

Elina Lifländer

Rytminen tilallisuus

LAAJENNETUN
SKENOGRAFIAN
ILMAISUKEINONA



Rytminen tilallisuus

Elina Lifländer

Rytminen tilallisuus

LAAJENNETUN
SKENOGRAFIAN
ILMAISUKEINONA

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS 212/2016

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Aalto ARTS Books
Helsinki

books.aalto.fi

© Elina Lifländer

Graafinen suunnittelu: Emmi Kyytsönen

Kannen kuva: Pekka Niittyvirta.

Leila Kourkia Lauttasaaren vesitornissa 2013.

Aukeaman kuva: Alisa Javits

Materiaalit: Scandia 2000 Natural 115 g ja 300 g

ISBN 978-952-60-7073-5 (painettu)

ISBN 978-952-60-7072-8 (pdf)

ISSN-L 1799-4934

ISSN 1799-4934 (painettu)

ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia

Helsinki

2016





Sisällysluettelo

Kiitokset	8
Aluke: Muisto tilakokemuksesta upottaa avainkäsitteiden äärelle	10
I JOHDANTO	14
Aiheen löytyminen ja teoreettinen viitekehys	16
Tutkimusasetelma ja paikallistaminen	21
Taiteellisten osioiden menetelmällinen rooli	27
Aiheen rajauksesta historialliseen horisonttiin	34
Tutkimuspraktiikkaa TAHTO-tohtoriohjelmassa	41
Kirjallisen osion rakenne	49
II NÄKÖKULMIA TILAAN JA RYTMISYYTEEN	52
Tilallisuuskäsityksiä	54
Kulttuurimaantieteen kolmannen tilan näkökulma	56
Rytmi-analyysi tilassa, ajassa ja arkipäivässä	60
Itseorganisoituva rytmisyys ihmisten vuorovaikutuksessa	65
Visuaalisia, arkkitehtonisia ja akustisia tila-rytmejä	70

III TAITEELLISTEN OSIOIDEN KULJETTAMINA	76
Tutkimuksen taiteelliset lähtökohdat ja motivaattorit	78
<i>BETWEEN TWO SKIES</i> – ihmisen ja ympäristön yhteensulauma	84
<i>CORRIDOR</i> – kosketusten ohjaamat kokemukset	97
<i>SKIN OF THE SPACE</i> – kaikuva ääniyhteyden kompositiot	112
Tutkimuskysymysten vaiheittainen kehittyminen	122
IV VUOROPUHELUA	128
Teoreettisen taustan suhde tutkimusteoksiin	130
Katsojakommenttien reflektointia	141
Taiteellisten osioiden uudelleenarviointia	157
Esityksen ja installaation välimaastoissa	169
V LANGANPÄÄT YHTEEN	180
Skenografian laajentumia ja tulevaisuuden näkymiä	182
Rytminen tilallisuus kokonaisvaltaisena kokemuksena	186
Lopuksi	191
Lähteet	196
Aineistoluettelo	203
Videolinkki: Taiteellisten osioiden kooste	203
Liitteet	203
Tiivistelmä	232
Summary	235

Kiitokset

Arvostava kiitos kuuluu tutkimukseni ohjaajalle professori Liisa Ikoselle, joka on pitkäjänteisesti, terävästi ja asiantuntevasti kommentoinut ja käynyt tutkimuksellista dialogia kanssani ja seurannut taiteellista työskentelyäni jo ennen tämän tutkimuksen aloittamista. Ohjaustyösi on ollut työlästä ja korvaamattoman arvokasta! Toista ohjaajaani, maalaustaiteen professori Tarja Pitkänen-Walteria haluan kiittää omaa tutkimustani inspiroineesta aiemmasta tutkimuksesta: *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta* sekä asiantuntevista näkökulmista kuvataiteen ja esittävien taiteiden yhtymäkohtien ja katsojasuhteiden pohtimiseen. Kiitokset myös taiteellisten osioiden ja väitöstyön käsikirjoituksen esitarkastuksesta Eija-Liisa Timoselle, Liina Untille ja Dorita Hannahille. Kiitokset myös jatko-opintojen aloittamisen mahdollisuudesta ja maisterinopinäytteeni osavasta ohjaustyöstä lavastustaiteen professorina aiemmin toimineelle Laura Gröndahlille. Tutkimuskoordinaattori Kirsi Rinnettä sekä vastuuprofessoriani Susanna Helkettä haluan kiittää monen käytännön asian selvittämisestä ja neuvonnasta tutkimusprosessin etene- miseen liittyen. Maiju Loukolaa haluaisin puolestaan kiittää monen tutkimusteoksiini liittyvän tilaisuuden ja tapahtuman järjestämisestä (MUU Gallerian näyttely sekä PQ:n Suomen osasto) sekä monipuolisesta kollegiaalisesta tuesta. Haluan kiittää myös Kesäakatemiassa ja Rooman symposiumissa eloa ja yllättäviä näkökulmia tutkimuksen vaiheisiin tuoneita kollegoitani Monica Rayaa, Ninel Camia ja Sampo Pyhälää.

Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma TAHTO (2012–2015) ja kaikki sen kontaktit ja yhteistyöyliopistot ovat vaikuttaneet tutkimusympäristööni merkittävästi suomalla harvinaisen mahdollisuuden jakaa ajatuksia, kokemuksia ja näkemyksiä taiteellisesta tutkimuksesta monialaisesti ja monitaiteisesti. Erityiskiitos kaikille tohtoriohjelman opiskelijoille jakamisesta ja huumorintäyteisestä vertaistuesta! Kiitokset myös uutterille tohtoriohjelman koordinaattoreille Michaela Brännille ja Hanna Westerlundille. Suuri kiitos ja kumarrus myös koko TAHTO-ohjelman käynnistäneelle ohjausryhmälle ja etenkin erityisen aktiivisesti mukana olleille ja ohjelman muotoutumiseen alusta alkaen vaikuttaneille Esa Kirkkopellolle, Annette Arlanderille, Jan Kailalle, Harri Laaksolle, Margit Rahkoselle sekä Teemu Mäelle. Kiitokset myös myöhemmin mukaan tulleille Dorita Hannahille, Mika Elolle, Leena Rouhiaiselle ja Anita Sepälle yhteistyöstä ja keskusteluista sekä semi-

naarien toteutumisesta. On ollut etuoikeutettua saada tutustua teihin kaikkiin. Kiitokset myös TAHTO-ohjelman alkuvaiheissa mukana olleelle Kimmo Sarjelle erityisesti siitä, että annoit vinkin mahdollisuudesta tehdä teoskokeiluja Lauttasaaren vesitornissa. Kiitos kuuluu myös tutkimusta ja tutkimusteoksia tukeneille tahoille: Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoululle, Elokuva- ja lavastustaiteen osastolle sekä Suomen Akatemian rahoittamalle TAHTO-ohjelmalle.

Tutkimukseeni kuuluvien teosten osalta haluaisin kiittää erityisesti kanssataiteilijoi-tani valosuunnittelija Nanni Vapaavuorta, joka on ollut monessa mukana niin taiteelli-sesti, fyysisesti kuin henkisesti, ja tanssija-koreografi Leila Kourkiaa, joka on antanut paljon tälle tutkimukselle, niin liikkeellisesti kuin ajatuksellisesti, työskennellessään ensimmäisen ja viimeisen teoksen esiintyjänä. Äänisuunnittelija Kristian Ekholm on ol-lut tärkeä osatekijä tilallisen äänen ja kaiun taitajana ja tallettajana. Kiitos myös keskim-mäisen taiteellisen osion *Corridor*-työryhmän iki-ihanielle taiteilijoille Julius Elolle, Sirkka Kososelle sekä Pasi Lyytikäiselle. Yhteistyö kanssanne on ollut unohtumatonta.

Koreografi Elina Pirinen puolestaan omalla tavallansa sysäsi tutkimusta pohjustaneen näkymättömän lavastamisen työtavan liikkeelle tutkimusta edeltävien teosten koreogra-fina omalaatuisuudellaan ja muutoshakuisuudellaan. Kiitos asenteestasi! Haluan kiittää myös pitkäaikaista sydänystävääni, kuva- ja esitystaidetta yhdistelevää Anna Estarriola, joka on jakanut voimaannuttavaa energiaansa niin myötä kuin vastoinkäymisissä. Suurin kiitos kuuluu kuitenkin kanssakulkijalleni ja elämänkumppanilleni Roel Meijssille, joka on kaikki nämä vuodet seurannut ja tukenut, auttanut ja suonut mahdollisuuden tuhansilla eri tavoilla ja eleillä.

Myös omat vanhempani ja heidän ystävänsä, joista on tullut vuosien saatossa myös minun ystäviäni ovat olleet henkisenä tukena monessa mutkassa ja käänteessä. Samoin läheinen ystäväpiirini, kummilapset ja lemmikkieläimet, jotka ovat olemuksellaan ja hel-lyydellään maadoittaneet ajatukseni jälleen normaaliin elämän rytmiin. Haluaisin kiittää lopulta vielä myös peltomaisemia, lenkkipolkuja, sienimetsiä, savuntuoksua, kasvimaan multaa ja merenrantoja, jotka ovat suoneet mielelle aikaa, levähdyspaikkoja, voimaa ja avaruutta ajatella, rauhoittua, keskittyä ja luoda.

Sipoossa 19.9.2016

Aluke: Muisto tilakokemuksesta upottaa avainkäsitteiden äärelle

Edessä oli pitkä purjehdusmatka lapsuuden perheeni kanssa ja kaikki muut olivat jo lähtövalmiina pidemmälle reissulle. Minä kuopuksena maleksin perässä raitaverkkareineni omiin maailmoihini uppoutuneena. Hetken mielijohteesta ja omaa uskallustani testaillen lähdin kävelemään silmät kiinni venelaituria pitkin, seuratun jaloillani laiturin päälle vedettyä vesijohtoa. Nautin auringon lämmöstä kasvoillani ja pienen sataman äänistä ympärilläni. Alle kouluikäisen hahmotuskyvyllä en osannut vielä laskelmoida, että vesiletkun toinen pää saattaa myös johtaa suoraan mereen – kuten tässä tapauksessa. Seuraavassa hetkessä olin jo upoksissa, sameahkon vihertävän veden ympäröimänä. Aika ja liike tuntuivat hetkellisesti pysähtyvän veden alla siinä pisteessä, kun en enää uponnut, enkä ollut vielä lähtenyt pyrkimään vaistomaisesti pinnallekaan. Laiturin reunan raatelujäljen kyljessäni ja suolaveden kirvelyn haavassa tiedostin vasta jälkeensä; vanhempieni ja naapuriveneilijän ongittua minut nopeasti kuiville – hätäntyneiden hälyjensä saattamana.

Tämä oli ensimmäinen muistikuvani voimakkaasta tilakokemuksesta, iholla tuntuvan lämmön muuttumisesta äkilliseksi herätteleväksi kylmyudeksi sekä mielensisäisen ja ulkoisen todellisuuden kohtaamisesta. Mieleeni on porautunut elävä kuva vielä raukeasta mutta hämmästyneestä ilmeestäni, hiusteni leijuessa lähes pystysuorina pääni yläpuolella ilmaisten, että olen yhä vajomassa alaspäin. Olin siirtymätalassa keskittyneestä, hitaasta mielensisäisestä tilasta kylmään ja nopeaan, toimintavalmiuteen pakottavaan tilanteeseen. Pysyinkin kokemaan hetken samanaikaisesti omassa kehossani ja katselemaan sitä ulkopuolisena. Minua kiehtoi jo tuolloin koetella eri aisteja ja niiden suhdetta toisiinsa. Ilman dominoivaa näkökenttää omat ja ympäristön äärirajat tuntuivat tulevan lähemmäs ja huomio kiinnittyi ääniympäristön lisäksi myös liikeaistimuksiin, lämpötiloihin sekä sisäisiin ruumiintoimintoihin, kuten hengityksen tahtiin.

Tämä uppoamiskokemus johdattaa ajatukset nykypäivän *immersiivisiin*¹ esittävän taiteen teoksiin, joissa yleisön jäsenet ovat ikään kuin upotettuina (vrt. immerse; upottaa, kastaa) osaksi teoksen maailmaa. Jos nyt tarkastelemme laiturilla silmät kiinni kävelyäni ja putoamistani eräänlaisena immersiiivisenä tilakokemuksena, olisi tässä tapauksessa *tilallisuus* merkinnyt kokonaisvaltaista tilallista kokemusta, joka koostui monen erityyppisen tilan yhdistelmästä. Tässä tilanteessa yhdistelmä syntyi todellisen satamaympäristön *fyysisestä tilasta* sekä kokijan *henkilökohtaisesta kokemuksesta*, joka syntyi nopeasti vaihtuvien aistiärsykkeiden, kuten lämpötilojen ja valon muutoksesta, pinnan alle upotessa. Näiden kahden lisäksi liitän tilallisuuteen vielä *tulkinnan tilan*, joka taideteoksen kohdalla voisi olla katsojan henkilökohtainen näkemys teoksen merkityksistä. Tässä uppoamiskokemuksessa tämänkaltainen tila syntyi kuitenkin ennemminkin mielikuvituksen tuottamasta tilanteesta, jossa samaan aikaan sekä upposin että katselin uppoamistani vähän etäämmältä. Samankaltaisen ilmiön, kuin tässä uppoamiskokemuksessa, voi havaita *taiteellisessa tutkimuksessa*², jossa taiteilija-tutkija tarkastelee tutkimuksen osaksi rakentuvaa ja tutkimusta eteenpäin kuljettavaa teostaan samanaikaisesti sekä tekijän että tutkijan positioista, eli ikään kuin teoksen sisältä käsin ja ulkopuolelta analysoiden.

Käyttäessäni jatkossa tässä tutkimuksessa termiä *esitys* tarkoitan lähinnä suunniteltua taiteellista esitystapahtumaa. *Esityksen tilallisuudella* tarkoitan puolestaan fyysisen esitystilan ja esityksen tapahtumisen yhdistelmää esiintyjineen ja tilallisine ratkaisuineen. Tämän yhdistelmän voi esimerkiksi teatterintutkija Erica Fisher-Lichten (2008, 113–114) mukaan ajatella erityisenä välitilalli-

1 Immersiivisissä esityksissä osallistujat ovat tapahtumien keskiössä tai voivat tehdä omia valintoja liikkumisensa suunnista ja tahdistaa esityksen aikana. Yksi tämän esitystyyppin edellä käyvistä ryhmistä on lontoolainen Punch Drunk –ryhmä, jonka esitys *Sleep No More* sai ensi-iltansa Lontoossa 2003. (Haapala 2013.)

2 Taiteellisella tutkimuksella tarkoitan tässä yhteydessä tutkimisen tapaa, jossa taiteilija-tutkija pyrkii etsimään vastausta tutkimusongelmaansa taiteellisia teoksia valmistamalla ja niitä analysoimalla, kuten tässä käsillä olevassa tutkimuksessa. Taiteellisen tutkimuksen rajauksista on kuitenkin olemassa monenlaisia käsityksiä ja tulkintoja, joita selvennän kohdassa *Tutkimuspraktiikkaa TAHTO-tohtorihjelmassa*.

suutena, josta syntyy kullekin esitykselle ominainen tunnelma ja kokonaisuus. Esitykset ja installaatiot³ sekä näiden yhdistelmät, eli **esitysinstallaatiot**⁴, joissa tilateokseen yhdistyy myös eläviä esiintyjä, kuvastavat tutkimukseni osana olevien taiteellisten osioitten muotoa ja kertovat skenografian ja nykytaiteen toisiinsa lomittuvasta luonteesta.

Edellä kuvattu kokijaansa ympäröivä, maailmaansa upottava ja moniaistinen tilakokemus yhdistyy myös kokeelliseen eli uusia työskentelyn muotoja testaavaan työskentelyyni **skenografina**.⁵ Käytän järjestäen *lavastajan* (set designer) sijaan nimitystä *skenografi* (scenographer), koska jälkimmäinen on nähdäkseni monipuolisempi ja kansainvälisempi nimike ammattikunnalle, jonka työnkuvaan kuuluu nykyisin ennemminkin koko esityksen suunnittelu taiteellisen työryhmän kanssa kuin pelkästään lavasteiden suunnittelu. Ajattelen skenografisen työskentelyn mahdollisuuksiltaan laajana ja tilaorientoituneena, kuten kokonaisen näyttämö- tai esitysmaiseman luomisena ja suunnittelemisena (vrt. scene, scenery ja Performance Designer). Tarkennan taiteelliset-tutkimusel-

- 3 Tilan ja rytmin lisäksi tutkimukseeni kietoutuu myös installaatiotaide, jonka taidehistorioitsija Claire Bishop (2005, 6) määrittelee taidemuodoksi, "jonka tilaan katsoja voi fyysisesti astua ja jota usein kuvaillaan teatterilliseksi, immersiiiviseksi tai kokemukselliseksi". Immersiivinen esitys ja installaatiotaide ovat siis käsitteellisesti hyvin lähellä toisiaan vain sillä erotuksella, että jälkimmäisessä ei ole välttämättä yhtään esiintyjää ja se luetaan usein kuvataiteen piiriin kuuluvaksi taidemuodoksi.
- 4 Esitysinstallaatio (vrt. live art installation) viittaa esityksen ja installaation, kuten tanssin, performanssin, paikkasidonnaisten taiteen tai interaktiivisen taiteen teoshybrideihin sisä- tai ulkotiloissa. Esitysinstallaatioon kuuluu useimmiten eläviä esiintyjä ja tilallisia elementtejä. (Copenhagen Dream House 2001.)
- 5 Alun perin lat. *sceno-graphia* tarkoittaa näyttämölle/agoralle kirjoittamista ja piirtämistä. Skenografian tutkijat Joslin McKinney ja Philip Butterworth (2009, 3) assosioivat termin alkuperän liittyvän sekä maisemamaalaukseen että arkkitehtoniisiin piirustuksiin. Suomessa alan keskuudessa käytössä ovat sekä termit lavastustaide että skenografia, joista ensimmäinen yhdistyy sananmuokaisesta ensisijassa lavasteiden suunnitteluun ja skenografiaa käytetään enemmän puhuttaessa laajemmin näyttämösuunnittelusta ja tiladramaturgiasta lavasteisiin, projisointeihin, ääniin, valoihin ja pukuihin liittyen. Skenografia asettuu terminä luontevasti myös rinnakkaisalansa koreografian rinnalle.

lisen työskentelyni vielä **laajennetun skenografian** (Expanded Scenography) ⁶ alueelle. Tässä käsityksessä skenografia laajentuu traditionaalisten, käsitteellisten ja fyysisten rajojensa, kuten teatteritilojen sekä teksti- ja näyttelijäkeskeisyyden ulkopuolelle osallistuen, soveltaen ja yhdistyen sekä arkiympäristöihin että muihin taidelajeihin, kuten kaupunkiarkkitehtuuriin sekä installaatio- ja media-taiteeseen.

⁶ Soveltavasta ja laajennetusta skenografiasta ovat kirjoittaneet esimerkiksi Hannah 2008, Brejzek 2011, Ikonen & Lifländer 2012 sekä Loukola 2014.



JOHDANTO





Aiheen löytyminen ja teorettinen viitekehys

Käsillä oleva tutkimus vastaa **draaman jälkeisen**⁷, *katsojaa osallistavan* ja **prosessuaalisen**⁸ työskentelykulttuurin kehitykseen, joka on ollut esillä 2000-luvun taitteesta lähtien esimerkiksi nykytanssin, esitystaiteen ja installaatiotaiteen alueilla. Kehitän tutkimukseeni sisältyvien taiteellisten osioiden avulla uudenlaisia esityksen valmistamiseen sovellettavia tilallisia ja vuorovaikutteisia työvälineitä. Tutkimuksessani keskeistä on myös taiteellisten työryhmien kanssa yhdessä ajattelemisen ja kokeilemisen sekä erilaiset liikkeelliset, rytmiset ja keholliset osallistumisen ja kommunikaation tavat.

Alun perin skenografin ammatissa minua on kiinnostanut nimenomaan alan ryhmätyöluonne, elävä yleisökontakti sekä mahdollisuudet yhdistellä eri taidemuotoja toisiinsa. Taiteellisessa työskentelyssäni ennen tutkimuksen aloittamista olen kulkenut ensin kuvataiteen ja draaman jälkeisen, eli näytelmätekstistä irtautuneen teatterin suunnalta kohti nykytanssia ja **esitystaidetta**⁹. Nämä esittävien taiteiden nykysuuntaukset käyttävät tyypillisesti prosessuaalisia työtapoja, jotka eivät tähtää niinkään valmiiseen lopputulokseen, vaan kokemuksiini mukaan olennaisempaa on kollektiivinen ja luonnosteleva ideoiden ja päätösten synnyttäminen, ammattiroolien ja eri

7 Saksalainen Hans-Thies Lehmann (2009, 153) kuvaa draaman jälkeisyyttä totuttuja esityselementtien välisiä hierarkioita purkavana teatteriestetiikkana, jolloin "[d]raaman jälkeistä teatteria ohjaa merkkien uudenlainen käyttötapa, joka kääntää teatterin tasot perusteellisesti ylösalaisin esitystekstin rakenteellisesti muuttuneen luonteen vuoksi: se on enemmän läsnäoloa kuin esittämistä, enemmän prosessia kuin tulosta, enemmän ilmaisemista kuin merkitsemistä, enemmän energiaa kuin informaatiota".

8 Prosessuaalisilla työtapoilla tarkoitan devising-metodiin vertautuvia kollektiivisia päätöstentekotapoja, joissa tyypillistä ovat ammattiroolien ja eri taidealojen yhteen sulautuminen, yleisöposition tarkasteleminen sekä uusien teosmuotojen ja työtapojen kehittäminen.

9 Esitystaide on Suomen taidekentälle "2000-luvun taitteessa kehittynyt termi, joka kuvaa erilaisten esittävän taiteen perinteiden väliseen maastoon syntyneitä uutta taidekenttää. Esitystaiteen juuret ovat nykyteatterin, performanssin ja elävän taiteen alueilla". Esitystaide muistuttaa Britanniassa 1980-luvulla käyttöön otettua Live Art -termiä, joka "oli yritys tunnustaa eläviin esityksiin pohjautuvien taidekäytäntöjen moninaisuus". (Esitystaiteen keskus 2009.)

taidealojen yhteen sulautuminen, yleisöposition tarkasteleminen sekä uusien teosmuotojen ja työtapojen kehittäminen. Skenografin työskentely luonnollisesti monimuotoistuu, laajenee ja kehittyy tämänkaltaisten esittävien taideteiden nykymuotojen ja työprosessien myötä ja myös omana taidelajinaan, jolloin voidaan puhua myös skenografian uusista sovellutusalueista, nykyskenografiasta sekä laajennetusta skenografiasta. Nykyskenografia on kuitenkin nykyteatterin tapaan melko epämääräinen käsite, jonka voi käsittää tarkoittavan lähes kaikkea nykypäivänä tehtävää skenografiaa tai toisaalta vain jotain tiettyä kokeellista tyyliisuuntaa tai työtapaa. Tämän epäselvyyden vuoksi käytän ensisijassa *laajennettua skenografiaa* kuvastamaan skenografian muuttuvaa ja uudistuvaa työnkuvaa, joka tässä tapauksessa laajenee sekä teatteritilojen että myös skenografian **traditionaalisten työtapojen**, kuten teksti- ja ohjaajalähtöisyyden sekä työpiirustusten ja pienoismallien valmistamisen ulkopuolelle. Tutkimukseeni sisältyvät taiteelliset osiot toteutuivat myös ilman vakiintuneita teatteritiloja sekä kiinteitä näyttämö-katsomo-asetelmiä. Tällä työtavalla halusin painottaa skenografian työkentän moninaistumista, laajentumista ja yhtäläisyyksiä sekä nykytanssin, esitystaiteen että kuvataiteen alueitten ja kehittyvien työtapojen kanssa.

Tutkimukseni lähtökohta on noussut omakohtaisesta taiteellisesta työskentelystä ja havainnoista erityisesti nykytanssin työryhmissä¹⁰ jo ennen tämän tutkimusprosessin aloittamista. Havaitsin ristiriidan kollektiivisesti luonnostelevan ryhmätyöskentelyn sekä hitaasti suunniteltavien ja valmistuvien lavaste-elementtien välillä, jolloin lähdin etsimään *aineetonta* (vrt. intangible, immaterial) vastapainoa skenografian materiakeskeisille työtavoille. **Aineettomilla ilmaisukeinoilla** tarkoitan ensisijassa asioita, joita ei voi käsin kosketella, kuten kaiku, rytmi, ilmavirta, ihmisten väliset suhteet ja mielikuvat.

Jos rajoitan tekemistäni eli skenografiaa niin, että en käytä siinä konkreettisia lavastuksellisia elementtejä, niin tästä rajoituksesta aukeaa uusia mahdollisuuksia;

¹⁰ Erityisesti yhteistyö koreografi Alpo Aaltokosken, Eeva Muilun ja Elina Pirisen kanssa avasi omalla kohdallani prosessuaalisen tekemistävän vuorovaikutteisuuden työryhmän kesken.

aikaa ja tilaa jää itse esityksen luomiselle ja rakentamiselle sekä tilan, valon, äänen ja ihmisten välisten jännitteiden muodostamiselle ja tarkkailemiselle. (Työpäiväkirja Lifländer, syyskuu 2008.)

Tästä konkreettisten materiaalien rajoittamisesta ja skenografin osallistumisen muutoksesta syntyi idea **näkymättömästä lavastamisesta**, joka merkitsee tämän käsillä olevan tutkimuksen lähtölaukausta. Kehittelin tätä ajatusta taiteellisen maisteriopinnäytteeni¹¹ ja siihen liittyvän kirjallisen osion *Näkymätön lavastus – suhteessa työryhmäkeskeiseen näyttämöteokseen* (Lifländer 2008) aikana. Muokkasin työtapaani vastaamaan prosessuaalisempaa ryhmätyötä osallistumalla myös kehitteillä olevien teosten liikkeellisiin harjoitteisiin¹². Sain näin välitöntä ja kokemuksellista tietoa esiintyjien ja koreografin sanattomista viesteistä, teosten vasta kehityksessä olevasta liikekielen estetiikasta sekä kokonaisuuksien tempoista ja tilallisuuksista. Tästä aineettomien ja näkymättömien ilmaisukeinojen etsimisestä ja testaamisesta omassa taiteellisessa praktiikassa kumpusi myös tämän tutkimuksen aihe **tilan rytmit**, joilla tarkoitan esimerkiksi liikkeellisiä, äänellisiä ja visuaalisia rytmejä suhteessa esitystilaan.

Rytmejä käytetään eri taidealoilla hyvin erilaisissa yhteyksissä, kuten musiikin soittamisen nopeutena eli *tempona* (*il tempo = aika*) tai maalaustaiteen ja arkkitehtuurin kompositioina. **Rytmi** tarkoittaa esimerkiksi liikkeessä ja musiikissa hitauden ja nopeuden vaihteluita (Joutsenvirta ja Perkiömäki 2007) ja sen etymologiset juuret viittaavat moninaisesti sekä liikkeeseen, aikaan että virtaamiseen (Ala-Könni, Kaurinkoski ja Gothoni 1979, 98). Tässä tutkimuksessa keski-

11 Valmistin maisteriopinnäytteeni taiteellisen osion *John, Johnny ja Jenny* 2008 Teatterikorkeakoulun tiloissa. Valmistuin taiteen maisteriksi Taideteollisesta korkeakoulusta eli nykyisestä Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta, Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitokselta vuonna 2008, jossa aloitin myös tohtorintutkintoon liittyvät jatko-opinnot vuonna 2010.

12 Tilaorientoitunutta esiintymistä ja liikkeellistä osallistumisen tapaa työryhmän jäsenenä pääsin testaamaan etenkin teoksissa *Polta Silta* (2006), *John, Johnny ja Jenny* (2008) sekä *Wrong Right Love Fight* (2010) yhteistyössä koreografi Elina Pirisen kanssa ja myöhemmin vielä *Corridor*-tutkimusteoksessani (2014) sekä Kiasma-teatterin järjestämässä *teatteri.nyt* -tapahtumassa (vuosina 2011 ja 2013–2015).

tyn kuitenkin pääasiassa *esityksen tilallisuuden rytmeihin*, jossa yhdistyy monia erityyppisiä rytmejä.

Tämän tutkimusprosessin aikana tilan rytmien eri muodoista on skenografin työstämänä syntynyt uudenlainen työtapa – **rytmisen tilallisuus**, joka on eräänlaista näkyvien ja näkymättömien esityselementtien monirytmistä kokonaisilmaisua ja osiensa vuorovaikutusta. Toisin sanoen se on yhdenlainen strategia aineettoman skenografian luomiseksi.

Rytmin tilallisten ominaisuuksien ottamiseen lähempään tarkasteluun vaikutti erityisesti tutkimukseni alkupuolella lukemani ranskalaisen filosofin, Henri Lefebvren kirjoittama teos *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (2004/1992). Teksti avasi rytmin laajuuden ja monimuotoisuuden uudella tavalla tarkasteltavaksi ja koeteltavaksi tutkimukseni taiteellisten osioiden prosesseissa sekä arkiympäristöä tarkastellessani. Tässä alun perin Lefebvreltä lähtöisin olevassa **rytmianalyysissa** minua kiinnosti erityisesti hänen kokonaisvaltainen näkemyksensä siitä, kuinka rytmi liittyy ihmisen koko elämismaailmaan, kehollisuuteen, arkipäivän toimintoihin ja luonnonympäristön syklisiin vaihteluihin. Myöhemmin havaitsin, kuinka etenkin nykyistä urbaania kaupunkikulttuuria tutkittaessa tätä Lefebvren osittain luonnosmaiseksi jäänyttä rytmianalyysia oli kehitelty huomattavasti pidemmälle esimerkiksi kulttuurimaantieteilijä Tim Edensorin (2010) sekä arkkitehtuurintutkija Filipa Matos Wunderlichin (2008) teksteissä. Edensor ja Wunderlich nostavat esille etenkin kaupunkitilan *staattiset ja virtaavat* elementit eli esimerkiksi rakennukset ja ihmisvilinän sekä näistä johtuvan *ajan ja paikan tinnun* tila-rytmisestä näkökulmasta.

Lisäksi Lefebvren ajatuksia sovelsi ja jatkokehitteli kiehtovalla tavalla myös maantieteilijä Edward W. Soja (1996), joka rohkaisi ajattelemaan tilallisuutta uusilla ja kriittisillä tavoilla ristien tämän vielä tuntemattoman tilallisuuden **kolmanneksi tilaksi**. Kolmannen tilan käsite on noussut ensimmäisiä kertoja esille kielitieteiden professori Homi K. Bhabhan (1994) kirjoituksissa, jolloin kahden eri kulttuurin yhdistymisestä ihmisen uudelleen muotoutuvassa identiteetissä muodostui kolmas tila aiemman ja vieraan kulttuurin välille. Tässä tutkimuksessa käsittelen kolmatta tilaa kuitenkin pääosin Sojan ajatuksiin pohjautuen, jolloin kolmas tila tarkoittaa uutta tilallisuutta kult-

tuurimaantieteessä jo käsiteltyjen fyysisten ja tilapäisistä kohtaamisista ja kanssakäymisistä rakentuvien **sosiaalisten tilojen**¹³ rinnalle. Tämänkaltainen kolmas tilallisuus voisi merkitä taideteoksen suhteen esimerkiksi katsojan mielessä syntyvää tulkinnan tilallisuutta, joka on etsimieni aineettomien ilmaisukeinojen kannalta imaginäärinen ja äärirajaton paikka pyrkiä toteuttamaan näkymättömän lavastamisen ajatusta.

Tutkimusprosessin myötä rytmi tilallisesta ja ympäristöllisestä näkökulmasta nousi koko ajan enenevässä määrin tarkasteluni fokukseen ja kiinnitin kaupunkitilojen ja esitysympäristöjen jälkeen huomioni ihmisten väliin tiloihin, kontakteihin ja vastavuoroisiin rytmisiin eleisiin. Tästä eleiden synkronisaatiosta ja ihmisten elinvoiman eli vitalisuuden ilmenemisestä kirjoittaa psykoanalytikko Daniel Stern (2010). Hän esittelee lisäksi myös kiinnostavan, **kommunikatiivisen musikaalisuuden** (communicative musicality)¹⁴ käsitteen, joka ei tarkoita musikaalisuutta laulutaitoineen ja sävelkorvineen, vaan ennemminkin reagoitiherkkyttä toistemme eleisiin, ilmeisiin ja äänenpainoihin. Tämänkaltaisen intuitiivisen kommunikaatiotavan tiedostamisesta on nähdäkseni hyötyä myös taiteellisten työryhmien kanssakäymisessä yhteistä teosta synnyttäessä.

Esittävien taiteiden kentällä ihmisten välisistä eleistä ja tilanteista kirjoittaa puolestaan teatterintutkija Erica Fisher-Lichte (2008). Hän kutsuu katsojien ja esiintyjien välillä tapahtuvaa, vastavuoroisina eleinä vaihtuvaa viestintää **itseorganisoituvaksi palautekehäksi** (autopoietic feedbackloop)¹⁵, joka tapahtuu ikäänkuin itsestään esityksen aikana. Nämä ihmisten väliset tapahtumat ja

13 Käsitellen sosiaalista tilaa tämän tutkimuksen puitteissa lähinnä Lefebvren (1991/1974) sekä maantieteilijä Doreen Massey (2008) ajatuksiin pohjautuen, jolloin sosiaalinen tila tarkoittaa sosiaalisista tilanteista ja suhteista sekä ihmisten välisistä kohtaamisista ja kokoontumisista syntyviä tilapäisiä sekä ihmisten mukana muuttuvia tiloja urbaaniympäristöissä.

14 Stern lainaa käsitteen osittain psykologian emeritusprofessori Colwyn Trevarthenilta (2000).

15 Autopoieettinen-sanalle on tilanteesta riippuen erilaisia suomennoksia. Systeemiteoreetikko Piri Ståhle (2004, 5) ottaa moderniksi esimerkikseen yhdenlaisesta autopoieettisesta systeemistä internetin, jota hän nimittää "itseorganisoituvaksi systeemiksi". Esitystaiteessa itseorganisointuminen tarkoittaa yleensä esityksen hetkellä tapahtuvaa kollektiivista päätöksentekoa, johon voivat osallistua myös yleisön jäsenet.

reagointiherkkyys toisiinsa nousevat nähdäkseni esille erityisesti taiteellisessa ryhmätyöskentelyssä sekä esiintyjien ja katsojayksilöiden kohtaamisissa.

