halprinin suhdetta improvisaatioon, yhdeksi keskeiseksi teemaksi nousi tietoisuus (awareness). Halprin jaottelee sen neljään eri osa-alueeseen: fyysiseen, emotionaaliseen, mielelliseen sekä spirituaaliseen. Näkemys on yhtäläinen Halprinin opettajan H' Doublerin kanssa, joka opetuksessaan lähestyi ihmistä kokonaisvaltaisesti. (Worth & Poynor 2004, 53, 59-60; Wittmann 2015a, 18.) Anna Halprinin teksteissä painottuu etenkin mielen, kehon ja tunteiden yhteenkietoutuminen ja niiden välinen vuorovaikutus. Spirituaalisuutta Halprin kuvaa ulottuvuutena, joka läpäisee kehon, mielen ja tunnetason tietoisuudet. (Halprin 1975, 31-45; Halprin A. 1987, 197; Halprin A. 1990, 19-20; Halprin 1995, 28.) Alla olevalla visualisoinnilla kuvaan näiden osa-alueiden kytkeytymistä toisiinsa:



Halprinille työskentelyn ja improvisaation kannalta tietoisuuden keskeisin osa-alue on ollut *kehotietoisuus*, josta hän käyttää kolmea rinnakkaista ilmausta: kehotietoisuus (body awareness), liiketietoisuus (movement awareness) ja kinesteettinen tietoisuus (kinesthetic awareness). (Halprin A. 1995; Halprin A. 2015.) Käytän tutkielmassani käsitettä kehotietoisuus, joka mielestäni kattaa edellä mainitut merkitykset. Halprinille kehotietoisuuden harjoittaminen on ollut oleellinen käytännön työn ja oppimisen perusta uran alkuvaiheista asti. Seuraavassa poiminta vuosina 1949-1957 kirjoitetuista teksteistä, joissa hän pohtii lasten opettamista:

” We can think of training, first of all, in terms of learning process. For a child to learn and to progress in technical training, she must have a desire and interest in this direction. - - If her technical training is grounded in a kinesthetic awareness of movement, it will be a pleasurable experience ” (Halprin A. 1995, 29).

Esimerkistä ilmenee Halprinin tavoite opettaa kehotietoisuutta jo varhaisesta iästä alkaen ja myös luottamus työskentelyn tarjoamien kokemusten mielekkyyteen. Tulkintani mukaan Halprin jatkaa tässä Margaret H'Doublerilta omaksuttua tanssikäsitystä, jossa kehotietoisuus on ollut keskeisessä osassa ja kiinnostus lapsen kokemuksesta on ollut oleellinen osa pedagogista ajattelua. Seuraavassa esimerkki siitä, miten Anna Halprin on ohjannut kehotietoisuutta:

“What do you sense at this moment? Do you sense any tightness anywhere? Do you sense heat or cold in any part of your body? Do you sense your eyelids trembling when you close them? Do you sense your shoulders lifting? Do you sense the difference when you let go and drop them?” (Halprin A. 1990, 19).

Esimerkissä Halprinin ohjaus keskittyy eri kehonosien ja aistimusten havainnointiin. Hän käyttää verbiä 'sense', aistia, joka kuvaa kehon sisäisiä aistimuksia liikkeestä. Halprinille kehotietoisuuteen kuuluu näkö-, kuulo-, haku-, maku-, ja tuntoaistin lisäksi oleellisesti myös kinesteettinen aisti (kinesthetic sense), jota hän kuvailee seuraavasti:

” What is the kinesthetic sense? The kinesthetic sense has end-organs and nerve endings in our muscles, tendons, ligaments, bones and joints that make it possible for us to have any awareness of our movements. Nerve endings in the inner ear allow us to know our body placement in space and our body directions. All of these are part of the proprioceptive nervous system ” (Halprin 1975, 31).

Etsiessäni määritelmää kinesteettisestä aistista havaitsin, että se liitetään muun muassa sellaisiin käsitteisiin kuin tuntoaisti, liikeaisti, liiketunto ja liike- ja tasapainoaisti. Tämä proprioseptiikaksi kutsuttu aistijärjestelmä pitää sisällään kyvyn tuntea koko elimistön asentoja ja liikkeitä ilman näköaistin apua. Halprinin näkemyksen mukaan kinesteettisen aistin kehittäminen olisi kaikille ensiarvoisen tärkeää. Hänelle liikkuminen on elämän perusta, jolloin myös kinesteettisen aistin kehittäminen edistäisi ihmisten kehotietoisuutta ja kokemusta elossa olemisesta. (Halprin A. 1975, 31-32.)

Kinesteettisen aistin harjaannuttamiseen Halprin on käyttänyt muun muassa harjoitteita, joissa liikutaan joko silmät kiinni tai silmät sidottuina. Seuraavassa on poiminta Anna ja Lawrence Halprinin *Life/Art- workshopien* ohjeistuksesta: ”*One of the first things we do is to lead people around in space with their eyes closed or blindfolded so they are brought into direct touch with their kinesthetic sense. This is important in our approach to movement because you need to pay attention to **feeling** your movement with your kinesthetic sense rather than using your eyes to copy somebody else*” (Halprin L. & Burns 1974, 47). Tässä kirjoituksessa sana ‘feeling’ kuvastaa tulkintani mukaan enemmän kehollista aistimusta kuin tunnetilaa. Halprin ohjaa tietoisuutta myös kiinnittämällä huomiota hengitykseen, sydämen sykkeeseen ja lattiakosketukseen (Worth & Poynor 2004, 56, 148-149). Edellä mainittujen työpajojen tavoitteena on ollut, että taustaltaan erilaiset osallistujat löytäisivät keinoja luoda omaa luonnollista liikettä, tulla tietoiseksi keho- ja liikekokemuksistaan sekä liikkeen suhteesta toisiin osallistujiin ja ympäristöön (Halprin, L. & Burns 1974, 74). Halprinin kinesteettisen aistin ja kehotietoisuuden harjoittamisessa on nähtävissä selkeä yhteys somaattiseen työskentelyyn ja laajemmin tanssikäsitykseen, jossa kehotietoisuus muodostaa tanssijan taidon ytimen.

Kehotietoisuudesta kirjoittaessaan Anna Halprin käsittelee myös liikkeen tietoista suhdetta aikaan, voimaan ja tilaan. Improvisaatiossa hän muun muassa pyytää tanssijoita kiinnittämään huomiota hetkiin, joissa liikkuja tunnistaa jonkin ajallisen tai dynaamisen muutoksen, esimerkiksi liikkeen ja tauon välisen vaihtelun. Halprin ohjaa myös havainnoimaan voimankäyttöä, esimerkiksi tiedostamaan lattialta nousemiseen ja lattialle laskeutumiseen tarvittavan voiman ja rentouden välisen vuorottelun. Hän kirjoittaa:

”Let’s take a gesture with a different awareness each time. First move your arm forward in SPACE and focus your awareness on the spatial aspects of the movement. - - Imagine you had lights attached to your shoulder, elbow, and hand and you could see the visual pattern of

the movement in space. Do it again and change TIMING...perhaps you could move your arm forward very slowly and fast coming back. -- Do you 'feel' how the movement is changing? Now again, and this time try moving your arm forward making a fist and using intense resistance, and come back slowly letting the resistance go and your arms drop. Do you see how the dynamics have changed?" (Halprin A. 1975, 32).

Anna Halprinin kirjoituksessa tulee esiin tiedostetun liikkeen suhde aikaan, tilaan ja voimaan sekä myös Halprinin käyttämät mielikuvat liikkumisen tukena. Kehotietoisuus harjaantuu myös havainnoimalla kehon ulkopuolisia fysiikan voimia, kuten painovoimaa, inertiaa sekä liikkeestä syntyvää 'momentumia'. (Halprin A. 1975, 32-34; Worth & Poynor 2004, 58-60.) Halprin pohtii liikkeen ja painovoiman suhdetta seuraavasti:

" The human body is subject to the pull of gravity as is any other object on earth. When you move you are moving in two polarities - one is going with gravity, the other is going against gravity; there are all shades of yielding or resisting that lie in between" (Halprin A. 1975, 33).

Tanssitaiteessa liikkeen suhde painovoimaan on yksi keskeinen elementti, joka määrittää tanssin esteettistä tyyliä ja ilmaisua. Esimerkiksi baletin pyrkimys painottomuuteen synnyttää erilaista liikemateriaalia, kuin moderni tanssi tai tämän päivän nykytanssi. Painovoiman lisäksi Halprin kirjoittaa inertiaasta, joka kuvaa liikkeen ominaisuutta jatkaa olemassa olevaa liikesuuntaa.

" Try running full speed ahead and then suddenly turning to go the other way. This is difficult but also very exciting. Changing direction in movement is overcoming inertia" (Halprin, A. 1975, 34).

Inertia suomennetaan muun muassa hitautena, jatkavuutena ja vitkana (Suomisanakirja). Inertia on arkikielessä vähemmän käytetty termi ja tanssissa saatetaan puhua liikkeen jatkuvuudesta. Inertia muistuttaa hiukan Rudolf Labanin käyttämää kuvausta liikkeen virtauksesta. Joskin Laban kirjoittaa virtauksesta suhteessa liikkujan omaan asenteeseen: *"The components making up the different effort qualities result from an inner attitude (conscious or unconscious) towards the motion factors of Weight, Space, Time and Flow"* (Laban 1950, 11). Labanin termit sidottu tai vapaa virtaus (bound/free flow) ovat abstrakteja ilmauksia, kun taas inertia on fysiikassa liikkeen jatkavuuteen liittyvä käsite. (Laban 1950, 11, 18-20; Wikibooks, Liikkeen lait.) Kolmas kehotietoisuuden harjoittamiseen liittyvä ulkoinen voima, jota Halprin korostaa opetuksessaan, on 'momentum', joka suomennetaan muun muassa liikemääräksi tai liikevoimaksi (Halprin 1975, 33-34). Fysiikan suurena se määritetään

massan ja nopeuden tulona eli liikemääränä (Suomisanakirja, momentum). Tanssin arkisanastoon ‘momentum’ on siirtynyt sellaisenaan ilman suomennosta. Kaiken kaikkiaan näiden kolmen fysiikan voiman, painovoiman, inertian ja momentumin, tiedostaminen antaa liikkujalle konkreettisia keinoja tietoiseen liikkeen laadulliseen säätelyyn (Halprin A. 1975, 33-34). Halprin kirjoittaa niiden vaikutuksista seuraavasti:

”What I have found fundamental in using gravity, inertia and momentum is a keen sense of awareness of these forces. In this way you can use the energy from an inter-dependency of these elements to give your movement ease, pleasure and excitement. - - For me, it’s like giving my controlling mind over to these forces and letting the movement take on more energy” (Halprin A. 1975, 34).

Vaikka Halprin ei pyrkinyt tiettyyn esteettiseen tyyliin, niin edellinen lainaus tuo mielestäni esille näkemyksen, jossa hän tuo esiin vaivattoman energian käytön ja pyrkimyksen kehoystävälliseen työskentelyyn. Halprin muun muassa kuvailee, kuinka juoksussa pieni kallistus eteenpäin helpottaa askelta tai kuinka esimerkiksi keinoissa voi tunnistaa painovoiman, inertian ja momentin vaikutuksen. Liikkuja toisin sanoen toimii ja tutkii liikettä hyvin käytännönläheisesti fysiikan lakien rajoissa. Tulemalla tietoiseksi näistä ulkoisista voimista liikkuja tai tanssija voi ajoittain antaa liikkeen ‘viedä’, Halprinin sanoin:

” let the movement go and take you” (Halprin, A. 1975, 34).

Halprinin näkemyksessä on jo paljon yhtäläisyyttä niin sanottuun release-työskentelyyn, joissa alkoi näkyä se, miten somaattiset vaikutteet muuttivat myös tapaa harjoitella. Release-työskentelyssä huomio kiinnitetään nimenomaan nivelten vapauttamiseen ja ylimääräisen lihasjännityksen purkamiseen, mikä oli joissakin liikkeen muotoon keskittyvissä modernin tanssin tekniikoissa ollut keskeistä. Kirsi Monni kirjoittaa kehotietoisuudesta improvisatorisen tanssijan ‘tekhnen’ perustana ja kuvaa muuttunutta käsitystä taidosta, jossa muun muassa eletyn kehon kokemukset ja kehotietoisuus ovat nousseet kiinnostuksenkohteiksi aiempien kehoa muokkaaviin taitokäsitysten rinnalle. Hänen mukaansa kehotietoisuudesta muodostuva tieto on vahvasti kytköksissä *”keholliseen täälläoloon”* (Monni 2004, 219). Käsitteet *objektikeho* ja *eletty keho* muodostavatkin vastaparin, johon kehotietoisuuden ymmärtäminen liittyy. Objektikeholla Monni tarkoittaa näkökulmaa, jossa kehoa tarkastellaan ulkoapäin havainnon kohteena. Eletty keho sen sijaan muodostuu sisäaistien, niin kutsutun proprioseptisen aistijärjestelmän, ja kokemuksiemme antamasta informaatiosta. Tämä

ajattelu kiinnittyy kehon fenomenologiseen viitekehykseen. Näkemys eletyn kehon merkityksestä osana kehotietoisuuttamme on muuttanut käsityksiä myös tanssijan taidosta. (Monni 2004, 201-201, 219-220.) Toisin kuin Halprin, niin Monni kirjoittaa kehotietoisuudesta selvästi rajatummin ja hänen käsityksensä muistuttaa enemmän Halprinin kuvausta kinesteettisestä aistista.

Yhdessä San Francisco Dancers Workshopin ja Lawrence Halprinin kanssa Anna Halprin jäsensi työskentelyään niin sanottuihin liikerituaaleihin ja kirjoitti oppaat *Movement Ritual I-IV*. Näissä hän kuvaa käytännön harjoittelua ja käsittelee myös tietoisuuden eri puolia osana työskentelyä. Harjoituksia on yhteensä neljä, joista *I* osa keskittyy kehotietoisuuteen ja siinä liikkeitä tehdään pääasiassa lattiatasolla. Osa *II* toteutetaan seisten, *III* liikkuen ja *IV* osiossa näitä elementtejä yhdistellään. (Halprin A. 1975, 31-45.) Vaikka nämä Halprinin nimeämät *rituaalit* eivät suoraan kuvaa improvisaatiota, niin niistä saatu tieto auttaa ymmärtämään kehotietoisuuden merkitystä ja sen käytännön harjoittelua sekä siihen liittyvää sanastoa. Tästä syystä olen poiminut tähän tutkielmaan joitakin huomioita *Movement Ritual I:stä*. Harjoitteen eri vaiheisiin ja etenkin sen aloittamiseen kuuluu niin sanottu 'transition ritual' eli eräänlainen virittäytyminen ja keskittyminen työskentelyyn. Kyse ei ole pelkästään kehon fyysisestä lämmittelystä, vaan myös mielen ja tunteiden asettumisesta läsnä olevaan hetkeen. Halprin kuvaa tätä virittäytymistä seuraavasti:

" It is a process of shifting your attention away from external stimuli toward internal body awareness" (Halprin A 1975, 42).

Halprin suosittelee harjoittamaan *Movement Ritual I* säännöllisesti, mielellään aina samaan aikaan osana päivittäisiä rutiineja. Hän pyytää valitsemaan esteettisesti miellyttävän ympäristön, jossa keskittyminen on mahdollista ja on ohjannut harjoitetta usein ulkoilmassa joko hiljaisuudessa tai käyttäen musiikkia tai äänimaailmaa työskentelyn tukena. Yleensä Anna Halprin aloittaa kehottamalla sulkemaan silmät, rentoutumaan, tunnistamaan painovoima. Sanallisella ohjauksella Halprin kiinnittää liikkujan huomion hengitykseen ja sen luonnolliseen rytmiin. Tämän jälkeen kämmenet asetetaan silmien eteen ja havainnoidaan niiden tuoma lämpö ja energia kasvojen, hengityksen ja kehon rentoutumisen helpottamiseksi. Sen jälkeen Halprin kehottaa laskeutumaan rauhallisesti selinmakuulle ohjaten liikkujaa vapauttamaan kehon painon lattiaan. Halprin kirjoittaa seuraavasti:

"Sink. Sense the full weight of your body letting go. Breathe out- let go- relax. - - Be still and quiet and spend as much time as you need to concentrate on how your body feels. With your inner eye, scan all the parts of your body and be aware of any holding on. Breathe into any areas that feel tight, and let go" (Halprin A. 1975, 42-43).

Tämän jälkeen liikkuja kuvittelee mieluisan paikan tai ympäristön, jotta positiivinen mielikuva rentouttaisi kehoa entisestään. Halprin kehottaa tiedostamaan vielä hengityksen, koko kehon sekä ympäröivän tilan. Hän käyttää mielikuvaa, jossa hengitys on kuin vesi, joka kulkee kehon läpi. Tämän virittäytymisen jälkeen alkaa varsinainen *Movement Ritual I*, joka koostuu suurelta osin selkärangan eri liikesuuntien tiedostamisesta. Liikeradat sisältävät selän taivutuksia ja kiertoa sekä lantion ja lonkan aluetta avaavia liikkeitä. Liikkuminen tapahtuu lattiatasossa nousten lopuksi seisomaan. Työskentelylle ominainen laatu syntyy liikkeiden hitaudesta ja pehmeästä virtauksesta, jolla liikkeet sitoutuvat toisiinsa. Halprin kehottaa myös käyttämään ääntä hengityksen apuna. Halprin ohjaa seuraavin sanoin:

"Keep an awareness of your movement occupying space, consuming time and being performed with a degree of force. Continuity and phrasing involve the way you connect one movement to the other. I call this the flow of movement" (Halprin A. 1975, 44).

Halprinin mukaan työskentely saattaa herättää tunteita, joita hän ohjeistaa havainnoimaan ja refleктоimaan suhteessa kehon aistimuksiin. Hän kirjoittaa seuraavasti:

"Linger with your feelings as long as you need to. Reflect whatever sensations you are in touch with in your body. Reflect on how this feels. Be present. Let this reflection be your closure" (Halprin A. 1975, 45).

Harjoitteesta on julkaistu myös kuvasarja, josta voi huomata kiinnostavia yhtymäkohtia sekä joogaan että tanssin eri traditiosta tunnistettaviin liikeratoihin. Tietoisuutta ohjataan oman kehon tuntemuksista kohti ympäröivää tilaa ja dynamiikan eri sävyjä. Tämä on itselleni hyvin tuttu ja käytetty rakenne improvisaatioon virittäytymisessä. Sen sijaan Halprinin kehoitus huomioida työskentelyn aiheuttamat tunteet, 'linger with your feelings', on itselleni vieraampaa. Kokonaisuudessaan harjoitteen sisältö, Halprinin ohjaustapa sekä käytetty sanasto tuntuvat edelleen hämmentävän ajankohtaisilta. Esimerkiksi lainauksessa esiin tullut sana 'scan' on kääntynyt tanssinopetuksen puhekielessä skannaamiseksi. Tuolloin, 1970-luvun puolivälissä, Halprin oli työskennellyt improvisaation ja liike-eksploraation parissa jo toistakymmentä vuotta ja hän halusi

edellä mainittujen rituaalien avulla luoda joitakin harjoitteita, joissa oli selkeä rakenne ja jotka valmistivat työskentelyyn.

Improvisaatiota koskevassa aineistossa Halprin käsittelee kehotietoisuuden lisäksi myös emotionaalista tietoisuutta. Hän käyttää kahta eri sanaa, 'feeling' ja 'emotion' ja määrittelee näiden sanojen eron seuraavasti:

“'Feelings' refers to moods, such as grumpy, romantic, upset, impatient, or vulnerable. 'Emotions' rest behind 'Feelings'. They are deeper layers of feelings, such as love, hate, fear, grief, ecstasy, etc. They are the deepest responses we have to our life experiences”
(Halprin A. 1990, 20).

Sana 'feeling' kuvastaa siis Halprinille enemmän hetkellistä tunnetilaa, kun taas sana 'emotion' viittaa pidempikestoiseen tunteeseen. Halprin käyttää myös sanaa 'sense' kirjoittaessaan kehollisista aistimuksista. (Halprin A. 2015, 19-20.) Määritelmät ovat melko lailla Oxford Dictionaryn mukaisia, joskin sana 'feeling' voi sisältää myös merkityksen kehollisesta aistimuksesta (Oxford Living Dictionary, Emotion, Feeling). Analyysin haasteena onkin tunnistaa nämä sävyerot.