Rytmi-analyysi ja ihmisten välinen elekieli sisältävät sekä ympäristön että inhimillisten kohtaamisten rytmejä, joten ne sopivat tilallisuutta ja kehollisuutta sisältävien taiteellisten osioitteni keskustelukumppaneiksi. Kiinnostus rytmisyyteen kumpusi alun alkaen skenografian nykymuotojen kehittämisestä ja omakohtaisesta taiteellisesta työskentelystä aineettomien ja näkymättömien ilmaisukeinojen parissa, johon teoriapohja alkoi pikkuhiljaa työntyä mukaan ja pukea tekemisen ja teorian sidoskohtia artikulaatioksi:

Rytmiä on kaikkialla ympärillämme: luonnon kiertokulussa, kaupungin sykkeessä sekä ihmisten välisissä eleissä. Kannamme rytmisyyttä kehossamme alkukantaisena elämän pulssina, virtana ja liikkeenä. Rytmii paikantuu erityisesti silloin, kun se äkisti seisautuu tai muuttuu. Esityksen tilallisuuden kannalta katsottuna rytmisissä on taiteidenvälisyys, muutos ja vitalisuus; liike, ääni, aika, energia ja inhimillinen vaihtelevuus. Kaikki tarvitsemani elementit luomaan ihmisten ja ympäristöjen välisiä eläviä tilanteita ja tapahtumia. (Työpäiväkirja Lifländer, marraskuu 2015.)

Tutkimusasetelma ja paikallistaminen

Tutkimukseni tavoitteenani on kehittää uudenlaisia skenografisia ilmaisukeinoja ja vastata esitysten nykyisiin vuorovaikutteisiin ja prosessuaalisiin työtapoihin. Tarkastelen rytmisyyttä skenografian näkökulmasta, teknologisten virtuaalimaailmojen sekä hitaasti muunneltavien fyysisten lavaste-elementtien vastapainoksi spontaanina ja elävänä, esityksen tilallisuuteen ja ihmisten välisiin tilanteisiin reagoivana kommunikaationa. Työskennellessäni esityksen ja installaation välimaastoissa tämä mahdollistaa kiinnostukseni toimia sekä nykytanssin, kuvataiteen että autenttisten ympäristöjen kanssa. Löydettyäni tilan rytmit ja rytmi-analyysin tutkimukselliseksi näkökulmaksi pystyin vaihe

vaiheelta tarkentamaan tutkimuskysymyksekseni sen, *miten skenografi voi työskennellä aineettomien ilmaisukeinojen, kuten tilan rytmien avulla?*

Olen valmistanut tämän kirjallisen osion lisäksi tutkimusprosessiini liittyen kolme eri työryhmien kanssa toteutettua taiteellista osiota. Ne toimivat eräänlaisina koealustoina etsiessäni vastauksia tutkimuskysymyksiini ja havainnoidessani tilan rytmiä. Viimeisten teosten kohdalla testasin käytännössä rytmin toimimista skenografisena ilmaisukeinona, joten tiedon muodostaminen on tapahtunut sekä kokemuksellisesti työskennellen että sanallisesti artikuloiden. Tutkimusteosten valmistaminen sekä niiden analysointi suhteessa teoriaan ovat tuottaneet tietoa tutkimusaiheestani. Myös vaiheittain lisääntynyt teoreettinen ymmärrys on osaltaan vaikuttanut rytmisen näkökulman löytymiseen ja kokonaishahmotukseen tutkimusprosessin aikana.

Päällimmäisenä taiteellis-tutkimuksellisenä motiivinani on ollut ihmisen ja muuttuvan luonto- ja kaupunkiympäristön suhteen tarkastelu sekä aistisuus, ajallisuus ja tilallisuus suhteessa skenografian laajentuviin ilmaisukeinoihin. Tutkimuskysymysten muotoutuminen on myös ollut oma prosessinsa. Kukin tutkimusteos on tuonut esille omanlaisiaan kysymyksiä skenografian aineetomiin ilmaisukeinoihin liittyen. Kysymykset ovat tarkentuneet kuhunkin teokseen kohdistuneesta kysymyksestä kohti kaikkia niitä yhdistävää edellä mainittua tutkimuskysymystä.

Ilmennän tutkimukseni aikana oman taiteenpraktiikkani ja siihen kohdistuvan analyysin avulla sitä, kuinka skenografia voi olla käsillä olevaan tilanteeseen reagoivaa osallistumista koko esitystilanteen rakentamiseen. Haluan painottaa tällä sitä, että skenografi voi joko yksin, työryhmän jäsenenä tai ryhmän **koollekutsujana**¹⁶ osallistua taiteelliseen ja yhteiskunnalliseen keskusteluun henkilökohtaisen taiteenpraktiikkansa avulla. Tämä tapahtuu vasten traditionaalisempaa työtapaa, jossa lavastaja tai skenografi on työstänyt, suunnitellut ja

¹⁶ Koollekutsuja on nimitys ohjaajalle tai henkilölle, joka ei halua korostaa autoritääristä ohjaajuuttaan, vaan kollektiivista ideointiprosessia, jossa työryhmäläiset pyrkivät tasa-arvoisuuteen myös päätöksenteossa. Koollekutsuja aloittaa teosprosessin kutsumalla työryhmän koolle. Koollekutsuja voi olla myös esim. valosuunnittelija, esiintyjä, skenografi tai muu taiteellisen työryhmän jäsen.

kehitetty tilasuunnitelmaansa joko näytelmätekstin ja/tai ohjaajan näkemysten pohjalta. Ryhmän koollekutsujana tai kollektiivisissa työprosesseissa skenografi voi itse määritellä työtapansa sisällön, jolloin se voi olla esimerkiksi rytmistä tai **tilannesidonnaista**, eli käsillä olevaan tilaan ja tilanteeseen reagoivaa merkityksenantoa. Se voi olla myös skenografin itsensä kokonaisvaltaista osallistumista sekä ryhmän työskentelyyn että esitystapahtumaan ja yleisön jäsenten läsnäoloon reagoimista. Tällainen prosessuaalisiin ilmaisukeinoihin kiinnittyvä työskentelytapa on jäljitettävissä esittävän taiteen kentän laajempaan draaman jälkeiseen käänteeseen. Siinä tärkeässä osassa on työryhmien ja esityselementtien **hierarkioiden**¹⁷ purkautumisen lisäksi myös yleisön jäsenten korostaminen yksilöllisiä assosiaatioita tuottavina ja esityksen prosessia eteenpäin kuljettavina luovina voimina.

Huomion kääntäminen taiteentekemisen prosessiin ja katsojaan on ollut 1960-luvulta lähtien esillä etenkin kuvataiteen ja taidekriitiikin alueilla.¹⁸ Katsojakeskeisyys ja katsojapositiota haastavat **osallistavat teokset**¹⁹ ovat 2000-luvun taitteessa yleistyneet Suomessa etenkin katsojapositiota haastavan esitystaitteen ja -tutkimuksen alueilla. Esimerkiksi dramaturgi-ohjaaja Katariina Nummi-

17 Lehmann (2009, 154) määrittelee esityselementtien välisen vakiintuneen hierarkian, jonka ”hui-pulla ovat kieli, puhetapa ja elekieli ja jossa visuaaliset ominaisuudet, kuten arkkitehtoninen tila-kokemus sijoittuvat alemmille tasoille, mikäli niillä on rooli kokonaisuudessa”. Taiteellisen työryhmän alojen väliset hierarkioiden purkautumiset taas liittyvät kollektiiviseen ja tasavertaisuuteen pyrkivään päätöksentekoon, jossa ei ole yhtä auktoriteettia, vaan myös taiteelliset päätökset neuvotellaan yhdessä.

18 Esimerkiksi taidekriitikko Nicholas Borriaud kirjoittaa osallistavasta ja kollektiivisesta taiteentekemisestä tekstissään *Relational Aesthetics* (2002/1998). Myös taidehistorioitsija Claire Bishop (2005) luotaa katsojan roolia 1960-luvulta aina nykypäivään, mutta suhtautuu jokseenkin kriittisesti relationaaliseen estetiikkaan, jossa taiteen sosiaalinen ulottuvuus menee välillä esteettisten arvojen edelle.

19 Esimerkkeinä esitystaitteen ryhmät *Rimini Protocoll* (saksansveitsiläisten Helgard Haugin, Stefan Kaegin ja Daniel Wetzelin vuonna 2002 perustama ryhmä), *Toisissa tiloissa* (Esa Kirkkopellon vuonna 2004 perustama kollektiivi) sekä *Todellisuuden tutkimuskeskus* (Julius Elon ja Tuomas Laitisen ym. vuonna 2000 perustama kollektiivi). Etenkin kahden jälkimmäisen kollektiivin esityksissä ja tapahtumissa yleisön jäsenet osallistuvat erilaisilla kehollisilla ja kokemuksellisilla tavoilla esitystapahtuman toteutumiseen tai luomiseen.

nen käsittelee kirjoituksissaan draamanjälkeisyyttä, nykyteatterin prosesseja ja katsojaposiitiota Suomen perspektiivistä. Hän luonnostelee myös dramaturgian tulevaisuutta katsojalähtöiseksi: ”2000-luvun edetessä itse esitystilanne, katsojan kohtaaminen tai katsojan kokemus on usein nostettu esityksen arvokkaimmaksi tasoksi. Onko katsoja uusi teksti?” (Numminen 2011, 27). Tarkasteltaessa nykytilannetta Suomen esitystaiteen kentällä vuonna 2016 katsoja tosiaan jo rakentaa huomiota herättävän useasti pelimaailman kaltaisesti omanlaisensa henkilökohtaisen esityksen tietyissä raameissa. Näin esimerkiksi viimeaikaisissa immersiiivisissä esityksissä neuropsykologisella osastolla, vuorovaikutteisilla auto-ajeluilla tai kuulokkeilla ohjatuilla kaupunkikävelyillä.²⁰

Esityksissä, joissa yleisö ”kirjoittaa” teoillaan ja valinnoillaan simultaanisesti oman näköistä teostaan, on vaikutuksensa myös tilallisten ratkaisujen synty-miseen. Näin ollen aktiivisesti osallistuvan katsojan voi ajatella vaikuttavan esi-tyksen tilallisuuteen, luoden sosiaalisia tiloja kohtaamisten, kokoontumisten ja omavaltaisten siirtymien muodossa. Tämän vuoksi tutkimukseni näkökulmasta katsoja on myös kokija tai osallistuja eli **katsoja-kokija**²¹, joka luo läsnäolollaan ja liikkumisen suunnillaan osan teoksen tahdistusta, merkityksistä ja tilallisuuksista ja on näin osa myös esityksen rytmistä tilallisuutta. Taiteellisten osioitteni kuvauk-sista käy myöhemmin ilmi, kuinka skenografi voi vaikuttaa katsoja-kokijan yksilöl-liseen osallistumiseen esimerkiksi suunnittelemalla erilaisia tehtäviä, kohtaamisia, ajoituksia ja siirtymiä tilasta toiseen. Kokemus siitä, että yleisön läsnäolo ja liikku-minen esitystilassa vaikuttivat esityksen tilallisuuden syntyyn, nosti esiin tarpeen liittää myös kirjalliset katsojakommentit osaksi tutkimusteosten analyysia.

20 Mainitut teokset ovat kaikki Suomessa vuonna 2016 esitettyjä, yleisöä eri tavoilla osallistavia ja tiettyyn paikkaan tai ympäristöön suunniteltuja kokonaisuuksia: 1. *Neuromaani*, Marian sairaalassa, 2. P*lluralli Kuopion kaduilla ja 3. *Rimini Protocollan* kaupunkikävelyt Stage-festivaalilla Helsingissä.

21 Käytän tässä tutkimuksessa enimmäkseen yleisö- tai *katsoja*-termien sijaan *katsoja-kokijaa* painottaakseni yleisön jäsenten yksilöllisyyttä moniaistisissa, osallistavissa sekä henkilökohtaista kokemusta painottavissa tutkimukseeni liittyvissä teoksissa. Havaintojeni mukaan termi *katsoja-kokija* on jo vakiintunut Suomessa etenkin osallistavia kehollisia esityksiä tekevien esitystaiteilijoiden kieleen.

Tänä päivänä tekijyyteni tasapainoilee taiteilija-tutkijuuden lisäksi kuvataiteen (*tila-aikataiteet*,²² installaatiotaide) ja esittävän taiteen skenografian (osallistava esitystaide, nykytanssi) välimaastoissa, eikä uutta etsiessään suostu asettumaan täysin aiempien traditioiden, tietyn estetiikan tai jo olemassa olevien taidemuotojen ääriviivojen sisäpuolelle. Kaksi esitystä ja installaatiota yhdistelevää tutkimusteostani olen sijoittanut galleriakontekstiin, jossa päteivät osittain erilaiset tavat tarkastella teosta kuin esittävän taiteen tiloissa. Tämä kahden kontekstin väliin sijoittuminen on luonut kiinnostavaa jännitettä myös yleisön jäsenten liikkumista ja toimintaa tarkasteltaessa. Tutkimusteoksissani katsoja-kokijat eivät juurikaan istuneet paikoillaan, vaan tekivät omia päätöksiä siitä, minne mennä ja millä tempolla. Olen yhdistänyt teoksissani kuvataiteen galleriakontekstin ja tavan katsoa esittäviä taiteita ja pyrkinyt siten korostamaan niiden yhtäläisyyttä ja välimaastoa.

Tutkimukseni taiteelliset osiot ovat myös tila- tai paikkasidonnaisia. **Paikkasidonnainen** ja **löydetty tila** ovat nähdäkseni käsitteinä lähellä toisiaan. Esimerkiksi skenografian tutkija Liina Unt (2012, 14 ja 205) määrittelee löydetyn tilan paikaksi, tilaksi tai ympäristöksi, jota ei ole rakennettu tai selvästi muokattu esitystä varten, mutta esityksessä käytetään useimmiten kyseessä olevan tilan ominaisuuksia osana esityksen tiladramaturgisia kuljetuksia. Paikkasidonnainen skenografia tarkoittaa puolestaan tiettyyn tilaan tai paikkaan tehtyä teosta, jolloin paikan olemus prosessoituu osaksi teoksen maailmaa tai merkityksiä (Irwin 2007; Kantonen 2010). Näiden määritelmien jälkeen paikallistan tutkimukseni taiteelliset osiot enemminkin **tilalähtöisiksi** teoksiksi, joka kuvastaa sitä, että teoksia ei välttämättä aina toteutettu löydettyyn tilaansa, vaan tietty tila toimi koko teoksen lähtökohdana. Selkeimmin tämä tuli esille viimeisen tutkimusteokseni kohdalla, jossa prosessi lähti liikkeelle ja inspiroitui Lauttasaaren vesitornin akustisesta säiliötilasta sekä tornin todellisesta purkutapahtumasta. Vaikka tutkimusteokseni ovat kaikki

22 Esimerkiksi Helsingin Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa tila-aikataiteen opetuksessa keskitytään "taiteellisen työskentelyn tilallisiin, käsitteellisiin ja kehollisiin ulottuvuuksiin. Lähtökohdana on taiteen prosessi- ja tapahtumaluonteisuus". Koulutusohjelmassa on kolme suuntautumisvaihtoehtoa: liikkuva kuva, valokuva sekä paikka- ja tilannesidonnaiset taiteet. (Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2015.)

tilalähtöisiä tai paikkasidonnaisia, en tässä tutkimuksessa jatkossa keskity enää varsinaisesti paikkasidonnaisen taiteen teorian avaamiseen. Tästä aiheesta on jo kirjoitettu laajalti myös skenografian näkökulmasta.²³

Draaman jälkeisen, immerstiivisen ja näin ollen myös katsoja-kokijoita tilallisuuteensa osallistavan esitystaiteen lisäksi tutkimustani paikallistaa *taiteidenvälisyys*. Samalla tavalla kuin synesteettisessä²⁴ havainnossa on aistien päällekkäisyyttä, niin taidealojen ilmaisutavoissa ja alojen välisissä kirjoituksissa on päällekkäisiä ja toisiinsa lomittuvia tarttumapintoja. Näin on esimerkiksi puhuttaessa arkkitehtuurista musiikin termein, esityksestä tai skenografiasta orkestraationa²⁵ tai maalauksen väreistä ja kompositioista ”soivina” elementteinä. Löydän sekä nykytanssin että kokeellisen musiikin kirjoituksista²⁶ paljon vastaavuuksia sekä draaman jälkeisyyteen että omaan työskentelytapaan. Tutkimukseni on kokonaisuudessaan poikkitaiteellinen ja moninäkökulmainen erityisesti siksi, että myös skenografia ja sen tutkimistavat ovat

23 Esimerkiksi Taideteollisessa korkeakoulussa, eli nykyisessä Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa väitelleen skenografi Kathleen Irwinin tutkimuksessa (2007) keskitytään paikkasidonnaiseen skenografiaan ja pohditaan, miten merkitykset syntyvät erityisestä esityspaikasta; hänen tapauksessaan hylätyn mielisairaalan miljööstä. Skenografi Liina Unt puolestaan tarkastelee väitöstyössään (2012) skenografiaa ulkotiloissa, rakentaen tutkimuksellisia yhteyksiä maisematilojen olemassa olevien ja fiktiivisten elementtien välille.

24 Synestesia liitetään taiteessa usein tilanteeseen, jossa taideaistimukset tukevat tai rinnastuvat toisiinsa, kuten esimerkiksi maalattaessa musiikkia. Synestesia on kuitenkin neurologisesti tarkasteltuna vain harvoilla ihmisillä esiintyvä aivotoiminnallinen poikkeavuus, jossa synesteetikko aistii läpi elämänsä esimerkiksi makuasteja erilaisina visuaalisina muotoina tai ääniä ja musiikkia väreinä ja muotoina. (Cytowich 1993.)

25 Esimerkiksi näyttämöesitysten tutkijat Joslin McKinney ja Philip Butterworth (2009, 4) kuvaavat skenografiaa ”esitysympäristön manipulaationa ja orkestraationa”, jossa skenografia on pelkkien näyttämökuvien sijaan kiinnostunut myös yleisön vastaanotosta ja sitoutumisesta.

26 Kokeellisen musiikin alueella esimerkiksi muusikko Jukka Tiensuu (1991) risteyttää artikkelissaan *Mutta onko se musiikkia?* käsitteitä ja ajatuksia kuvataiteesta ja tanssista soveltaen niitä uuden musiikin käsitteistöön, jolloin syntyy kiinnostavalla tavalla yhteisen kielen tai sanaston muodostama keskusteluyhteys alojen välille. Nykytanssin alueella samankaltaisia teemoja käsittelee esimerkiksi koreografi Kirsi Heimonen (2009) väitöstyössään *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*.

itsessään hyvin moneen suuntaan johdattavia. Tästä ilmiöstä skenografian tutkija ja skenografi Liina Unt kirjoittaa, kuinka alan tutkimus on voimallisesti taiteidenvälistä ja sen juuret voivat johtaa muun muassa semiotiikan, esitysteorian, ihmistutkimuksen, maantieteen, arkkitehtuurinteorian ja ympäristöestetiikan pariin. Skenografian praktiikka puolestaan on jo myös itsessään monen alan yhdistelmä, jossa voivat yhdistyä esimerkiksi tila, teksti, esiintyjät; arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaus, installaatio ja psykologia. (Unt 2012, 10–11.)

Olen valinnut tähän tutkimukseen esitystaiteen ja installaatiotaiteen tutkimuksen ja praktiikan lisäksi teoreettisiksi keskustelukumppaneiksi sekä filosofia, psykologisia että kulttuurimaantieteellisiä lähestymistapoja. Monialaisuudesta johtuen toivon tutkimukseni johdattavan myös muita kuin skenografian alan ammattilaisia ja tutkijoita pohtimaan rytmisyyden olemusta aikaan, tilaan ja ihmisen alkukantaiseen sekä nykyiseen ympäristösuhteeseen kuuluvana ilmiönä. Tavoitteenani on myös edesauttaa skenografian uusien sovelluksien ja laajentuvien mahdollisuuksien hahmottamisessa, joilla se voi kytkeytyä erilaisiin taiteen ja suunnittelun lajeihin tulevaisuudessa.

Taiteellisten osioiden menetelmällinen rooli

Tutkimukseni taiteellisilla osioilla on sekä taiteellisia intentioita, kuten peilata esityksen sisällä ihmisen suhdetta ympäristöönsä ja toisiin ihmisiin, että tutkimuksellisia ja alaa kehittäviä intentioita, kuten löytää vastauksia tutkimuskysymyksiin sekä laajentaa skenografian ajattelua ja ilmaisukeinoja aineettomammiksi ja prosessuaalisemmiksi. Hahmottelen rytmistä tilallisuutta esiin ensisijassa tekijäpositiosta käsin: taiteellisia teoksia toteuttamalla, niitä dokumentoimalla, havainnoimalla, rytmianalyysin pohjalta analysoimalla sekä refleктоimalla tapahtunutta keräämiäni katsojakommentteja vasten.

Sain kunkin teoksen katsojakommentit vastauksina esittämiini kirjallisiin

kysymyksiin,²⁷ jotka löytyvät kokonaisuudessaan tämän kirjallisen osion liitteistä. Kysymyksissä painotin ensin etenkin ajan ja paikan kokemisen tapaa ja kahden viimeisimmän teoksen kohdalla myös rytmistä tilakokemusta. En pyri katsojakommenttien reflektoinnilla varsinaiseen reseptiotutkimukseen tai tekemään niiden pohjalta yleistyksiä. Ne ovat silti laajentaneet näkökulmaani antaessaan objektiivisemmän kuvan teoksista välittyneistä, tutkimukseeni liittyvistä piirteistä katsoja-kokijoiden näkökulmasta. Katsojakommenttien muodostama aineisto on avannut erityisesti sitä, miten katsoja-kokijat havainnoivat skenografiaa, tilallisuutta ja rytmiiä. Käsittelen katsojakommentteja alustavasti luvussa III taiteellisten osioiden yhteydessä sekä yksityiskohtaisemmin luvussa IV kohdassa *Katsojakommenttien reflektointia*, jossa pohdin myös sitä, vaikuttivatko kommentit vastavuoroisesti tutkimusteosteni kehittelyyn.

Yhtenä taiteellisena menetelmänäni tässä tutkimuksessa pidän *aineettoman tai immateriaalisen*²⁸ skenografian työtapaa, jolloin konkreettisten materiaalien käyttöä rajoittamalla huomio kiinnittyykin poikkeaviin havaintoihin, kuten tilan rytmeihin. Rajoittaminen taiteellisena menetelmänä lähti liikkeelle aiemmin kehittelemästäni näkymättömän lavastamisen ideasta, jolloin rajoitin materiaalien ja visuaalisuuden käyttämistä skenografisessa ilmaisussani. Lehmannin (1999, 159 ja 160) mukaan myös draaman jälkeinen teatteri työstää rajoittamista nykypäivän infoähkyä vastaan rajoittamalla tai hidastamalla eleet minimiin, jolloin ”leikittely merkkien vähäisyydellä pyrkii katsojan omaan aktiivisuuteen”. Hän ottaa esimerkikseen säveltäjä John Cagen joka on tehnyt

27 Ensimmäisen teoksen kohdalla toteutimme 7 esitystä. Kyselykaavakkeissa oli 10 kysymystä, joista suurimpaan osaan vastasi 10 eri henkilöä. Kävijöitä avajaistapahtuma poislukien oli 88. Kyseily lähti muille kuin avajaisissa olleille, koska kävijämäärä ja galleria-avajaisten tilanne muuttivat esityksen tilaa ja keskittyneitä luonnetta toisenlaiseksi tapahtumaksi. Keskimmaisessä teoksessa esityksiä oli 4 ja kysymyksiä yhteensä 14, joihin vastasi 8 eri henkilöä. Kävijöitä oli 28. Viimeisen teoksen kohdalla kysymyksiä oli 10, joihin vastasi 18 henkilöä. Gallerianäyttelyssä kävijät menivät ja tulivat ilman ennakkovarauksia, mutta jo pelkästään TAHTO-ryhmän järjestämän ryhmänäyttelyn avajaisissa, johon tämäkin teos kuului oli paikalla toistasataa ihmistä.

28 Vaikka aineeton ja immateriaalinen vastaavat jossain määrin toisiaan, immateriaalinen yhdistyy ajatuksissani aineetonta laajemmin myös mielentiloihin tai esimerkiksi katsojan ajatuksissa toteutuaan ”mielensisäiseen” skenografiaan.

rajoittamisesta, hiljaisuudesta tai poistamisesta ”uudenlaisen kokemuksen perusedellytyksen”. Rajoittamisessa sinällään ei siis ole mitään uutta, mutta sen soveltaminen skenografian alaan tuo tästä visuaaliskeskeisestä alasta uudenlaisia puolia esille.

Rajoittamista kokonaisvaltaisempaan taiteellisen tutkimuksen menetelmänäni pidän lopulta *rytmistä tilallisuutta*, jossa rytmianalyttinen teoria on yhdistynyt rytmisyyttä tarkastelemaan ja testaavaan taiteen praktiikkaan. Eri-laisia rytmejä oli taiteellisissa teoksissani toki jo aiemminkin, mutta rytmianalyttisten lähdeaineistojen lukeminen sekä tutkimusprosessi aiheuttivat sen, että ryhdyin systemaattisesti tarkastelemaan ja työstämään tilan rytmejä taiteellisissa osioissani. Tästä syntyi uudenlainen menetelmällinen ilmaisukeino, joka nähdäkseni samalla laajentaa skenografian työnkuvaa. Tutkimusprosessin aikana rytmisyyden huomioiminen ja tarkasteleminen on siis muuttunut vaihe vaiheelta rytmiseksi tilallisuudeksi – *havainnoinnista työväliseksi*. Tämä työskentely myös tuotti tutkimukseni pääaineiston, eli taiteelliset osiot ja niiden katsojakommentit.

Tarkastelen tutkimukseeni liittyviä teoksia monesta näkökulmasta. Reflektoin niitä ensinnäkin omista taiteellisista lähtökohdistani, joihin kunkin taiteellisen työryhmän ideointi ja yhteiset tavoitteet ovat vaikuttaneet. Tarkastelen teoksia myös eteenpäin kehittyvien tutkimuskysymysten, katsojakommenttien sekä teoreettisen taustan näkökulmista. Ensin aineettomiin ilmaisukeinoihin ja myöhemmin tilan rytmeihin kohdistamani tutkimuskysymykset tarkentuivat sekä teosprosessien aikana että tarkastellessani niitä kunkin valmistusprosessin päätyttyä.

Seuraavaksi kuvaan lyhyesti tutkimukseen kuuluvat taiteelliset osiot, niiden tapahtumapaikat sekä teoskohtaiset tutkimuskysymykset.

BETWEEN TWO SKIES – esitysinstallaatio, talvi 2012

Työryhmä: Nanni Vapaavuori, Elina Lifländer ja Leila Kourkia. Kuva Pekka Niittyvirta.

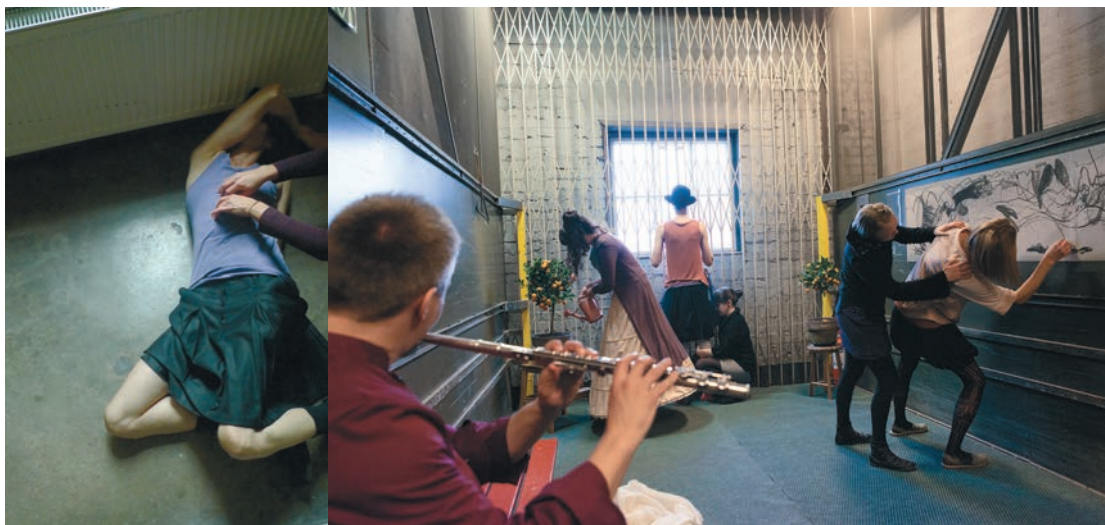
Esiintyjän liikettä sekä video- ja valoinstallaatioita yhdistelevä, ryhmätyönä valmistunut *Between two Skies* toteutui talvella 2012 kirja-galleria Laterana Magicassa Helsingissä. Esitystapahtuman aikana katsoja-kokijat ohjattiin ensin laitureista rakennettuun matalaan katsomoon, jonka jälkeen he saivat liikkua omaan tahtiinsa esiintyjää seuraten sokkelomaisissa, osittain maanalaisissa galleriatiloissa ja kirja-antikvariaatissa. Kysyin ensimmäiseltä tutkimusteokseltani: *minkälaista aineeton tai tilannesidonnainen (eli tilaan ja tilanteeseen reagoiva) skenografia on?* Tarkastelin tekijän positiosta käsin, miten skenografina toimin tilanteessa, jossa ei ole yhtä ohjaajaa eikä näytelmätekstiä auktoriteettina tai suunnittelun lähtökohtana. Tässä tapauksessa teos lähti liikkeelle yhteisideoinnista, jonka lähtökohtana toimi gallerian kellarimainen ja kalliopohjainen tila. Ryhdyimme työstämään ensin valosuunnittelijan kanssa valoilmioita, lammikoita ja projisointeja tilasidonnaisiksi,

esiintyjää ja katsoja-kokijoita ympäröiviksi olosuhteiksi. Esitysinstallaation kokonaisuudesta esiin nousivat sekä omien kokemusteni että katsojapalautteiden perusteella korostuneen hitaasti kulkeva aikakäsitys, tilan ja esiintyjän yhteenkietoutuva ruumiillisuus sekä kokonaisuuden moniaistisuus. Esitystahtuman aikana katsoja-kokijoiden huomio kiinnittyi esiintyjän lisäksi myös ympäristönomaiseen tilaan sekä toisiinsa heidän siirtyessä tilasta toiseen. Katsoja-kokijat tekivät myös omia valintoja ja tulkintoja suhteessa siihen, mikä kuuluu esitykseen ja mikä tilaan jo entuudestaan. Tämän teosprosessin aikana ymmärsin rytmin tärkeyden tilaan ja aikaan sitoutuneena ja aineettomana skenografian osatekijänä. Rytmä näyttäytyi esimerkiksi esiintyjän ja katsoja-kokijoiden *liikkeellisinä, hidastettuina ja tunnustelevina toimintoina ja leikkauksina tilanteesta toiseen*. Katsoja-kokijat seurasivat esiintyjää omaan tahtiinsa ja toistensa liikkumiseen reagoiden. Myös luonnonrytmät aineettomina elementteinä, kuten vuodenaikojen ja lämpötilojen vaihtelut ja suodatuminen ulkoa sisätiloihin, nousivat tämän teosprosessin aikana esille.

CORRIDOR – osallistava esitys, kevät 2014

Corridor oli alun perin fyysiseen kosketukseen ja katsoja-kokijoiden toimintaan perustuva osallistava esitysdemonstraatio. *Corridorin* konsepti sai alkunsa neljän TAHTO-ryhmän taiteilija-tutkijan²⁹ vuonna 2012 alkaneesta yhteistyökokeilusta. Tekijäryhmän jäsenten tutkimusalueet, katsoja-kokijan keho, kokeellinen säveltäminen, ääni-improvisaatio sekä esityksen tilallisuus, kommunikoivat keskenään jaetussa taiteellis-tutkimuksellisessa yhteistyössä. *Corridorin* konsepti kehittyi lopulta paikkasidonnaiseksi, osallistavaksi teokseksi ja yhdeksi oman tutkimukseni taiteellisista osioista. Suunnittelin tämän tilaorientoituneen version Kaapelitehtaan liikkuvaan tavarahissiin keväällä 2014. Kysyin ensin, *miten skenografi voi vaikuttaa osallistavan esityksen tilallisuuteen*. Myöhemmin esitysvaiheessa pohdin, *mistä tilan rytmit muodostuvat*

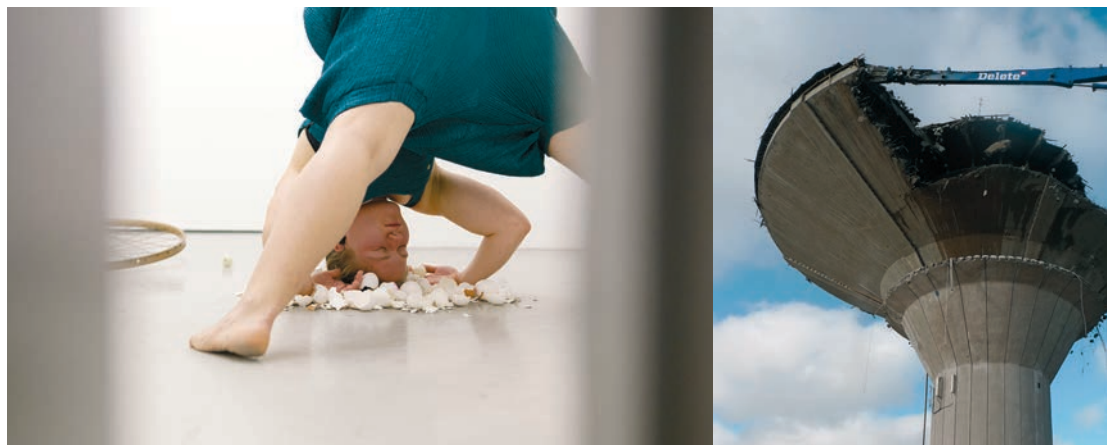
29 *Corridor*-työryhmän muodostivat Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelma TAHTO:n kautta tavanneet ja yhteistyöhön ryhtyneet taiteilija-tutkijat: Julius Elo (esitystaide), Sirkka Kosonen (kansanmusiikki), Elina Lifländer (skenografia) ja Pasi Lyytikäinen (sävellys).



Työryhmä: Julius Elo, Sirkka Kosonen, Elina Lifländer ja Pasi Lyytikäinen. Kuvat Alisa Javits.

osallistavassa esityksessä. Kiinnitin teoksen analyysivaiheessa huomioni hissien liikuttelun ja äänimaailman lisäksi etenkin esiintyjien ja osallistujien väliseen, eleistä, asemoineista, kosketuksista ja siirtelyistä muodostuvaan rytmiseen kommunikaatioon, joka tuntui yhdistyvän Sternin kommunikatiiviseen eleistä muodostuvaan "musikaalisuuteen". Lisäksi ihmisrykelmistä muodostui sommitelmia ja hissitilan liikuttelemisen ja pysähdykset toimivat tilannetta rytmittävinä elementteinä. Sain tästä teosprosessista hyvin yksilöllistä ja kehollista informaatiota osallistuttuani kaikkiin *Corridorin* esityksiin myös esiintyjäpositiosta käsin. Katsojapalautteiden perusteella tilan rytmit muodostuivat etenkin hissitilan ylös ja alas liikkuvista, eteen ja taakse avautuvista suunnista ja pysähdyksistä sekä esiintyjien ja osallistujien kehojen ja kohtaamisten alati muuttuvista asemoineista, sommitelmista ja muodostelmista. Rytmisyys ilmeni myös kokonaisuuden musiikillisen virtaavassa ja pysähtelevässä äänimaailmassa sekä esiintyjien ja katsoja-kokijoiden toisiinsa reagoivissa kosketuksissa ja kontakteissa.

SKIN OF THE SPACE – esitysinstallaatio, syksy 2014



Työryhmä: Elina Lifländer, Kristian Ekholm, Leila Kourkia ja Nanni Vapaavuori.
Kuvat Alisa Javits ja Elina Lifländer.

Ääni-tilallisiin, liikkeellisiin ja arkkitehtonisiin rytmeihin keskittyvä *Skin of the Space*, galleria Kuva/Tilassa (nykyinen Exhibition Laboratory) syksyllä 2014, sai alkunsa työryhmämme vietettyä teoksen kehittäelyperiodin Lauttasaaren vesitornin tyhjillään kaikuvassa säiliötilassa kesällä 2013. Purku-uhan alla olleeseen torniin ei saanut turvallisuusvaatimusten vuoksi päästää yleisöä. Tämän vuoksi meitä alkoi työryhmänä kiinnostaa tornin massiivisen akustiikan ja säiliössä koettujen kehollisten aistimusten siirtäminen toiseen tilaan muidenkin koettavaksi. Tämä tilanne muodosti aineettomuuteen liittyvän teoskohtaisen kysymyksen: *Miten siirtää erityinen tilakokemus toiseen tilaan?* Saimme tämän siirron mahdollistettua ääniteknologisen sovellutuksen ja esiintyjäntyön avulla. *Skin of the Space*-esitysinstallaatio toteutui kestollisena, rytmisenä ja syklisenä tapahtumana galleria Kuva/Tilassa Helsingissä. Tornin tilakokemuksen immateriaalinen siirto vastasi omalla tavallaan tutkimuskokonaisuuteen liittyneeseen kysymykseen siitä, *miten skenografi voi työskennellä aineettomien ilmaisukeinojen, kuten tilan rytmien avulla.*

Tässä teoksessa tilan rytmit olivat havaittavissa installaation muodossa, esiintyjän liikkeissä, vesitornitilaa simuloivassa äänikompositiossa sekä näiden esityselementtien suhteissa toisiinsa. Keräämiäni katsojakommentteja yhdisti erityinen kehollinen paikattomuuden kokemus, jossa katsoja-kokijat tunsivat sijaitsevansa sekä installaation ulko- että sisäpuolella. Näköaisti viesti heidän olevan ulkopuolella, kun samanaikaisesti kuulokkeista välittyvä vesitornin säiliötilan äänimaisemaa simuloiva ympäristönomainen äänikokemus paikallisti heidät installaation sisälle. Vesitornin kartiomainen ja betoninen sisätila oli galleriatilassa läsnä näkymättömänä ja aineettomana kuulohavainnon välittämänä äänen *muotona, massana ja kaikuna*.

Aiheen rajauksesta historialliseen horisonttiin

Tutkimuksellani on edellä lyhyesti kuvatun eri teorioista koostuvan sekä tutkimusten taiteellisten osioiden tilan rytmejä painottavan näkökulman lisäksi myös muita sekä taiteellisia että tutkimuksellisia referenssejä. Erityisesti elokuvaleikkauksen alueella visuaalisesta ja liikkeellisestä rytmistä on jo kirjoitettu paljon.³⁰ Elokuvan rytmi syntyy esimerkiksi olentojen ja kuvan liikkeistä, valoista, varjoista, väreistä, äänestä ja otosten välisten leikkausten rytmistä. Tässä tutkimuksessa syvennyn kuitenkin tilalliseen ja käsillä olevaan hetkeen reagoivien ”elävien” esitysten ja installaatioiden rytmiin ja rajaan elokuvataiteen sekä myös esimerkiksi draamateatteriin ja näyttelijäntyöhön liittyvän puherytmin tarkasteluni ulkopuolelle. Taiteellinen työskentelyni perustuu draaman jälkeiseen näkökulmaan, jolloin valmistamissani ja analysoimissani teoksissa ei ole tarinallista kuljetusta eikä fiktiivisiä roolihahmoja. Näistä rajauksista huolimatta esimerkiksi elokuvataiteen äänisuunnittelun alueelle kuuluvan muusikko ja äänisuunnittelija Päivi Takalan (2014) väitöstutkimus elokuvaäänien kehollisuuteen liittyvästä ”tuntoisuudesta” on lähellä etsimiäni rytmin moninaisia, keh-

30 Esimerkiksi Eisenstein 1978(1949); Block 2008; Fossi 2014.

lisiä ja kokemuksellisia puolia. Elokuvan, puheen ja musiikin rytmejä enemmän keskityn tässä tutkimuksessa nykytanssiin, esitystaiteeseen sekä kuvataiteen tilateoksiin ja näistä eri tavoilla rytmisistä teoksista esiin nouseviin esimerkkeihin.

Jos tarkastelen tutkimusaiheittani, sekä sen kehittämissä edeltänyttä aiheittomien ilmaisukeinojen etsintää historiallisesta perspektiivistä, huomaan näkymän olevan hyvin moneen suuntaan linjojaan piirtävä kokonaisuus. Tämä johtuu myös siitä, että tutkimusteokseni sijoittuvat esityksen ja kuvataiteen välimaastoon ja lisäksi lomittuvat sekä immersiviseen esitys- ja installaatiotaiteeseen, tila- ja paikkasidonaisuuteen ja vielä yleisemmin ottaen draaman jälkeisen teatterin alueelle. Vedän seuraavaksi yhden reitin taidehistorian näkökulmasta osoittaen kohtia, jolloin esittävät taiteet ja kuvataide risteytyivät keskenään ja milloin ne taas pyrkivät radikaalistikin erottautumaan omiksi alueikseen.

Nykyistä tilannetta ovat ennakoineet monet erilaiset työtavat ja tilanteet, joista esittävien taiteiden alueella merkittävimäksi näen draaman jälkeisen esityselementtien hierarkioiden purkautumisen sekä huomion kääntämisen katsojan suuntaan, jolloin myös kehollisuus ja katsojan henkilökohtainen kokemus ovat alkaneet saada enemmän jalansijaa. Tämä taidemaailman kehollisuutta korostanut käänne on nähdäkseni noussut erityisesti 1960-luvun toisen maailman sodan jälkeistä rauhaa ja rakkautta ylistäneen sukupolven anarkismista ja vaikuttanut samanaikaisesti sekä musiikin, teatterin että kuvataiteen mullistukseen. Näin taidelajien erotteluja hälventäneet silloiset taiteen avantgarden ryhmittymät ja suuntaukset kuten dada, fluxus, surrealismi ja happeningit ennakoivat esimerkiksi nykyisen esitystaiteen ja käsite-, media-, ympäristö- ja installaatiotaiteen sekä performanssin muotoutumista omiksi lajeikseen.

Esitystutkija Marvin Carlsonin (2006, 161–163) mukaan kitkaa alojen välille aiheutti kuitenkin esimerkiksi kuvataiteen minimalismi, joka pyrki minimoimaan teoksistaan kaikenlaisen esittävyuden. Myös teatterin ja kuvataiteen väliin puristuksiin jääneen *performanssitaiteen*³¹ tekijät ryhtyivät epäselvyyden

31 Esimerkiksi kuvataiteilija ja tutkija Teemu Mäki (2005, 365) määrittelee performanssin taide-esitykseksi, jossa esiintyjä ei näyttele, vaan suorittaa eleellisesti ennalta suunnitellut ruumiilliset tehtävät ilman illuusioita.

välttämiseksi manifestoimaan voimakkaasti teatterillisuutta vastaan sekä puheillaan että teoksillaan.³²

Katsojan kokemusta painottaneen taiteen alkuideat voi jäljittää aina 1900-luvun alkupuoliskolle saakka, jolloin amerikkalainen psykologi ja filosofi John Dewey (1934) kirjoitti taiteen ideasta ennemminkin kokemisena ja kokemuksena kuin esteettisenä taideobjektina. Carlson yhdistää tähän jatkumoon muiden muassa käsitetaidetta seuranneet Allan Kaprow'n happeningit ja Joseph Beuysin sosiaalisen veistoksen ajatukset, jotka "pyrkivät laajentamaan kiinnostusta prosessiin, havaitsemiseen ja jo olemassa olevan materiaalin paljastamiseen" (Carlson 2006, 158). Samaistun oman työskentelyni kautta erityisesti siihen, miten Carlson edellä mainittuihin taiteilijoihin viitaten kuvaa kehotaiteen ja performanssin syntyä nostaen esille sen, kuinka "heitä kiinnosti ihmiskehon toiminta osana löydettyä tai rakennettua ympäristöä" (Carlson 2006, 159). 1960-luvun kuvataiteen murroksesta kirjoittaa myös käsitetaiteeseen perehtynyt Marja Sakari (1999, 11–12):

Teosten formaaliset ominaisuudet väistyivät sisällöllisten tieltä. Taiteesta tuli mielen taidetta silmän taiteen sijaan. [...] Huolimatta siitä, missä muodossa teos esitettiin, se toteutui kokonaisuudessaan vasta ajatusprosessin muotoutuessa katsojan mielissä, katsojan ja taiteilijan ajatusten kohtaamisessa. Yleisöltä odotettiin uudenlaista osallistumista teoksen tapahtumiseen. (Sakari 1999, 11–12.)

32 Carlson (2006, 161–163) ottaa esimerkikseen yhden tämän ajan teatterillisuutta vastaan voimakaimmin manifestoivista performansseista, jossa taiteilija Chris Burdenin teoksessa *Shoot* vuonna 1971 kollega ampui Burdenia käteen. Draamaan liitetty representoiva teeskentely pyrittiin radikaalein vedoin erottelemaan kokonaan performanssin ulkopuolelle.

Tämä murros kaikuu nähdäkseen myös nykyisten immersiiivisten³³ esitysten ja osallistavan esitystaiteen kehitykseen. Immersiivistä, eli katsojansa useimmiten sekä fyysisesti että mentaalisesti esityksen maailmaan upottavaa esitystä, on Carlsonin (2006, 163–164) mukaan edeltänyt *ympäristö- ja paikka-sidonnainen performanssi*³⁴ ja siitä kehittynyt **ympäristönomainen**³⁵ esitys, jossa katsoja sijoitettiin myöskin tapahtumien keskiöön osaksi esitysympäristöä. Ympäristönomaisuutta sekä draaman jälkeisyyttä teatterin historiassa on ennakoitunut kuitenkin jo esimerkiksi ranskalainen teatterin uudistaja Antonin Artaud 1900-luvun alkupuolelta eteenpäin. Carlsonin (2006, 201–202) mukaan Artaud oli olennainen edelläkävijä valon, äänen, tilan ja liikkeen avulla; tarinallisen kuljetuksen sijaan operoiva tekijä. Esitysten tiloja tutkiva Una Chaudhuri (2005, 87) korostaa lisäksi Artaud'n visionäärisen ”julmuuden teatterin” tilallisuutta ympäristönomaisen teatterin alkulähteenä, joka otti sekä esitysympäristön että yleisön kanssänäyttelijöikseen.

Teatterintutkija Ric Knowles (2007/1999, 68) puolestaan korostaa, että esitysteoreetikko Richard Schechner lanseerasi ensimmäisiä kertoja termin *ympäristönomainen teatteri* (environmental theatre) 1960- ja 1970-lukujen taiteessa. Schechner jäljittää sen juuret länsimaiseen musiikin ja kuvataiteen kehitykseen,

33 Toimittaja Minna Tawastin (2016, 3) mukaan immersio on alun perin videopeleihin liitetty metafora virtuaalitodellisuuden uppoamisesta. Yhdistän immersiiiviset nykyesitykset myös live-roolipelin maailmaan sillä erotuksella, että roolipeleissä on usein fiktiiviset henkilöhahmot ja tarinankuljetus, kun immersiiivinen esitystaide puolestaan ammentaa enemmän omasta taustastaan, kuten nykytanssin, performanssin tai happeningin piirteistä. Tämä ei katsojan näkökulmasta ole aina välttämättä tapahtumiinsa osallistavaa, vaan ennemminkin tilallisuuteensa tai ympäristöön-sä upottavaa.

34 Tämä laajentunut performanssityyppi erottautui 1960-luvulla syntyneestä yksittäisen taiteilijan kehoon tai psyykeeseen liittyvästä aiemmasta performanssista ”äänen tai visuaalisuuden kautta rakennettuihin mielikuviin, joihin usein liittyi läheisesti speaktaakeli, teknologia ja eri medioiden yhdistäminen” (Carlson 2006, 163–164).

35 Ympäristönomainen tarkoittaa tässä yhteydessä katsojan ympärille levittäytävää esitystilaa. Tämä on vastoin edestäpäin katseltavaa näyttämökuvaa, jota seurataan vain yhdestä suunnasta, katsojasta näyttämölle. Ympäristönomaista esitystilaa ja teatteria tarkastelevat teksteissään ja tutkimuksissaan esimerkiksi Schechner 1994/1973, Aronson 1981, Arlander 1998 ja Chaudhuri 2005.

kuten dadaan ja säveltäjä John Cageen. Schechner myös yhdisteli kirjoituksiinsa teatteria rituaaleihin ja arkiseen katuelämään³⁶ ja liittää ympäristönomaisen teatterin historian myös kaupunkitiloissa tapahtuneisiin Allan Kaprow'n katsojia osallistaviin happeningeihin. Sekä Kaprow että Cage nousevatkin esimerkkeinä esille lähes jokaisessa prosessuaaliseen tekemiseen tai historialliseen avantgardeen viittaavassa teoksessa. Ikäänkuin tuona aikana kokeellisia, uudistusmielisiä tekijöitä olisi ollut vain pari kolme henkilöä. Uskon tämän korostuksen johtuvan historian kirjoihin näkyvimmin painetusta amerikkalaisesta näkökulmasta, vaikka samoihin aikoihin 1960-luvun tienoilla muilla mantereilla oli yhtälailla mullistuksia käynnissä niin yhteiskunnassa kuin taiteen sarallakin.

Carlson (2006, 150–151) ottaa vielä esille sen, kuinka teatteriteoreetikot sijoittavat useimmiten futurismia, dadaa ja surrealismia seuranneet happeningit ja performansitaiteen teatterillisen avantgarden jatkumoon, vaikka Kaprow itse jäljittää happeningien historiallisen kehityksen ensisijassa modernin maalaustaiteen kehitykseen ja kertoo seuranneensa etenkin käsitetaiteen kehitystä. Näen tämän eri suuntiin vetävän tilanteen johtuvan 1960-luvun taiteen avantgarden taidealojen välisiä raja-aitoja ja kaikenlaisia määrittelyjä välttelevästä luonteesta. Näin ei voida historiallisestikaan tarkastella, oliko silloinen taiteellinen toiminta kuvataidetta, musiikkia, teatteria vai kenties kaikkien näiden laajojen alueiden osia samanaikaisesti. Tämä taitekohta on kiinnostava 2000-luvun alkupuoliskon tilannetta katsottaessa, jolloin etenkin 1970–1990-luvuilla eriytymään ja erottautumaan pyrkineet taidelajit, kuten performanssi, installaatiotaide ja tanssitaide risteyttävät populaarikulttuurin sekä toisten taidelajien maise-
maa jälleen kaikin mahdollisin keinoin.

1980-luvun taitteesta eteenpäin teatterihistorioitsija Arnold Aronson on tarkastellut muun muassa ympäristönomaista teatteria ja etenkin sen tilallisiin ratkaisuihin liittyviä yleisöpositioita, siirtymiä ja rajauksia (Aronson 1981, 205–235). Yhdistän myös tämänkaltaiset ratkaisut osaksi aineettomien ja sosiaalisten tilo-

36 Yhdistän tämän sekä Allan Kaprow'n happeningit myös brasilialaisen Augusto Boalin "näkyttömiin", kaduilla tapahtuviin esityksiin, joissa yleisö ei aina tiennyt olevansa esityksessä tai osa sitä (Boal 1993/1974).

jen suunnittelua skenografian työskentelyssä.

1990-luvulla kuvataiteen ja esittävän taiteen yhteys ja hankaus nousi jälleen taidepoliittisen keskustelun aiheeksi yhteisötaiteen ja kollektiivisen tekemisen sekä taiteilijan yksilöllisen kädenjäljen säilyttämisen ristiriidasta. Tästä kitkasta kirjoittavat esimerkiksi kuvataidekriitikko Nicholas Bourriaud (2002/1998) sekä taidehistorioitsija Claire Bishop (2005 ja 2006). Käsittelen heidän näkemyserojensa välistä *relaationaalisen estetiikan* ongelmaa hieman tarkemmin kappaleessa *Esityksen ja installaation välimaastoissa*. Lyhyesti ottaen kollektiivisen ryhmätyön ja yleisön osallistumisella teoksen tai tilallisuuden rakentamiseen vaikuttaa olevan seurauksensa siihen, että teoksen tekijä tai tekijät eivät pysty eivätkä haluakaan täysin kontrolloida prosessuaalista teosta tai sen loppuun asti elävää kokonaisuutta.

Kaiken kaikkiaan olennaista tässä historiallisessa verkostossa on nähdäkseni etenkin se, minkälaiseen asenneilmastoon tapahtumat ovat nykypäivän näkökulmasta myös skenografian alaa kuljettaneet. Esimerkiksi seuraavanlaiset 2000-luvun kiteytykset: ”Skenografia on esityksen aistielementtien alkemiaa” sekä ”jatkuvaa havaitsemisen vaihtelua kehon, tilan, ajan ja merkityksen välillä” (Rajesh Westerberg ja Nesreen Hussein, Howardin 2009/2002, XIX ja XVI mukaan), ilmaisevat nähdäkseni muutoksessa olevaa työnkuvaa. Myös ajatus siitä, kuinka ”Skenografia tutkii aikaa ja tilaa esityksellisesti. Tilasta on tullut praktiikkaa – tilan praktiikkaa, ennemminkin kuin tilan esitys” (Oddey ja White 2006, 12), suuntaa nähdäkseni kohti prosessuaalisia ja laajennettuja ajattelutapoja skenografiasta. Tämänkaltaiset näkemykset myös vahvistavat käsityksiäni siitä, että skenografia voi olla myös esitykseen kuuluvien eri elementtien, aineettomien ja fyysisten, sekä niiden välisten suhteiden ja dynamiikkojen luomista.

Uusi skenografian tutkimus liittyy aina myös aiemmin alalla julkaistujen kirjoitusten jatkumoon.³⁷ Aineettomasta skenografiasta ja immersiiivisyydestä

37 Skenografian alan väitöksiä on tähän mennessä valmistunut Suomessa kahdeksan, joista seitsemän on tehty Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa ja sitä edeltäneessä Taideteollisessa korkeakoulussa. Lisäksi elokuvaalavastaja Katriina Pajusen väitöstyö on tehty Lapin yliopistossa.

puhuttaessa kyseeseen tulevat myös digitaaliset virtuaalilavasteet sekä tulevaisuuden hologrammilasit, jotka upottavat visuaalisesti ja kolmiulotteisesti katsojan elokuvan fiktiivisiin ympäristöihin tai myös ympäröivään todellisuuteen. Elokuvalavastuksen puolelta on ilmestynyt yksi väitöskirja Lapin yliopistosta tähän liittyen; Katriina Pajusen *Immersed in Illusion. An Ecological Approach to the Virtual Set*, jonka mukaan sekä katsojan mieli että keho voivat tempautua mukaan elokuvan liikkeeseen ja maailmaan, katsomispisteen ollessa virtuaalilavasteissa kuitenkin yhteen pisteeseen suuntautuva (Pajunen 2012, 138). Tässä tutkimuksessa keskityn teknologisten virtuaalimaailmojen sijaan kuitenkin enemminkin esitys- ja installaatiotaiteen konteksteissa tapahtuviin ihmisten ja tilojen väliin kohtaamisiin ja ympäristönomaisiin tilallisuuksiin. Näissä korostuvat esimerkiksi kosketusaisti, katsojan kehon liikkuminen esitystilassa sekä todellisten läsnä olevien ihmisten väliset kohtaamiset, fiktiivisten tai virtuaalisten henkilöhahmojen sijaan.

Skenografian alalta lähimmäksi tämän tutkimuksen aihepiirejä ja motiiveja osuu kokonaisuutena nähdäkseni nykyisen lavastustaiteen professori Liisa Ikonen väitöstyö *Dialogista skenografiaa*. Työstä käy ilmi, kuinka skenografia oli hänen tutkimuksensa osana olevissa esityksissä esimerkiksi ”enemmän vuorovai-
kutusta kuin materiaa” (Ikonen 2006, 63). Tutkimukseeni sisältyy myös pyrkimys kehittää skenografin työnkuvaa mahdollisuuksiltaan laajemmaksi ja tekijyydel-
tään aktiivisemmaksi osallistujaksi esityksen kokonaismerkitysten luomiseen. Yhdistän tämän tavoitteen esimerkiksi skenografi Maiju Loukolan väitöstyössä (2014) käsiteltyyn *laajennetun skenografian* käsitykseen, jossa ”nykyskenografia tulee ymmärretyksi pikemminkin aktiivisena toimijana kuin staattisena näyttämökuvana” (Loukola 2014, 56). Lisäksi esimerkiksi teatteriarkkitehti ja esitysuunnittelija Dorita Hannah työskentelee laajennetun skenografian alueella ja järjestää muun muassa kansainvälisiä symposiumeja³⁸ ja tapahtumia kutsuen

38 Tutustuin Hannahin työskentelyyn ensimmäistä kertaa vuonna 2011 osallistuttuani Turun edustalla Seilin saarella järjestettyyn kansainväliseen Kesäakatemiaan. Osallistuin myöhemmin myös Hannahin ja tanskalaisen Olav Harsløfin Roomassa vuonna 2014 järjestämään eri taitealojen symposiumiin nimeltä *Spacing Perform@nce*, joka lähestyi skenografiaa eri taiteenaloja ennakkoluulottomasti yhdistellen ja yhteisdemonstraatioita toteuttaen.

eri alojen taiteilija-tutkijoita vaihtamaan näkemyksiään tilallisesta ajattelusta ja skenografian tulevaisuudesta. Myös kansainväliset esittävän taiteen ja skenografian alojen seminaarit ja symposiumit ovat kommunikoineet muutosta prosessuaalisiin ja yleisöä osallistaviin työtapoihin. Näistä esimerkkinä on Prahassa kerran neljässä vuodessa järjestettävä skenografian maailmannäyttely PQ: *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. Tässä eri puolille kaupunkia levittäytyvässä tapahtumassa esitysten suunnittelijat erilaisista kulttuuritaustoista kohtaavat ja vaihtavat näkemyksiään, teosnäytteitään ja kokemuksiaan siitä, millaisena skenografia kulloinkin näyttäytyy suhteessa aikaansa ja ympäröivään todellisuuteensa. Osallistuessani tapahtumaan vuosina 2011 ja 2015 kasvava osa esillä olleista teosdokumentaatioista, vuorovaikutteisista installaatioista sekä näyttelyiden teemoista (2011: *Live Space – Theatre Architecture in Action* ja 2015: *SharedSpace – Music Weather Politics*) viestivät murroksesta kohti laajenevaa ja dynaamista käsitystä skenografiasta.

Tämä alati kehittyvä ja muutoksessa oleva tilanne on luonut motivoivaa jännitettä myös omalle taiteelliselle tutkimustyölleni. Tätä taustaa ja tutkimusprosessiani vasten pohdin, mitkä ovat tässä ajassa skenografille ominaisia ilmaisumuotoja tai työvälineitä ja mihin suuntiin ammatinkuva on edelleen muotoutumassa. Näistä erilaisista skenografian dynaamisista, laajenevista ja aineettomista näkökulmista ja kehityssuunnista sekä omakohtaisesta taiteellisesta työskentelystä on noussut esiin myös tämän tutkimuksen motivaatio ja keskiössä oleva, uusia näkökulmia avaava *rytminen tilallisuus*.

Tutkimuspraktiikkaa TAHTO-tohtoriohjelmassa

Tutkijan positioni ja tutkimusalani määrittyi skenografian alan tutkimuksen lisäksi taiteelliseksi tutkimukseksi jo siitäkin syystä, että olen toiminut suurimman osan jatko-opintojeni ajasta *Taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelmassa* TAHTO:ssa (2012–2015). Tämä tohtoriohjelma on ollut Suomessa ensimmäinen taiteelliseen tutkimukseen keskittynyt, osittain itseorganisoituva, taiteenteke-

misen tutkimuskäytäntöjä sekä uusia yhteistyömuotoja kehittänyt tohtorikoulu, jossa yhteistyötä ovat tehneet Helsingin Taideyliopiston akatemioiden lisäksi myös Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.³⁹ Tiivis työskentely sekä ajatusten ja kokemusten vaihto TAHTO-ryhmän kesken ovat väistämättä vaikuttaneet näkemyksiini taiteellisesta tutkimuksesta. Ohjelman sisällöllisinä painopistealueina tai teemoina ovat olleet Taiteellisen tutkimuksen metodologia ja käytänteet, Taide, aistisuus ja yhteiskunta sekä Uusi taiteellinen toimijuus.

Taide ja tutkimus ovat alituisessa vuorovaikutuksessa ja muutoksessa, kuten TAHTO-ohjelman teematkin. Hahmotan esimerkiksi seminaarikeskustelumme ja vuorovaikutteisen toimintamme pohjalta uuden taiteellisen toimijuuden kommunikaationa ja oman alan tulevaisuuteen vaikuttamisena. Tämän näen vastakohtana tekijyydelle, jossa ei ole kiinnostusta uusien keskusteluyhteyksien luomiseen tai oman työskentelyn kehittämiseen vuorovaikutuksessa muiden kanssa. Ohjelmassa taiteellista tutkimusta on lähestytty lähtökohtaisesti ”moniaistisena, -taiteisena ja -tieteisenä tutkimuksena, jossa eri taidon- ja tiedonalojen välinen yhteistyö, variaatio ja vertailu on sinänsä tiedonmuodotuksen väline” (TAHTO 2015).

Ryhmätyöntekijälle tämä [TAHTO-ohjelma] on ollut aitiopaikka seurata eri taideyliopistojen jatko-opiskelijoiden ja professorien keskusteluja sekä yrityksiä ymmärtää ja haastaa eri taiteenaloja yhteiseen kommunikointiin (Työpäiväkirja Lifländer, helmikuu 2015).

39 Helsingin Taideyliopiston muodostavat tällä hetkellä Kuvataideakatemia, Sibelius-Akatemia ja Teatterikorkeakoulu. TAHTO-ryhmään on kuulunut ohjelman koordinaattorin lisäksi pääosin kaksi tohtoriopiskelijaa ja kaksi tutkimusprofessoria kaikista edellä mainituista akatemioista ja Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta. Yhteensä siis noin 16 henkilöä, joista osa on vaihtunut vuosien varrella. Ohjelman johtajaksi on nimetty professori Esa Kirkkopelto Helsingin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta. Lisäksi ohjelmaan on liittynyt kansainvälinen eri taitealojen ja taiteellisen tutkimuksen asiantuntijoiden arviointiryhmä, joka on seurannut ohjelman toimintaa vuosittain ja antanut palautetta ja kehittämisideoita ohjelman toiminnasta. Lisätietoja TAHTO:n toiminnasta ja ryhmän jäsenistä löytyy ohjelman verkkosivustosta osoitteesta <http://www.artisticresearch.fi/tahto/>.

TAhTO:n avaamien kokemusten myötä käsittelen taiteellisen tutkimuksen tekijä- ja praktiikkalähtöiseksi tutkimukseksi, jossa uutta kokemuksellista ja käytännönläheistä tietoa saadaan ensisijassa omakohtaisen taiteellisen työskentelyn johdattamana. Tämä ei käsitykseni mukaan kuitenkaan absoluuttisesti tarkoita sitä, että taiteelliseen tutkimusprosessiin sisältyisi aina taiteellista toimintaa, vaan ennemminkin sitä, että tutkimuksen tekijä käyttää omakohtaisia kokemuksiaan taiteen tekemisestä osana argumentointiaan. Tämän vuoksi tarkennan oman tutkimisen tapani **taiteelliseksi toimintatutkimukseksi**.⁴⁰ Tämä tarkoittaa taiteellisen toiminnan, eli taiteellisten osioiden tai harjoitteiden toteuttamisen ja niiden synnyttämän tiedon kuuluvan olennaisena osana tutkimusprosessiin.

Neljän vuoden aikana TAhTO-ryhmän keskuudessa yhteisen kommunikoinnin haastavuus sekä vertaistuki selkiyttivät monia ratkaisuja, joita taiteilija-tutkija kohtaa. Yhteisiä ja yleisiä kysymyksiä olivat esimerkiksi seuraavat: Millä tavoilla tutkia? Miten välittää taiteellista tietoa eteenpäin? Mitä on uusi taiteellinen toimijuus ja mitä ovat taiteellisen tutkimuksen menetelmät? Näihin kysymyksiin ei tietenkään ole olemassa yksioikoisia tyhjentäviä vastauksia. Kuitenkin se kokemus, että persoonallisia tai erilaisia tutkimisen tapoja voi olla yhtä paljon kuin taiteilija-tutkijoitakin, on ollut oman reitin löytymisen kannalta merkityksellistä.

Kokeellisten tiedonmuodostustapojen kehittäminen, kuten performatiiviset tutkimusesittelyt ja toistemme tutkimusprosesseihin osallistuminen, on vaikuttanut myös tämän tutkimuksen taiteellisten osioiden kehittymiseen. Ryhmän yhteistoiminta ja keskinäiset kommunikaatiopyrkimykset ohjasivat myös ajattelemaan ja suuntaamaan tutkimusta laajemmalle vastaanottajajoukolle kuin pelkästään kunkin oman erityisalan asiantuntijoille. Käsittelen ryhmän jäsenten omalakista vuorovaikutteisuutta tarkemmin yhden tapausesimerkin

40 Toimintatutkimus on tutkimistapa, jossa tutkija osallistuu tutkimansa yhteisön toimintaan tarkoituksenaan vaikuttaa tai tehdä muutoksia tutkimansa yhteisön tai organisaation käytäntöihin (Heikkinen & Syrjälä & Rovio 2007, 77). Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa tutkiminen on luonteeltaan sekä taiteen tutkimista että taiteen tekemistä, eli toimintaa, joten näiden kahden yhdistelmästä rakentuva "taiteellinen toimintatutkimus" kuvaa tutkimustani nähdäkseni kattavimmin. Kyseinen yhdistelmä ei tietääkseni ole kuitenkaan vielä tutkimuskieleen vakiintunut käsite.

avulla luvussa III kohdassa *Corridor – kosketusten ohjaamat kokemukset*, joka oli alkujaan neljän TAHTO-tohtoriopiskelijan yhteistyö esitystaiteen, kansanmusiikin, sävellyksen sekä skenografian alalta ja josta tuli lopulta myös yksi oman tutkimukseni taiteellisista osioista.

Taiteellista tutkimusta käsitteleviä tekstejä löytyy sekä kansainvälisellä tasolla että Suomessa jo laajassa mittakaavassa.⁴¹ Keskeisiä aiheita, jotka näytettyvät taiteellisia osioita sisältävien tutkimusten ympärillä, ovat esimerkiksi *tiedon tuottaminen taiteen keinoin, tutkimuksen suhde taiteen tekemiseen* sekä *taiteellisen tutkimuksen suhde nyky-yhteiskuntaan*.

Filosofi ja taiteen tutkimuksen professori Henk Borgdorff (2011, 44) ottaa artikkelissaan esille sen, kuinka taiteellinen tiedon tuottaminen mahdollistaa keskeneräisten, eli vasta artikulaatioksi muotoutuvien asioiden esiintuomisen ja käsittelyn, jossa luova prosessi ja tekeminen ovat tutkimuksen keskiössä. Myöhemmässä tekstissään hän mainitsee taideteosten toimimisen tutkimuksen työvälineinä erityisesti silloin, kun ne säilyttävät aavistuksenomaisen luonteensa ”kurotaessaan kohti tuntematonta” (Borgdorff 2012, 194). Tunnistan nämä omassa tutkimuksessani, jossa taiteelliset osiot ovat paljastaneet uutta kokemuksellista tietoa ja kehittäneet tutkimuskysymyksiä suuntaan, jota en olisi pystynyt hahmottamaan ilman teosten valmistamisprosesseja. Käsityötieteen professori Pirkko Anttila (2012, 120–121) ehdottaa ”tiedon laajennettua konseptia” tämänkaltaisessa tilanteessa, jossa taiteilija-tutkija käyttää omia teoksiaan tutkimuksen aineistona ja jossa tiedon ilmaisu ei aina välttämättä ole verbaalista. Tämä laajenuksen tarve juontaa juurensa siitä, että tieteilijät eivät ole halunneet hyväksyä tilannetta, jossa tutkimusväline on samanaikaisesti myös tutkimuksen aihe. Anttila painottaa taiteellisen tutkimuksen potentiaalia tieteeseen suhteutettuna etenkin siinä mielessä, että taiteen kokemuksellisen luonteen ja mielikuvituksen tärkeyden ymmärtäminen luovat mahdollisuuden uusien tiedonhankinnan muotojen ja metodien hahmottamiselle, joista voi olla hyötyä myös tieteen kehitykselle.