Halprinin kiinnostus liikkeen ja tunteiden väliseen vuorovaikutukseen heräsi erityisesti liike-eksploraation myötä. Hän huomasi, että liikkeen tutkiminen nosti esiin odottamattomia tunnereaktioita. Seuraavassa poiminta, jossa Halprin kuvaa esimerkkiä harjoitustilanteesta:

“Well, say I would be exploring movement using force. And the force might be in the arms. What are the polarities in force? What is the most intense force that you can use, what is the weakest? Well, let's just see it in the arms, or just in the legs, or your face. Well, if you start experiencing forceful movements, some feelings get triggered off and all of a sudden someone's crying. And I'm saying to myself, 'Wait a minute, I didn't mean to do that.' You know, 'Take it back.' Well, it can't be taken back. And it was that kind of stuff. I didn't realize emotions would be released and have that effect, in that way” (Halprin A. 1987, 196).

Tulkintani mukaan Halprin kuvaa liike-eksploraatiossa syntynyttä tunnereaktiota, joka on yllättänyt sekä liikkujan että Anna Halprinin. Halprin käyttää lainauksessa sekä sanaa 'feeling' että 'emotion', mikä on tulkinnan kannalta haasteellista. Voi olla, että ilmauksella 'feelings get triggered off' Halprin tietoisesti viittaa hetkelliseen tunnetilaan ja 'I didn't realize emotions would be released' Halprin tarkoittaa tunnetilojen taustalla olevia pidempiä aikaisia tunteita. Lainaus on otettu Nancy Stark

Smithin tekemästä haastattelusta, joten keskustelun sanavalinnat eivät välttämättä ole niin harkittuja kuin, mitä niissä kirjoitetuissa teksteissä, joissa Halprin erottelee näiden sanojen merkityksen. Halprin koki edellä kuvatun kaltaiset tunnepurkaukset haastavina ja tunnisti tarvitsevänsä apua liikkeen ja tunteen välisen yhteyden ymmärtämiseen ja 1960-luvun puolivälin jälkeen, Halprin ja San Francisco Dancers Workshop keskittyivät tutkimaan ihmistä kokonaisvaltaisesti. He opiskelivat ihmisen psykologiaa ja sosiaalista käyttäytymistä yhdessä hahmoterapeutti Fritz Perlsin kanssa. Halprin vaikutui myös Human Potential Movement -liikkeen ajattelusta. (Halprin A. 1973, 111; Halprin A. 1990, 12; Worth & Poynor 2004, 19-20.)

Halprin alkoi vähitellen tunnistaa joitakin ennakoitavia lainalaisuuksia liikkeen ja tunteen välillä (Halprin A. 1975, 32-33; Halprin A. 1987, 196-197). Hän kirjoittaa:

“I could predict certain kinds of general feelings that would be linked to a particular set of movements, but I didn’t know what to do with it. I mean, in therapy you work with it in one way, but I didn’t think myself as a therapist. I wanted to channel it back into art process”
(Halprin A. 1987, 197).

Noin kymmenen vuotta myöhemmin Anna Halprin muistelee samaista aikaa seuraavasti:

“Nancy: When you say ‘whole’ person, what do you mean?”

Anna: During that period in the ‘60s, there were all these conferences on body-mind-spirit, as if they were separate. But in terms of what we were exploring, we said there is no separation. They’re in a single impulse” (Halprin A. 1990, 12).

Lainausten perusteella tulkitsem, että Halprinin kiinnostus noudatteli 1960-luvulla Kaliforniassa vallinnutta ilmapiiriä ja H’Doublerin vaikutteita. Halprin tunnisti myös, että liikkeen avulla tunnetta saattoi säädellä, esimerkiksi viha saattoi muuttua suruksi. Tätä prosessia Halprin kuvaa ilmauksella *”transformative act”* ja kuvaa liikkeen muutosvoimaa tanssin syntylähteenä. (Halprin A. 1987, 197-198.) Vaikuttaa siltä, että Halprinin käsityksen mukaan liike itsessään synnyttää tunteita. Toisaalta jo olemassa olevat tunteet voidaan nostaa liikkeen avulla tietoisuuteen ja niitä voi myös käsitellä liikkeen avulla. Hän kirjoittaa seuraavasti:

"You could continue to explore changing the ways you use SPACE, TIME, and FORCE in this movement and come up with a variety of qualities. As you learn to focus more keenly on the 'feeling' of these qualities another set of responses will be generated. These responses of feeling plug into very personal feeling states that are directly associated with your life experiences" (Halprin A. 1975, 33).

Tulkitsen, että Halprin näkee liikelaatujen, hetkellisten tunnetilojen ja elämäkokemusten välillä selkeän yhteyden ja kannustaa emotionaalisen tietoisuuden yhdistämistä osaksi tanssia. Tämä poikkesi ja poikkeaa edelleen sellaisista työskentelytavoista, jossa keho on lähtökohtaisesti instrumentti ja tanssijan tunteet ja mieli jätetään niin sanotusti salin ulkopuolelle. Liikkumisen ja tunteen välistä suhdetta Halprin on käsitellyt myös liikkeen objektiivisuuden ja subjektiivisuuden kautta. Keholliset aistimukset ja liikkeen havainnointi muodostavat perustan prosessille, jossa objektiivinen liike muuntuu liikkeen subjektiiviseksi kokemiseksi. Halprin kutsuu tätä *luonnolliseksi prosessiksi* (natural process). Siinä liiketapahtumat, liikelaadut ja niistä syntyvät tunnetilat vaikuttavat toisiinsa ja luovat merkityksiä ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. (Halprin A. 1975, 32-33; Halprin A. 1987, 197-198.) Hän kirjoittaa:

"Although the movement is OBJECTIVE we each have a SUBJECTIVE response. We can explore any movement and this same process, inherent in all movement, will occur. It is a NATURAL process and is the basis through which we can communicate and create with movement. This process is the basis through which we can empathize, communicate and share feelings with others" (Halprin A 1975, 33).

Kehon ja tunteiden tiedostamisen lisäksi Halprin kirjoittaa myös *mielen tietoisuudesta*, mikä sisältää mielikuvat, mielle yhtymät sekä tietoisuuden reflektion (Halprin A. 2015, 26).

Halprin kirjoittaa seuraavasti:

"In trying to understand the messages our body is giving to us, rather than analyzing or interpreting in a cognitive way, participants make drawings of the images in their mind's eye in response to their movements and feelings. When we draw these images on paper or canvas, they are called visualizations. When we connect these images to our movements and feelings/emotions through dance, I call them Psychokinetic Visualizations" (Halprin A. 2015, 26).

Lainauksessa Halprin erottelee liikkeen kognitiivisen analysoinnin mielen tuottamista mielikuvista ja käyttää termiä 'mind's eye'. Mielen tietoisuus näyttäytyy esimerkissä visuaalisena työskentelynä, jota

Halprin oli käyttänyt jo lasten opetuksessa. Improvisaation yhteydessä visualisointi nousee esiin 1970-luvulta alkaen eräänlaisena siltana liikkeen ja tunteen välillä. (Halprin A. 1990, 12, 15; Halprin A. 1993, 65-69; Worth & Poynor 2004, 59-60.) Halprin kertoo seuraavasti:

*“You know, I am very **physically** based. I was never deliberately evoking emotions. But when they came up I wanted to process this material. So then I thought, maybe we can understand this link, if we start drawing it”* (Halprin A. 1987, 196).

Visualisointi sai entistä suuremman merkityksen, kun Anna Halprin sairastui syöpään vuonna 1972. Diagnoosia edelsi hänen piirtämä omakuva, joka sai hänet huolestumaan ja kääntymään lääkärin puoleen. Kun Halprinilla todettiin kasvain, hän jatkoi liikkeen ja visualisoinnin välistä vuoropuhelua. Hän koki sen itselleen voimauttavana ja alkoi kokeilla menetelmää laajemmin työpajoissaan. Tämä visualisointiin perustuva työskentely tunnetaan nykyään nimellä *PsychoKinetic Visualization*. (Halprin A. 1987, 65-69; Halprin A. 2015, 26-27.)

Kehon, mielen ja emotionaalisen tietoisuuden lisäksi Halprin tuo esiin myös *spirituaalisuuden*. Joskin se on melko vaihdellen esillä, eikä näyttäydy primaariaineistossa yhtä laajana ja jäsennehtynä aihealueena kuin kehon, tunteiden ja mielen osa-alueet. Spirituaalisuus ilmenee etenkin kirjoituksissa, jotka koskevat pohdintoja elämän mysteeristä, elinvoimasta ja luonnosta. Halprin kirjoittaa:

“I like to think of the act of creation as giving birth to a myth - a primary, life-giving act. Allah, Buddha, Shiva, the stars, the earth, the life force - whatever that great mystery is that connect us all to each other, all living creatures and the earth herself - when we dance, we are the mystery and the creative principle” (Halprin A. 2015, 29).

Lainauksen ilmaus 'act of creation' sisältää mielestäni pohdintaa elämään ja luovuuteen liittyvästä selittämättömästä voimasta. Halprin on syntyjään juutalainen, mutta edellisessä lainauksessa hän ei määritä uskontoa, vaan suhtautuu ilmeisen hyväksyvästi eri elämänskatsomuksiin. Myös Halprinin suhteessa luontoon on havaittavissa spirituaalisia sävyjä. Tässä yksi esimerkki:

“As many of us struggle to find our spiritual identity, we can, I believe, return to dance to recover an ancient tradition that will serve us in our todays' culture. The wisdom of dance and the body contains resources that can provide us with tools for the survival of life on this planet. Our connection to the earth and to one another as forms of the earth is our crucial

next step. -- At the moment nature is the greatest teacher for me, the clearest voice guiding my dance” (Halprin A. 1995, xii).