41 Taiteellisen tutkimuksen diskurssista kirjoittavat esimerkiksi Sullivan (2005), Barrett & Bolt (2007), Borgdorff (2011 ja 2012) sekä Hannula & Suoranta & Vaden (2003 ja 2014), Kirkkopelto (2008), Arlander (2011) Anttila (2012) ja Rinne (2016).

Tahto-ohjelman seminaarikeskusteluissa pohdimme muun muassa sitä, pitäisikö taiteellisen tutkimuksen asettumista omaksi diskurssikseen⁴² välttää kokonaan, jotta alueen elävyys ei jähmettyisi tiettyihin uomiinsa tai sitoutuisi pelkästään akateemisiin instituutioihin. Näen määrittelemättömyyden osittain positiivisena asiana, mutta suhtaudun siihen myös kriittisesti. Jos taiteellista tutkimusta ei pystytä ollenkaan rajaamaan omaksi alueekseen tai tutkimisen tavakseen, uhkaa se jäädä hahmottomaksi välialueeksi, jota on vaikea haastaa tai uudistaa. Akateemiseen tutkimukseen liittyen Borgdorff (2011, 49) ottaa esille sen, kuinka perinteisten tutkimustraditioiden ulkopuolella taiteellinen tutkimus saa vapaammin kehittyä omaan suuntaansa, koska sillä ei ole tietyn tradition mukanaan tuomaa painolastia artikuloita sanomaansa ennalta määritetyllä tavalla. Tähän viitaten taiteellisessa tutkimuksessa kytee selkeästi akateemisen tutkimuksen konventioiden haastamisen ja uudistamisen mahdollisuus. Nähdäkseni tämä johtuu etenkin kitkasta, jonka kokemusperäisen tiedon ja akateemisen argumentoinnin yhdistäminen aiheuttaa.

Olen osallistunut taiteelliseen tutkimukseen myös akateemisen kontekstin ulkopuolella, esimerkiksi Helsingin Nykytaiteen museon Kiasma-teatterin vuodesta 2005 lähtien organisoimassa teatteri.nyt-tapahtumassa. Monipäiväisestä tapahtumasta on muodostunut vuosien varrella taiteilijalähtöinen foorumi, jossa nykyteatterin, tanssin ja esitystaiteen tekijät ja taiteilija-tutkijat ottavat osaa ohjelman suunnitteluun ja toteuttamiseen sekä samalla muutosprosessiin ja keskusteluun siitä, miten teatteri nykyajassa näyttäytyy. Olin tapahtumassa mukana vuosina 2011 ja 2013–2015, jolloin sekä osallistuin erilaisiin työpajoihin ja harjoitteisiin että myös toteutin ja vedin niitä. Osallistuin myös erilaisiin keskustelupiireihin ja esityksellisiin tapahtumiin oman tutkimuksellisen taiteen praktiikkani lähtökohdista ja näkökulmista. Esitystaiteen ja esittävien taiteiden kehittäminen, kriittinen keskustelu ja suhde nyky-yhteiskuntaan olivat esillä

42 Käsitteenä diskurssi on alun perin lähtöisin kielitieteestä ja se on eräänlainen kommunikoinnin kenttä jonkin tietyn aihealueen ympärillä. Esimerkiksi taiteellinen tutkimus, tutkijat ja heidän muodostamansa tutkimisen tavat ja käytänteet sekä alan ympärillä käytävä keskustelu muodostavat yhden diskurssin; missä ja miten keskustellaan, mitä puhutaan ja miten esimerkiksi esitelmiä pidetään.

erityisesti viimeisimmässä *teatteri.nyt*-tapahtumassa, jossa aiheena oli pohtia ilmastonmuutosta esitystaiteen keinoilla kokeellisesti, kehollisesti ja tutkimuksellisesti:

Miten taiteilijat kohtaavat ilmastonmuutoksen työssään? Miten dialogi tieteiden ja taiteen alojen välillä voi mahdollistaa uusien ratkaisujen löytämisen? Millaisia tunteita ilmastonmuutos herättää ja miten niitä on mahdollista käsitellä? Tapahtuma ei pyri tarjoamaan valmiita vastauksia, vaan kehottaa osallistujiaan reflektointiin ja valppauteen. (Kiasma 2015.)

Tällaisessa tapauksessa raja taiteen tekemisen, vastaanottamisen ja tutkimisen välillä hämärtyy entisestään, jolloin esiin nousee kysymys, minkälaista tietoa taiteellisessa tutkimisessa ollaan etsimässä? Anttila (2012, 125) summaa tutkimisen tavan riippuvan siitä, minkälaiseen tietoon pyritään: universaaliin totuuteen, jota voidaan soveltaa kaikkiin ihmisiin, vai tietoon, jossa tarvitaan henkilökohtaista tulkintaa ja subjektiivista analyysia, kuten taiteellista tutkimusta tehtäessä tai teoksia koettaessa. Akateemiseen taiteelliseen tutkimustyöhön sisältyy Borgdorffin (2011, 54) mukaan tutkijan ennalta artikuloima kysymys ja aihe, jotka ovat relevantteja tutkimuksellisessa kontekstissa. "Tutkimuskysymyksen muotoileminen rajaa tilaa, jossa mahdollinen vastaus voi löytyä" (emt. 2011, 56).

Omaan tutkimusprosessiini pohjautuen korostaisin sitä, että aiheen ja kysymysten lisäksi akateeminen tutkimusprosessi myös dokumentoidaan huolellisesti ja altistetaan vastavuoroiselle keskustelulle ja julkiselle tarkastusprosessille väitöstilaisuuksineen. Tällöin artikulointi suuntautuu väistämättä kohti laajempaa kontekstia ja hakee keskusteluyhteyksiä ja viitekehyksiä teoriasta ja ainakin jossain määrin myös oman yliopiston tutkimusperinteistä. Pelkkä taiteen tekeminen ei siis akateemisessa tutkimuskontekstissa riitä, vaan tekijäyhdisty nähdäkseen oman alan kehittämiseen, sen ominaispiirteiden ja muutosten artikuloimiseen sekä kriittisten näkökulmien kommunikoimiseen.

Taiteellinen tutkimus yhdistetään toimintatutkijoiden Hannu Heikkisen, Esa Syrjälän ja Leena Rovion (2007, 163) mukaan usein hermeneutiikkaan sen

vähitellen kehämäisesti lisääntyvän ymmärryksen vuoksi. Hermeneuttinen käsitys perustuu myös siihen, että kun totuudesta paljastetaan jotain, osa jää myös aina piiloon. Samaa asiaa on käsitelty jo monen taiteellisen tutkimuksen yhteydessä, mutta visuaalisen taiteen professori Harri Laakso tuo tähän näkökulmaan kiinnostavan ajatuksen ”ei tietämisestä”, jolla on hyvä olla sijaa nykytaidetta tutkittaessa ja tarkasteltaessa:

Kun esimerkiksi edellä mainitsin, että taiteellinen tutkimus ei tiedä, johtuu se kohdallani siitä, että taide, joka puhuttelee minua, ei myöskään tiedä, ei perustu niihin ideaaleihin, joita tiedolle asetamme – ajatukseen organisoidusta, vakaasta ja koherentista merkitysten taloudesta (Laakso 2014, 175).

Taiteellinen tutkimus lähestyy myös jo aiemmin mainitsemani toimintatutkimuksen olemusta, jossa Heikkisen, Syrjälän ja Rovion (2007, 77) mukaan ymmärrys ja tulkinta kehkeytyvät vähittäin ja tutkimustyötä motivoi halu kehittää tutkittavan yhteisön toimintaa. Toimintatutkimus ”hahmottuu syklinä (tai ympyränkehänä), jossa vuorottelevat suunnittelu, toiminta, havainnointi ja reflektointi”. Nyt käsillä olevan tutkimusprosessini kohdalla tämä sykli toteutui taiteellisten osioiden valmistusprosessien aikana, jolloin suunnittelu, toiminta, havainnointi, teoria ja reflektointi vaikuttivat aina seuraavaan teokseen ja sen analyysiin.

Taiteilija-tutkijan henkilökohtainen kokemushorisontti väistämättä vaikuttaa aineiston tarkastelutapaan ja siihen, mitkä asiat korostuvat ja nousevat kirjoittajalle merkityksellisiksi. Edellä mainittujen toimintatutkimukseen perehtyneiden kirjoittajien tekstissä subjektiivisuus ei ole kuitenkaan negatiivinen asia, vaan vain tietty tutkimisen tapa, jossa tutkija ei edes oleta olevansa ulkopuolinen tai neutraali, vaan osallistuu tutkimaansa toimintaan aktiivisesti (Heikkinen ym. 2007, 19). Vaikka en varsinaisesti toimintatutkimuksen valmiiseen diskurssiin oman taiteellisen toimijuuden vuoksi sitoudukaan, tunnistan silti tutkimukseni kulussa paljon toimintatutkimuksen piirteitä:

Toimintatutkija tuntee aineistonsa läpikotaisin, sillä hän on itse ollut paikalla, kun asiat ovat tapahtuneet. Hänen intuiotonsa on ruumiin tietoa. Kentän ta-

pahtumat ovat piirtyneet hänen kehoonsa ja muistiinsa, mistä ne nousevat intuitiivisesti pintaan ja peilautuvat tutkimuskirjallisuuteen ja seminaarikusteluihin. Tutkija usein itse tietää, mikä aineistossa on tärkeää ja mikä on oikea etenemissuunta. [...] toimintatutkimus on puoliksi tutkimusmenetelmä ja puoliksi käytännönläheistä asennoitumista tietoon. (Heikkinen, Syrjälä ja Rovio 2007, 112 ja 200.)

Pidän taiteellisen toimintatutkimuksen erityislaatuisuutena ja mahdollisuutena sitä, että tekijä ei pelkästään analysoi muutosta, vaan myös aiheuttaa ja on osa muutosta omalla taiteellisella ja tutkimuksellisella työskentelyllään.

Minkälaisia tutkimusmenetelmät voivat sitten taiteellisessa tutkimuksessa olla? Esimerkiksi Taiteellisen tutkimuksen professori Anita Seppä (2012, 22) sekä Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén (2003, 78) tuovat esille metodisanan alkuperän *methodos*, jonka merkitys viittaa tien selvittämiseen ja siihen, miten tutkija on suunnistanut lähtökohdasta etenemisen kautta lopputulokseen. Taiteellinen toimintatutkimus kaikkine elävine muutostekijöineen, ei kokemuksiini perustuen voi edetä suoraviivaisesti alkukysymyksistä lopputuloksiin, vaan se on aina jossain määrin elävä ja itseorganisoituva tilanne suhteessa todellisuuteensa. Nähdäkseni on tärkeää vilpittömästi antautua työryhmälle, teokselle ja sitä ympäröivälle todellisuudelle ja luopua ainakin osittain lopputulokseen tähtäävästä kontrollista. Huomasin näin antavani mahdollisuuden uudenlaisille ajatuskuvioille, tapahtumille ja yhdistelmille, tehden tilaa myös sellaisille vastauksille, joihin liittyviä kysymyksiä en aiemmin olisi pystynyt edes hahmottelemaan.

Taiteellinen tutkimus kertoo usein jo työtavoiltaan ja lähtökohdiltaan ympäristön kuuntelemisesta ja kunnioittamisesta sekä humanistisista arvoista. Esimerkiksi kuvataiteilija-tutkija Minna Rainio kuvaa globalisaatiota ja pakolaisuutta videoinstallaation keinoin käsittelevässä taiteellisen väitöstyönsä kirjallisessa osiossa:

Taiteen ja tieteen rajapinnalla kulkeva tutkimus voi parhaimmillaan toimia paikkana, jossa tieteellisen tutkimuksen tarkkuus, täsmällisyys ja kielellisyys

kohtaavat taiteen monimerkityksellisyyden, moniaistisuuden ja ei-kielellisyyden. Ehkäpä juuri tässä kokonaisvaltaisessa käsitteellisen ajattelun ja kokemuksellisen aistihavainnon risteyskohdassa voi syntyä sellaisia uusia todellisuuden kohtaamisen tapoja, jotka voivat tehdä näkyväksi yhteiskunnallisia epäkohtia poliittisella tavalla ja toisaalta mahdollistaa toisten ihmisten kokemusten eettisen kohtaamisen. (Rainio 2015, 165.)

Tähän erilaisista taustoista tulevien ihmisten näkemysten ja kokemusten törmäyspisteeseen näyttäisi syntyvän merkityksellinen uusi tila, jossa voivat kohdata toisilleen vieraiden ihmisten lisäksi myös esimerkiksi teos ja tulkinta tai tekijän ja katsoja-kokijan ajatukset ja assosiaatiot.

Kirjallisen osion rakenne

Edeltäneen johdanto-osuuden ja taiteellisen tutkimuksen yleisten pohdintojen jälkeen syvennyn **luvussa II** avaamaan tilan rytmeihin liittyen erilaisia teoreettisia ja aiemmin tehdyistä taideteoksista esiin nousevia näkökulmia. Pohjustan sitä, mistä näkökulmista rytmiä tarkastelen ja myöhemmin taiteellisiin osioihini liittyen analysoin. Tarkastelen erityyppisiä tilallisuuksia Lefebvren (1991/1974) ja Sojan (1996) aiempiin tilajakoihin perustuen sosiaalisista, fyysisistä ja mentaalista tiloista, joihin liittyy myös Sojan *kolmannen tilan* ajatus, jossa hän menee fyysisiä ja sosiaalisia tiloja syvemmälle etsiessään uusia kriittisiä näkökulmia jo olemassa oleville ja tunnistetuille tilallisuuksille. Tilallisen tarkastelun jälkeen avaan Lefebvren ympäristön, kehon ja arjen rytmejä kokoavaa *Rytmiianalyysia* (2004) sekä tätä analyysia eteenpäin soveltaneiden kulttuurimaantieteilijöiden ajatuksia rytmeistä urbaaneissa kaupunkiympäristöissä. Toisenlaisen näkökulman rytmisyyden tarkasteluun tuo etenkin esittävien taiteiden yleisökontaktien aiheuttama ja muissakin ihmisten välisissä vuorovaikutustilanteissa tapahtuva Erica Fischer-Lichten (2008) *itseorganisoituvan palautekehän* (autopoietic feedbackloop) ajatus sekä Daniel Sternin (2010)

eleiden synkronisaatiosta johdettu *kommunikatiivinen musikaalisuus* ihmisten välillä.

Luvussa III avaan taiteellisten osioiden valmistumisprosesseja, lähtökohtia ja rytmin tilallista esiintymistä niissä. Ensimmäisen teoksen (*Between two Skies*) kohdalla keskiöön nousee ihmisen ja ympäristön yhteensulautumisen teema. Toisessa teoksessa (*Corridor*) katsoja-kokijoiden siirrot ja kosketukset ohjasivat esitystä. Kolmannen teoksen (*Skin of the Space*) kohdalla olennaista oli tilakokemuksen siirto ja kaikuvan ääniyhteyden muodostaminen Lauttasaaren vesitorinin, galleriatilassa liikkuvan esiintyjän ja katsoja-kokijoiden välille. Tarkastelen näissä yhteyksissä tilan rytmien moninaista olemusta esitysten ja installaatioiden kokonaisuuksissa ympäristöineen, ihmisineen ja tapahtumallisine äänineen. Taiteelliset osiot myös monilta osiltaan heijastelevat koko työryhmän prosessin aikana yhteen hioutunutta ajatusmaailmaa, yhteisiä keskusteluja, harjoitteita ja ryhmätyötapoja. Esiin nousee myös teosprosessien etenemisen myötä havainnoinnin kohdistaminen kohti skenografian aineettomia ja rytmisiä ilmaisukeinoja, eli rytmistä tilallisuutta. Luvun lopussa tarkastelen vielä erikseen kuhunkin teokseen kohdistamani tutkimuskysymyksiä, jotka kehittyivät eteenpäin teosprosessien kuljettamina.

Luvussa IV saatan taiteelliset osiot ja teoriat vuoropuheluun keskenään. Tarkennan erilaisten tilakäsitysten jakautumista esityksen tilallisuuden näkökulmasta sekä muodostan oman tulkinnan rytmin tilallisten olomuotojen jakautumisesta erilaisiksi osa-alueiksi. Syvennän samalla myös kulttuurimaantieteilijöiden huomioista esiin noussutta ajan ja paikan tuntua (Wunderlich 2008) sekä kommunikatiivisen musikaalisuuden ajatusta (Stern 2010). Pohdin myös katsoja-kokijoiden näkökulmaa kerättyjen katsojakommenttien avulla ja arvioin kriittisesti uudelleen taiteellisia osioitani tutkimuksellisten tavoitteiden kannalta: mitä olisi voinut tai kannattanut mahdollisesti tehdä toisin. Luvun lopussa käsittelen vielä tutkimusteosten suhdetta laajempaan esittävän taiteen ja kuvataiteen kontekstiin sekä esityksen ja installaation välimaastoihin sijoittuviin referenssiteoksiin.

Luvussa V pohdin rytmistä tilallisuutta kokonaisvaltaisena kokemuksena, jossa tila, liike, ääni, kompositiot ja kohtaamiset muodostavat samanaikaisen kerroksellisen kokonaisuuden; moniulotteisen rytmisen ja rajoiltaan avoimen

kokonaisuuden. Pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini ja tarkastelen myös skenografian ja oman työnkuvani tulevaisuutta laajennetun skenografian näkökulmaa vasten. Näin skenografia näyttäytyy esimerkiksi arkkitehtuuriin, installaatio- ja esitystaiteeseen, arkiympäristöihin ja mielensisäisiin tiloihin sitoutuvana taiteenlajina ja uusien sovellutusten ilmiökenttänä. Lopuksi yhdistän vielä tutkimuksen aikana esille nousseita ajatuksia uusien mahdollisuuksien *kolmannen tilaan*, jossa on lopulta kyse vielä tiedostamattoman tai tuntemattoman hahmottamisesta.

Liitteistä: Tutkimuksen taiteellisten osioiden yleisön jäsenet, eli näissä tapauksissa katsoja-kokijat, vastasivat kirjallisesti esittämiini kysymyksiin kustakin teoksesta. Kirjan viimeisillä sivuilla ovat sekä taiteellisten osioiden käsiohjelmat että katsoja-kokijoille suunnatut kyselyt ja katsojakommentit kokonaisuudessaan. Lisäksi kirjallisen osion sivulta 203 löytyy linkki taiteellisten osioiden videokoosteeseen.

Käytän tämän kirjallisen osion tekstissä erilaisia värejä erottelemaan erityyppisiä tekstilajeja toisistaan. Varsinaisen tutkimustekstini rinnalla harmaat osat ovat lainauksia omista päiväkirjamerkinnöistäni. Taiteellisten osioiden katsojakommentit on merkattu eri väreillä, jotka muistuttavat kunkin teoksen jälkikuvista, kuten vesiaiheesta (*Between two Skies*), kehollisesta kontaktista (*Corridor*) tai vesitornin betonirakenteesta (*Skin of the Space*), auttaen hahmottamaan, mistä teoksesta on kulloinkin kyse.

Tyylissä: Kirjoittamisprosessin aikana olen monesti pohtinut, miten saada kirjoitettu kieli resonoimaan tutkimuksen taiteellisten osioiden kanssa. Olen ajatellut kirjoittamisen kokonaisuutta välillä musiikkina introineen, kehittäyttyneen, kertauksineen ja uusine alkuineen. Toisinaan olen ajatellut kirjoittamista tiloina ja mielenmaisemina, joissa kuljen välillä yksin ajatuksissani ja välillä käyden dialogia muiden kirjoittajien ja taideteosten kanssa. Joskus ajattelen kohtaavani myös lukijan kanssa; hänen ajatuksiaan tai tulkintojaan kuulostellen. En lähtenyt työstämään tätä tekstiä lähtökohtaisesti rytmiltään tai rakenteeltaan rikotuksi tai kokeelliseksi, mutta silti siihen on tarttunut välillä taiteentekemisessäni omaksumani kollaasimainen tai fragmentaarinen kokonaisuusien käsittelemisen tapa.

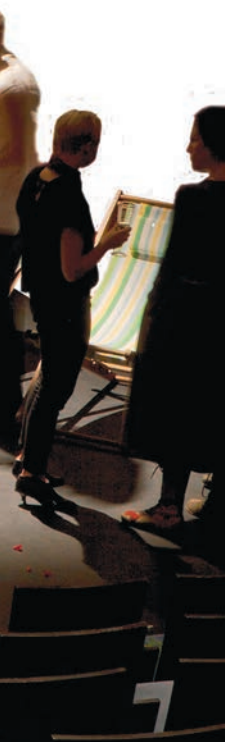


NÄKÖKULMIA TILAAAN JA RYTMISYYTEEN





Kuva: Laura Vuoma



Kuva: Petri Summanen

Tilallisuuskäsityksiä

Erilaisia tilallisuuksia kulttuurimaantieteilijä Edward W. Sojan (1996, 59) luetteloa eteenpäin soveltaen: absoluuttinen, abstrakti, aistinen, arkkitehtoninen, dominoiva, dramatisoitu, eletty, eristetty, fragmentaarinen, fyysinen, geometrinen, globaali, hierarkkinen, historiallinen, kahdenvälinen, kapitalistinen, konkreettinen, kulttuurinen, luonnollinen, läpinäkyvä, mahdoton, mentaalinen, neutraali, orgaaninen, poliittinen, rajaton, ristiriitainen, ruumiillinen, sosiaalinen, suunniteltu, traditionaalinen, urbaani, utooppinen, vastaanotettu, visuaalinen ja virtuaalinen tila. (Työpäiväkirja Lifländer, lokakuu 2015.)

Skenografinen ilmaisu kiinnittyy aina jollain tavalla tilaan tai ympäristöön sekä ihmisten ja tilojen väliseen suhteeseen. Tämän vuoksi näen perusteltuna tarkentaa seuraavaksi tähän tutkimukseen kiinnittyvää tilakäsitystä. Jos tarkastelen tilan käsitettä ensin täysin yleisellä tasolla, näen sen merkitsevän mitä tahansa rajallista avaruudenosaa, kuten luonnonympäristöä, kaupunkitilaa tai huonetilaa. Tila voi merkitä myös esimerkiksi liikkeen tai valon rajaamaa aluetta sekä ihmisten välistä tilaa. Vielä paljon monitulkintaisemmaksi ja immateriaalisemmaksi tilan käsite muuttuu, kun se yhdistetään esimerkiksi säätilaan, sairauden tilaan tai mielentilaan, jolloin se ei ole enää millään muotoa fyysinen tai rajattu tila, vaan imaginäärinen olo- ja tunnetila.

Yllä kuvatusta Sojan erilaisten tilallisuuksien kirjosta poimisin erityisesti seuraavat tilallisuudet, jotka liittyvät tämän tutkimuksen teemoihin: *aistinen, eletty, fragmentaarinen, kahdenvälinen, ruumiillinen, rajaton, mentaalinen ja sosiaalinen* tila. Suurin osa näistä tilallisuuksista avautuu pikkuhiljaa taiteellisia tutkimusteoksia käsitellessäni, joissa etenkin moniaistisuus, ruumiillisuus ja tilojen rajattomuus nousevat useasti esille. Kahdenvälisen tilan yhdistän puolestaan erityisesti keskimmäisen teoksen, eli *Corridorin* prosessiin, jossa kahdenvälisyys ja tietty vastavuoroinen rytmi syntyivät katsoja-kokijan ja esiintyjän välille fyysisten kosketusten ja siirtelyiden johdattamina. Fragmentaarisen eli sirpalemaisena tai rajattoman tilallisuuden näen puolestaan yhdistyvän erilaisen tilojen samanaikaisuuteen ja aineettomiin ilmaisukeinoihin, kuten fyysisten

ja mentaalisten⁴³ mielikuvien, mielentilojen, tulkintojen ja assosiaatioiden sekä sisä- ja ulkotilojen yhtäaikaiseen läsnäoloon esitysten aikana. Tästä esimerkkinä toimii vesitornin akustiikka toisen tilan sisällä viimeisessä tutkimusteoksessani. Mielikuvan käsitettä tarkentaa nykyinen Kuvataideakatemiaan maalaustaiteen professori Tarja Pitkänen-Walter seuraavasti:

Mielikuvan käsitteellä, kuvakonnotaatiosta huolimatta, saatetaan viitata myös näköaistimuksen avulla tavoittamattomiin sisältöihin. Mielikuva voi tarkoittaa kuvallisen, ”kertovan” tai esittävän aiheen ohella myös kuva-aiheeksi suoraan kääntymättömiä elementtejä, esimerkiksi värien suhteita ja liikkeitä, muotokieltä ja kuvan elementtien rytmejä (intensiteettejä). Mielikuvaan sisältyy monien aistimodalityettien aistimusrepresentaatioita, esimerkiksi ääntä, tuoksua, makua, määrällisyyttä, suuntaisuutta, painavuutta, valoisuutta, kosteutta. Mielikuvaan voi kuulua jokin tuntu tai tunnelma. (Pitkänen-Walter 2006, 18–19.)

Mielikuvat ja mielikuviutus yhdistyvät myös aiemmin mainitsemaani *näkymättömän lavastamisen* ajatukseen, jota voi ajatella näin myös eräänlaisena *mielensäisenä skenografiana*, jolloin jokin tapahtuma tai ympäristö voi toteutua pelkästään katsojan mielikuviutuksessa⁴⁴.

Kappaleen alussa mainituista tilallisuuksista erityisesti *eletty tila* ja *sosiaalinen tila* kaipaavat tässä vaiheessa lähempää tarkastelua. Sosiaalisen tilan ajatus on lähtöisin Lefebvren pääteoksesta *Production of the Space* (1991/1974), jonka läpikäyvässä teemana ovat sosiaalisesti tuotetun tilan jakaminen kolmeen

43 Kuten alukkeessa toin esille käsitan mentaalisen tilan esityksen tapauksessa katsoja-kokijan tai vastaanottajan mielessä kulkeva henkilökohtaiseksi mielentilaksi ja sosiaalisesti hahmotukseksi, millä asenteella ja mistä lähtökohdista he ovat tulossa tai millä ennakkotietämyksellä he esitystä tai teosta tarkastelevat.

44 Näkymätöntä lavastamista ja mielensäisiä skenografiaa testasin käytännössä etenkin koreografi Elina Pirisen kanssa työstämässämme näyttämöteoksessa *Wrong, Wright, Love, Fight* (Kiasma-teatteri 2010), esimerkiksi tyhjän näyttämötilan lämpötilaa vaihtamalla tai pyytämällä mukaan katsojien ajatuksia kesken esityksen.

osaan: *aistittuun, käsitteellistettyyn ja elettyyn tilaan*. Esimerkiksi yhdyskuntasuunnittelun professori Panu Lehtovuoren (2002, 49) mukaan Lefebvren tarkoittama aistittu tila tarkoittaa moniaistisesti havaittua fyysistä tilaa, kun taas käsitteellistetty tila yhdistyy "tietoisiin tilaa tai kaupunkia koskeviin representaatioihin". Lefebvren hahmottelema eletty tila puolestaan yhdistää fyysisiä ja mentaalisia tiloja kokonaiseksi eletyksi tilaksi. Lehtovuoren oman näkemyksen mukaan nykypäivän kaupunkisuunnittelun tulisi olla moninainen, prosessuaalinen ja avoin kenttä, joka ottaa huomioon myös ihmisten sosiaaliset tilat ja niiden mukanaan tuomat inhimilliset merkitykset elämässä ja tilankäytössä (Lehtovuori 2002, 51). Samankaltaisia näkemyksiä jakaa myös esimerkiksi maantieteilijä Doreen Massey (2008, 144), joka kirjoittaa siitä, miten kaupunkitilat ja paikat eivät ole fyysisiä, jähmettyneitä ja visuaalisia, vaan perustaltaan avoimia ja tilapäisiä, jolloin ihmiset ja tapahtumat aina vaikuttavat tilan syntyyn. Tämä liittyy lähtöajatukseni aineettomasta skenografiasta, jossa esiintyjät ja yleisö luovat liikkumisellaan ja sijoittelullaan erilaisia kuvioita, sommitelmia ja esityksellistä dynamiikkaa. Näin he osallistuvat myös tilallisten rytmien luomiseen tietoisesti ja tiedostamattaan. Aineettomia; ilmaan, hetkeen ja mielikuvitukseen muodostuvia moniaistisia sosiaalisia tilallisuuksia, kuvaa myös teatterintutkija Erica Fisher-Lichte (2008, 107). Hänen mukaansa esityksen tilallisuus, joka syntyy siis esityksen tapahtumasta, on ohikiitävää, katoavaista ja tilapäistä, jolloin tilallisuus tulee erotella siitä fyysisestä tai arkkitehtonisesta tilasta, jossa esitys tapahtuu.

Kulttuurimaantieteen kolmannen tilan näkökulma

Edward W. Soja käy tekstissään *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places* (1996) vuoropuhelua Lefebvren koko uran ja kirjallisen tuotannon kanssa. Se, mitä Lefebvre kuvasi "eletyksi tilaksi", tarkoitti Sojan (1996, 10–11) mukaan pohjimmiltaan reaalisesta ja kuvitellun tilan yhdistelmää, josta syntyi Sojan hahmottelema *kolmas tilallisuus*. Myös Sojan kirjan

nimi real-and-imaginated places viittaa tähän yhdistelmään. Soja jakaa kaupunkitilan eri tilallisuudet kolmeen osaan: **ensimmäiseen tilaan**, joka tarkoitetaan fyysisiä, aistittuja tai konkreettisia tiloja ja paikkoja, kuten luonnonympäristöjä ja rakennettuja ympäristöjä; **toiseen tilaan**, jota Soja kuvaa ajattelun tiloiksi, sosiaalisiksi suhteiksi ja symbolisiksi tiloiksi, kuten tulevaisuuden kaupunkisuunnittelu tai historian ja sosiaalisten verkostojen vaikutus tilaan tai paikkaan, sekä **kolmanteen tilaan**, joka on enemmän kuin ensimmäisen ja toisen tilan yhdistelmä. Kolmas tila on rajaton ja vielä määrittelemätön uusi tilallisuus, joka mahdollistaa jo tunnistettujen tilallisuuksien kriittisen tarkastelun ja niiden mahdollisuuksien laajentamisen. Kolmas tila on fyysisen ja mentaalisen tilan yhdistelmä, avoin ja radikaali muutoksen tila, joka kuvastaa todellisuutta paremmin kuin ensimmäinen ja toinen tila erillään toisistaan. (Soja 1996, 74–82.)

Kolmas tilallisuus kiehtoo tutkimukseni kannalta erityisesti sen ambivalenssin ja aineettoman olemuksen ansiosta, jollaisia kohtaa taideostojen ja esitysten sekä niiden aiheuttamien tulkintojen yhteydessä. Myös Lefebvren hahmottelema eletty tila, joka muodostuu esimerkiksi toriaukiolla tapaavien ja ohikulkevien ihmisten välisistä kohtaamisista, ajatuksista ja mielentiloista, on nähdäkseni hyvin lähellä tapahtuman kaltaisia immerssiivisten tai ympäristöomaisten nykyesitysten tilallisuuksia, joissa katsoja ja esiintyjät muodostavat yhdessä erilaisia näkyviä ja näkymättömiä tiloja liikkueessaan, ajatellessaan, viestissään tai ryhmittyessään eritahtisesti tai samanaikaisesti.

Soja (1996, 54) vertaa Lefebvren tapaa yhdistellä painavia faktoja ja mielikuvituksellisia utopioita maagiseen realismiin⁴⁵, joka yhdistelee realistiseen kerrontaan tai alun perin kuvalliseen ilmaisuun fantasian elementtejä. Myös

45 *Maagiseen realismiin* kuvataiteissa yhdistyy esimerkiksi Rene Magritten (1898–1967) kaltaiset surrealismiin suuntautuneet kuvataiteilijat. Maaginen realismi on myös postmodernin kirjallisuuden suuntaus, joka tuli tunnetuksi etenkin Gabriel García Márquezin romaanin *Sadan vuoden yksinäisyys* 1996 (*Cien años de soledad*, 1967) ilmestyttyä. Maagisen realismin idea on, että surrealistiset ja ”ihmeenomaiset” tilanteet ja tapahtumat kuvataan todelliseen historiaan tai realistiseen paikkaan ja aikaan liittyen, jolloin kaksi todellisuutta muodostavat saumattoman kokonaisuuden katsojan tai lukijan ajatuksissa (Tieteen termipankki).

taiteilija ja esitysteoreetikko Annette Arlander puhuu kolmannesta tilasta samankaltaisessa yhteydessä, eli esityksen kahden erilaisen, fiktiivisen ja faktisen tilallisuuden kohtaamisesta, josta esityksen todellisuus syntyy:

Olennaisempaa kuin kumpi dominoi esitystapahtumassa tekijöiden tai katsojien kokemuksessa, fiktion tila vai faktinen esitystila, ja olennaisempaa kuin kummasta suunnasta ja millä perustein esityskompositiota lähdetään rakentamaan, onkin se ”kolmas” tila, joka fiktion ja faktisen tilan yhdistelmästä syntyy – esity maailma (Arlander 1998, 58).

Sojan mukaan Lefebvrelle oli olennaista katsoa erilaisten kerroksellisten ja toisiinsa lomittuvien tilallisuuksien läpi niiden ”tuolle puolen” tarkoituksenaan löytää uusi ulottuvuus ja tiedostaakseen tilallisuuksien yhdistelmistä muodostuvat metatasot. Myös kolmannessa tilassa yhdistyy todellisuus ja kuviteltu, tunnettu ja käsittämätön, mieli ja ruumis sekä arkipäivä ja historian jatkuvuus. (Soja 1996, 56–57.) Myös taideteosten kohdalla kaikki tämä on yhtäaikaan mahdollista. Kuvataiteen teoreetikko Mika Hannulan kirjoitus *Kolmas tila – Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana* (2001) tarkastelee kolmatta tilaa puolestaan ihmisten välisenä kommunikaation tilana ja painottaa sitä, kuinka suhteeseen tarvitaan aina kaksi aktiivista osapuolta, mutta silti on olennaista kunnioittaa kahden yksilön tapaa ajatella aina lopulta jossain määrin eri tavoilla:

Väitän, että ymmärtäminen aina – viime kädessä – kieltää ne seikat, jotka kohtaamiselle ovat ensiarvoisen tärkeitä. Ja näitä ovat esimerkiksi ainutlaatuisuus, erilaisuus ja käsittämättömyys. Ymmärtäminen ei voi näitä sietää, vaan luonteensa mukaisesti pyrkii ne ratkaisemaan, taltuttamaan, neutralisoimaan. [...] Viime kädessä se [kolmas tila] viittaa siihen tilaan, tapahtumaan ja tilanteeseen, jossa muodostuu suhde eri osapuolten välillä. (Hannula 2001, 8–9 ja 57.)

Kolmas tila vertautuu omassa mielessäni etenkin taideteoksen tekemiseen sekä sen tulkitsemiseen, jolloin ei ole oikeita tapoja tehdä tai ymmärtää vaan an-

taa ennemminkin mahdollisuus kohtaamiselle tai toisinajattelulle. Sojan (1996, 163) näkemyksen mukaan kolmas tila näyttäytyykin laajasti ajateltuna toisinajattelun symbolina, joka mahdollistaa kriittisen kannanoton jo itsestään selvänä pidettyjen tilallisuuksien joukkoon.

Kolmas tila tuo ajatuksiini myös sosiaaliantropologi Victor Turnerin (1969) nimeämän *liminaalisen tilan*⁴⁶ sekä Michel Foucaultin (1984) hahmotteleman *heterotooppisen tilan*⁴⁷, joissa kummassakin kumoutuvat arkipäivän sosiaaliset konventiot. Kolmannen tilan mahdottomuus ja määrittelemättömyys on juuri se, mikä tekee siitä taiteellisen tutkimisen kannalta kiinnostavan. Samalla tavalla kuin taiteentekeminen koko ajan uudistuu ja pakenee määrittelyä, myös Sojan tarkoittama kolmas tila vertautuu vielä tiedostamattomaan, joka pakenee kuin horisontin viiva sitä konkreettisesti lähestyttäessä. Kolmas tila merkitsee itselleni siis taiteen tekemisen ydinaluetta tuntematonta kohti kurkottamista sekä sitä tilaa ja ajattelun avaruutta, joka tekijän ja syntyvän teoksen välille sekä teoksen ja sen katsoja-kokijan välille syntyy. Se voi olla esimerkiksi uuden oivaltamista tai vieraan kohtaamista, eteenpäin kehittyvä intuitio tai idea, herättelevä kokemus, koskettavan muiston herääminen tai vaikka yhteenkuuluvuuden tunne – ihmisen mielensisäinen ja henkilökohtainen tulkinta ja kokemus taiteen äärellä.

46 Liminaalinen tila (lat. limen, kynnyks tai sisäänkäynti) tarkoittaa Turnerin mukaan eräänlaista rajatilaa, välitilaa tai siirtymätilaa ja on lähtöisin alkuperäiskansojen antropologisista tutkimuksista, joissa tarkastellaan siirtymäriittejä yleensä statukseltaan korkea-arvoisimpiin rooleihin siirryttäessä. (Turner 1969 ja Govan ym. 2007, 26.)

47 Heterotopia tarkoittaa Michel Foucaultin (1984) mukaan utopiasta johdettua moninaista paikaton-ta "epäpaikkaa" tai siirtymäriitin kaltaista välitilaa, joka yhdistyy myös tilan tai paikan poikkeukselliseen heteronormatiiviseen käyttöön.

Rytmi-analyysi tilassa, ajassa ja arkipäivässä

“History of the rhythms is missing” (Lefebvre 2004, 51).

Sosiaalisen tilan ajatus filosofi Henri Lefebvren pääteoksessa (1991/1974) pohjusti hänen viimeiseksi jäänyttä teostaan *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (2004/1992). Lefebvre pyrkii rytmi-analyysissään erittelemään ja ymmärtämään kaupunkitilojen ja niissä olevien ihmisten moninaista ja samanaikaista rytmisyyttä. Rytmi-analyysi tuntuu kuitenkin jääneen vaille viimeistelyä ja selkeitä johtopäätöksiä. Tähän löytyy ilmeinen syykin, sillä teos on julkaistu vuosi Lefebvren kuoleman jälkeen. Keskeneneräisyyden vuoksi rytmi-analyysi ennemminkin inspiroi jatkamaan siitä, mihin Lefebvre on jäänyt.

Lefebvren monitahoinen, luonnoksenomainen ja erilaisia rytmin lajeja yhteen kokoava kirjoitustyyli yhdistyy nähdäkseni tutkimisen tapaan, jossa artikkeloinnin olisi mielekäästä jollain tapaa resonoida tutkimusaiheen tai taiteellisten osioiden kanssa. Soja vertaa mielestäni osuvasti Lefebvren ajatuksen logiikkaa ja kuljetusta rakenteeltaan “musiikillisesti järjestäytyväksi” luettuaan Lefebvren tuotantoa useampaan kertaan. Tarkentaen Soja havaitsi Lefebvren teksteissä ikään kuin moninaisten äänten tai instrumenttien soivan samanaikaisesti, esitellen avaintemansa voimakkaasti ja muuttaen ne sitten tarkoituksellisesti riitasointuisiksi variaatioiksi. Soja pohtii myös syitä tämänkaltaiseen kirjoitustyyliin ja tulee siihen tulokseen, että Lefebvre on pyrkinyt viittaamaan tilallisuuteen kielellisesti ja testaamaan konventionaalisen kirjoittamistavan purkamista koetellakseen uudenlaisia argumentoinnin ja tekstuaalisen ilmaisun rytmejä. (Soja 1996, 6–9.) Myös kulttuurisosiologi Monica Degen on havainnut Lefebvren kirjoittavan sanomansa ja aiheensa kanssa samalla kielellä:

Rytmin analyysi pyrkii vangitsemaan tilan ajallisen ja eletyn luonteen. Samalla tavalla kuin orkesteri, joka rakentaa sinfonian erilaisista instrumenteista, joista kukin soittaa omaa säveltään omassa rytmissään; voimme kuvitella urbaanin ympäristön, jossa kerroksellisten havaintojen vuorovaikutus (virittäytyminen ja erilaiset rytmiset intensiteetit) luovat paikan tunnun. (Degen 2010, 24.)

Teoksessa astutaan rohkeasti myös vielä määrittelemättömille alueille, kuten piilossa oleviin mielensisäisiin tai vielä löytymättömiin ajallisuuksiin, kuten muistin tai ei-sanotun rytmeihin. (Lefebvre 2004/1992, 17–18.) Tämä osoittaa nähdäkseni paljon kokeneen mielen avaruutta ilmaista assosiativisia mahdollisuuksia ja uudenlaisia avauksia kokea ympäristönsä ennen näkemättömillä tavoilla.

Lefebvren (2004, 8) mukaan rytmi ilmenee paikan, ajan ja energiankäytön leikkauspisteessä. Hän sitoo vapaatulkintaisen rytmologiansa viimekädessä ihmiskehoon ja jakaa rytmin kahteen suurempaan linjaan: *sykliseen* ja *lineaariseen* rytmiin. Syklinen, eli kehää kiertävä rytmi perustuu luonnon rytmeihin ja toistuviin jaksoihin, kuten vuoden- ja vuorokauden kiertoon sekä vuorovesien vaihteluiden kosmisiin toistoihin. Lineaarinen janamainen toisto syntyy etupäässä ihmisten aktiviteeteista, aikatauluista ja sosiaalisista sopimuksista. Syklinen toisto ja lineaarinen toisto eroavat toisistaan niitä analysissa erittelemällä, mutta todellisuudessa ne jatkuvasti sekoittuvat toisiinsa. Jos ajattelen syklisyyttä ja lineaarisuutta esittävässä taiteissa, yhdistän syklisyyden ympäristönomaiseen ja päättymättömään esitykseen ja lineaarisen frontaalikatsomoon, jossa esiintyjät, kuvat ja tapahtumat liikkuvat usein yhdestä suunnasta katsottuina vasemmalta oikealle tai syvyysuunnassa eteen ja taaksepäin.

Syklisen ja janamaisen rytmisen sidoksen näyttöä Lefebvren mukaan myös ihmisen jokapäiväisessä arjessa, jolloin luonnonympäristön syklisten vaihteluiden lisäksi kehon luonnolliset rytmit, kuten nälkä, jano ja hengittäminen, kulkevat käsi kädessä sosiaalisten ja kulttuurillisten rytmien kytköksissä, työaikoineen ja vapaa-aikoineen. Lefebvre (2004, 16 ja 67) ottaa huomioon rytmin muotojen lisäksi myös niiden keskinäisen vuorovaikutuksen. Tässä yhteydessä hän tarkoittaa **polyrytmiikalla** (polyrythmia) monen eri rytmin samanaikaisuutta ja toisiinsa risteytymistä. **Eurytmiikka** (eurhythmia) liittyy puolestaan rytmien tasapainoon ja symbioosiin keskenään, ja kolmantena **arytmiikka** (arhythmia) kuvastaa rytmin häiriötä tai synkronisaation eli samantahtisuuden rikkoutumista. Tämänkaltainen häiriö tai katastrofi rytmianalysissa yhdistyy esimerkiksi viimeiseen tutkimusteokseeni liittyneen vesitornin ja sen todellisen purkutapahtuman kanssa, jossa hiljalleen ajan mukana kuluva ja rapistuva val-

tava torni murskattiin työkoneilla maan tasalle muutamassa viikossa. Taideteoksen kohdalla arytminen voi nähdäkseni olla myös herättelevä tai energisoivaa jännitettä tuova tapahtuma, jossa tasainen rytmi yllättäen rikkoutuu tai muuttua nopeuttaan. Elävän rytmin olemuksen huomaa varsinaisesti vasta sen pysähtyessä tai radikaalisti muuttuessa.

Rytmisyydessä on siis olennainen kääntöpuoli: epärytmi, joka Lefebvren mukaan aiheuttaa kitkaa ja ilmoittaa, että jotain on pielessä, niin ihmiskehon toiminnoissa kuin luonnonympäristöissäkin (Lefebvre 2004, 44). Lefebvre toimoo rytmin joskus saavuttavan teoreettisen statuksensa, jossa se näyttäytyisi ”ajattelun ja praktiikan validina konseptina” ja ennustaa, että rytmin status ei tulisi olemaan se, mitä filosofiset systeemit ja poliittiset organisaatiot ovat tähän mennessä tunnustaneet, vaan rytmi tulisi olemaan eletty, testattu ja ruumiillisessa tietoisuudessa käsitelty (emt., 44–45). Kannatan tätä ajatusta etenkin siinä mielessä, että tämä käsillä oleva tutkimus nimenomaan pyrkii testaamaan rytmin olemusta sekä moniaistisessa että elävässä ja ruumiillisessa tietoisuudessa.

Vaikka Lefebvre yhdistääkin analyysinsä laajasti sekä sosiaaliseen että yhteiskunnalliseen näkemykseen rytmistä, palautuu hänen ajattelunsa kuitenkin aina ruumiillisuuteen. Ei niinkään anatomiseen vaan monirytmiseen kehoon, joka on luonnonlakeihin perustuva, omana aikanaan kestävä ja lopulta häviävä osa luonnon syklejä; syntymää, elämää ja kuolemaa. (emt., 67–68.) Ruumiillisuus nousee esille myös tämän tutkimuksen taiteellisista osioista, niiden painottaessa sekä esiintyjien että katsoja-kokijoiden liittymistä osaksi teosten tilallisuutta ja huomion kääntämistä myös oman kehon kokemuksiin, liikkeisiin ja asemointeihin tilassa.

Lefebvren ajattelua ja rytmianalyysia on kehitelty eteenpäin esimerkiksi kaupunkiarkkitehtuurin tutkija Filipa Matos Wunderlich. Hän ottaa paikan rytmisyydessä esille ajallisuuden sekä ajan ja paikan tunnun, jotka yhdistän erityisesti skenografiseen työskentelyyn, joka luo paikan tuntuja ja tunnelmia sidoksissa ajankulkuun ja rytmisyyteen. Wunderlich tarkastelee ajallisuutta urbaaneissa tiloissa, joissa ”ajallisuus on koettu luonnon, ihmisten ja tilojen ominaisuutena ja se nousee esille niiden dynaamisesta suhteesta” (Wunderlich 2008, 91). Hän myös väittää, että rytmien avulla pystyy muistamaan jonkun

tietyn paikan olemuksen ja moninaisuuden. Tämän kaltaisella **paikan tunnulla** hän tarkoittaa sitä, tunteeko ihminen jossain paikassa olonsa esimerkiksi kotoisaksi ja rauhalliseksi vai stressaantuneeksi tai vieraaksi. Urbaanit rytmit siis vaikuttavat ajan ja paikan tuntuun ja hahmottamiseen. (Wunderlich 2008, 106–107.)

Paikan tuntuun sekä keholliseen ja alkukantaiseen rytmisyyden kokemukseen liittyen Päivi Takala puhuu väitöstyössään rytmin *tunnosta ja tuntoisuudesta*, psykologi Kirsi Määttäsen (2003) ajatteluun pohjaten. Rytmin tunto muodostuu osaksi ihmisen kokemusmaailmaa jo kohdussa, jossa lapsi aistii ja tuntee omassa kehossaan kantajansa liikkeet ja puheen rytmin jo hyvin varhaisessa vaiheessa (Takala 2014, 60–61). Tämän varhaisimman tila-rytmisen kokemuksen jakavat kaikki ihmiset ympäri maailman, joten tilan ja rytmin yhteydessä ja aistimisessa täytyy olla jotain hyvin perustavanlaatuisia ihmisyydelle yleensä.

Kirjailija Lasse Berg ottaa alkukantaisen rytmin kannalta kiinnostavan yksityiskohdan evoluutiohistoriaan liittyen. Hän on käynyt tapaamassa ihmisen kehityshistorian tutkijoita ympäri maailman ja tavannut muiden muassa Chicagon yliopiston emeritusprofessori William H. McNeillin.⁴⁸ McNeill kertoo Bergin haastattelussa, kuinka ihmiselle on kehittynyt biologisesti ainutlaatuinen rytmintaju, joka on kehittynyt aikojen saatossa pitämään ryhmän toimintaa koossa ja puhekieli on vain vahvistanut entuudestaan yhdessä pysymisen suunnitelmallisuutta:

Millään ei ole ollut niin suurta merkitystä meitä ympäröivän maailman luomisessa kuin tällä kyvyllä, jonka avulla ihminen pitää koossa rytmin, joka on syntynyt tuhansien sukupolvien kuluessa afrikkalaisen transsitanssin aikana, jolloin ne, jotka tanssivat yhdessä, selviytyivät paremmin. Vasta kun maailmanhistorian diktaattorit, sotapäälliköt, keisarit ja muut mullistuksia aiheuttaneet johtajat oppivat hyödyntämään ihmisen synnynnäistä tarvetta liikut-

48 McNeill on tehnyt julkaistua historiantutkimusta jo lähes kuudenkymmenen vuoden ajan ja kirjoittanut vuonna 1995 rytmiseen näkökulmaan liittyvän teoksen *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History* (1995).

taa suuria lihaksia tahdissa muiden kanssa, onnistuttiin luomaan kirjatun historian suuret hierarkkiset valtionkaltaiset rakenteet. (McNeill, Bergin 2005, 207–208 mukaan.)

Keskustelu McNeillin kanssa vakuutti Bergin siitä, että yhteistoiminta ja verkostot tekivät ihmisestä ylivoimaisen muiden lajien keskuudessa. ”Tästä on kyse ihmisen evoluutiossa, eikä mistään muusta. Tanssi oli ensin, se vahvisti ryhmää. Kieli tuli sitten, se helpotti verkoston koossa pitämistä.” (Berg 2005, 210.) Tämä viimeinen toteamus on oman tutkimukseni kannalta erityisen kiinnostava, koska koen että osa tutkimustiedosta on ollut pitkään artikulaation ulottumattomissa tai syntynyt kehollisen kokemuksen ja ”tanssin” avulla, näin myös tutkimukseni kehitystarina on kulkenut sanattomasta tiedonmuodostuksesta kirjoitettuun tekstiin.

Lefebvren tilakäsityksiä, tekstejä ja myös rytmianalyysejä on tulkittu myöhemmin erityisesti sosiaalisen tilan suhteen kaupunki- ja kulttuurimaantieteen alueella. Esimerkiksi kulttuurimaantieteilijä Tim Edensor jakaa kaupunkiympäristön tila-rytmit neljään pääalueeseen: *ihmisten rytmeihin*, joissa ihmiset kulkevat paikasta toiseen, eri tempoilla eri tilanteista ja elämänvaiheista johtuen, *kehon rytmeihin*, joihin kuuluvat esimerkiksi hengittäminen, verenkierto, sydämen syke, nälkä ja jano, *liikenteen rytmeihin* aikatauluineen ja nopeusrajoituksineen sekä *ihmisen ulkopuolisiin rytmeihin* (non-human rhythms), joihin kuuluvat luonnonrytmit mikrokosmoksista makrokosmoksiin, kuten kasvien yhteyttäminen ja vuodenaikojen syklit. (Edensor 2010, 2–7.) Näen Edensorin tila-rytmit kuitenkin yllättävän ihmiskeskeisinä, jolloin myös viimeinen selkeästi koko luonnonympäristön rytmejä tarkoittava osa on nimetty ihmisen näkökulmasta ”ei-ihmisen rytmeiksi”, vaikka kyse on kulttuurimaantieteestä eikä esimerkiksi sosiologisesta näkökulmasta.

Edensor (2010) näkee kaiken kaikkiaan rytmianalyysin erityisenä menetelmänä sovittavaa yhteen *staattiset* ja *virtaavat* asiat, kuten kaupungissa kadut ja rakennukset ihmisvirtoineen. Tämä suhteutuu myös Lefebvren ja Sojan esiinnostamaan fyysisten ja sosiaalisten tilojen yhdistelmään, jossa fyysinen on sama kuin staattinen kaupunkitila ja sosiaalinen on virtaava ja alati muuttu-

va tila. Sama toistuu immersiiivisissä esityksissä esiintyjän ja yleisön liikkeiden suhteutuessa ympäröivään todelliseen tilaan. Kulttuurisosiologi Monica Degen (2010, 24) tiivistää puolestaan osuvasti sen, miten Lefebvre uransa ja elämänsä loppupuolella kiinnostui aisteista ja erityisesti niiden kyvystä perustella tilallis-rytmisiä suhteita kehon ja tilan välillä. Hänen mukaansa rytmianalyysi pyrkii kaiken kaikkiaan kokemusperäisesti välittämään ”sosiaalisten suhteiden sulautuneisuuden aistien muodostamassa tilassa”.

Itseorganisoituva rytmisyys ihmisten vuorovaikutuksessa

Teatterintutkija Erica Fisher-Lichte (2008) tarkastelee ihmisten välisen kanssakäymisen ja vuorovaikutuksen rytmiä, etenkin katsomossa istuvan yleisön ja esiintyjien välisessä suhteessa. Tätä kumuloituvaa ja vastavuoroista reagoimisen tapahtumaa, joka kimpoaa esiintyjiltä katsojille ja taas takaisin esiintyjille, Fisher-Lichte kutsuu *itseorganisoituvaksi palautekehäksi* (autopoietic feedbackloop). Reaktiot voimistuvat ja organisoituvat ikään kuin huomaamatta ja itsestään vastavuoroisessa kanssakäymisessä. Hänen mukaansa yleisöstä näyttämölle tulee aina jonkinlaisia sanattomia palautteita esityksen aikana, esimerkiksi katsojien ääntelystä, liikkumisesta tai hiljaisuudesta johtuen. Tämä puolestaan heijastuu esiintyjien käyttäytymisessä ja energiatasossa takaisin yleisöön aiheuttaen taas lisää reaktioita. Joissain tilanteissa nämä reaktiot ovat hyvin huomaamattomia, mutta jos ajatellaan vaikkapa jalkapallojoukkuetta kannustavaa yleisöä, alkaa ilmiö olla jo äärimmäisen selvästi havaittavissa. (Fisher-Lichte, 2008.) Myös esimerkiksi skenografi-tutkija Liina Unt kuvaa samankaltaista vastavuoroista tapahtumaa, jossa vastaanottajat voivat konkreettisesti vaikuttaa esityksen kulkuun. Katsojien nauru tai muut reaktiot voivat johtaa improvisaatioon tai laittaa esimerkiksi ”näyttelijät nopeuttamaan, hidastamaan tai korjaamaan sanojensa ja tekojensa painotusta”. (Unt 2012, 152.)

Fisher-Lichten kuvaama itseorganisoituva tai vuorovaikutteinen palautekehä oli havaittavissa eri tavoilla myös kaikkien tutkimusteosteni kohdalla, vaikka

tutkimukseni taiteellisten osioiden yleisöpositio ei ollut hänen tarkoittamansa frontaali näyttämö-katsomo asetelma, eikä esityksessä ollut näyttelijöitä rooleineen ja vuorosanoineen. Tämänkaltainen vuorovaikutteinen, rytmisen ja sanaton palautekehä tuli esille hyvinkin kouriintuntuvasti etenkin *Corridor*-esityksen kohdalla, joka perustui katsoja-kokijoiden fyysisiin kosketuksiin ja siirtoihin suhteessa esiintyjiin. Kun yleisön jäsen kosketti tai siirteli esiintyjää, vastasi tämä spontaanisti omalla tavallaan liikkeellisesti tai äänellisesti reagoiden, jolloin reaktio oli heti koskijan ulottuvilla tai havaittavissa. Tämä asetelma aiheutti eräänlaista kuulostelevaa ja kokeilevaa kehollista keskustelua esiintyjän ja osallistuvan katsoja-kokijan välille. Myös tilalliset ratkaisut edesauttoivat itseorganisoituvan palautekehän syntymistä katsoja-kokijoiden kesken heidän liikkueessaan ympäristönomaisissa esitystiloiissa yhdessä ja seuraten myös toistensa tekemisiä.

Psykologian professori ja psykoanalytikko Daniel N. Stern tuo ihmisten väliseen kanssakäymiseen ja keholliseen kommunikaatioon mukaan olennaiset elinvoiman ilmentymät, eli *vitaalisuuden muodot*, jotka ovat ihmisen käyttäytymisen perusta useimmissa päivittäisissä kohtaamisissa, mutta ne ovat niin intuitiivisia ja itsestään selviä, että jäävät arjessa enimmäkseen rekisteröimättä. Vitaalisuuden liikkeellisten, ajallisten, suunnallisten ja rytmisten muotojen idea on kokonaisvaltaisessa, holistisessa ajattelussa. Nämä muodot yhdistävät ja lihallistavat kokemusta niin, että ne kokonaisuutena viestivät toisen elävyyttä. (Stern 2010, 4 ja 30.)

Stern tarkastelee vitaalisuuden muotoja sekä ihmistieteiden että aikaan pohjautuvien taiteiden, eli musiikin, tanssin, teatterin ja elokuvan näkökulmista. Tämä siitä syystä, että ne tapahtuvat reaaliajassa ja toimivat hänen mielestään relevantteina koenäyttämöinä vitaalisten muotojen tarkastelulle. (Stern 2010, 76–77.) Yhdistän Sternin kuvaukset arkipäivän kohtaamisten, keskustelujen ja kanssakäymisten hienovaraisesta dynamiikasta edelleen itseorganisoituvaan, vuorovaikutteiseen palautekehään. Näissä kohtaamisissa Sternin (2010, 6) mukaan vähäisimmätkin mikroeleet kulmakarvan kohotuksineen, äänenpainon muutoksineen ja hymynkareineen merkitsevät yhteisen kanssakäymisen ja ymmärryksen kasvupohjaa. Nähdäkseni tämänkaltaiset intiimimmät palautekehän

muodot ja kohtaamiset tulevat kyseeseen arkipäivän kohtaamisten lisäksi erityisesti esitystaiteessa, jossa toimitaan usein tarkoituksellisen pienissä esitystai huonetiloissa. Katsoja-kokijoiden sekä esiintyjien väliset etäisyydet saattavat olla minimoituja kosketusetäisyydelle, jolloin katsoja-kokijan mieli ja keho ovat osana esityskokonaisuutta.

Fisher-Lichte ottaa esille, että vuorovaikutteista energianvaihtoa syntyy vain sellaisissa kohtaamisissa, joissa osapuolina on eläviä, toisiaan havaitsevia olentoja, jolloin esimerkiksi elokuvan katsominen sulkeutuu pois tästä itseorganisoituvan palautekehän näkökulmasta. Hän painottaa taide-esityksen suhteen sitä, että itseorganisoituva palautekehä näyttäytyy vain sen kautta, mitä esityksessä todellisuudessa tapahtuu, eikä sen kautta, mitä siinä oli etukäteen suunniteltu tai haluttu näyttäytyvän. (Fisher-Lichte 2008, 164.) Yleisön käyttäytymistä tai reaktioita ei siis voi etukäteen täysin kontrolloida, ohjailta tai ennustaa, muuten kyseessä ei ole autenttinen tai spontaani reagoimisen kehä. Toisaalta osa reaktioista, kuten aplodit esityksen lopussa, ovat opittuja ja joskus hyvinkin mekaanisia palautteita.

Tutkimusteokseni rakentuivat muotoon, jossa ei ollut teatterinomaisia, ennalta määriteltyjä asetelmia tai reaktioita ollenkaan. Teosten esitystilanteet olimme työryhmien kesken tarkoituksella muokanneet päättymättömään muotoon, jatkuvaksi sykliksi tai omia aikojaan hiipuvaksi lopetuksiksi, jolloin katsoja-kokijat päättelivät itse, milloin esitys on päättynyt tai milloin on aika poistua. *Between two Skies* päättyi varsinaisesti vasta silloin, kun yleisö päätti lopettaa katsomisen tai esiintyjän seuraamisen. *Corridorin* lopussa esiintyjien siirtyminen hissistä kadulle ja hiljalleen näköpiiristä katoaminen ilmaisi lopetuksen alkaneen. *Skin of the Space* -teoksessa muoto oli päättymätön. Esitys ilmeni samalla tavalla kuin videoluuppi, joka toistuu parinkymmenen minuutin välein aina uudelleen ja kävijät voivat tulla seuraamaan tapahtumia ja poistua milloin tahansa. Erotuksena tässä tapauksessa oli se, että videoluupin sijaan elävä esiintyjä toisti sarjaansa yhä uudestaan ja uudestaan.

Stern tarkentaa vitaalisuuden muodoista edelleen, että ne eivät kuulu kiinteästi mihinkään yhteen aistimuotoon, vaan kaikkiin yhtä aikaa, ja ehdottaa viiden jo tunnetun aistin rinnalle kuudetta aistia, jossa "dynaamiset vitaali-

suuden muodot” aistivat kestoja, nopeutta sekä ajan ja voiman muotoja. Tässä ajatuksessa edetäkseen Stern kuitenkin ilmoittaa tarvitsevänsä moninaisia lähestymistapoja ja yhdistelee neurotiedettä, fenomenologiaa ja joitakin ajatuksia taiteen alueelta. (Stern 2010, 26–27.) Hän jatkaa siitä, kuinka neurotieteissä tehtiin läpimurto 1990-luvun lopulla, kun italialainen tutkija Giagomo Rizzolatti työryhmineen todensi peilausneuronin olemassaolon ihmisaivoissa. ”Perushavaintona oli se, että kun tarkkailija katsoo, kuinka henkilö suorittaa jonkun tavoitteellisen teon, niin tarkkailijan peilausneuronit sytyttävät saman kuvion, kuin jos tarkkailija itse olisi suorittanut saman toiminnon.” (Rizzolatti ym. 1996; Sternin 2010, 47 mukaan.) Stern soveltaa tätä tutkimusta suoraan näyttämötaiteisiin, jossa katsojalle syntyy näin ”virtuaalinen kokemus näyttelijän tai tanssijan kokemuksesta” (Stern 2010, 47). Sekä palautekehä että peilausneuronit liittyvät myös nykytanssin teoriassa⁴⁹ käsiteltyyn *kinesteettiseen empatiaan*. Siinä katsoja kokee tai tuntee omassa kehossaan esiintyjän liikkeet näyttämöllä. Esimerkiksi tanssiterapeutti Maarit E. Ylönen kuvaa tämänkaltaista tilannetta seuraavasti:

Ruumiillinen virittäytyminen ympärillä olevaan energiaan ja rytmiseen tasoon, toisen tai toisten ihmisten liikkeellinen, rytmisen ja energinen peilaaminen edellyttää kinesteettisen empatian käyttöä. [...] Kinesteettinen empatia on ruumiillinen asenne, jonka avulla voin samaistua luovasti toiseen ja saavuttaa ymmärrystä itselleni kokemuksellisesti vieraasta. (Ylönen 2003 63 ja 77.)

Samalla tavalla sain kinesteettisen empatian avulla tietoa muilta työryhmien jäseniltä työskenneltyäni nykytanssin parissa ennen tutkimustyön aloittamista. Käytin tuolloin kinesteettistä empatiaa osallistuessani liikeharjoitteisiin esiintyjien kanssa sekä myöhemmin tutkimuksen aikana valmistaessani taiteellisia osioita, kokeellisia työpajoja ja harjoitteita. Myös TAHO-ryhmäläisten kanssa tutustuimme kehollisesti toistemme tutkimuspraktiikoihin tämänkaltaista kinesteettistä empatiaa käyttäen erityisesti *Corridor*-teosprosessin kehittäjäl-

49 Kinesteettisestä empatiasta kirjoittavat esimerkiksi Foster 2010 ja Ylönen 2003.

solla. Olen myös havainnut saman, toisen liikettä empatisoivan liikkeen omassa kehossani nykytanssia seurattessani ja kiinnittänyt huomioni myös muiden, etenkin tanssijoiden ja koreografien tapaan keinua tai nytkähdellä katsomon hämäryydessä esiintyjän liikkeitä ja tempoa mukaillen. Tämä liikehdintä välittyi samalla esiintyville tanssijoille yhtenä itseorganisoituvan palautekehän ja vitailisuuden muotona. Esiintyjä ehtii kyllä aistia, värähteleekö yleisö tylsistyneen levottomasti vai intensiivisesti myötäeläen.

Myös Fisher-Lichte painottaa sitä, että ”palautekehä toimii itseorganisoituvan systeemin kaltaisesti, jonka täytyy jatkuvasti yhdistellä uusia esiinnousevia, ennaltasuunnittelemattomia ja arvaamattomia elementtejä” ja tuo esille, kuinka tämänkaltaiset hetkessä kiinni olevat mielentilat, aistihavainnot ja tunteukset tulevat tietoisuuteen lähinnä fyysisen kokemuksen kautta ja kääntyvät vaivoin kielelliseksi artikulaatioksi. (Fisher-Lichte 2008, 165 ja 159.)

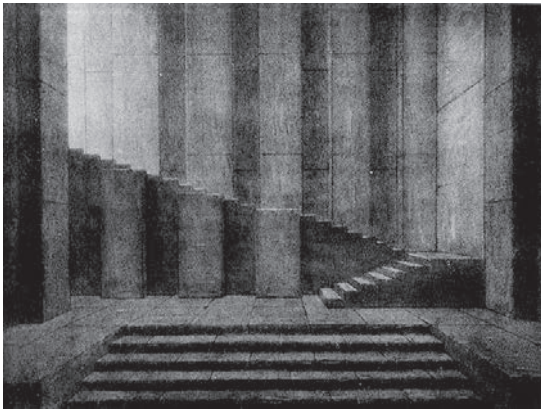
Ihmisten välistä rytmisyyttä, kollektiivista ryhmätyötä sekä sanatonta kommunikaatiota sitoo yhteen Sternin esittelemä *kommunikatiivisen musikaalisuuden* käsite. Siinä ihmisten väliset mikroeleet ja äänenpainot viestivät ja ilmentävät motiiveja ja aikomuksia – synkronisoiden kahden ihmisen tai ihmisryhmän kanssakäymistä ja vastavuoroisia reaktioita samalle taajuudelle, kuten kinesteettisessä empatiassa ja itsestään organisoituvassa palautekehässäkin.

Arjessa ja harrastuksissa tunnistan suorimmin vuorovaikutteisen synkronisoinnin ja kinesteettisen empatian, joita käytän osittain alitajuisesti jokapäiväisissä keskusteluissa ja kontakteissa muiden kanssa sekä esimerkiksi nopeaa reagoitua ja liikkumista vaativissa koripallotreeneissä, ennakoiden toisten liikkeitä ja syöttöjä asento-, liike-, näkö-, kuulo- ja tuntoaistimusten yhteistyöllä. Taiteellisessa ryhmätyöskentelyssä sen sijaan käyttäisin mieluummin kollektiivisen musikaalisuuden käsitettä, joka on nähdäkseni monitulkintaisempi ja taiteidenvälistä kommunikointia ja sanattomia työryhmäkeskusteluja avaava käsite, edelliseen synkronisaation arkisempaan versioon verrattuna. Sovellan kommunikatiivisen musikaalisuuden ajatusta vielä lisää tekstin edetessä.

Visuaalisia, arkkitehtonisia ja akustisia tila-rytmejä

Esityksen tilallisuudessa erilaiset rytmit näyttäytyvät monimuotoisella ja samanaikaisella eli Lefebvrenkin mainitsemaalla *polyrytmisellä* tavalla. Sekä visuaaliset että aikaan, ääneen, liikkeeseen ja vuorovaikutukseen sitoutuneet rytmit näyttäytyvät moniaistisina, elävinä ja muutoksessa olevina orgaanisina tapahtumina. Visuaalisen ja arkkitehtonisen rytmin, jossa käsitellään rytmiä ensisijaisesti massoina, pintoina, sommitteluina ja elementtien toistuvina visuaalisina rytmeinä ja linjoina, voi ensisijassa nähdä skenografian historian kannalta tyyppisimpänä rytmisenä ilmiönä. Rytmisyyteen liittyen esimerkkejä löytyy esittävän taiteen historiasta aina nykypäivään saakka varmasti paljonkin, mutta nostan tässä esille niistä vain muutamia selkeimpiä osoittamaan suuntaa kohti rytmisen tilallisuuden ajatusta.

Yksi varhaisimmista esimerkeistä on sveitsiläinen teatteriarkkitehti Adolphe Appia (1862–1928), joka muodosti näyttämölle portaiden, korokkeiden ja seinien massoitteluista sekä valojen ja varjojen vaihteluista voimakkaita rytmisiä kompositioita. Hän inspiroitui säveltäjä-pedagogi Émile Jaques-Dalcrozen käyttämästä eurytmisestä (eurhythmic) harjoittelumenetelmästä, joka oli kehitetty muusikoita varten ja muodosti oman visuaalisen vastineensa tälle rytmiselle harjoittelulle. Hän myös nimesi tällä työmenetelmällä tehdyt näyttämökuvansa *rytmisiksi tiloiksi* (rhythmical spaces) (McKinney & Butterworth 2009, 12–15). Ap-



pian luonnoksia ja vanhoja valokuvia katsoessani tuntuvat näyttämökuvat luovan eräänlaisia intervallisiirtymiä matalalta korkeampiin säveliin ja soivan synkän harmonisesti ja kokonais-tilallisesti kuin urut.