Vaikka kyseinen lainaus ei suoraan liity improvisaatioon, niin se tuo mielestäni esiin sen spirituaalisuuden sävyn, mikä ilmenee Halprinin työskentelyssä. Hän on kokenut tanssin merkittävänä keinona löytää yhteys itseemme, toisiin sekä ympäröivään luontoon. Myös tutustuminen eri alkuperäiskansojen kulttuureihin on heijastunut hänen työhönsä monin eri tavoin. Halprin näkee ihmisen eräänlaisena maapallon (earth) mikrokosmoksena ja luonnossa tapahtuvat prosessit oman työnsä esteettisinä ohjenuorina. Halprin uskoo vahvasti myös luonnon ja liikkeen parantavaan voimaan. Muutto Marin Countyyn 1950-luvun puolivälissä oli konkreettinen ja merkittävä mahdollistaja siinä, että työskentely on voinut kehittyä luonnon keskellä jo vuosikymmenten ajan. Workshopit, esiintymiset ja yhteisölliset tapahtumat ovat ulottuneet eri puolille luontoon: metsiin, rannoille ja vuoristoon. (Halprin L. & Burns 1974, 56-57; Halprin A. 1995, 212-214, 218.) Luonnon merkitys tulee esiin myös videoteos *Returning Home* trailerissa, missä yli 80-vuotias Anna Halprin tanssii uppoutuneena sammaliin ja oksiin, kierii hiekassa ja vedessä – konkreettisenä osana luontoa (*Returning Home Trailer*).

Käyttämässäni improvisaatiokirjallisuudessa ei juurikaan käsitellä tietoisuuden spirituaalista ulottuvuutta. Ainoastaan David Gere kuvaa improvisaatioon liitettyjä taianomaisia ja mystisiä piirteitä, joiden teoretisoinnin hän kokee haastavana. Hän on yhtä mieltä Halprinin kanssa siitä, että improvisaatiossa kartesiolainen mielen ja kehon kahtiajako kumoutuu. Improvisaatio näyttäytyy hänelle kunnianhimoisena menetelmänä, jossa ’keho ajattelee ja mieli tanssii’. Geren mukaan yrityksiin teoretisoida improvisaatiota liittyvät oleellisesti myös käsitykset tietoisuudesta. Hän kirjoittaa: *”Indeed, the rhetoric magic runs throughout the discussion of improvisation: to theorize about improvisation is to theorize about consciousness, and to theorize about consciousness is to push the boundaries of physical discourse toward consideration of the spirit, the divine, the unfathomable, and the unimaginable”* (Gere 2003, xiv). Hänen näkemyksensä mukaan yritys kirjoittaa ja puhua improvisaatiosta on kuitenkin oleellista ja tarpeellista, eikä hän ajattele sen vähentävän improvisaation arvoa. Improvisaation taika, kipinä tai jokin selittämätön tihentymä pääsee kuitenkin esiin vasta pitkäjänteisen harjoittelun tuloksena - kokeneen improvisoijan taitona herättää läsnä oleva hetki eloon. (Gere 2003, xiv-xv.)

Kirjallisuudessa improvisaatio näyttäytyy toimintana, joka todentuu eräänlaisessa *tietoisuuden ja tiedostamattoman* välitilassa. Kokenut improvisoija voi lähes ajattelematta seurata kehon sisäisiä

impulsseja, esimerkiksi liikkeestä syntyviä kinesteettisiä aistimuksia, ja samanaikaisesti tiedostaa, mitä ympärillä tapahtuu. Tämä kuvastaa mielestäni improvisaatiotaidon ydintä ja sen erityisyyttä. Tietoisuuden lisäksi Halprin viittaa kirjoituksissaan myös tiedostamattomaan ja käyttää sanoja ‘subconscious’ ja ‘unconscious’ (Halprin A. 1995; Halprin A. 2015.) Näiden termien käyttö näyttäytyy sekä tutkimusaineistossa että improvisaatiokirjallisuudessa vaihtelevana ja monimerkityksellisenä. Tanssintutkija Susan Leigh Foster analysoi *tietämistä* (known) ja *ei-tietämistä* (unknown) osana improvisaatiota. Hän kuvailee, että improvisaatiolle ennalta asetetut rajat, rakenne, tehtävät ja kokemuksen kautta syntynyt osaaminen muodostavat niin sanotun tietämisen. Ei-tietäminen puolestaan tuo improvisaation jotain odottamatonta, jota kukaan osallistuja ei voi ennakoita, eräänlaisen yllätetyksi tulemisen. Fosterin ajattelu perustuu fenomenologiseen käsitykseen siitä, että tieto on aina kehollista, eikä mieltä tarvitse erityisesti hiljentää, jotta keho voisi toimia vapaasti. Hän kirjoittaa: ”*all bodyli articulation is mindful*” (Foster 2003, 6). Liike on ajattelua. Improvisaatiossa tämä tietämisen ja ei-tietämisen vuorottelu on jatkuvasti läsnä ja edellyttää tanssijalta eräänlaista hypertietoisuutta. (Foster 2003, 3-7.) Myös Ann Cooper Albright käyttää tietämisen ja ei-tietämisen termejä kirjoittaessaan improvisaatiosta. Hän kuvaa improvisaatiota eräänlaisena mahdollisuuksien tilana, jossa tanssija on yhtä aikaa tietoinen sekä omista sisäisistä tuntemuksista että ulkoisista ärsykkeistä. Improvisoija on ikään kuin tyhjän päällä, tiedostaen, mutta ei-tietäen, mitä seuraavaksi tapahtuu. Hän käyttää ilmaisua ”*dwelling⁸ in possibility*” (Albright 2003, 260). (Albright 2003, 257-260.)

Sekä Fosterin että Albrightin ajatukset tietämisestä ja ei-tietämisestä viittaavat mielestäni niin kehon kuin mielenkin tietoisuuteen. Halprin ei kuitenkaan käytä käsitteitä ‘known’, vaan sanoja ‘awareness’ ja ‘conscious’. Oman ymmärrykseni mukaan sanat ‘known’ ja ‘unknown’ kiinnittyvät sekä Fosterin että Albrightin kirjoituksissa kehofenomenologiseen tutkimustraditioon ja tiedonkäsitykseen. Halprinin käyttämiin sanoihin heijastuu oletettavasti humanistisen psykologian ja hahmoterapian vaikutukset, joissa ihminen ymmärretään biologisena, psykologisena ja sosiaalisena olentona. Ihmisen olemassaoloa ja maailmasuhdetta määrittää subjektiiviset havainnot sekä kokemukset itsestä ja ympäristöstä. Tämä kyky havainnoida sekä sisäisiä että ulkoisia impulsseja nähdään niissä edellytyksenä tietoisuuden avautumiselle. Humanistinen psykologia on saanut vaikutteita myös Saksan ja Ranskan fenomenologeilta, eksistentialismista ja humanismista. (Schorn 2015, 57-59.) Niin H’Doubler, Fritz Perls kuin Anna Halprininkin korostavat, että havainnointikyky on edellytys kaikelle luovalle toiminnalle.

⁸ Sanalla ‘dwelling’ Albright viittaa Heideggerin ajatukseen tilan aistimisesta ja tiedostamisesta. Lähdeoteksena Heidegger, M. *Poetry, Language, Thought*. 1975. New York: Harper and Row.

Kent De Spain nostaa tietoisuuden (awareness) lisäksi esiin myös tarkkaavaisuuden (attention) oleelliseksi osaksi improvisaatiota. De Spain kuvaa tietoisuutta olemisena ja eri impulssien tunnistamisena, kun taas tarkkaavaisuus pitää sisällään rajatumman intentionaalisen toiminnan ja mahdollistaa reagoinnin jo ennen kuin toiminta on vielä täysin tietoista. (De Spain 2014, 167-172.) Myös Halprin käyttää sanaa 'attention' useissakin eri kohdissa ja sana rinnastuu sellaisiin suomenkielisiin sanoihin kuin huomion kiinnittäminen, havainnointi, tarkkaavaisuus ja tiedostaminen. Bennahumin mukaan Halprin ajattelee, että harjoittamalla tietoista liikettä ihminen voi saavuttaa uudenlaista maailmassa olemisen tapaa ja tämän vuoksi kehollinen työskentely on hänelle radikaali tapa muuttaa maailmaa. Tämä on tarjonnut monelle vapauttavan ja täysin uudenlaiseen lähestymistavan tanssiin. (Bennahum 2017, 56.)

Kaiken kaikkiaan Anna Halprin käsittelee improvisaatiota toimintana, jossa eri tietoisuuden osa-alueiden yhteistyö on selkeästi läsnä. Hienoviritteisen kehotietoisuuden kehittyminen on improvisaation ja liike-eksploraation keskeinen edellytys ja käänteisesti ne ovat myös keinoja kehotietoisuuden edistämiseen. Työskentelyn muutos improvisaatiosta liike-eksploraatioon nosti esiin tunteita, joiden käsittelyn apuna Halprin käytti visualisointia. Tietoisuuden eri kerrosten integrointi liiketapahtumaan muodostavat Halprinin näkemyksen mukaan perustan, jonka avulla liikkeen kyky ilmaista ja kommunikoida mahdollistuu. Tulkintani mukaan improvisaation ja liike-eksploraation käytännön prosessien tuomat havainnot ja kokemukset synnyttivät Halprinin kiinnostuksen tutkia ihmisen tietoisuuden ja tiedostamattoman toiminnan merkitystä osana taiteellista ja pedagogista työtä sekä laajemmin ihmisen hyvinvointia koskevana kysymyksenä.

5.6 Improvisaatio terapeutisena työmenetelmänä

Anna Halprinin kiinnostus liikkeen ja luovan työskentelyn muutosvoimaan kasvoi vuosien varrella. Yhdessä San Francisco Dancers Workshopin kanssa tutkitut ja työstetyt kokemukset kehon, mielen, tunteiden ja spirituaalisuuden merkityksistä avasivat Halprinin työlle uusia suuntia. Tavoitteeksi tuli yksilöiden ja yhteisöjen hyvinvoinnin edistäminen ja sosiaalisten epäkohtien esille tuominen. Tämä näkyi muun muassa rasismia, AIDSia, syöpää ja ikääntymistä käsittelevissä projekteissa. Sairastuttuaan 1970-luvun alussa syöpään Anna Halprin koki omakohtaisesti liikkeen tärkeän merkityksen osana paranemisprosessiaan. Tämä henkilökohtainen vastoinkäyminen vahvisti hänen haluaan tutkia kehollisen työskentelyn, visuaalisoinnin ja eri taidemenetelmien vaikutusta ihmisen

kokonaisvaltaiseen paranemiseen. Vuonna 1978 Anna ja Daria Halprin perustivat Tamalpa Instituutin, jonka kautta Halprin on siitä lähtien tarjonnut koulutuksia, kursseja ja tapahtumia edistään hyvinvointia taiteen keinoin. (Halprin A. 1987, 188- 206; Halprin A. 1995, 65-69; Worth & Poynor 2004, 35-36.)

Tamalpa Instituutin sivuilla toimintaa kuvataan seuraavasti: *Tamalpa Institute is an internationally recognized nonprofit organization that offers expressive arts training programs and workshops for healing, education, and social transformation. -- The Tamalpa Life/Art Process®*, which combines movement, dance, drawing, and writing, has influenced the fields of dance, environmental design, theater, movement therapy, and art-based psychology. Our approach is based on the theory that people's own life experiences are the most meaningful sources for artistic expression and social change.” (Tamalpa Institute, About Us).

Esittelyn perusteella Tamalpa Instituutin tavoitteina on hoitaa, kouluttaa ja edistää sosiaalista muutosta. Verkkosivun perusteella toiminta näyttyy monitaiteisena ja kokonaisvaltaisena työskentelynä, jossa tanssi on yksi osa-alue. Henkilökohtaiset kokemukset nähdään taiteellisen ilmaisun ja sosiaalisen muutoksen lähteenä. Tamalpa Instituutin verkkosivulla esitellyt työtavat (tools) sisältävät kahdeksan eri osa-aluetta:

- *“the body*
- *movement/dance*
- *voice/sound*
- *drawing*
- *dialogue*
- *improvisation*
- *performance*
- *reflection”* (Tamalpa Institute –verkkosivusto, Our Tools).

Improvisaatiota on kuvattu seuraavasti: *“We learn to play, seriously, intensely, spontaneously. We take risks, experimenting, committing to the present, being fully in the moment, and letting go of judgements and attachment to an outcome. We stay open; willing to be surprised, for nothing is a mistake because everything becomes workable. We work creatively with whatever comes up. Spontaneous, unknown, playful, what will happen?”* (Tamalpa Institute, Our Tools). Improvisaation kuvaus on kirjoitettu työn esittelyksi pyrkimyksenä ehkä luoda kuva mahdollisimman helposti lähestyttävästä työtavasta. Improvisaation käyttötarkoituksia ajatellen kuvauksessa korostuu vapaus

ja yksilöllisyys. Terapeuttisuutta ei improvisaation kuvauksessa mainita, mikä kertoo tulkintani mukaan siitä, että improvisaatio on osa hoidollista prosessia. Tamalpa Instituutin sivulla on myös esitelty eri metodeja, joissa improvisaatio on eri tavoin läsnä. Näitä ovat muun muassa:

“Movement Studies

We explore the elements and principles of space and time; rhythm and force; inertia and momentum, body-part articulation, range-of motion, and gesture as it applies to creative expression in movement.

Body Part Explorations

Students develop awareness of anatomy and posture, and the relationship of body parts to each other and to the whole body. Personal and collective themes and metaphors associated with each body part are explored, as well as the relationship of body parts to feelings and the imagination.

--

The RSVP Cycles

This learning rubric is used for designing and scoring the themes, intentions, resources and activities that generate individual and collective problem solving and creativity. R= resources, S = score, V = valuation, P = performance.

--”.

(lähde: Tamalpa Institute –verkkosivusto, Our Methods)

Kuvausten perusteella voi tunnistaa, kuinka eri metodit ovat muotoutuneet niistä sisällöistä, joita Halprin työsti oman ryhmänsä kanssa sekä taiteellisissa että pedagogisissa prosesseissa jo ennen Tamalpa Instituutin perustamista. Osa sisällöistä liittyy selkeästi improvisaatioon ja liike-eksploraatioon. Yksilöllisen liikkeen arvostus ja sen synnyttämä luova prosessi ovat edelleen oleellinen osa työskentelyä. *Returning to Health* –kirjassa Halprin kirjoittaa liikkeestä seuraavasti:

“When you think of dance and movement do you think of ballet, a modern or jazz dance, or some other form of stylized movement? Many people are shy about dance because of this association. This is not the way I think of dance movement at all. Dance can be approached as a direct and natural way to move without any personalized aesthetics imposed from an outside authority” (Halprin A. 2015, 13)

Lainaus tuo esiin, että Halprinin tanssikäsitys on säilynyt yhtä lailla tyyliin sitoutumattomana kuin ennenkin. Hän käyttää ilmausta ’can be approached as a direct or natural way’, joka tulkintani mukaan liittyy Halprinin käsitykseen luonnollisesta liikkeestä, jota käsittelin *Improvisaatio vapaana harjoitusmuotona* – kappaleessa. Liikkujan oma luovuus on näin ollen edelleen työskentelyn keskiössä. Halprin jatkaa:

”Movement is happening everywhere all the time. It is the motion of our cells, the pulse of our blood, the rhythm of our breath. - - Any body, no matter how old or young, in whatever physical condition, has a capacity to move, even if it is just your little finger or a movement carried as an image in your mind’s eye” (Halprin A. 2015, 23).

Tämä tuo esille Halprinin H'Doublerilta omaksuneen tanssikäsityksen, jossa tanssi kuuluu kaikille. Ajatus on säilynyt hänellä läpi vuosikymmenten ja vahvistunut hänen ikääntymisensä myötä. Tulkintani mukaan improvisaatio on Halprinille edelleen keskeinen työmenetelmä, koska kirjoituksissa korostuu oman liikkeen luominen. Improvisaatio on kuitenkin sulautunut osaksi luovaa työskentelyä ja on sen vuoksi vaikeasti eroteltavissa tutkimusaineistosta.

Kiinnostavaa on, että Anna ja Daria Halprin liittävät työn nykyään osaksi ekspressiivistä taideterapiaa, mikä on iso muutos 1960-lukuun, jolloin Halprin halusi vielä keskittyä taiteellisiin prosesseihin ja kiisti työn terapeuttisuuden. Työn sisältö on muuttunut taiteellisista prosesseista ja teoksista kohti terapeuttisuutta ja tanssin parantavaa vaikutusta *“dance as a healing art”* (Halprin A. 2015, 13). Vaikka työskentely pyrkii terapeuttisuuteen, niin Halprin ei kuitenkaan ole halunnut, että hänestä käytetään nimitystä terapeutti tai parantaja, vaan kutsuu itseään taiteilijaksi. Hän ei myöskään väitä, että Tamalpa Instituutin tarjoamat menetelmät yksistään takaisivat kenenkään parantumista. (Kaplan 1995, 185-187.) Vuonna 2015 Halprin on kirjoittanut tanssin merkityksestä seuraavasti:

“Dance as a healing art is traditional in many non-Western cultures, but this application of dance has been obscured and ignored in the Western world. I think this is a great loss and I believe we must reclaim what has been forgotten as we learn more about the healing, illness, and death” (Halprin A. 2015, 13).

Lainauksen perusteella tulkitsen, että Halprinilla on tavoitteena palauttaa tanssin perinteinen rooli yksilöä ja yhteisöä parantavana voimana. Halprin kuvailee verbiä ‘to cure’ sairauden poistamisena ja ‘to heal’ kokonaisvaltaisena työskentelynä kehon, mielen, tunteiden ja spirituaalisuuden osa-alueilla. Molemmat voidaan suomenkielessä kääntää sanoiksi parantaa tai hoitaa. Halprin ei kuitenkaan kirjoita antavansa terapiaa, vaan kuvailee käytännön työskentelyä eri metodeihin kiinnittyvinä luovina prosesseina. Kirjassaan *Returning to Health* on muun muassa kuvauksia käytännön työskentelyistä, joista hän kirjoittaa nimityksillä ‘class ja ‘lesson’. (Halprin A. 2015, 13-17.) Sanat kiinnittyvät enemmän ajatukseen opetuksesta kuin terapiasta. Tämän vuoksi olen jäsentänyt improvisaation käyttötarkoituksen terapeuttiseksi, en terapiaksi.

6. IMPROVISAATION MONET TEHTÄVÄT JA MERKITYKSET

Maisterintutkielmani tutkimustehtävänä on ollut selvittää, miten improvisaatio näyttäytyy amerikkalaisen tanssitaiteilija Anna Halprinin pedagogisessa ja taiteellisessa työssä. Tutkielmassani kysyin, mitä tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa hänen improvisaatiotyöskentelyssään on ilmennyt. Tutkimusprosessin hypoteesini on ollut, että tutkielma tarjoaa tanssihistoriallista tietoa improvisaatiosta ja Anna Halprinista, sekä tuo esiin improvisaation erityisyyden vuorovaikutuksellisenä työmenetelmänä ja taidemuotona. Esittelen tässä kappaleessa ensin aineiston analyysissä esiin tulleet tutkimustulokset, minkä jälkeen pohdin tulosten merkityksiä, luotettavuutta sekä mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

6.1 Muuntautuva työmenetelmä ja taidemuoto

Tutkimusaineisto muodostui Anna Halprinin kirjallisista julkaisuista sekä Halprinia ja improvisaatiota koskevasta kirjallisuudesta. Analyysissä jäsensin tutkimusaineiston kuuteen teemaan improvisaation käyttötarkoitusten mukaisesti. Näitä teemoja olivat improvisaatio vapaana harjoitusmuotona, liike-eksploraationa, esityksenä, ryhmäprosessina, tietoisuuden ja tiedostamattoman tutkimisena ja terapeuttisena työmenetelmänä. Teemat perustuivat Anna Halprinin työssä ilmenneisiin improvisaation tehtäviin. Näiden teemojen kautta analysoin improvisaation tavoitteita, sisältöjä ja sanastoa kirjallisuuden avulla. Suurin osa Halprinin improvisaatiota koskevista kuvauksista ajoittuu 1950- ja 70-luvuille. Tämän jälkeen improvisaatio ilmenee muiden aiheiden yhteydessä, sulautuneena osaksi luovia prosesseja.