Adolphe Appian luonnos: Orpheus, Hellerau 1913.
Kuvälähde: Lucarelli 2013.

Toinen esimerkki tässä yhteydessä on teatteriohjaaja Robert Wilson, joka toteutti 1900-luvun loppupuolella säveltäjä Philipp Glassin kanssa samanaikaisesti visuaalisesti, liikkeellisesti ja äänellisesti rytmisiä draaman jälkeisiä näyttämötaideteoksia.⁵⁰ Näissä liikekonserteissa huomionarvoista oli erityisesti tanssijoiden ja esiintyjien liikkeen, äänten, musiikin ja visuaalisuuden saumaton yhteistyö. Kokonaistaideteos vaikutti luovan vähäeleisen, toisteisen ja hypnoottisen päättymättömän polyrytmisen kokonaisuuden, joka on muodoltaan ennemminkin musiikkikappaleen tai abstraktin maalauksen tapaan tulkittavaa asioiden tapahtumista, sommitelmallisuutta ja toisteisuutta. 2000-luvun esimerkkinä suurten näyttämöiden kokonaisvaltaisesta rytmisyydestä pidän puolestaan Kristian Smedsin *Tabu – ihmisen ääni* -teosta⁵¹, joka toimii visuaalisesti järjestäytyvällä logiikallaan ja sanattomuudellaan myös tyyppiesimerkkinä draaman jälkeisestä teatterista. Teatterikriitikko Suna Vuori (2015) kommentoi esitystä seuraavin sanakääntein, jotka liittyvät myös tämän tutkimuksen teemoihin esityksen, musiikin ja kuvataiteen yhdistämisestä:

Teos on sykähdyttävästi soiva näyttämöinstallaatio ja sanaton rukous. [...] *Tabu* kommunikoi nonverbaalilla tasolla herättäen kysymyksiä ja avaten assosiaatioita moniin suuntiin, ajattomiin ja kirvelevän ajankohtaisiin.

Myös teoksen vähäeleinen julistekuva yhdistyy rytmiseen toisteisuuteen, muodostaen sanojen ohi ennemminkin toisteisia tiloja, tavuja ja muotoja kuin suoria merkityksiä.

50 Näistä ehkä tunnetuimpana esimerkkinä on läpisävelletty näyttämöteos *Einstein on the Beach*, joka sai ensi-iltansa Avignonin festivaaleilla (Festival d'Avignon) Ranskassa 1976.

51 *Tabu – Ihmisen ääni*. Kansallisteatterin päänäyttämöllä, ensi-ilta 4.10.2015. Teksti Timo K. Mukka, ohjaus ja dramaturgia Kristian Smeds, neuvonantaja Kimmo Modig, valosuunnittelu Teemu Nurmelin, äänisuunnittelu Tuuli Kyttälä, videosuunnittelu Pietu Pietiäinen ja musiikki Pekka Kuusisto.



Kansallisteatterin *Tabu – Ihmisen ääni*-esityksen juliste.
Ohjaus Kristian Smeds. Kuvälähde: Kohokohdat 2015.



Tarja Pitkänen-Walter. *Painting: Untitled, 2001.*
Kuva: Sakari Viika

Toisentyyppinen esimerkki kuvataiteen alueelta on Pitkänen-Walterin maalaustaiteen kieltä purkavat veistokselliset ja värisommitelmalliset teokset. Kiinnitän näissä teoksissa huomioni erityisesti materiaalien työstämisen tapaan, jossa taiteilija käyttää maalausten materiaaleina välillä omia työvälineitään, kuten maalinaappeja ja liituja, jolloin maalauksen työstäminen saa uuden ulottuvuuden ilman perinteisen maalaamisen tapahtuman siveltimenvetoja. Olen kiinnostunut tästä työskentelytavasta liittyen aineettomaan skenografiaan, jossa olen käyttänyt omaa kehoani ja liikettä ikään kuin siveltimenä tai skenografisena materiaalina lavastemateriaalien sijaan. Etsin siis Pitkänen-Walterin tavoin suoraa, kehollista ja aistista yhteyttä oman alani työvälineisiin ja ilmaisukeinoihin.

McKinney ja Butterworth tuovat visuaalisista rytmeistä skenografiassa esille etenkin sen, kuinka "väri, muoto, objektien linjat, valon käyttö ja pimeys sekä sommitelmalliset suhteet objektien välillä ovat niitä keinoja, joilla skenografia muodostaa merkityksiä". He pohtivat skenografiaa visuaalisena kielenä, kuten kontrasteina, sommitelmina, mittakaavoina ja etäisyyksinä, jotka pystyvät ilmaisemaan merkityksiä myös itsenäisesti, riippumatta esityksen eleellisistä ja

kielellisistä viesteistä. (McKinney & Butterworth 2009, 162.) Näen tämän ajattelun yhdistyvän kuitenkin skenografian frontaaliseen suunnitteluun teatteri- tai konserttisaleissa, joissa ilmaisuvoimaisimpana tilallisena keinona skenografian kannalta näyttäytyvät visuaaliset ja sommitelmalliset rytmit.

Etsin tässä tutkimuksessa kuitenkin vielä toisenlaista, spontaanimminkin ympäristön tapahtumiin ja toisiin ihmisiin reagoivaa rytmisyyttä, joka vastaa kokeellisten esitysten katsoja-kokijan kokemusta ja osallisuutta painottavaan luonteeseen, mutta kiinnittyy silti esityksen tilallisuuteen. Kuvailisin hahmotta maani rytmistä tilallisuutta ennemminkin *orgaanisesti virtaavana, polyfonisena ja suuntaansa muuntelevana rytmisyytenä* kuin monotonisen toisteisena rytmisyytenä.

Tilallisuuteen ja aineettomiin ilmaisukeinoihin liittyy vahvasti myös tilan akustiikka, joka oli keskeistä kaikissa tutkimukseni taiteellisissa osioissa, mutta erityisesti niistä viimeisessä, jossa teoksen lähtökohta liittyi Lauttasaaren vesitornin säiliötilan tallennettuun akustiikkaan sekä yhteistyöhön äänisuunnittelijan, valosuunnittelijan ja esiintyjän kanssa. Muusikko ja tutkija Päivi Takala summaa taidehistorian ja kommunikaatitieteiden professori Jonathan Sternen käsityksiä tilallisesta kuulemisesta seuraavasti:

Kuuleminen kääntyy kohti subjektiivisuutta, näkeminen kohti objektiivisuutta. [...] Kuulo on ensisijaisesti ajallinen aisti, näkö ensisijaisesti tilallinen. [...] Kuuleminen on aisti, joka upottaa (immerse) meidät maailmaan, näkeminen on aisti, joka kuljettaa (removes) meidät pois sieltä. (Sterne J. 2003, Takalan 2014, 49 mukaan.)

Huomioni kiinnittyy tässä tekstikatkelmassa erityisesti siihen, että kuuleminen ja näkeminen vaikuttavat toimivan tilallisessa kokemisessa lähes vastakäisiin suuntiin. Tätä tukevat myös omat kokemukseni sekä katsojakommentit. *Skin of the Space* -teoksessa kuulokkeista kuuluva ääni tuntui upottavan tilallisesti sisälleen samaan aikaan, kun installaation rakenne sulki katsoja-kokijat fyysisesti installaatiotilan ulkopuolelle. Kuulokokemus vastasi kuitenkin enemmän tilallisuuden sijoittumista Lauttasaaren vesitornin säiliötilaan ja

kuulijan positiota installaation tilan sisäpuolelle. Tästä syntyi surrealistinen aistimus katsoja-kokijan näkökulmasta suhteessa hänen fyysiseen sijaintiinsa installaatiotilan ulkopuolella.



Installaationäkymä *Skin of the Space*, Kuva/Tilassa 2014. Kuva: Alisa Javits.
Alla Lauttasaaren vesitorin säiliötila 2013. Kuva: Pekka Niittyvirta.



TAITEELLISTEN OSIIDEN
KULJETTAMINA



Tutkimuksen taiteelliset lähtökohdat ja motivaattorit

Tarkastelen tässä luvussa ensin kolmen tutkimukseeni kuuluvan taiteellisen osion lähtökohtia, teemoja, valmistumisprosesseja ja vaiheittain kehittyneitä tutkimuskysymyksiä. Avaan vasta sen jälkeen teosten kytköksiä tarkemmin edellä esiteltyihin teoreettisiin näkökulmiin. Vaikka etsin ja testasin teosten avulla aineettomia ilmaisukeinoja, tämä ei tarkoita, että teokset ja työskentelyni olisivat täysin ohittaneet visuaalisuuden ja materiaalisuuden. Aineettomien ilmaisukeinojen ja näkymättömien aineiden, kuten äänen ja liikkeen kanssa työskentely ennemminkin vaikuttivat teosten visuaalisuuteen ja materiaalien valintaan, jolloin käytin mahdollisimman vähän mitään ylimääräistä tai tilaan jo entuudestaan kuulumatonta.

Valitsin tutkimusteosteni esitystiloiksi varsin haastavat ja erityiset tilat, jotka tilallisuus ja näin ollen myös skenografia vaikuttaisivat jo perustaltaan koko teoksen merkitysyhteyksiin. Ensimmäinen teos *Between two Skies* sijoittui maakellarimaiseen sokkeloiseen galleriaan, joka johdatti ajattomaan ja paikattomaan mielenmaisemaan, jossa kuljettiin hämärästä kohti valoisampia tiloja. *Corridor* toteutui Kaapelitehtaan suuressa tavarahississä, joka kuljetti osallistujat heti alussa maan tasalta korkeuksiin ja hissien ikkunasta näkyvien kattojen yläpuolelle. *Skin of the Space* puolestaan ammensi Lauttasaaren hylätyn vesitornin arkkitehtuurista ja akustiikasta galleriatilaan siirrettynä, jolloin äänimaisema upotti katsoja-kokijan vesitornin kartionmuotoisen betonimaiseman sisälle kuuloaistin välityksellä. Teokset olivat kaikki myös ympäristönomaisia esityksiä ja tilallisesti immerssiivisiä siinä mielessä, että katsoja-kokijat olivat osa teoksen tilallisuutta ja saivat vapaasti liikkua esitysympäristöissä ilman varsinaisia katsomotuoleja. *Corridor* oli lisäksi selkeimmin myös osallistava teos siinä mielessä, että tapahtumat käynnistivät ja toteuttivat pääosin katsoja-kokijat itse.

Arlander (1998, 33) huomauttaa ympäristönomaiseen esitykseen ja ympäristönomaisuuden käsitteeseen liittyvistä assosiaatioista, jotka helposti yhdistyvät esityksiin, joissa luonnonympäristö on keskeisessä asemassa: "Ympäristönomainen ei kuitenkaan tarkoita ympäristönsä kaltaiseksi tehtyä, vaan ympäristöksi, moniulotteiseksi tilaksi rakennettua esitystä". Omassa tapaukses-

sani ensimmäisen eli *Between two Skies* -teoksen kohdalla yhdistyivät kuitenkin nämä kaksi asiaa, eli kokonaisuus oli selkeästi sekä ympäristönomainen esitys, että luontoon ja ympäristöön liittyvä kokonaisuus peruskalliopohjineen ja vesiaiheineen. Sen sijaan kaksi jälkimmäistä teosta liittyivät urbaaneihin tiloihin, mutta olivat sikäli ympäristönomaisia, että niiden sisällä tai ympärillä saattoi liikkua ja vaihtaa vapaasti näkökulmaa.

Teoksissa pohditaan etenkin aiemmin esiin tuomieni kehämäisesti tois- teisen ajallisuuden sekä *ajan ja paikan tunnun* kaltaisia aistisuuteen, rytmiin ja ympäristösuhteeseen liittyviä kokemuksia, joita pidän sekä henkilökohtaisesti tärkeinä että skenografian ilmaisukeinoin liittyvinä tutkimuksellisesti huomi- onarvoisina asioina. Teosten maailmat johdattivat ajatuksiin ympäristön tai tois- ten ihmisten rytmeihin sulautumisesta, mikä viittaa luontoyhteyden utopiaan ihmisen ja ympäristön uudelleen synkronisoinnista. Skenografian tilallisuuteen ja kehollisuuteen keskittyvän identiteetin lisäksi voimakas luontosuhteeni on alusta saakka rakentunut osaksi maailmankuvaani ja taiteilijaidentiteettiäni. Tä- män vuoksi myös kaikki tutkimusteokseni peilasivat erilaisilla tavoilla ihmisen, luonnon ja urbaanin ympäristön välisiä suhteita ja toisiinsa lomittuvia tilalli- suuksia.

Esittävien taiteiden traditiossa vallitseva *ihmiskeskeisyys*⁵² esityksen kes- kipisteenä ja huomion kohteena on myös osaltaan johdattanut tarpeeseen kiinnittää katsoja-kokijoiden huomio ihmisen sijasta myös ympäröivään tilaan. Ihmiskeskeisyyteen on vastannut esittävien taiteiden kentällä jo esimerkiksi draaman jälkeinen teatteri, joka on purkanut tätä pitkään vallinnutta hierark- kista asetelmaa, jossa ihminen ja puhuttu kieli on nostettu jalustalle. Huomion kohdistaminen ympäristöön esiintyjän rinnalla tai esiintyjän sijaan välittää näh- däkseni myös arvoasetelmia siitä, miten riippuvaisia ympäristöstä ja luontosuh- teestamme lopulta olemme.

52 Esittävien taiteiden traditiossa syvällä oleva ihmiskeskeisyys liittyy nähdäkseni erityisesti draa- mateatteriin, kuten esimerkiksi Shakespearen perintöön, jossa näytelmän keskiössä ja huomion kohteena ovat tekstiä tulkitsevat näyttelijät ja kirjoitettu kieli, jossa myös käsitellään valtaa ja ih- missuhteita sekä pohditaan ihmisenä olemisen kokemusta.

Keston, ajan ja tilan pohdintojen myötä nousivat ajatukset ympäröivän tilan rytmiin sulautumisesta, joka viittaa utopiaan ihmisen ja luonnon rytmien uudelleen synkronisoinnista. Tutkimuksen kohteena olleiden teosten kehittyvaiheissa itselleni tärkeäksi nousi kokemus ihmisen pienuudesta massiivisten luonnonvoimien keskellä sekä hallinnan ja hallitsemattomuuden kokemus niiden keskellä. Omat lähtökohtani eivät välttämättä välittyneet kuitenkaan suoraan valmiista teoksista, koska lähtökohdat toimivat ennemminkin inspiraation lähteinä ja alkusysäyksinä taiteellisille prosesseille.

Olen kiinnostunut ajattelemaan aikaa ja sen mukana myös esitysinstallaation tila-aikaa kolmiulotteisena tai kehämäisenä syklinä vastoin narratiivisen kuljetuksen sekä frontaalikatsomon yhdistelmälle tyypillistä janamaista luku-suuntaa, eli vasemmalta oikealle kulkevaa aikakäsitystä. Tästä on syntynyt tarve tehdä muodoltaan jatkuvia tai päättymättömiä teoksia, jotka vastaavat enemmän todellisuutta ja rajaamatonta ympäristönomaisuutta.

Kuhunkin taiteelliseen osioon kuuluvat elävät esiintyjät korostivat olemuksellaan kehollisuutta, ympäristöönsä kuulumistaan sekä myös esittävien taiteiden kenttään liittymistä esimerkiksi pelkän installaatiotaiteen sijaan. Konkreettisesti paikalla oleva esiintyjä on myös muutosaltis esityksen hetkellä ja suhteessa sen hetkiseen tilanteeseen, tempoon ja ympäröiviin ihmisiin. Ilman elävää esiintyjää ei myöskään olisi syntynyt itseorganisoituvan palautekehän kaltaista vuorovaikutteisuutta ja esitykselle ominaista elävää kontaktia. Esiintyjät, tilat ja katsoja-kokijat olivat kulloinkin myös eräänlaisia välittäjäaineiksia aineettoman skenografian ja rytmisyyden ilmitulemiselle, jotka ilmenevät näiden käsin kosketeltavien ja näkyvien asioiden välillä, siirtymissä, suhteissa ja ajatuksissa.

Kaikki tutkimusteokseni olivat myös työryhmälähtöisiä teoksia, joissa jokaisella työryhmän jäsenellä on ollut vaikutusmahdollisuuksia kokonaisuuden merkitysyhteyksien rakentumiseen ja lopputulemaan. Tutkimusteoksia ei tässä muodossaan olisi olemassa ilman kunkin teoksen työryhmien jokaista jäsentä. Ideat kehittyivät ja toteutuivat kollektiivisesti, yhdessä keskustellen ja erilaisia vaihtoehtoja käytännössä testaten. Vaikka toiminkin tutkimusprosessistani ja luonteenpiirteistäni johtuen pääosin ryhmien vetäjänä tai koollekutsujana, toi-

mintatapamme on kuitenkin ollut lähimpänä devising-työtapa⁵³, jossa teoksen teemat ja kokonaisrakenne syntyvät yhteistyössä koko työryhmän kokeiluiden, kokemusten ja keskustelujen pohjalta.

Keskimmäisen *Corridorin* kohdalla, jossa kaikki neljä työryhmän jäsentä olivat taiteilija-tutkijoita TAHTO-tohtoriohjelmasta, jaoimme muun muassa yhden keskinäisistä kehittäjäjaksoistamme tasapuolisesti neljään osaan, jolloin kukin veti vuorollaan harjoitteita ja keskusteluja oman tutkimuksensa ja kiinnostuksensa näkökulmasta. Näin kaikki osapuolet saivat yhtä paljon aikaa ja tilaa muovaten myös yhteistä esitystapahtumaa moninäkökulmaiseksi ja kullekin oman tutkimuksen kannalta mielekkääksi prosessiksi. Tasapuolisesti jaettu työtapo edisti keskinäistä kommunikaatiotamme, jolloin tutustuimme toistemme praktiikoihin ja tutkimisen tapoihin käytännössä: vastavuoroisesti, kokemuksellisesti ja liike-empaattisesti. Tämä yhdessä tutkiminen ei kuitenkaan aina pelkästään helpottanut tai edistänyt oman tutkimuksen fokuksessa pysymistä, vaan myös haastoi ja harhautti laajentaessaan näkökulmia monesta suunnasta.

Päätökset tehtiin myös kahden muun taiteellisen osion kohdalla lähtökohteisesti jokaisen työryhmän jäsenen itsenäisyyttä, työvälineitä ja ajatuksia kunnioittaen ja sillä asenteella, että kuka tahansa tekijöistä voi lähteä työstämään alkulähtökohtaa eteenpäin omiin kiinnostuksen kohtiinsa suunnaten. Tämänkaltaisen jaettu tekijyys, jossa yhteinen päätöksenteko hioutuu hiljalleen sujuvaksi, ei kuitenkaan tarkoita nyökyttelevää samanmielisyyttä tai sitä, että aina ymmärtäisimme toisiamme tyhjentävästi. Erilaisuuden hyväksyminen ja siitä ammentaminen on nimenomaan yhteistyön ydintä, jossa päätöksistä neuvotellaan ja kommunikoidaan muiden kanssa ja muodostetaan tilaa myös toisten täydennettäväksi. Siksi on ollut olennaista, että tiivis yhteisö on ollut läsnä kunkin teosprosessin alusta loppuun saakka, jolloin jokainen pystyy kasvamaan osaksi jaettua teoskokonaisuutta. Taiteellisessa työryhmässä toimiminen vaatii

53 Esimerkiksi Emma Govan, Helen Nicholson ja Katie Normington (2007, 4 ja 7) ovat tarkastelleet devising-työtavan kehittymistä ja luonnehtivat sitä *kollektiiviseksi luomistyöksi*, jossa fyysisyys menee useimmiten tekstuaalisuuden edelle ja kokeelliset työmenetelmät korostavat luomisen vapautta ja spontaaniutta sekä esiintyjien että katsojien keskuudessa.

myös harjoitusta ja totuttelua sekä kokemuksia vaikeista kohtaamisista. Ellei omassa taustassani olisi ollut jo entuudestaan hankalia ryhmätyökriisejä, en usko, että olisimme selvinneet näistä tutkimukseen kuuluvista teoksista näin sujuvassa kommunikaatiossa ja avoimessa yhteisymmärryksessä.

Ensimmäisen ja viimeisen taiteellisen osion välillä on huomattava ero etenkin siitä syystä, että ensimmäisen *Between two Skies* -esitysinstallaation kohdalla en vielä tarkasti nähnyt, miten kysymykset skenografian tilannesidonnaisista ja aineettomista ilmaisukeinoista tulevat tarkentumaan. Vasta teoksen valmistusprosessin aikana tekemäni havainnot muokkasivat tutkimuskysymyksiä tarkemmiksi kohti rytmisyyttä. Kahdella viimeisellä teoksella oli jo rajatumpi tutkimuksellinen suunta, vaikka tärkeää oli teosten valmistusprosessien edetessä samaan aikaan kuunnella myös omaa intuitiota, työryhmän ajatuksia ja sitä, mihin suuntaan teos ikään kuin itsenäisenä oliona halusi kulkea.⁵⁴ Pystyin kuitenkin lopulta luottamaan siihen, että kysymysteni kannalta merkitykselliset asiat tulevat teoksiin pakottamatta. Tämä luottamus syntyi varsinaisesti vasta silloin, kun olin ensimmäisen ja toisen teosprosessin myötä sisäistänyt, että rytmisyyden näkökulma on oikea valinta ja myös yksi vastaus alussa esittämiini kysymyksiin aineettomista ilmaisukeinoista.

Se, että tutkimuskysymykseni ovat prosessin varrella monivaiheisia ja kunkin taiteellisen osion myötä kehittyneitä, palauttaa ajatukset johdannossa esiin tuomaani taiteellisen toimintatutkimuksen luonteeseen, jossa tutkija osallistuu tutkimaansa toimintaan ja vaikuttaa siihen. Taiteen, jossa on eläviä ihmisiä ja ympäristöjä mukana, tekeminen on aina osittain vuorovaikutteista ja ennalta arvaamatonta ja näin ollen myös tilannesidonnaista. Tämä työtapaa vastaa prosessuaalisten nykyteosten muutosalttiiseen luonteeseen, johon myös skenografian on reagoitava omilla ilmaisukeinoillaan.

Taiteellisten osioiden muotoutumiseen ovat koko tutkimusprosessin lisäk-

54 Taideprosessin omatahtoisuuteen liittyen Teemu Mäki (2005, 107) vertaa taideteosta elävään olioon: "Taideteos ei tietenkään ole biologisesti elävä olio, mutta merkitysten ja potentiaalisten kokemusten tihentymänä se on elävä. Se on rikkaimmillaan silloin, kun lähestymme sitä kuin elävää subjektia, jolla on oma tahto."

si vaikuttaneet myös tietyt tutkimustani edeltäneet ja omalta osaltaan aiheita pohjustaneet kokeelliset teokset.⁵⁵ Olen saanut tutkimustani motivoitua lisätietoa ja taiteellista kokemusta aiheestani myös vetämistäni työpajoista⁵⁶ sekä erilaisista seminaariesitelmistä⁵⁷ ja keskusteluista laajennettuun skenografiaan, taiteelliseen tutkimukseen ja tilan rytmeihin liittyen.

Koen tutkimusteosteni tilat ennemminkin olosuhteina ja vallitsevina ilmastoina, kuin pysyvinä ja konkreettisina kuvina tai rakennelmina. Kaikki tutkimukseeni kuuluvat taiteelliset osiot ovat siis lähtökohtaisesti tila- ja tilannesidonnaisia. Tilasidonnaisia siinä mielessä, että jokainen tarkkaan valittu tila antoi aloituspisteen tai vaikutti esityksen muotoutumiseen ja tilannesidonnaisia sikäli, että teosten tilallisuus ja skenografia muodostuivat sekä esitystilasta ja -tilanteesta että esitystä ympäröivästä ja läpäisevästä todellisuudesta. Koin näissä tapauksissa skenografian tilan oman ”luurangon” tai luonteen esiin kaimamisena, jolloin lavastus oli pääosin löydetty tila itsessään. Skenografiseen suunnitteluun kuuluivat näissä tapauksissa myös esiintyjät ja katsoja-kokijat, asemointineen ja siirtymineen. McKinney ja Butterworth (2009, 109 ja 120) ottavat esille samansuuntaisen ajatuksen löydetyistä tiloista, joissa tilan oma olemus tai arkkitehtuuri muodostaa skenografian. Olen heidän kanssaan samaa

55 Tutkimustani pohjustaneita, erilaisia aineettomia, osallistuvia ja kehollisia työtapoja testanneita nykytanssi- ja näyttämöteoksia olivat etenkin *Polta Silta* (2006) Lumen studionäyttämöllä Aalto-yliopistossa; *John, Johnny ja Jenny* (2008) Helsingin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa sekä *Wrong, Wright, Love, Fight* (2010) Kiasma-teatterissa. Kaikissa edellä mainituissa toimin yhteistyössä koreografi Elina Pirisen kanssa, joka antoi osaltaan mahdollisuuden ja tilaa myös kokeellisille skenografisille lähestymistavoille. Lisäksi tutkimusteoksiini ovat vaikuttaneet myös monet kentällä näkemäni ja kokemani muiden tekemät esitystaitteen, kuvataiteen ja nykytanssin teokset.

56 Aineettomaan skenografiaan liittyneet työpajat Kiasman *teatteri.nyt* -tapahtumissa vuosina 2011 ja 2013 sekä TAHTO-ryhmän symposiumissa *Power Point – Interstices of Art making and Artistic Research*. Helsingin Taideyliopiston Kuvataideakatemia organisoimassa Tutkimuspaviljongissa Venetsian biennaaliin yhteydessä 7.5.2015.

57 Etenkin TAHTO-ryhmän, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun TUTKE:n, Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokuvatiteen ja lavastustaiteen laitoksen sekä Teatterintutkimuksen seuran järjestämät tutkimukselliset kokoukset ja seminaarit sekä näissä pitämäni esitelmät palautekeskusteluineen ovat avanneet uusia näkymiä tutkimukselleni.

mieltä siitä, että teatteritila etäännyttää todellisuudesta esittämisen illuusiota vahvistaen, kun puolestaan rakennukset, joita ei ole suunniteltu esityskäyttöön, mahdollistavat intensiivisemmän ja todellisuuteen enemmän sidoksissa olevan suhteen yleisön ja esityksen kanssa, kuten etenkin liikkuva ja katsoja-kokijoiden liikuttelema tavarahissi *Corridorin* esitystilana osoitti.

Keräämiäni katsojakommenttien avulla tarkastelin ensin etenkin ajan ja paikan tuntua, aineettoman skenografian välittymistä ulospäin sekä myöhemmin lisäksi rytmistä tilakokemuksta ja katsoja-kokijan osallisuutta rytmisen tilallisuuden luomiseen. Kaiken kaikkiaan katsojakommentit sekä osittain vahvistivat ennakkokäsityksiäni että toivat esille myös aivan uudenlaisia ajatuksia, joita en olisi muuten tiedostanut tai huomannut. Ne siis myös osaltaan kuljettivat tutkimusprosessia ja tarkensivat tutkimuskysymyksiä eteenpäin. Tekstin lomaan olen nostanut katsojakommenteista ensisijassa yllämainittujen tutkimuksellisten näkökulmien kannalta oleellimmat kohdat ja kommentit, mutta ne löytyvät silti siis myös kokonaisuudessaan tämän kirjallisen osion liitteistä. Pysin kuvaamaan seuraavissa taiteellisten osioiden prosessikuvauksissa kokonaisuudet tiivistetysti, mutta samalla tunnelmalla ja intensiteetillä, jonka kukin teos jätti jälkikuvana ja tuntona omaan kokemusmaailmaani.

***BETWEEN TWO SKIES* – ihmisen ja ympäristön yhteensulauma**

Ensimmäinen tutkimukseni taiteellisista asioista toteutui kirjagalleria *Laterna Magicassa* Helsingin Rauhankadulla keskitalvella 2012 kolmihenkisen työryhmämme⁵⁸ toteuttamana. Alla oleva kirjagallerian pohjapiirustus ja esityskuvaus hahmottavat tilanteen katsoja-kokijoiden näkökulmasta, jotka saapuivat sisään pohjakuvan vasemmanpuoleisesta sisäänkäynnistä galleriatilan taka-ovesta ja

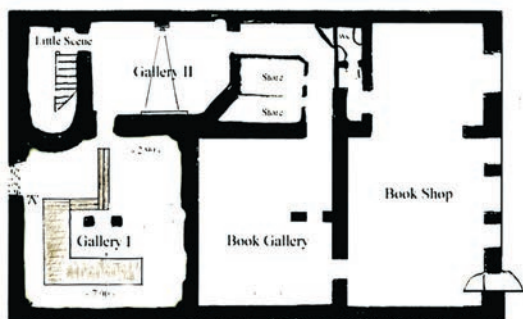
58 *Between two Skies*: Kokonaiskonsepti, tuotanto ja toteutus: valo- ja tilasuunnittelija Nanni Vapaa-vuori ja skenografi Elina Lifländer, esiintyjäntyö ja koreografia Leila Kourkia.



Between two Skies Laterna Magicassa 2012,
galleria sekä antikvariaatti. Kuvat: Pekka Niittyvirta.



kiertelivät omaan tahtiin ja esiintyjää seuraillen kaikissa kuvan osoittamissa tiloissa palaten lopulta samalle sisäänkäynnille takaisin.



Ulkoa porttikongien kautta alas johtavien portaiden loppupäässä aukesi pieni vanhoista tiilistä rapattu tila, jonka yhdellä seinällä liikkui kämmenen kokoiseksi projisoitu nainen meressä uimassa, vai seinällä tanssimassa? Hitaasti liikkuvan projisoidun hahmon ohi katsoessa näkyi oviaukosta avautuva toinen tila ja sama hahmo, nyt selkä tulijaan päin laiturin päässä istumassa. Ihmiset ohjattiin tähän

tilaan naishahmon ympärille istumaan tai seisomaan. Nainen hengitteli syvään istualtaan laiturialueella oleilevan yleisön edessä (galleria I) ja lähti sitten silmät kiinni haparoiden ja lattialla kontaten kiertämään seiiniä pitkin kokonaisen ympyrän. Esiintyjä eteni tunnustelemalla ja koskettelemalla ympäristöään, kunnes avasi silmänsä ja kertoi surrealistisesta unestaan, jossa metsä muistutti lyijykynällä piirrettyä grafiikkaa ja vaaleanpunainen ilmalaivaa muistuttava valas piti saada korkean äänen voimalla pysymään ilmassa. Esiintyjä jatkoi liikettä: asteli kiveltä toiselle, kurottautui käsillä kattoon asti. Vetäytyi suppuun putoavaksi huudoksi, tasapainotteli kaltevalla kalliolla, järjesteli pikkukiviä kipakasti naputellen, läiskytteli vettä rytmisen nopeasti lammikossa ja siirtyi tilasta toiseen tarkkaillen katsojiaan silmästä silmään, kontaktia hakien ja välillä vinosti hymyillen. Tässä tilassa hän liikkui liioitellun hitaasti ympyrää, samantahtisen seinälle heijastetun kuvansa kanssa (galleria II). Esiintyjä poistui yhä pidemmälle käytävien uumeniin, jolloin katsojat eivät olleet enää varmoja, minne asti seurata. Tapahtuman avoin päätös oli antikvariaatin (Book Gallery ja Book Shop) puolella, jossa esiintyjä istui kirjaan uppoutuneena niin kauan, että vastuu katsomisen lopettamisesta siirtyi katsoja-kokijoille. Huomio siirtyikin pikkuhiljaa esiintyjästä ympäristöön ja kirjakasojen tarkasteluun, jolloin katsoja-kokijat joutuivat itse päättämään, milloin ja minne esitys päättyy.

Teoksen muoto ja sisältö syntyivät pääosin harjoitus- ja suunnitteluprosessin⁵⁹ myötä työryhmämme yhteisistä keskusteluista sekä tilallisista, esityksellisistä ja valollisista kokeiluista. Lähdin suunnitteluprosessissa ensin valosuunnittelijan kanssa ideoimaan tila-aika teosta galleriatilaan, yhteisinä tarttumapintoina ja keskustelun avaajina esimerkiksi kuvataiteilija Maaria Wirkkalan ajattomat ja unenomaiset tilainstallaatiot ja valokuvataiteilija Marja Pirilän neulanreikäkameralla otetut sisä- ja ulkotilaa yhdistelevät valokuvat, jotka assosioituivat myös gallerian nimestä, alkukantaista projisointilaitetta tarkoittavasta *Laterna Magica*sta. Lähdimme liikkeelle löydetyn galleriatilan erityisluonteesta ja tunnelmasta, jossa kostea maalattia ja rapistuneet luolamaiset seinäpinnat johdattelivat ajatukset veden äärellä tai keskellä olevaan paikkaan – fyysisesti hämärään ja sokkeloiseen, mutta mieleltään ajattoman avaraan olemisen tapaan.

Keskustellessamme suunnitteluperiodin aikana *Laterna Magica*n galleristin kanssa kävi ilmi, että kellarigallerian maalattia joskus keväisin tulvii sulavan lumen takia, mikä entuudestaan voimisti ajatuksiamme ympäröivän vesimassan tunnusta sekä huokoisesta tilakokemuksesta. Halusimme sisällyttää tämän lähes vuosittaisen ”vesivahingon” installaatioomme, joten vuorasimme kalliopohjan matalimpiin paikkoihin pienet vedenkestävät altaat, jotka saivat veden imeytymisen seisahtumaan pieniksi kalliolammikoita muistuttaviksi syvennyksiksi. Toimme tilaan laiturit korostamaan veden äärellä olevaa kiireetöntä tunnelmaa. Esityksen aikana seinille ja kattoon sijoitetut videoprojisoinnit, esiintyjän hidas eteneminen sekä aaltojen etäinen humina yhdistelivät kokemuksiamme harjoitusperiodista veden läheisyydessä.