Improvisaation käyttö vapaana harjoitusmuotona toi esiin, että Halprinin voimakas halu irrottautua modernin tanssin konventioista ja tanssikäsityksestä 1950-luvun puolivälissä edellytti häneltä uusien työmenetelmien ja oman ilmaisun etsintää. Se, miksi hänen työskentelynsä rakentui juuri improvisaation ympärille, liittyy analyysini mukaan sekä improvisaation lähtökohtaiseen ominaisuuteen uutta luovana työmenetelmänä, että osittain luontevana paluuna Halprinin opettajan Margaret H'Doublerin oppeihin. H'Doubler oli omaksunut vaikutteita John Deweyn ajattelusta, ja hänen tehtäväorientoituneessa opetustavassa sekä suhtautumisessa ihmiseen kehon, mielen, tunteiden ja spirituaalisuuden muodostamana kokonaisuutena siirtyivät Halprinin ajatteluun. Tämä loi improvisaatiolle hyvän maaperän. Margaret H'Doublerin vaikutus Anna Halprinin työhön ja sitä

kautta myös improvisaation historiaan oli itselleni kiinnostava löytö, koska se kiinnittää improvisaation laajempaan taidekasvatuksen viitekehykseen.

Halprinin työn alkuvaihe 1950-luvun puolivälistä 1960-luvun puoliväliin näyttöytyy improvisaation näkökulmasta aktiivisena aikana. Tuolloin Halprin ja San Francisco Dancers Workshop käyttivät improvisaatiota keskeisimpänä harjoitusmuotona, tekniikkana, jonka avulla he pyrkivät eroon opituista liikemalleista ja myös tietoisien mielen tuottamista ratkaisuista. Tavoitteina korostui vapaus, luovuus, yksilöllisyys ja liikkeen luonnollisuus, 'natural movement'. Työskentelyn sisällöt rakentuivat kehollisten lähtökohtien lisäksi liikkeen suhteesta aikaan, voimaan ja tilaan. Improvisaatio oli monitaiteista kokeilua, jossa käytettiin myös ääntä, puhetta, ympäröivää tilaa ja esineitä. Keskeisin lähtökohta improvisaatiolle oli kuitenkin kehollinen, mikä näkyi muun muassa Halprinin kiinnostuksena Mabel Toddin ajatuksiin ja somaattisiin kehomenetelmiin. Kyseisenä aikana Halprin käytti improvisaation yhteydessä sanoja 'task' tai 'movement task', jotka kuvasivat improvisaatioon sisältyviä tehtäviä. Tutkijat ovat melko yhtä mieltä siitä, että Halprinin työ on inspiroinut useita myöhempiä postmodernin tanssin tekijöitä. Useat heistä työskentelivät Halprinin kanssa tai kävivät hänen workshoppeissaan, muun muassa Simone Forti, Trisha Brown ja Yvonne Rainer. Improvisaation merkitys modernin ja postmodernin tanssin murroksessa näyttöytyykin erittäin keskeisenä.

Halprinin improvisaatiotyöskentely muuttui 1960-luvun puolivälissä vapaasta improvisaatiosta enemmän kohti rajattua liikkeen tutkimista, josta Halprin käyttää nimitystä liike-eksploraatio. Tulkintani mukaan Halprin koki, että liiallinen vapaus ei synnyttänyt enää mitään uutta ja ideoiden runsaus teki prosesseista vaikeasti hallittavia. Hän halusi jäsentää oman työnsä konkreettista perustaa. Liike-eksploraatiossa Halprin pelkisti improvisaatiotyöskentelyn kehon anatomisen rakenteen ja liikeratojen tutkimiseen. Liike-eksploraatio oli vapaaseen improvisaation verrattuna tietoisempaa työskentelyä ja intentionaalisuutta korostavaa toimintaa. Improvisaation eri lähtökohdat olivat edelleen läsnä, nyt kuitenkin toisistaan eriteltyinä tutkimuskohteina. Aineiston analyysi toi esiin, kuinka liike-eksploraatio synnytti odottamattomia tunnereaktioita, ja Halprin joutui etsimään keinoja niiden käsittelyyn. Hän haki apua muun muassa hahmoterapiasta, jotta olisi ymmärtänyt paremmin liikkeen ja tunteen välistä yhteyttä. Anna Halprinin työskentelyn muuttuminen improvisaatiosta liike-eksploraatioksi on tutkielmani kannalta merkittävä ja kiinnostava löydös. Ymmärrys siitä, miten hän määritteli liike-eksploraation, tarjoaa kiinnostavaa tietoa vielä nykypäivänäkin käytössä olevaan työtapaan ja termiin.

Improvisaation käyttötarkoitus laajeni vähitellen harjoitusmuodosta myös esitykseksi. Tämä muutti käsityksiä koreografiasta, esittämisen tavasta sekä yleisön ja esiintyjän välisestä suhteesta. Bauhaus-taiteilijoiden opissa ollut Anna Halprinin puoliso, ympäristöarkkitehti Lawrence Halprin ja säveltäjä Morton Subotnik toivat 'score'-menetelmän osaksi Halprinin koreografista työtä. Halprin löysi kaivatun keinon siihen, miten jäsentää improvisaatiossa syntyneitä materiaalia ilman, että sitä tarvitsi koreografoida etukäteen liike liikkeeltä. Tulkintani mukaan tämä on ollut merkittävä sysäys sille, että improvisaatiosta kehittyi myös esitysmuoto. Halprin käytti ilmauksia 'open' ja 'closed score', joiden avulla hän ilmaisi tanssijoille, kuinka vapaasta improvisaatiosta tai rajatusta liiketehtävästä oli kulloinkin kysymys. Improvisaation käyttö muutti myös käsitystä tanssijuudesta enemmän kohti kokonaisvaltaista olemista kuin esittämistä. Virtuosoisuus korvautui liikkeen arkipäiväisyydellä, johon Halprinin mukaan ihmisten oli helpompi samaistua. Esitykset tai tapahtumat levittäytyivät teattereista julkisiin tiloihin, kaduille ja ihmisten keskuuteen. Halprinin lisäksi myös monet muut taiteilijat kiinnostuivat perinteisen teatteritilaan sijoitetun tanssin sijasta muista ratkaisutavoista ja fyysisistä ympäristöistä.

Halprinin näkemys ihmisestä kehon, mielen, tunteiden ja spirituaalisuuden muodostamana kokonaisuutena vahvistui 1970-luvulla. Vapaassa improvisaatiossa Halprin oli kiinnostunut tietoisien mielen hiljentämisestä ja pyrki improvisaation keinoin tavoittamaan myös osin tiedostamattomia kehon sisäisiä impulsseja. Sen sijaan liike-eksploraatioissa työskentely oli hyvin tietoista ja Halprin havaitsi, että objektiivinen suhtautuminen liikkeeseen synnytti subjektiivisen kokemuksen. Halprin alkoi käyttää visualisointia eräänlaisena siltana liikkeen ja tunteen välillä, mistä muodostui keskeinen työtapa. Tietoisuuden eri ulottuvuuksista kehotietoisuus muodosti improvisaation perustan. Kehotietoisuudesta Halprin on käyttänyt seuraavia ilmauksia: 'body awareness', 'movement awareness' ja 'kinesthetic awareness'. Halprin käsittelee kehotietoisuutta erityisesti kinesteettisen aistin kautta. Sen lisäksi hän kirjoittaa myös tietoisien liikkeen suhteesta voimaan, aikaan, tilaan, liikelaadun synnyttämään tunteeseen ja subjektiiviseen kokemukseen. Myös liikkeen suhde painovoimaan sekä liikkeen inertia ja momentum ovat Halprinille oleellisia tekijöitä tietoisuuden rakentumiselle. Halprinille improvisaatio ei ole vain liikettä, vaan liikkuvia ihmisiä, joiden kehon, mielen ja tunteiden välinen vuorovaikutus on tärkeä osa improvisaation syvyyttä. Tietoisuuden eri kerrosten integrointi osaksi liiketapahtumaa muodostavatkin Halprinin näkemyksen mukaan perustan, jonka avulla liikkeen kyky ilmaista ja kommunikoida mahdollistuu.

Halprinin käsitys tietoisuudesta sisältää joitakin tulkinnanvaraisia asioita ja ristiriitaisuuksia. Esimerkiksi joissakin aineiston kohdissa tunteita käsitellään osana kehotietoisuuden laajaa kuvausta ja toisaalla tunteet on esitelty omana tietoisuuden ulottuvuutena. Myös spirituaalisuus ilmenee aineistossa hyvin vaihdellen, enenevässä määrin 1980-luvulta alkaen. Analyysia haastoi myös sanojen 'feeling' ja 'emotion' käyttö, sekä verbien 'to sense' ja 'to feel' merkityserojen tunnistaminen. Tulkintani mukaan Halprinin tietoisuuteen liittyvä ajattelu on hahmottunut vuosia kestäneen prosessin aikana, minkä vuoksi myös painotukset vaihtelevat aineiston alkuperäisajankohdasta riippuen. Samanlaista pohdintaa tietoisuuden eri ulottuvuuksista osana improvisaatiotyöskentelyä en löytänyt muualta kirjallisuudesta. Suuressa osassa kirjallisuudesta mielen ja kehon välinen yhteys tulee kuitenkin vahvasti esiin. Sen sijaan tunteita ja spirituaalisuutta ei juuri käsitellä. Improvisaatiota kuvataan useissa tutkimuksissa kuitenkin tietoisuuden ja tiedostamattoman välitilassa tapahtuvana toimintana, jossa tanssijalta vaaditaan pitkälle hioutunutta kehotietoisuutta ja kinesteettisen aistin herkistymistä. Tulkitseen, että Halprinin työn erityisyys kiteytyykin monelta osin hänen kokonaisvaltaiseen käsitykseen ihmisestä kehon, mielen, tunteiden ja spirituaalisuuden muodostamana kokonaisuutena ja sen ilmenemisenä käytännön työssä.

Halprinin työssä improvisaatio näyttäytyy myös monella tavoin vuorovaikutteisena työmenetelmänä. Hänen perustamansa San Francisco Dancers Workshop -ryhmän nimi kuvastaa mielestäni yhtenä esimerkkinä sitä yhteisöllistä pyrkimystä, mikä hänen työssään näkyy. Vaikka ryhmä rakentui hänen ympärilleen, niin hän ei halunnut nostaa omaa nimeään esille. Halprinille sana 'workshop'- tarttui Bauhaus-koulukunnan ajattelusta, jossa kollektiivisen luovuuden hyödyntäminen oli yksi keskeinen periaate. Anna ja Lawrence Halprin kehittivät yhdessä niin sanotun *RSVP Cycles* -metodin, joka koostui neljästä vaiheesta, joiden avulla ryhmän jäsenten ratkaisut saatiin osaksi yhteistä luovaa prosessia. Metodi on esimerkki siitä, miten taiteellista työtä voidaan ohjata siten, että osallistujat pääsevät vaikuttamaan lopputulokseen prosessin kaikissa vaiheissa. Hän halusi edistää demokratiaa ja suvaitsevaisuutta samoin kuin monet muutkin tuon ajan taiteilijat, jotka vastustivat eri valtarakennelmia. Improvisaatio näyttäytyy Halprinin työssä radikaalina ja yhteiskunnallista kritiikkiä sisältävänä kansalaisaktivismina.