59 Lähdimme liikkeelle työparina, valosuunnittelija Nanni Vapaavuoren kanssa ja kutsuimme mukaan myöhemmin tanssija-koreografi Leila Kourkian, jonka tiesimme aiempien töiden pohjalta olevan myös kiinnostunut yhdistelemään esitystä kuvataiteen kontekstiin ja omaavan erityisen esiintymisen tavan, jossa tanssijan kokemus yhdistyy performanssitaidetta lähellä olevaan intensiiviseen ja keskittyneeseen ruumiillisuuteen.



Kuva: Pekka Niittyvirta



Teoksen projisointimateriaalia harjoitusperiodista Vuosaarella syyskuussa 2011, kuvissa Leila Kourkia.
Kuvat Elina Lifländer.

Vesi liikkuu, tanssija ei. Esiintyjä piirtää kuvansa vedenpintaan, mitään ei jää näkyviin. Näin yksinkertaiset asiat näyttäytyivät hetkessä koettuina merkittävinä, maailmassa olon, ajan ja virtaavuuden pysäyttämättöminä kokemuksina. (Työpäiväkirja Lifländer, syyskuu 2011.)

Jälkeenpäin tarkasteltuna se, että pyysin tanssijaa seisomaan paikoillaan pienten aaltojen liikkussa hänen ympärillään, oli yksi niistä ratkaisevista hetkistä, jolloin ympäristön ja tilan rytmit sekä vuodenaikojen vaihteluiden sykli alkoi yhdistyä esitykselliseen ja skenografiseen ajatteluuni. Eri suuntiin liikkuva vedenpinta toi tilan rytmit näkyviksi. En kuitenkaan pystynyt sanallistamaan tätä ajatusta kuin vasta koko teosprosessin päätyttyä, palatessani myöhemmin uudestaan Vuosaaressa ja Laterna Magicassa kuvatun videomateriaalin äärelle.

Tilalähtöisyys ja ympäröivään tilanteeseen reagoiminen vaikuttivat myös muihin työryhmän jäseniin ja heidän työvälineisiinsä. Valosuunnittelija kiinnitti huomionsa etenkin rantamaiseman horisontaaliseen liikkeessä olevaan valomaisemaan, josta myös teosnimi *Between two Skies* sai alkunsa. Kiinnostuin hänen ehdottamastaan nimestä etenkin sen esitystilaksi valitun kellarigallerian äärrirajoja laajentavan luonteen vuoksi, jolloin ”kahden taivaan välissä” assosioitui taivaan heijastumiseen veden pinnasta. Siirsimme tämän luonnonilmiön galleriatilaan projisoituihin liikkuviin videoihin ja valoilmioihin, jotka heijastuivat katosta lattian vesilammikoiden kautta katsojalle puhkoen erilaisia näkymiä ja syvyyksiä kellarigallerian pintoihin. Esiintyjä puolestaan reagoi harjoitusperiodin aikana meren äärellä kokemiinsa tilan ja vesimassan tunnun antamiin impulsseihin kehon ympärillä ja sisältäpäin koettuun ihmisen verevyyteen ja virtaavuuteen sekä lämmön ja kylmyyden vaihteluihin kehon sisä- ja ulkopuolella. Näiden kokemusten johdattamina hän myös kehitti kehämäisesti yleisön ympäri kiertävää liikkeellistä koreografiaa. Henkilökohtaisessa suunnitteluprosessani yhdistelin toisiinsa valosuunnittelijan ja esiintyvän tanssijan maailmoja: ulkoista viileää maisematilaa ja ihmisen lihallista ja liikkuvaa ruumiintilaa, jolloin välillä koin kokonaisuuden tilallisuuden hengittävänä, lämpötiloja, kosteutta ja erilaisia mielikuvitusten tiloja läpäisevänä ja suodattavana elimenä, kuin ihmisen hengittävänä kehona:

Circulation

Päivien ja öiden verenkierto

valon liike ja pilvimassojen.

Nyt-hetki läsähtää kalliolle –

korvia vihlaisee munankuoren ohut rasahdus...

vesi tulvii sisällä ja ulkona, sisään ja ulos hengittäen

veri kiehuu, hyytyy, humisee

Ihon pinnan alla kaikki seinät pelkkää solua ja läpäisevää kudosta

ääriviivat hajoavat pienimmästäkin tuulenpuuskasta

kaiken keskellä ja sivustakatsojana.

Kirjoitin tämän runon keskellä teoksen suunnitteluprosessia ja ilmassa risteileviä ajatuksia lokakuussa 2011. Myöhemmin runo toimi jossain määrin teoksen muodon käsikirjoituksena. Ajatuksissani ulkotila meren rannalla, kellarigallerian tila sekä esiintyjän ruumiintilat alkoivat kadottaa ääriviivojaan ja lomittua toisiinsa. Minua inspiroi ajatus sisäkkäisistä tai mahdottomista tiloista, kuten aavan meren tai taivaan sullominen matalaan kellarigalleriaan tai ihmisruumiin sulauttaminen ympäristöönsä. Performanssitaiteen tutkija Helena Erkkilä tuo esille psykoanalyttikko Paul Shilderin ajatuksia ihmisen ruumiin rajoista, jotka eivät rajoitu ihon pintaan ja ole siten jähmettyneet paikoilleen:

Ruumiin rajat eivät ole luonnostaan paikalleen naulitut. Ruumiinkuvan rajat ja reunat ovat ”osmoottiset” siten, että ne pystyvät ottamaan, inkorporoimaan ruumiiseen ja toisaalta karkottamaan ruumiin ulkopuolelle. Ruumiin ulko- ja sisäpuoli ovat jatkuvassa vaihtelevassa suhteessa toisiinsa. (Shilder 1950, Erkkilän 2008, 96 mukaan.)

Kokemukseni tilallisista kerrostumista *Between two Skies* -esityksen kohdalla oli hyvin samankaltainen kuin tämä osmoottinen tai läpäisevä tilakokemus, sillä

ulkoilma läpäisi keskitalvella kellarin huokoiset seinät kuin ihmisen ihon ja hämärsi tilan fyysisiä äärirajoja. Tämän lisäksi myös liikkuvat projisoinnit esiintyjästä ulkona meren keskellä puhkoivat näkymiä ulkomaisemaan. Kellarigalleriassa vallitsevalla lämpötilalla ja aikakäsityksellä oli immateriaalisen skenografian kannalta paljonkin merkitystä. Esiintyjän paljaat ihoalueet ja loppukesästä muistuttavat projisoinnit rosoisilla tiiliseinillä asettuivat vasten pinnoilta huokuvaa kylmyyttä. Tämä ”väli-ilma” korosti ajatonta ja paikatonta tunnelmaa, jolloin ikkunattomassa kellarissa oli vaikea määritellä tai muistaa, mikä vuodenaika tai paikka milloinkin vallitsi. Esiintyjän ja valoprojisoitien liike sekä matala kohisevan veden äänimaisema voimistivat tätä hidastetun olemisen tavan maisemaa. Lopullinen kokonaisuus muistutti iltaisin ympäristönomaista esitystä tai esitysinstallaatiota ja päivisin tila- ja valoinstallaatiota.

Tämän teosprosessin aikana testasin käytännössä aineettomaan skenografiaan liittyvää ”rajoittamisen” menetelmää ja tarkastelin sitä, tuleeko ilmaisusta näin ollen pelkästään ilmassa leijuvia ajatuksia ja partikkeleita, valoa, ääntä, liikettä sekä ihmisten välisiä suhdanteita. Tilaan entuudestaan kuulumattomien materiaalien, eleiden ja esittämisen rajoittamisesta minimiin alkoi nousta esiin ihmisen ja tilan välinen vuoropuhelu: kehollisuus, moniaistisuus ja mahdollisuus ympäristön tarkkailemiselle. Esiintyjän rinnalla tai ympärillä esiintyi myös koko ympäristö erilaisine sisä- ja ulkotiloineen, kerrostumineen, historioineen ja ihmisineen. Tila ja esiintyjä eivät varsinaisesti yrittäneet esittää jotakin muuta paikkaa tai henkilöä kuin mitä ne todellisuudessa olivat. Kun esityksellisyys oli mahdollisimman pelkistettyä ja riisuttua, antoi se tilaa katsoja-kokijoiden omille assosiaatioille, eli kunkin henkilökohtaisille tulkinnan tiloille.

Keräsin *Between two Skies* -näytöksen esitysten jälkeen katsojakommentteja vastaajilta, joiden ikäjakauksia oli noin 25–68 vuotta ja joiden joukossa oli sekä alan ammattilaisia, tutkijoita, kirjagallerian vakioasiakkaita että lähiympäristön ohikulkijoita Helsingin Kruununhaasta. Tässä teoksessa oli avajaistapahtuman lisäksi 7 esitystä ennakoilmoittautumisineen. Tässä varsinaisessa esitysinstallaatiossa, jossa esiintyjä oli paikalla, kävi yhteensä 88 ihmistä, joista kymmenkotoaiseen kyselyyn vastasi lopulta vain kymmenen henkilöä. Verrattain suuri osa katsojista oli kuitenkin tekijäryhmän tuttavuuksia ja kollegoita, joista osa antoi palau-

tetta paikan päällä suullisesti. Myös nämä suulliset kommentit vaikuttivat jonkin verran jälkianalyysiini tutkimusteoksista, mutta keskityn varsinaisesti kuitenkin palautekyselyn vastauksiin, koska ne on kunnolla dokumentoitu, eivätkä ole pelkästään muistinvaraisia. Pienten vastaajamäärien ja taiteellisen toimintatutkimukseni laskennallisuutta kaihtavan luonteen vuoksi ei ole nähdäkseni mielekäästä tehdä yleistyksiä tai johtopäätöksiä palautekyselyiden vastausten pohjalta. Tässä käsittelemieni vastauksien on ennemminkin tarkoitus osoittaa, minkälaisia huomioita ja ilmiöitä niistä nousi esille omien havaintojeni lisäksi, jolloin saan arvailujen sijaan objektiivisempia lausuntoja siitä, mitä katsoja-kokijoiden ajatuksissa liikkui esityksen hetkellä ja sen jälkeen.

Palautekyselyn vastaajat tiesivät, että teen tutkimusta skenografian alaan liittyen. Muuten en kysymyksissäni painottanut erityisemmin taustaani, vaan tiedustelin yleisemmin esimerkiksi, mitä muistikuvia mikäkin tilanne herätti ja millä tempoilla kokonaisuus kulki. Pyrkimyksenäni oli tässä vaiheessa saada tallennettua katsoja-kokijoiden kokemuksia etenkin tilan ja ajan tunnusta sekä huomion keskittymisestä. Minua kiinnosti myös heidän tulkintansa tiloista ja tapahtumista tai tapahtumattomuudesta syklisen aikakäsityksen, ympäristön-omaisen esitystilan sekä draaman jälkeisen, fragmentaarisen, vihjeistä ja näky- mistä muotoutuvan tapahtumien etenemisen kautta.

Tämän teoksen kohdalla ei voi puhua varsinaisesti interaktiivisesta tai osallistavasta teoksesta, mutta **aktivoidusta yleisösuhteesta**⁶⁰ kylläkin. Tämä aktivaatio johtui paitsi avoimesta lopetuksesta niin myös tilavalinnasta, joka jo sinällään aktivoi kehollista kokemusta. Saman on havainnut myös Laterna Magican tilassa oman taiteellisen tutkimuksensa vuoksi paljon aikaa viettänyt keraamikko ja tutkija Maarit Mäkelä. Hän muistelee samaisen kellarigallerian aiheuttamia, itselleni samaistuttavia moniaistisia kokemuksia, jotka ilmentävät

60 Kuvataiteen tutkija ja kriitikko Claire Bishop tarkoittaa aktivoidulla yleisösuhteella installaatiotai- teen yhteydessä yleisön mahdollisuutta vaikuttaa esimerkiksi liikkumisellaan tai läsnäolollaan teokseen (Bishop 2005, 116–119). Käsitelin Bishopin nimeämää neljää erilaista installaatiotyyppeä suhteessa ensimmäiseen tutkimusteokseeni *Between two Skies*- teokseen vuonna 2013 taiteelli- sen tutkimuksen sähköisen RC-katalogin *RUUKKU* -julkaisuun kirjoittamassani artikkelissa otsak- keella ”Tilakokemuksia esitysinstallaatiossa” (Lifländer 2013).

nähdäkseni sitä, millaisena tämä ”löydetty tila” esiintyi ja miten se johdatteli katsoja-kokijaa jo itsessään:

Pimeys yhdistettynä maan epätasaisuuteen ja arvaamattomuuteen saa puolestaan aikaan sen, että tilassa tulee liikkua varovasti: hapuillen, tunnustellen, etsien. Lisäksi tilan sokkeloisuus, sen monimuotoiset seinämät, pylväät, rapuset ja näiden alle, katveeseen tai pimentoon jäävät tilat, pakottavat valpauteen ja tietynlaisen tutkimuksellisen asenteen omaksumiseen. (Mäkelä 2003, 126–127.)

Between two Skies -teoksen katsojapalautteista ilmeni, miten osa vastaajista samaistui esiintyjän ympäristöönsä tunnustelemaan liikkumiseen. Yksi yritti erimerkiksi ”kuunnella tilan henkeä ja hengitystä” ja toinen muisti ”hiekan rohinan kenkien alla ja esiintyjän hiukset” sekä ”ilman koleuden ja kosteuden”.

Miten hän (esiintyjä) kestää hihattomassa asussa? Jo kun hän istui kauan kivellä keräten rohkeutta, teki lähes mieli ojentaa hänelle viltti tai muuta sellaista...Hän huiski vettä ja se heräsi eloon – ikään kuin organismin soluja, muodostaen jatkuvasti uusia kuvioita.

*Huomioni kiinnittyi kalliopohjaan. Lattia oli luonnonmaata ja kalliota. Vesilätäköt loivat vaikutelman ihmisen ja luonnon muovaamasta luolastosta. [---](Katsojakommentteja *Between two Skies* 2012.)*

Tämän tyyppisten tilan tuntua avaavien kommenttien ansiosta voimistui kokemus siitä, että ainakin osa pyrkimyksistäni purkaa esityselementtien välisiä hierarkioita kiinnittämällä huomio esiintyjän sijasta välillä ympäristöön ja tarinan sijasta ruumiillisuuteen oli kiinnittynyt kävijöiden kokemuksiin tapahtumista. Esiintyjä myös rytmitti tapahtumaa ja tilallisuutta olemisen tavallaan, esimerkiksi liikkumalla aluksi hyvin hitaasti silmät kiinni maata tunnustellen ja myöhemmin asettelemalla pieniä kiviä nopeassa tempossa naputellen tai vettä vimmatusti käsillään vispaten. Esiintyjän suhteista ympäristöönsä muodostui pieniä hetkiä tai kohtauksia, jotka etenivät elokuvamaisin nopein leikkauksin ja

siirtymin tilanteesta ja tunnelmasta toiseen.

Tilan rytmin kannalta olennaista tässä tapahtumassa olivat tapahtumien kestot ja esiintyjän ja yleisön jäsenten siirtymät paikasta toiseen, jotka eivät aina edenneet selkeästi eteenpäin. Esiintyjän liike vaikutti välillä pysähtyvän kokonaan ja ympäristö valoineen, äänineen ja projisoituneen jatkojatkuvaa olemistaan samaan tapaan kuin luonnonympäristö. Esiintyjän ilmaisussa pyrimme siihen, että se olisi ennemminkin elämistä, tilan asuttamista, hengittämistä, liikkumista ja olemista kuin tarkkaan ennalta määriteltyä näyttelemistä. Tässä esitysinstallaatiossa esille noussut ympäröivän tilan ja ruumiintilan yhteenkiötöytymisen liittyvät Arlanderin (2010) huomioon esiintyjän ruumiista performanssin varsinaisena tapahtumapaikkana ja tarkentaa ajatuksiani tilasidonnaisen teoksen luonteesta, joka *Between two Skies* -teoksen kohdalla toteutui:

Jos paikka Massey'n (2008) mukaan voidaan ajatella kohtaamispaikaksi ja kuvitella artikuloituksi hetkeksi sosiaalisten suhteiden ja ymmärrysten verkostoissa, sama koskee myös taiteilijaa ruumiillisena olentona, paikkana. Haaste voisi siten olla saada aikaan paikan ja ruumiin tuntu, joka samalla suuntautuu ulospäin, joka on tietoinen yhteyksistään muun maailman kanssa. Tarkemmin: saada aikaan esitys tai performanssi, joka hengittää siinä paikassa ja sitä paikkaa, jossa se tapahtuu. (Arlander 2010, 93.)

Itselleni tärkeää kaikissa katsojakommenteissa on ollut oman esiyymmärryksen vahvistuminen ja monipuolistuminen siitä, että jos katsojalle antaa tilaa ja aikaa tarkkaan viritetyssä esitysympäristössä, tulee tilallisuuden kokemisestakin moniaistinen, ajallinen ja yksilöllinen tapahtuma. Tutkimuksen kannalta tarkasteltuna ensimmäinen taiteellisista osioistani oli siis tutkimuksen suuntaa etsivä ja tutkimuskysymyksiä tarkentava teos, jonka aikana ja jälkeen kiinnitin huomioni rytmisyyden lisäksi myös siihen, miten katsoja-kokijat vaikuttavat liikkumisellaan ja valinnoillaan tilan ja tilanteiden luomiseen. Katsojapalautteita tarkastellessani huomasin katsoja-kokijoiden kiinnostavalla tavalla täydentävän esityksen avointa luonnetta sekä aikaa ja muotoa omilla siirroillaan, ajatuksillaan ja assosiaatioillaan. Opin luottamaan aiempaa enemmän katso-

ja-kokijan omaan mielikuvitukseen myös tilan rakentumisen prosesseissa ja kiinnostuin entistä enemmän tilallisten viestien mahdollisuuksista johdattaa katsoja-kokijoita eteenpäin, liikkeelle tai johonkin tiettyyn suuntaan. Yleisö alkoi liikkumisellaan rytmittää teosta ja tilallisuutta, vaikka esimerkiksi myös esiintyjän liikkeen hitaus vaikutti yleistunnelmaan ja myös vastavuoroisesti yleisön liikkumisvauhtiin. Jälkeenpäin tarkasteltuna itseorganisoituva palautekehä muodostui erityisesti katsoja-kokijoiden välille, heidän päättäessä sanattomina ryhmäsopimuksina, milloin on aika siirtyä eteenpäin tai siirtää huomio esiintyjästä esimerkiksi antikvariaatin kirjoihin.

Tämän teoksen kohdalla Lefebvren erottelemat *polyrytmisen, eurytmisen ja arytminen* esiintyivät monessakin suhteessa. Polyrytmisen tunnistan erilaisten rytmien samanaikaisuutena, kuten projisointien, esiintyjän ja katsoja-kokijoiden liikkeiden rytmeinä suhteessa esityksen ilta-aikaan ja kylmään vuodenaikaan. *Eurytmisen* näen puolestaan toteutuneen aaltojen äänen, esiintyjän liikkeiden ja projisointien symbioottisessa, rauhallisesti jatkuvassa toisteisuudessa. Arytmisyys tuli selkeänä rytmin yllättävänä rikkoutumisena esille silloin, kun esiintyjä yllättäen kirkaisi kovaa ja puristui samalla kyykkyyntä supuksi kuin pudoten jonnekin. Tasaista rytmiä rikkoi myös esiintyjän täysi pysähtyminen antikvariaatin puolelle lukemaan kirjaa, jolloin yleisön jäsenet tyrmistyivät tapahtumattomuutta ja esityksen yleensä eteenpäin kulkevan aikakäsityksen purkautumista. Oletusrytmien rikkominen voi kuitenkin myös johdattaa jonkin uuden ajatuksen tai odottamattoman äärelle, kuten seuraavassa tilanteessa:

*[---] Odotimme pitkään ja sitten jotkut meistä lähtivät tutkimaan kirjahyllyjä, minäkin seisottuani sitkeästi paikallani pää totaalisen tyhjänä. Ei minkäänlaista ajatusta tai tuntemusta, muuta kuin vähitellen yltyvä kyllästyminen. Katseeni harhautui ja kas silmäni osui hyllyyn, jossa oli muutama iso hevostkirja! Taivas aukeni ja alta aikayksikön löysin itseni sieltä selaillemassa upeata kuvateosta equus'esta. [---]
(Katsojakommentteja, *Between two Skies* 2012.)*

Between two Skies oli ensimmäinen varsinainen taiteelliseen tohtorintutkin-
tooni kuuluva teos ja myös esityksellinen ryhmäteokseni ilman koreografian tai

ohjaajan ottamaa taiteellista päävastuuta. Näin jälkeenpäin ajateltuna käsittän olleeni melko epävarma teoksen ja yleisön kohtaamisesta. En pystynyt varsinaisesti nauttimaan valmiin tapahtuman ulostulosta, vaan kohtasin itselleni huteria tai sumuisia hetkiä vielä avajaisten jälkeen, jolloin koin, että kokonaisuuden olisi voinut viedä tai kehittää vielä pitemmälle. Vasta lähes vuoden päästä seuraavaa teosprosessia työstäessäni olin tehnyt jollain tasolla tilit selväksi tämän teoksen kanssa pohtimalla sitä sekä keskustelemalla ja kirjoittamalla siitä. Tämä teosprosessi ja artikkelin kirjoittaminen teoksen pohjalta (Lifländer 2013) nostivat näkyville tutkimuksen etenemiselle piilossa olevia suuntia, jotka näyttäytyivät selkeämmin ulospäin havaittavina vasta seuraavissa tutkimukseen liittyvissä teoksissa. Ilman tätä prosessia en olisi niitä omakohtaisesti omaksunut tai pystynyt artikuloimaan.

Myös skenografinen työtapani selkiytyi tämän ensimmäisen tutkimusteoksen aikana, jolloin toimin eräänlaisena tilallisena ohjaajana, harjoitusten ja esityksen rytmittäjänä tai kokonaisuuden hahmottelijana, jatkuvassa tiiviissä vuorovaikutuksessa muun taiteellisen työryhmän kanssa. Löysin tästä teoksesta lopulta paljon tutkimusta eteenpäin vievää ajattelua ja materiaalia, jonka pohjalta jatkaa eteenpäin. Mikä tärkeintä, olin löytänyt ainakin yhden skenografian aineettoman ilmaisukeinon: ympäristöön, ihmiskehoon ja näiden väliseen suhteeseen liittyvän *luonnollisen rytmin*. Nämä rytmit näyttäytyivät ajatuksissani samaan tapaan kuin moniaistiset ja polyrytmiset ihmisen ja ympäristön sykliset rytmit Lefebvren (2004) rytmianalyyseissä, toistuvine ja kertautuvine vuoden- ja vuorokaudenaikoineen, virtaamisineen ja orgaanisine kiertokulkuineen.

***CORRIDOR* – kosketusten ohjaamat kokemukset**



Corridor-esitys Kaapelitehtaan tavarahississä Helsingissä toukokuussa 2014. Kuvat Alisa Javits.
Työryhmä: Julius Elo, Pasi Lyytikäinen, Elina Lifländer ja Sirkka Kosonen.

Corridorin konsepti venytti yleisön perinteisen katsojaposition äärimmilleen ja antoi katsoja-kokijoille mahdollisuuden muokata tapahtumia mielensä mukaan, esiintyjä siirtelemällä ja liikuttelemalla. Teosprosessi lähti alkujaan liikkeelle vuonna 2012 neljän TAHTO-ryhmässä tavanneen eri alan, taiteilija-tutkijan⁶¹ kokeellisesta yhteistyöstä. Taiteellinen yhteistyö kehittyi myöhemmin esitysversioksi ja oman tutkimukseni taiteelliseksi osioksi ja toteutui Kaapelitehtaan liikkuvassa tavarahississä Helsingissä toukokuussa 2014. Alkujaan yhteistyötämme motivoi jokaisen oman taiteellisen tutkimuksen praktiikan yhdistäminen ja testaaminen toisillamme. Lähdimme kehittämään konseptia katsoja-kokijan kehoon, lauluimprovisaatioon, tilallisuuteen ja sävellyksen hälyääniin, eli kunkin taiteellis-tutkimuksellisiin erikoistumisalueisiin pohjaten. Lähtötilanne oli erityinen jo siitä syystä, että neljä väitöstyötään valmistelevaa tutkijaa pystyi ylipäänsä tekemään taiteellista yhteistyötä, kukin oman tutkimuksensa näkökulmasta osallistuen.

Pitkän kehittelyjakson aikana vuosina 2012 ja 2013 yhteiskokeilut eivät lähtökohtaisesti tähänneet vielä valmiiseen esitystapahtumaan, vaan lähinnä osallistaviin esitysenterventioihin taiteellisen tutkimuksen seminaareissa.⁶² Kehittelyjakson aikana pyrimme lähtökohtaisesti ja vaistomaisesti tasa-arvoiseen ja jaettuun työryhmätyöskentelyyn, jotta jokaisella olisi tilaa ja aikaa toteuttaa työryhmän kesken harjoitteita ja keskusteluja oman tutkimuksensa näkökulmasta. Ehdotin tässä tilanteessa työtapaa, jossa kukin neljästä taiteilija-tutkijasta saisi selkeästi oman päivänsä, jolloin toteuttaa harjoitteita ja keskusteluja työryhmän kesken. Näin ei syntynyt vain illuusiota jaetusta tekijyydestä, vaan jokainen sai aikaa ja tilaa konkreettisesti yhtä paljon. Tämä toimi nähdäkseen huomattavasti mielekkäämmin kuin aiemmin kokemissani demokraattisuuden pyrkivissä työryhmissä, jolloin vetäjän rooli asettuu lopulta, ihmisten omi-

61 Julius Elo (Taideyliopisto Teak/esitystaide), Sirkka Kosonen (Taideyliopisto Siba/kansanmusiikki), Elina Lifländer (Aalto ARTS/lavastustaide), Pasi Lyytikäinen (Taideyliopisto Siba/sävellyks)

62 Osallistuimme tällä työryhmällä ja *Corridorin* kokeellisella konseptilla TAHTO-seminaariin Suomenlinnassa 2012 sekä CARPA- ja HOLLO-symposiumeihin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuonna 2013.

naisista luonteenpiirteistä tai totutuista työrooleista johtuen, vain yhden tai muutaman työryhmän jäsenen harteille. Tämän vuoksi ääneen sovitut työtavat tuntuivat vapauttavan energiaa itse tekemiselle ja jokaisen omaan erikoistumisalueeseen ja tutkimistapaan perehtymiselle.

Tasavertaisuuden lähtökohta siirtyi myös esityskokeiluihin, joihin koko nelihenkinen työryhmä osallistui myös esiintyjinä. Kukin osallistui taiteelliseen toimintatutkimukseensa soveltuvan instrumenttinsa kanssa, kuten esitystaitelija kehollaan ja laulaja äänellään. Tässä kohtaa havahduin siihen, ettei oma ilmaisukeino tai instrumentti olekaan yhtä yksioikoinen. Jos ajattelen skenografisena ilmaisukeinona tilaa, miten ilmennän sitä omalla kehollani niin, että se erottautuu esimerkiksi esitystaitelijan kehollisesta ilmaisusta? Huomasin tilan olevan instrumenttina tai ilmaisuvälineenä tässä tilanteessa liian avoin elementti ilmentämään skenografista työskentelyä tai tutkimukseni aineeton- ta praktiikkaa. Rytmien ilmentäminen suoraan keholla tuntui vievän huomiota nimenomaan pois päin tilallisuudesta ja skenografian ilmaisukeinoista, sillä se yhdistyi liian suoraan tanssijan tai esiintyjän keholliseen esillä oloon ja liikkeeseen. Huomasin tarvitsevani jonkinlaisen kosketukseen ja katsoja-kokijoiden osallistumiseen muokkautuvan materiaalin välittäjäaineekseni ja assosioimaan yhteyttäni skenografiaan. Valitsin näistä syistä *Corridorin* kehittämissä vaiheissa muokkautuvaksi materiaalikseni saven, jota sivelin, siirtelin tai murjoin esityskonseptin kehittelyyn valitsemamme porraskäytävän ikkunaa vasten Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tiloissa.

Kehittelimme *Corridoria* eteenpäin myös harjoitusyleisön, tai tässä tapauksessa ennemminkin katsoja-kokijoiden kanssa osallistuttuamme Teatterikorkeakoulun järjestämiin taiteellisen tutkimuksen CARPA- ja HOLLO-symposiumeihin vuonna 2013. Liikuttelin kehoani ja sitä kautta savea kehittäjäjakson harjoitusyleisön kosketusten aiheuttamien impulssien aiheuttamana. Katsoja-kokijat olivat saaneet toimintaan seuraavanlaisen ohjeistuksen, esiintyjien sijaitessa porraskäytävän eri kohdissa ja kerroksissa:

Esitys tapahtuu porraskäytävällä. Kävele ylöspäin, kunnes kohtaat esiintyjät. Esitys perustuu koskettamiseen ja esiintyjät reagoivat siihen. Voit vapaasti koskettaa ja

liikutella esiintyjä haluamallasi tavalla. (Corridorin yleisöohje kehittäjäjakson esitysdemonstraatiossa, CARPA-symposium, Teak 2013.)

Lähtökohtaisesti emme konemaisesti imitoineet tai kuvittaneet esityskokeiluihimme osallistuneiden katsoja-kokijoiden antamia kehollisia signaaleita, vaan kyseessä oli ennemminkin osallistujien kosketuksista ja siirtelyistä aiheutuva sanaton dialogi katsoja-kokijan ja esiintyjän välillä. Seuraavan katsojakommentin, *"Kosketukseni sai esiintyjän muovaamaan tilaa"*, perusteella materiaalivalintani olikin ilmaissut tavoittelemaani asiaa, eli tilallisuuden, ei pelkästään saven muovaamista. Myös seuraavat katsojakommentit kertovat nähdäkseni siitä, mitä tapahtuu, kun esityksen tai dramaturgian sijaan katsoja-kokijoiden kosketukset ohjaavat tapahtumien kulkua:

*Testattiinko tässä minua? Uskallanko? Teenkö? Mitä teen? Missä on raja? Onko meidän välillämme jokin sopimus – mikä se on? Tulin alueelle, jonka sopimuksia ei normaalissa kanssakäymisessä artikuloida ja vain aistitaan, miten nyt kannattaa edetä. [---]
Olivatko esiintyjät valmiita koskettamiseen; aivan minkälaiseen koskettamiseen tahansa?*

*Arvostin ja nautin vuorovaikutuksesta. Se oli kuin leikkimistä ja kohtaamista. [---]
Koin olevani vastuullinen.*

*Pelottavaa, eroottista, sadistista. Paljon sisäistä keskustelua oman kontrollin kanssa. Suuria, mutta sanattomia symbolisia sopimuksia. Äänet lähes koko ajan "musikaalisia." [---]
Instrumentti laajeni koko ruumiiksi. Ruumiin sisäinen tila. Asetelman yksinkertaisuus loi turvaa ja luottamusta.*

(Katsojakommentteja, CARPA-symposiumin esitysdemonstraation jälkeen, Teak, 2013.)



Corridorin kehittäjäjakso Teakin portaikossa 2013. Kuvat Pasi Lyytikäinen ja Elina Lifländer.

Ottaessani saven mukaan esitykseen ajattelin sen muotoutuvan ja vastaavan organisesti ennalta arvaamattomaan tilanteeseen ja konkretisoivan kosketuksen jäljet ja tunnut saven pintaan. Saven kanssa työskentelyssä yllättäväksi muodostui kuitenkin sen jähmeys reagoida joihinkin osallistujien puhalluksenomaisiin tai varovaisiin kosketuksiin. Jäin jälkeensä harkitsemaan edelleen materiaalivalintaani, jonka halusin vastaavan myös ilmavien ja herkempien kosketusten laatuun. Savi sopi kuitenkin tähän tilanteeseen erityisen hyvin siltä kannalta, että sen pinta toisti kosketusten jälkiä ja sen ronskissa massassa on ihon ja kehon painon tuntua. Palasin samoihin aikoihin Tarja Pitkänen-Walterin (2006) maalauksen aistisuutta käsittelevän väitöstyön äärelle. Yhdistin mielessäni hänen kolmiulotteisten veistosmaisten maalaustensa päämateriaalina toimivan mehiläisvahan tunnun ja liikkuvuuden saven hitaaseen ja luonnonmateriaaliseen olomuotoon. Tunnistin myös hänen kuvauksensa taideteoreetikko Laura U. Marks *haptisen visuaalisuu-*

den käsitteeseen liittyen. Haptis-visuaalinen havainto syntyy katsomiskokemuksen yhdistyessä kosketuksen kaltaisiin aistimuksiin, ilman konkreettista koskettamista, jossa "silmät toimivat kosketuselimen kaltaisesti: pikemminkin katseen kohdetta koskettaen tai hipaisten kuin halliten" (Marks 2000, Pitkänen-Walterin 2006, 143 mukaan). Kun katselin saven pintaa kosketus-esityksemme aikana lähietäisyydeltä, en yrittänyt muokata sen pintaa tietynlaiseksi, vaan katsoin sitä nimenomaan kosketuksen läpi ja kosketuksen kaltaisesti moniaistisena kokemuksena:

Keskittymistä auttaa silmien sulkeminen. Laitan kämmenen ja posken saven pintaan, joka on levitetty peittämään ikkuna. Tunnustelen viileydestä kohmeaa savea ja kuuntelen kanssaesiintyjien virittäytymisääniä, jotka hakevat samoja taajuuksia ilmastonin huminan kanssa. Reagoimiseni logiikka on intuitiivinen. [...] Yritän etsiä kosketuksen muotoa mielessäni ja muuntaa sen näkyväksi. Kyse on jonkinlaisesta tunnun toistamisesta, joka välittyy koskettajan kehon kautta omaani ja näin monen aparaatin läpi muuttuneena, saven pintaan muodostuu eräänlainen kosketuksen jälkikaiku. (Työpäiväkirja Lifländer, syyskuu 2013.)