Improvisaation sallimat yksilölliset liikeratkaisut ja ilmaisutavat ovat antaneet eri-ikäisille ja toimintakyvyiltään erilaisille ihmisille mahdollisuuden osallistua työskentelyyn. Halprin on työskennellyt lapsista ikääntyneisiin, ammattitanssijoista harrastelijoihin, eri alan taiteilijoiden sekä myös erityisten kohderyhmien, kuten AIDS-potilaiden ja syöpäsairaiden kanssa. Tulkintani mukaan Halprin ravisutteli aikaisempia käsityksiä siitä, kuka saa tanssia ja mitä on tanssi. Halprinin perusti

tyttärensä Daria Halprinin kanssa vuonna 1979 Tamalpa Instituten, joka on jatkanut Halprinin työtä koulutuksellisenä organisaationa. Improvisaatio, ja myös sen sisältämä liike-eksploraatio, ovat sulautuneet osaksi rituaalinomaisia tapahtumia ja terapeutteja prosesseja. Improvisaatio näyttäytyy tällä hetkellä yhtenä työmenetelmänä prosesseissa, missä pääpaino on taiteellisen työn sijasta ihmisen hyvinvoinnin edistäminen.

Tämän tutkielman tuloksena esitän, että improvisaatio on ollut merkittävä osa Anna Halprinin taiteellista ja pedagogista työtä läpi vuosikymmenten. Se on ilmennyt Halprinin ja työryhmän taiteellista uudistumista, yksilön ja yhteisön luovuutta ja hyvinvointia edistävänä menetelmänä sekä merkityksellisenä osana amerikkalaisen tanssihistorian murrosvaihetta modernista tanssista postmoderniin tanssiin.

6.2 Päätäntö

Improvisaation ja Anna Halprinin työn tutkiminen on ollut itselleni innostava ja kiinnostava prosessi. Tutkimustehtävä yllätti runsaudellaan, niin improvisaation kuin Anna Halprinin työn osalta. Ymmärsin jo prosessin alkuvaiheessa, että tutkielma on eräänlaista perustutkimusta, joka avaa monia jatkokysymyksiä ja tarjoaa yleiskuvauksen siitä, miten improvisaatio on ilmennyt Halprinin pitkän uran aikana. Oikeastaan jokaiseen tutkielmassa esitettyyn improvisaation käyttötarkoitukseen sekä tutkimuskysymyksiin voisi kuhunkin perehtyä vielä erillisinä tutkimuksina. Tämä vaatisi kuitenkin tuekseen laajempaa ja monipuolisempaa aineistoa.

Oli kiinnostavaa huomata, että tanssintutkimuskirjallisuus on melko pieni tutkimusala, jossa tutkimukset nojautuvat paljolti toisiinsa. Tämä saattoi vaikuttaa siihen, että kirjallisuudessa esiin tulleet näkemykset noudattelivat melko lailla toisiaan ja moniäänisyyttä tai erimielisyyttä oli vaikea löytää. Ehkä kiinnostavin jännite ilmeni postmodernin tanssin ympärillä. Halprinin merkitys osana tätä ilmiötä sisälsi joitakin tulkintaeroja ja koko postmoderni tanssi oli käsitteenä kiistanalainen. Sekä Halprinia että improvisaatiota koskevassa kirjallisuudessa oli havaittavissa jonkinlainen puolustamisen tai esiin nostamisen sävy, mikä kenties kertoo siitä, että aihepiirin tärkeyttä on haluttu tuoda esiin suhteessa aikaisempiin tutkimuksiin. Tutkimusprosessini aikana on ilmestynyt useampikin tutkimusaiheeseen liittynyt julkaisu. Etenkin suomalaisessa tanssintutkimuksessa on havaittavissa kasvava kiinnostus postmodernin tanssin tutkimukseen. Tämä voi avata kiinnostavia näkökulmia sekä improvisaatioon että Anna Halprinin työhön.

Tutkielman myötä löysin monia kiinnostavia jatkotutkimusaiheita. Muun muassa John Deweyn ajattelu tarjoaisi kiinnostavan teoriataustan sen tutkimiseen, minkälaisena Halprinin pedagoginen työ näyttäytyy taidekasvatuksen näkökulmasta. Deweyn taidekäsitteiden ja Halprinin työskentelyn välisen yhteyden tutkiminen voisi rakentua esimerkiksi seuraavien teemojen kautta: tanssi kokemuksena, prosessina, tiedon ja taidon sekä taiteen ja arjen yhteenkietoutumisena, ihmisen ja luonnon välisenä vuorovaikutuksena sekä sosiaalisten merkitysten synnyttäjänä. Näihin teemoihin liittyy vahvasti myös Bauhausin näkemykset taiteen ja taidon opettamisesta. Myös Halprinin ja etenkin Margaret H'Doublersin työskentelyn yhteys somaattisiin menetelmiin tarjoaisi kiinnostavan tutkimusaiheen, joka ei mielestäni ole saanut ansaittua huomiota. Etenkin, kun somaattiset menetelmät ja postmodernin tanssin vaikutteet ovat olleet viime vuosikymmeninä vahvasti esillä suomalaisessa tanssitaiteessa ja tanssintutkimuksissa.

Ajankohtaisin jatkotutkimusaihe on mielestäni kuitenkin Anna Halprinin työn tutkiminen soveltavan taiteen ja hyvinvoinnin näkökulmasta. Hän ei itse puhu soveltavasta tanssista, mutta hänen improvisaatiokäsitteensä perustuu ajatukseen, jossa tanssi kuuluu kaikille. Anna Halprinin työskentely eri kohderyhmien kanssa tuo improvisaation esiin vuorovaikutteisena, muuntuvana, yksilöä huomioivana ja yhteisöllisenä menetelmänä. Tämä avaa tutkimusideoita improvisaation tutkimiseen erityisesti soveltavan tanssin, yhteisötanssin ja laajemmin taidekasvatuksen tutkimuksissa. Tutkielman myötä opin muun muassa, että yhteisötanssilla on ollut juuria Iso-Britannian lisäksi myös Amerikassa, jossa Anna Halprinin työ on ollut uranuurtavaa. Tällä hetkellä, ja uskoakseni myös tulevaisuudessa, tanssitaiteen ammatillinen osaaminen painottuu yhä enemmän taiteen sosiaalisten merkitysten ymmärtämiselle. Tämän vuoksi myös aiheeseen liittyvän tutkimustiedon tarve on suuri. Anna Halprinin työssä improvisaatio näyttäytyy vuorovaikutuksellisenä ja sosiaalisia merkityksiä synnyttävänä työtapana taiteen ja hyvinvoinnin kentällä, mikä tekee aiheen tutkimisen taiteen ja hyvinvoinnin viitekehyksessä erittäin ajankohtaiseksi ja kiinnostavaksi. Päätän tutkielmani Anna Halprinin tulevaisuuden visioon:

“Now more than ever in my lifetime, I see the need to redefine dance once more as a powerful force for transformation, healing, education, and making our lives whole, a dance that will speak to our needs today. To meet this challenge I propose that we pool all our resources as educators, therapists, and artists to make our dance culture whole once more through our lives.” (Halprin A. 2009, 7).

7. LÄHTEET

- Albright, Ann Cooper.** 2003. *Dwelling in Possibility*. Teoksessa Albright & Gere. *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. 2003. Middletown: Wesleyan University Press, 257-266.
- Albright, Ann Cooper & Gere, David (toim.).** 2003. *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Anna Halprin Digital Archive, Trunk Dance.**
<https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/performances/trunk-dance>. (Luettu 4.4.2019)
- ARTFORUM-verkkosivusto, Judson at 50: Anna Halprin.** <http://artforum.com/words/id=31459>. (Luettu 4.4.2019)
- Banes Sally.** 1994. *Writing Dancing in the Age of postmodernism*. Hanover: University Press of New England.
- Banes, Sally.** 1995. *Introduction*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 2-4.
- Banes, Sally (toim).** 2003. *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Banes, Sally.** 2011. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan.
- Beavers, Wendell.** 2008. *Re-locating technique*. Bales, Melanie & Nettle-Fiol, Rebecca (toim.). 2008. *The body eclectic: evolving practices in Dance Training*. Urbana: University of Illinois Press, 126-133.
- Benjamin, Adam.** 2002. *Making an Entrance: theory and practice for disabled and non-disabled dancers*. Lontoo: Routledge.
- Bennahum, Ninotchka.** 2017. *Anna Halprin's Radical Body in Motion*. Teoksessa Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce. 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press, 56-87.
- Bennahum, Ninotchka & Robertson, Bruce.** 2017. *Introduction*. Teoksessa Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce. 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press, 16-29.
- Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce.** 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press.
- Bremser, Martha.** 1999. *Fifty Contemporary Choreographers*. Lontoo: Routledge.
- Body-Mind Centering.** <https://www.bodymindcentering.com/>. (Luettu 12.3.2019)
- Bremser, Martha.** 1999. *Fifty Contemporary Choreographers*. New York, London: Routledge.
- Dance Heritage Coalition, Margaret H'Doubler.** <http://www.danceheritage.org/hdoubler.html>. (Luettu 6.4.2019)
- De Spain, Kent.** 2014. *Landscape of the Now: a topography of movement improvisation*. New York: Oxford University Press.
- Documentary Film on Planetary Dance.** <https://www.youtube.com/watch?v=cq9Qvk90QvI>. (Luettu 14.3.2019)
- Feldenkrais, Moshe.** 1972. *Awareness Through Movement*. New York: Harper & Row Publishers.
- Foster, Susan Leigh.** 1986. *Reading dancing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Foster, Susan Leigh.** 2003. *Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind*. Teoksessa Albright, Ann Cooper & Gere, David (toim.). 2003. *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 3-10.
- Fraleigh, Sondra Horton.** 1987. *Dance and the lived body*. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press.
- Gerber, Ruedi.** 2009. Dokumenttielokuva *Breath Made Visible. Revolution in dance. Anna Halprin*.
- Gere, David.** 2003. *Introduction*. Teoksessa Albright, Ann Cooper & Gere, David (toim.). 2003. *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, xiii-xiv.
- Goldman, Danielle.** 2010. *I want to be ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Hallikainen, Niko & Pentti, Liisa (toim.).** 2018. *Postmoderni tanssi Suomessa?* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Halprin, Anna.** 1965. *Yvonne Rainer Interviews Anna Halprin*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 75-100.
- Halprin, Anna.** 1973. *Community Art as Life Process*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 111-129.
- Halprin, Anna.** 1975. *Movement Ritual I*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 31-45.
- Halprin, Anna.** 1987. *After Improv (interview with Nancy Stark Smith)*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 188-211.
- Halprin, Anna.** 1989a. *Anna Halprin: A Life in Ritual (interview with Richard Schechner)*. Teoksessa *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 245-253.

- Halprin, Anna.** 1989b. *The Planetary Dance*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 226-236.
- Halprin, Anna.** 1990. *Three Decades of Transformational Dance (interview with Nancy Stark Smith)*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 5-24.
- Halprin, Anna.** 1993. *My Experience of Cancer*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown. Wesleyan University Press, 65-69.
- Halprin, Anna.** 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press.
- Halprin, Anna.** 2009. *Foreword*. Teoksessa Wittmann, Gabriele & Schorn, Ursula & Land, Ronit. 2015. *Anna Halprin: Dance- Process- Form*. Lontoo, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 7.
- Halprin, Anna.** 2015. *Returning to Health: with dance, movement and imagery*, (päivitetty teoksesta Halprin, Anna. 2000. *Dance As A Healing Art*). Mendocino California: LifeRhythm.
- Halprin, Lawrence & Burns, James T.** 1974. *Life/Art Workshop Processes*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 46-64.
- H'Doubler, Margaret.** 1940. *Dance: A Creative Art Experience*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Heimonen, Kirsi.** 2009. *Sukellus liikkeeseen- liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Jowitt Deborah.** 1988. *Time and the Dancing Image*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Järvinen, Hanna.** 2014. *Lähteen äärellä: Historiografiasta, metahistoriasta ja genealogiasta*. Teoksessa Järvinen, Hanna & Rouhiainen, Leena (toim.). *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 57-72.
- Järvinen Hanna.** 2018. *Moderni, postmoderni vai nykytanssi: historioitsijan vallankäytöstä*. Teoksessa Hallikainen, Niko & Pentti, Liisa (toim.). *Postmoderni tanssi Suomessa?* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 209-236.
- Kaplan, Rachel.** 1995. *Introduction*. Teoksessa Halprin, Anna. 1995. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, toim. Rachel Kaplan. Middletown: Wesleyan University Press, 184-187.
- Korppi-Tommola, Riikka.** 2013. *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia: Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kukkonen, Aino.** 2014. *Näkökulmia tanssihistorian tutkimukseen*. Teoksessa Järvinen, Hanna & Rouhiainen, Leena (toim.). 2014. *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 45-56.
- Kukkonen, Aino.** 2014. *Postmoderni liikkeessä: tulkintoja 1980-luvun suomalaisesta tanssista*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Laban, Rudolf.** 1950. *The Mastery of Movement* (revised by Lisa Ullman 1980). Alton, Hampshire UK: Dance Books Ltd.
- Lahdenperä, Soile.** 2018. *Uuden tanssin kaikuja*. Teoksessa Hallikainen, Niko & Pentti, Liisa (toim.). 2018. *Postmoderni tanssi Suomessa?* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 147-160.
- Laukkanen, Anu.** 2014. *Miten sukupuolta tanssissa tutkitaan? Tanssi ja sukupuoli kulttuurintutkimuksessa*. Teoksessa Järvinen, Hanna & Rouhiainen, Leena (toim.). *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 83-94.
- Monni, Kirsi.** 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Nagrin, Daniel.** 1994. *Dance and the specific image: improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Oxford Living Dictionaries** –verkkosivusto, Feeling. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/feeling>. (Luettu 24.3.2019)
- Oxford Living Dictionaries**, Improvise. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/improvise>. (Luettu 8.3.2019)
- Oxford Living Dictionaries** –verkkosivusto, Emotion. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/emotion>. (Luettu 24.3.2019)
- Palokangas, Satu.** 2012. *The Dance that Changes the Dancer – Notes on Anna Halprin; Life and Works*. Teoksessa Arlander, Anette (toim.). *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta*. Helsinki: Yliopistopaino, 103-111.
- Pasanen-Willberg, Riitta.** 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen- koreografian näkökulma*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Pasanen-Willberg, Riitta.** 2018. *Tilkku*. Teoksessa Hallikainen, Niko & Pentti, Liisa (toim.). 2018. *Postmoderni tanssi Suomessa?* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 125-146.
- Perpener, John O. III.** 1999. *Cultural Diversity and Dance History Research*. Teoksessa Fraleigh, Sondra Horton & Hanstein, Penelope (toim.). 1999. *Researching Dance. Evolving modes of Inquiry*. Lontoo: Dance Books, 334-351.

- Perron, Wendy.** 2017. *Simone Forti: bodynatureartmovementbody*. Teoksessa Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce. 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press, 88-119.
- Perron, Wendy & Bennahum, Ninotchka & Robertson, Bruce.** 2017. *Radical Bodies: An Overview*. Teoksessa Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce. 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press, 30-55.
- Planetary Dance** –verkkosivusto, *The Story*. <http://planetarydance.org/the-story/>. (Luettu 14.3.2019)
- Returning Home Trailer.** <https://www.youtube.com/watch?v=EvyI2MXzy4c>. (Luettu 6.4.2019)
- Rockwell, John.** 2017. *A Collaborative Community: Ann Halprin and Her Composers*. Teoksessa Bennahum, Ninotchka & Perron, Wendy & Robertson, Bruce. 2017. *Radical Bodies: Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*. Santa Barbara, California: University of California Press, 158-167.
- Ross, Janice.** 2003a. *Anna Halprin and the Improvisation as a Child's Play. A Search for Informed Innocence*. Teoksessa Albright, Ann Cooper & Gere, David (toim.). 2003. *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 41-51.
- Ross, Janice.** 2003b. *Anna Halprin and the 1960s: Acting in the Gap between the Personal, the Public, and the Political*. Teoksessa Banes, Sally. 2003. *Reinventing Dance in the 1960s: Everything was Possible*. Madison: The University of Wisconsin Press, 24-50.
- Ross, Janice.** 2007. *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkeley: University of California Press.
- Ross, Janice.** 2012. *Margaret Newell H'Doubler (1889 – 1982), Dance Heritage Coalition* –verkkosivustolla. http://www.danceheritage.org/treasures/hdoubler_essay_ross.pdf. (Luettu 6.4.2019)
- Rouhiainen, Leena.** 2006. *Mitä somatiikka on? Huomioita somaattisen liikkeen historiasta ja luonteesta*. Teoksessa Houni, Pia, Laakkonen, Johanna, Reitala Heta ja Rouhiainen, Leena (toim.). 2006. *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Helsingin yliopistopaino, 10–34.
- Schorn, Ursula.** 2015. *The Life/Art Process: Building Blocks for Creative Action*. Teoksessa Wittmann, Gabriele & Schorn, Ursula & Land, Ronit. 2015. *Anna Halprin: Dance- Process- Form*. Lontoo, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 57-92.
- Suomisanakirja, inertia.** <https://www.suomisanakirja.fi/inertia>. (Luettu 25.3.2019)
- Suomisanakirja, momentum.** <https://www.suomisanakirja.fi/momentum>. (Luettu 25.3.2019)
- Tamalpa Institute,** <https://www.tamalpa.org/>. (Luettu 7.4.2019)
- Tamalpa Institute, About Us.** (<https://www.tamalpa.org/about-us/>). (Luettu 6.4.2019)
- Tamalpa Institute, Our History.** <https://www.tamalpa.org/about-us/our-history/>. (Luettu 13.3.2019)
- Tamalpa Institute, Our Methods.** <https://www.tamalpa.org/about-us/our-methods/>. (Luettu 6.4.2019)
- Tamalpa Institute, Our Process.** <https://www.tamalpa.org/about-us/our-process/>. (Luettu 1.4.2019)
- Tamalpa Institute, Our Tools.** <https://www.tamalpa.org/about-us/our-tools/>. (Luettu 6.4.2019)
- Tamalpa Institute, Professional Training.** <https://www.tamalpa.org/professional-training/>. (Luettu 1.4.2019)
- Todd, Mabel Elsworth.** 1937, (uusintapainos 2008). *The Thinking Body. A Study of Balancing Forces of Dynamic man*. New York: The Gestalt Journal Press, Inc.
- Tufnell, Miranda & Crickmay, Chris.** 1990. *Body Space Image: Notes Towards Improvisation and Performance*. Hampshire: Dance Books.
- Usvamaa-Routila, Sirkkaliisa.** 1993. *Walter Gropiuksen "Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses 1924"*. Jyväskylä: Taidekasvatuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.
- Valkeemäki, Anita.** 2017. *Ruotuun taipumaton. Tutkimusmatka tanssin improvisatorisen opettamisen oppimiseen*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.
- Wikibooks, Liikkeen lait.** https://fi.wikibooks.org/wiki/Fysiikan_lukion_oppim%C3%A4%C3%A4r%C3%A4/Liikkeen_lait. (Luettu 6.4.2019)
- Wittmann, Gabriele.** 2015a. *The Life and Work of Anna Halprin*. Teoksessa Wittmann, Gabriele & Schorn, Ursula & Land, Ronit. 2015. *Anna Halprin: Dance- Process- Form*. Lontoo, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 15-56.
- Wittmann, Gabriele.** 2015b. *The Phenomenon of Anna Halprin's Reception*. Teoksessa Wittmann, Gabriele & Schorn, Ursula & Land, Ronit. 2015. *Anna Halprin: Dance- Process- Form*. Lontoo, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 97-109.
- Wittmann, Gabriele & Schorn, Ursula & Land, Ronit.** 2015. *Anna Halprin: Dance- Process- Form*. Lontoo, Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Worth, Libby & Poynor, Helen.** 2004. *Anna Halprin*. Abigdon USA: Routledge.
- Østern, Tone Pernille.** 2009. *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.