Pystyin hahmottamaan katsoja-kokijoiden kosketukset saven pinnasta sekä esitystaiteilijan hitaasti liikkuvista kehon-osista. Aistin kosketukset myös muusikoiden reagoidessa äänellisesti ja kehollisesti katsoja-kokijoiden kosketukseen porraskäytävän toisissa kerroksissa. Tilanteesta muodostui kiehtova kosketusten ja aistimusten rytmisen ketjureaktio, joka liittyy uudella tavalla myös Fisher-Lichten itseorganisoituvan palautekehän ideaan. Etäältä ja lähinnä katsomiskokemuksen kautta välittyvien eleiden ja palautteiden sijaan *Corridor*-teoksessa esiintyjän ja katsoja-kokijan välinen kehollinen palaute oli vähintäänkin kouriintuntuvaa. Vaikka oma palautteeni katsoja-kokijalle näkyikin lähes välittömästi saven pinnassa, niin itse en nähnyt ketään, vaan pelkästään kuulin ja tunsin, muovatessani savea ikkunalla selkä tulijoihin päin. Tämä tilanne muokkasi omaa esiintymiskokemustani yhtäaikaisten aistikokemusten kimpuksi, jossa tunto-, ääni- ja tilakokemukset yhdistyivät proprioseptisiksi liike-, asento- ja paineaistimuksiksi.

Tämän kehittäjäjakson edetessä varmistuin siitä, että *Corridorin* mahdollistama vuorovaikutus ja kehokontaktien sanaton kommunikaatio edesauttavat tutkimustani tarkastelemaan myös ihmisten välillä kehkeytyvää vastavuoroista rytmisyyttä. Kehittäjäjaksolla oli vuorovaikutteisella tavalla havaittavissa myös skenografin tilaorientoitunut ja esityksellinen osallistumisen tapa sekä skenografisen materiaalin, eli tässä tapauksessa saven, tilanteeseen muokkautuva eli tilannesidonnainen ominaisuus. Esille tuli myös aivan uusi puoli katsoja-kokijoiden mahdollisuuksista vaikuttaa tapahtumaan ja sitä kautta koko tilan ja tilanteen rytmisyyden synnyttämiseen. Näistä syistä pyysin työryhmän jäseniltä mahdollisuutta kehittää tilalähtöinen ja eteenpäin viety esityksellinen versio *Corridorista* yhdeksi oman tutkimukseni taiteellisista osioistani. Sovimme samalla, että muilla työryhmän jäsenillä on myös halutessaan mahdollisuus toimia myöhempien versioiden vetäjinä omasta näkökulmastaan esimerkiksi ääntä, musiikkia tai kehollisuutta erikseen painottavissa tulevilla yhteisproduktioissa.

Corridorin uuden tilallisen version esityspaikaksi ehdotin Kaapelitehtaan seitsemän metriä pitkää tavarahissiiä. Kiinnostuin kyseisestä hissitilasta, koska se on sekä monitulkintainen intiimiksi suljettava esitystila, että erityinen kerrosten välillä liikkuva välitila tai siirtymätila. 1950-lukua henkivän karun kauniin hissin toinen pääty myös avautui suoraan Kaapelin sisuksiin ja toinen suoraan kadulle. Minua kiinnosti myös, miten Kaapelin monitaiteinen ympäristö ja hissimiljööön poikkeuksellinen tunnelma tulisivat vaikuttamaan esityksen muotoon. Työryhmän suostumuksen jälkeen aloitin neuvottelut tavarahissin käytöstä Kaapelitehtaan tapahtumajärjestäjän kanssa.

Kun esitysjakso varmistui toukokuulle, alkoi tämä keväinen ajanjakso osaltaan vaikuttaa suunnittelun tunnelmaan ja toteutukseen. Halusin korostaa tätä luonnon heräämisen vaihetta valojen ja pukujen sävyissä sekä tilassa. Valitsin esiintymisasuiksi vaaleita silkkimäisiä, ihonkaltaisia sävyjä ja korostin luonnon heräämistä elävillä ja tuoksuvilla sitruspuilla, jotka olivat tarkoituksellisesti hie-man edellä aikaansa. Osittain valinnat olivat intuitiivisia, mutta tiedostin prosessin edetessä, että tein tämänkaltaisia päätöksiä myös koskettamisen herkkyydestä ja intiimiydestä johtuen. Suosin puvuissa sensuelleja materiaaleja,



Kaapelitehtaan tavarahissi arkena ja *Corridorin* esityskäytössä. Kuvat Elina Lifländer ja Alisa Javits.

jotka houkuttelisivat koskettamaan ja keskittymään tuntoaistimukseen, kuten materiaalin pehmeuteen tai ilmavuuteen, mutta pysyisivät samalla kuitenkin myös tarpeeksi neutraaleina tai näkymättöminä, etteivät ne ohjailisi katsoja-kokijoiden ajatuksia liikaa tiettyihin suuntiin.

Yksi punainen lanka pukujen valinnassa oli myös pieni koominen ja absurdi virne harjoituksissa löytämämme pateettisuuden vastapainoksi, jonka tarkoituksena oli keventää toisilleen vieraiden ihmisten koskettelun mahdollisesti aiheuttamaa jännittyneisyyttä. Toinen johtolanka oli korostaa tekijöiden erilaisuutta ja yksilöllisyyttä, mutta samalla kuitenkin merkitä esiintyjät visuaalisesti yhdeksi tähän tapahtumaan kuuluvaksi ryhmäksi: ikään kuin katsojien inhimilliseksi pelinappuloiksi. Tämän hissiversion rekvisiitan, rullattavat matot, elävät sitruspuut, seinäpeilit, hiilipiirustuspaperit ja punaisen pihapenkin, suunnittelin helposti ja nopeasti siirreltäviksi ja varastoitaviksi, koska hissi oli normaalikäytössään aina päiväsaikaan. Ensisijaisena skenografiana toimi tässäkin tapauksessa monikerroksinen tila ympäristöineen. Erilaisiin fyysisiin tiloihin kuuluivat Kaapelitehtaan monitaiteinen ympäristö sisään astuttaessa, hissien sisätila ja kerrosten välit hissikuiluineen, hissien ikkunoista näkyvä ulkotila sekä katutason ulkopiha, jonne esiintyjät poistuivat esityksen lopussa. Olennaista tilan valinnassa oli myös se, että katsoja-kokijoiden oli mahdollista liikutella koko esitystä haluamaansa tahtiin: pystysuoraan ylös tai alas ja myös horisontaalisesti avaamalla hissien ovet tulosuuntaan Kaapelitehtaan käytäville tai toisesta päädyistä kokonaan ulos ulkopihalle. Tämän eteenpäin kehitellyn tutkimusesityksen aikana neljä esiintyjää tulivat sisään esitystilana toimineeseen tavarahissiin kukin eri kerroksesta, mutta liikkuvat ja toimivat vain katsoja-kokijoiden impulsseista. Katsoja-kokijoiden fyysiset kosketukset toimivat siis tapahtumia eteenpäin kuljettavina vaikutteina esimerkiksi laulajan äänen intensiteettiin, esitystaiteilijan muunneltaviin asentoihin, skenografin hiilellä piirtämisen vetoihin ja muotoihin sekä säveltäjän huilunsoiton hälyääniin ja äänen voimakkuuteen. Kaikki osallistujat pystyivät myös muokkaamaan tapahtuman tilallisuutta ja rytmittämään tilanteita ja siirtymiä.

Seuraavana lyhyt kuvaus tapahtumien kulusta *Corridor*-esityksestä Kaapelitehtaalla, osallistuvan yleisön kulkureittien mukaan. Kutsun tässä tapauksessa



Corridor Kaapelilla 2014. Osallistujat tulevat aluksi sisään ja myöhemmin esiintyjät poistuvat ulkopihalle. Kuvat Alisa Javits.

yleisöä selvyiden vuoksi osallistujiksi ja työryhmän jäseniä esiintyjiksi, vaikka todellisuudessa kaikki olivat lopulta sekä osallistujia, esiintyjä että välillä myös katsoja-kokijoita. Otimme esitykseen kerralla neljän esiintyjän lisäksi noin kahdeksan hengen osallistujajoukon, joita oli Kaapelitehtaan pääsisäänkäynnillä vastaanottamassa esitykseemme kuuluva opashenkilö. Hän antoi tulijoille tarpeen mukaan suullisen tai kirjallisen englannin tai suomenkielisen ohjeen koskettaa tai siirrellä esiintyjä hissien sisällä seuraavan tunnin aikana. Olimme kehittäneet lisäksi suuntaa antavia pieniä ohjelappuja tähän toimintaan, jotta kosketukset eivät olisi jääneet liian yksipuolisiksi tai varovaisiksi, kuten kehittelijäkson aikana saimme koyleisön kanssa todeta, haastavasta esityskonseptistamme johtuen.

Esityskuvaus *Corridor* Kaapelitehtaalla 2014:

Opashenkilön tilatessa suuren tavarahissin esitystä varten osallistujilla oli mahdollisuus kuulla etäisesti laulajan äänenavauksia hissien sisästä. Ryhmän astuessa suureen tavarahissiin laulaja seiso i hiljaa vastaanottamassa heitä ystävällisellä katseellaan. Vähän ajan kuluttua opashenkilö tarjosi osallistujille tapahtumien käynnistämiseksi lasipurkista yksi kerrallaan pieniä ohjelappuja, joissa luki esimerkiksi:

	Tutki nivelien liikkuvuutta.	Ohjaa hissiä.
Kuuntele.		
	Testaa esiintyjän reaktioita.	Siirtele.
Tee sommitelma.		Riisu jänis.
	Sovella näkemääsi.	Kuiskaa esiintyjän korvaan uusia ohjeita.

(Corridor Kaapelilla, ohjelappuja osallistujille 2014.)

Myöhemmin, osallistujien toimintojen jo käynnistyttyä, eri kerroksesta mukaan astui uusi esiintyjähahmo, joka pysähtyi seinäpaperin eteen piirustushiilet käsissään. Vähän ajan kuluttua sisään tuli purppuranpunaiseen kokintakkiin sonnustautunut seuraava esiintyjähahmo, joka osoittautui huilistiksi löydettyään huilunsa kukkaruukun päältä hissistä. Lopulta hissiin saapui eri kerroksesta vielä pehmeään jäniskarvahaalariin ja mustaan knallihattuun sonnustautunut esiintyjähahmo, joka ei suoranaisesti reagoinut kosketukseen, vaan muutti asentoaan pelkästään katsoja-kokijoiden johdattamana ja muunsi muotoaan näiden riisumana. Kommunikaatio oli kaikkien osallistujien kesken vaistomaisesti lähes kokonaan sanaton, vaikka missään vaiheessa emme olleet tähän erikseen ohjeistaneet. Tunnin mittaisen yhteisen tapahtuman aikana osallistujat aktivoituivat ja lämpenivät vaihe vaiheelta ja ryhtyivät välillä tekemään myös yhteistyötä tai siirtelemään toisiaan. Kukaan tässä intiimissä tilassa ja tilanteessa ei varsinaisesti tiennyt, mitä seuraavaksi tapahtuu tai kuka oli lopulta minkäkin tapahtumaketjun alkuunpanija. Kollektiivisesti ja yksilötasolla koettujen tapahtumien jälkeen opashenkilömme ryhtyi jakamaan myös esiintyjille ohjelappuja, jolloin tiesimme aloittaa pikkuhiljaa tapahtuman päätökseen saattamisen ja avata hissien ovet avaraan katunäkymään Kaapelin sisäpihalle ja poistua sinne tehtäviä ulkonakin jatkaen.

Valitsin omaksi tilanteeseen muokkautuvaksi materiaalikseni tähän versioon saven sijasta hiilellä piirtämisen, jonka avulla pystyin reagoimaan simultaanisesti sekä ääniin, liikkeisiin, rytmiin että kosketuksen paineaistimuksiin, jouhevammin kuin aiemmin saven kanssa. Itseorganisoituvan rytmisen palauttekehän kannalta vuorovaikutteisia yhteisiä hetkiä katsoja-kokijoiden kanssa

syntyi monenlaisia. Esimerkiksi yhdessä piirtämisen aikana seurasin toisen piirtämistä omalla piirrollani, välillä seuraten, takaa ajaen tai peilikuvana toistaen. Tästä syntyi erityinen kommunikaatio, käden reagoimisherkkyyden ja nopeuksien vaihteluilla, jotka ajoivat vuoron perään toisen osapuolen mielikuvituksellisiin ratkaisuihin ja eräänlaiseen kahdenväliseen kisailuun. Jos hiili loppui kesken piirtämisen, jatkoin sormilla ja kämmenillä piirtojaljen pehmentämistä tai levittämistä, katsoja-kokijan jatkamisesta riippuen. Osa osallistujista myös keskittyi piirtämään välitteisesti omaa piirtävää kehoani liikuttelemalla, jolloin toisen liikkeeseen tai siirtoon piirtämällä reagoiminen tuntui yllättävän voimalliselta ja vapauttavalta piirtämisen tavalta. Viimeistään siinä vaiheessa, kun opashenkilömme alkoi jakaa tehtävälappuja myös meille, irrottauduin ja vapauduin hiilellä piirtämisestä ja ryhdyin toteuttamaan tehtäviä ilman välineitä. Samaan tapaan myös esimerkiksi huilua soittava säveltäjä reagoi kosketuksiin ja siirtelyihin ottamalla ne simultaanisesti mukaan puhallustekniikkaansa ja joissain tilanteissa viskaamalla poikkihuilun kokonaan pois tai käyttämällä instrumenttiaan ilman siihen puhaltamista.

Aiemmalla kehittelyjaksolla Teatterikorkeakoulun tiloissa olimme saaneet esityksinterventioidemme koyleisöltä innostuneen vastaanoton lisäksi myös kyseenalaistavampaa palautetta. Tämä johtui etenkin tilanteen vakavasta tunnelmasta sekä musiikillisuuden pehmeästä soljuvuudesta, joka ei alussa antanut katsoja-kokijoille tilaa koskettaa eikä tuottanut varsinaisia kontrasteja, sekä osittain myös harjoitusyleisön ajoittaisen varovaisista kosketuksista johtuen. Kaapelitehtaan eteenpäin kehitellyssä versiossa korostimme vastapainoksi tilanteen koomista ja surrealistista virettä. Muusikot hakivat myös aiempaa enemmän kontrasteja, hälyääniä ja vaihtelevia rytmejä, esimerkiksi laulaja sihinöillä, korinoillaan ja lehmihuudoillaan sekä säveltäjä jo valmiiksi rikkinäisellä huilulla häkkiseiniä raapien tai esimerkiksi suoraan sen päähän puhaltuen.

Kaapelitehtaan versiossa ei ollut kyse enää pelkästään katsoja-kokijoiden toiminnoista, vaan tekijöille oli kehittelyjakson ja koyleisön palautteiden ansiosta kehittynyt jo selkeä mielikuva ja kokemus katsoja-kokijoiden osallistumisen tavasta ja reaktioista. Tämä vaikutti etenkin siihen, millä variaatioilla esiintyjät erilaisiin kosketuksiin reagoivat. Myös esityksellisempi ympäristö, puvut

ja esiintyjien aiempaa lämpimämpi asenne tuntuivat vaikuttavan katsoja-kokijoiden mukaan heittäytymiseen ja arkisten käytöstapojen ohittamiseen. Osasta katsojakommenteista pystyi silti edelleen aistimaan lievää ahdistusta siitä, miten paljon vapauksia ja vastuuta tarjosimme katsoja-kokijoille. Vaikka olimmekin harjoitelleet ja virittäneet tilanteen tietynlaiseksi ja apuna oli sekä tehtävälappuja että kanssatekijöitä, sosiaalinen paine vaati silti katsoja-kokijoilta poikkeuksellista avoimuutta, rohkeutta ja aktiivisuutta astua ainakin välillä ulos sivustakatsojan roolista. Ensihämmennyksestä selvittyään useimmat katsoja-kokijoista kuitenkin uskaltoutuivat ja hetkittäin jopa silmin nähden nauttivat oman mukavuusalueensa ulkopuolella tai raja-alueilla olemisesta. Kun kaikki muuttuivat yhtä aikaa tekijöiksi ja osallistujiksi, vapautti tämä tilanne paikalliolijat olemasta varsinaisesti kenenkään katseen kohteena. Myös jonkin asteinen kollektiivisuuden tai ryhmäytymisen tunne leimasi yleisvirettä ja osallistujien aktiivisuutta erityisesti lyhyen esitysjakson viimeisissä esityksissä.

Samantyyppisen tilanteen on havainnut myös tutkija-koreografi Kirsi Heimonen, jonka tutkimuskohteena oli ryhmä hänen vetämäänsä tanssityöpajaan osallistuneita teollisen muotoilun opiskelijoita:

Raja liikkujan ja katsojan välillä on hämärä, miltei tunnistamaton, ne molemmat kuuluvat tapaan olla työpajassa. Kaikki ovat tekijöitä. Tapa miten olla fyysisessä tilassa ja omassa ruumiillisuudessa luo tyylin riippumatta siitä, katsooko muita vai liikkuko itse. Aistivuus liittyy liikkujat toisiinsa, he ovat herkistyneet kokemaan. Jaettu kokemus yhdistää heidät. Liikkeeseen uppoutuminen häivyttää ulkoisen katseen arvioinnin tunnun. Oma tanssimisen kokemus vaikuttaa näkemisen tapaan. Katsomisen tapa, totuttu katsomisen tyyli muuttuu oman liikekokemuksen vaikutuksesta. (Heimonen 2009, 97.)

Osallistuttuani viime vuosina nykytanssikeskus Zodiakin avoimille Heittäydy liikkeeseen -kursseille olen huomannut uudestaan omakohtaisesti tämän *Corridorin* aikana tapahtuneen liikkeeseen uppoutumisen, joka tosiaan häivyttää arvioivaa katsetta ja vapauttaa tekemistä. Tämä on olennaista totuttujen roolien kadotessa draamanjälkeisessä hierarkioiden purussa. Kun suunnittelijat (skeno-

grafit, puku-, valo- video- ja äänisuunnittelijat sekä dramaturgit) ja myös katsoja-kokijat esiintyvät, he eivät kokemuksi mukaan osallistu tai esiinny välttämättä ollenkaan esillä olemisen, vaan uudenlaisen kokemuksen tai tiedonhalun perusteella. Näin oli myös *Corridorin* kohdalla.

Esityksessä tilan rytmittäminen syntyi pääosin ihmisten vuorovaikutuksesta, vaikka moni katsoja-kokijoista oli rekisteröinyt myös hissien osaksi tilan rytmin rakentumista seuraavaan tapaan:

Hissin lähettäminen ja matkustaminen ylös alas herätti huomiota ja tuntui fyysisestikin tärähtelyinä sekä rytmitti tapahtumia. Lisäksi näyttelijät vaihtuivat hissien pysähdyksissä joskus. Hissi loi rytmiä ja sen käyttäminen taiteilijoiden vaihdossa.
(*Katsojakommentit, Corridor 2014.*)

Pyrin olemaan kontrolloimatta tilan rytmin synnyttämistä enää esityksen aikana, koska *Corridorin* konseptina oli antaa katsoja-kokijoille tilaa vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Olin mielestäni kuitenkin luonut työryhmän kanssa tilanteen ja tehtävälaput, joiden pohjalta erilaisia kohtaamisia sekä tilan rytmejä, hissien liikutteluineen, kokonaisuuden äänimaailmoineen ja ihmisten kanssakäymisineen oli mahdollista syntyä ja toteutua moninaisesti ja itseorganisoituvasti. Aiempi tilan rytmin havainnointi oli siis kääntymässä tässä vaiheessa suunnitelluksi *rytmiseksi tilallisuudeksi*.

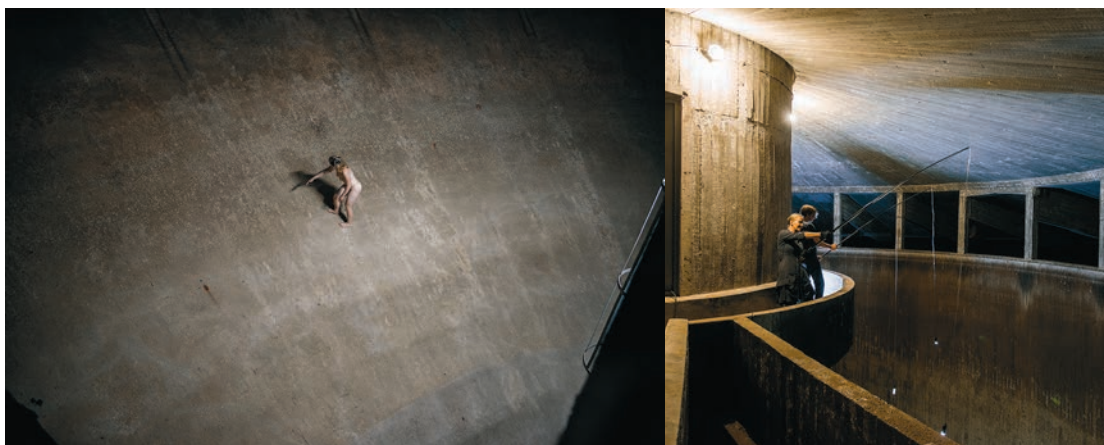
Kaiken kaikkiaan Kaapelitehtaan *Corridorissa* huomioni kiinnittyi aiempaa enemmän tilan rytmisyyden eri puoliin esimerkiksi hissien liikkeissä ja äänimaailmassa sekä erityisesti ihmisten muodostamiin kompositioihin ja vastavuoroisiin kohtaamisiin. Yksi vastaus skenografin mahdollisuuksista vaikuttaa osallistavan esityksen tilallisuuteen oli osallistua itsekin kehollisesti ja kokemuksellisesti esitystapahtumaan esiintyjän positiosta sekä valita katsoja-kokijan kosketukseen oman kehoni kautta reagoiva ja helposti liikkeen mukana muokkautuva materiaali, kuten savi ja myöhemmin hiilellä piirtäminen. Kiinnostava huomio oli myös *Corridorin* tapauksessa ja esitysten aikana saven muovaamisen ja hiilellä piirtämisen toimiminen eräänlaisina ”skenografisina siirtymämateriaaleina” kohti yhä aineettomampia ilmaisukeinoja. Nämä kosketuksen tilanteeseen si-

multaanisesti reagoivat siirtymämateriaalit myös auttoivat skenografia kehollistamaan ja rytmittämään vuorovaikutteisia tilanteita ja näin myös vaikuttamaan kokonaisuuden rytmisen tilallisuuden synnyttämiseen. *Corridorin* kokonaisuus sai myös pohtimaan yleisemminkin osallistavan esitystaiteen tilallisuutta ja sitä, mikä edesauttaa katsoja-kokijoiden suhdetta ja virittäytymistä esityksen maailmaan. Yksi keino tuli esiin tämän teoksen kehittelyjaksolla antaessamme ennen esiintyjien koskettamista katsoja-kokijoiden muovilla savea käsissään, mikä viritti ajatukset jo etukäteen kosketusaistiin ja osallistumiseen. Muista esityksistä, kuten lontoolaisen Punch Drunk -ryhmän edelläkäyvästä immersiiivisestä esityksestä *Sleep No More* (ensi-ilta Lontoossa 2003) sekä monista Suomessa viime vuosina koetuista tilallisuuteen osallistavista esityksistä⁶³ olen huomannut, että osallistumista auttaa esimerkiksi arjen yläpuolelle kohotettu rituaalinen tai hullutteleva tunnelma sekä katsoja-kokijalle annetut kuulokkeet, sairaalakaavut, naamiot tai muu rekvisiitta, joka liittyy yleisön jäsenen esiintyjien joukkoon ja maailmaan, irti omasta tarkkailijan roolista.

63 Esim. Esitystaiteen keskuksen esitykset sekä *Neuromaani Marian sairaalassa 2016*, *P*lluralli* Kuopion keskustassa 2016, ja *Rimini Protocoll*-kaupunkikävelyt Helsingissä 2016.

SKIN OF THE SPACE – kaikuvan ääniyhteyden kompositiot

Skin of the Space -installaationäkymä Kuva/Tila-galleriassa Helsingissä syyskuussa 2014. Teos oli esillä TAHTO-ohjelman järjestämällä kansainvälisellä Taiteellisen tutkimuksen *Ice Breaking Fantasies* -festivaalilla. Kuva Alisa Javits.



Työryhmän keskinäinen teoksen kehittälyjakso Lauttasaaren Vesitornissa 2013. Kuvat Pekka Niittyvirta.

Olin jo edellisen *Corridor* -prosessin aikana aloittanut seuraavan teoksen valmistelut ja kehittälyjakson Lauttasaaren akustisesti ja arkkitehtonisesti vaikuttavassa, käytöstä poistetussa vesitornissa. Toteutimme erilaisia esityskokeiluja tyhjässä massiivisessa vesisäiliössä muun muassa tunnustellen, tasapainoilien, tanssien, valaisten, mittailien ja kuulostellen koollekutsumani taiteellisen työryhmän⁶⁴ kanssa. Tämän nyt jo kokonaan puretun tornin korkeus oli yli 30 metriä ja esityskokeiluja toteutimme ja dokumentoimme ylhäällä tornin sisällä, tyhjiällä olevassa kartiomaisessa 4 500 kuutiometrin kokoisessa vanhassa vesisäiliössä. Esitysinstallaatio *Skin of the Space* sovelsi myöhemmin työryhmän kokemuksia vesitornista Helsingin Merimiehenkadulla sijaitsevaan Kuva/Tila galleriaan vuonna 2014, joka on nykyisin Taideyliopiston Kuvataideakatemia Exhibition Laboratory.

64 Työryhmä: skenografi Elina Lifländer, äänisuunnittelija Kristian Ekholm, valosuunnittelija Nanni Vapaavuori ja tanssija-koreografi Leila Kourkia. Vesitorni-työryhmä oli sama kuin ensimmäisessä tutkimusteoksessani, mutta pyysin lisäksi mukaan äänisuunnittelijan, jonka työstämästä äänitekniikasta tuli lopulta yksi keskeisimmistä elementeistä koko vesitorniprojektissa. Lisäksi installaatiotaiheen esityspuvun suunnittelin yhteistyössä pukusuunnittelun opiskelija Lotta Karhuvaaran kanssa.

Vietimme teoksen kehittälyjaksolla kesällä 2013 pari viikkoa vesitornin massiivisessa vesisäiliössä dokumentoiden ja toteuttaen erilaisia esityskokeiluita ilman yleisöä. Autiossa ja ikkunattomassa umpiutilassa etäisyydet, syvyydet ja kurkkua pistävä kuivuus aiheuttivat aavikoitumisen vaikutelmia ja saivat janoamaan ulkotilan kosteaa kasvillisuutta ja luonnonvaloa. Tilaa hallitseva kaiku vaikutti yhdessä pintojen kaltevuuden, mittasuhteiden ja hapenpuutteen kanssa niin tasapainoon, mieleen kuin puheeseen. Kaikki nämä yhteiset ja yksittäiset kokemukset vaikuttivat tekeillä olevaan tutkimusteokseeni:

Kiertävä kaoottisuuden tila, mikään ei ole suoraa tai varmaa, käveleminen kaltevilla pinnoilla...heikoilla jäillä ja loputtomilla portailla. Avantouinti tyhjässä tornissa... Säätila ihmisen sisällä. Muuttuva ympäristö. Ainoa, mitä tornista jää jäljelle, on tornin tyhjä sisätila; ilma, kaiku, rytmi ja tunto. Ihmisen hengityksen ja liikkeen ääni tornin sisällä. (Työpäiväkirja Lifländer, elokuu 2013.)

Suunniteluumme vaikutti tieto siitä, että tornin tilalla olisi purkamispäätöksen jälkeen lopulta pelkkää ilmaa ja aistikenttään jääneitä kokemuksia. Halusimme jakaa vesitornin erityisen tilakokemuksen muidenkin kanssa, mutta emme saaneet Tilakeskukselta turvallisuussyistä lupaa tuoda ulkopuolisia vesitorniin. Tästä rajoituksesta syntyi ajatus työstää samanlainen kuulokokemus toisiin tiloihin: säilöä tornin olemus, ääni ja idea aineettomiin olomuotoihin, joita ei voi betonirakenteen lailla purkaa. Kaikkein vaikuttavinta tornikokemuksissamme oli lopulta säiliötilan kumea ääniavaruus ja kaiku, joka tuntui kiertävän äärettömänä ja aiheuttaen hyvin surrealistisia aistimuksia ja assosiaatioita.

Lähdimme työstämään tätä kaikkialle kehoon resonoivaa kuuloaistimusta eteenpäin, ensin Aalto-yliopiston Mediakeskus Lumeen studionäyttämöllä. Koepystytimme sinne installaation kehittälyversion toukokuussa 2014, suunnan ajatukset samalla kohti teoksen varsinaista esitystilaa Kuva/Tila-galleriassa. Toteutimme äänisuunnittelijan ja esiintyjän kanssa Lumessa vesitornikokemuksiimme pohjautuvia liikkeellisiä rytmitestejä sekä äänellisiä kaiku- ja tilatestejä

binauraalisella⁶⁵ äänitekniikalla, joka muodosti vesitornin kaltaisen akustisen ääniympäristön langattomilla kuulokkeilla varustetun katsoja-kokijan ympärille. Pohdimme ja testasimme myös muun muassa kaiun kestoa ja hitautta suhteessa äänilähteenä toimivaan liikkeeseen. Jaoimme työryhmän kanssa yhteisen tilallisen kokemuksen vesitornin sisätiloissa viettämämme ajan vuoksi, joten kollektiivinen kokemuspohja esimerkiksi tilan kaiusta kehossa tai kaltevien pintojen suhteesta liikkumiseen oli vankka ja pystyimme tukeutumaan sanoja etsiessämme vesitornin sisällä yhdessä koettuihin tilanteisiin ja aistihavaintoihin. Tämä erityinen ja jaettu tilakokemus auttoi puhumaan keho-aistillisista kokemuksista ymmärrettävin esimerkein. Samantyyppisen havainnon olin tehnyt *Corridor*-työryhmän kanssa, jolloin yhteen hitsaavana elementtinä ja keskustelujen pohjana toimi tutkijaposition lisäksi myös vapaa kehittäjäjakso, jolloin perehdyimme toistemme taiteellisiin työmenetelmiin erilaisten musiikillisten, liikkeellisten ja tilallisten harjoitteiden avulla. Tästä koituneiden aiempien positiivisten kokemusten johdattamina vedimme myös *Skin of the Space*-työryhmän kesken toisillemme muutamia työpajamaisia testejä ja harjoitteita.

Esiintyjän korville kiinnitetyt mikrofonit äänittivät esiintyjän hengitystä ja liikkumista ja välittivät katsojien kuulokkeisiin samanaikaisesti vesitornin akustista äänitilaa, jossa pienikin rapina tai äänellinen ele sai tilallisesti massiiviset mittasuhteet.

Suunnitellessamme ääni-liikkeellistä kompositiota, mieleen palasi aiemmin näkemäni video John Cagen *Water Walk* -ääniperformanssista (Cage 1959). Siinä hän kävelee esineen luota toiselle, käyttäen soittiminaan arkiesineitä, kuten vedenkeitintä, radiota ja kumiankkaa kylpyammeessa; tahdistaan tauot ja äänelliset toimintansa ja äänten päällekkäisyydet sekuntikellon avulla. 'Water Walkin' inspiroimana otimme äänikompositiossamme huomioon myös pitkät hiljaisuudet, arkiset äänet kuten paukahdukset ja koputukset sekä rytmiset toistot

65 Binauraalinen äänitekniikka jäljittelee ihmiskorvien tapaa kuulla moniolotteisesti, jolloin esimerkiksi kuulokkeista muodostuvasta äänestä tulee tilallinen kuulokokemus. Tämän jo melko yleisen tekniikan lisäksi *Skin of the Space*-installaation äänisuunnittelija kehitteli vesitornin kaikutilaa vastaavan äänen samoilla taajuus- ja impulssivasteilla, joita tekemistämme vesitornikokeilujen ääniteistä löytyi.



Kehittelyvaihe ja äänitestejä Lumeen Studionäyttämöllä, esiintyjä Leila Kourkian ja äänisuunnittelija Kristian Ekholmin kanssa. Kuvat Elina Lifländer.

osaksi jatkuvaa kokonaisuutta ja liike-äänikompositiota. Lisäksi karsimme esiintyjäntyöstä roolihahmoja ja tanssin liikesarjoja muistuttavia eleitä, jotta liikkeen estetiikka soisi yhteen vähäeleisen äänikomposition, rytmiiikan ja ympäröivän tilan kanssa. Kirjoitin koko työryhmälle tämän kehittelyjakson jälkeen ajatuksiani Lumen harjoitteluperiodin jälkeen:

Monen vaiheen jälkeen kokonaisuudesta on selkeästi muodostumassa vesitornin kaikua, kehollisuutta ja tilallisia kompositioita varioiva yhteensoiva teos, ikään kuin soiva ja muuntuva geometrinen ja kolmiulotteinen taulu, jossa ihminen liittyy osaksi tila-ympäristöään kuten tornissakin. [...] Musiikillisen, rytmisen ja visuaalisen komposition rakentaminen tuntuu olennaiselta. Entä, jos esiintyjän hahmo on samaan aikaan sekä "tilallisen komposition" muokkaaja että osa sitä? Yksi ko-koava elementti on kaiku eri muodoissaan: äänessä, liikkeessä, varjoissa, väreissä, kosketuksessa, kestoissa ja kaltevuuksissa... Kokemus tornista kaikuu galleriatilaan. (Lifländer, toukokuu 2014.)



Lauttasaaren vesitorni, kuva Nanni Vapaavuori. *Skin of the Space*-installaationäkymä, kuva Alisa Javits.

Rajasin fyysisen installaation muotoa koko ajan pelkistetyimmäksi. Ajattelinkin installaation seinistä koostuvaa kompositiota ensin tornin pyöreää muotoa toistavana, mutta päädyin tarkoituksella koko Kuva/Tilan galleriilaan paremmin sulautuvaan neliötä muistuttavaan muodostelmaan, jotta tornin ääni ja muoto pääsisivät piirtymään pelkän kuulokokemuksen välittämänä ja näköhavainnosta poikkeavina esille. Installaatioon kuuluvan loisteputkirivin aavistuksen verran pinkki sävy erotteli teoksen sisätilan gallerian kokonaisilmeestä. Installaation ulkoseinässä roikkuivat langattomat kuulokkeet ja vesitornin sisältä otetut valokuvat vaihtuivat videonäytöltä, jonka vieressä olevassa teostekstissä kerrottiin esityinstallaation lähtökohtana olleen Lauttasaaren vesitornin ja pohdinnan siitä, miten vesitornissa koetut keholliset havainnot voidaan siirtää toiseen tilaan. Satunnaiset galleriassa kävijät nostivat kuulokkeet korvilleen ja seurasivat valkoisten seinien rajaaman tilan sisällä liikkuvaa esiintyjää seinien väleihin jätetyistä raoista, joista jokaisesta näkyi vain palasia ja osia kokonaisuudesta. Kävijät pystyivät kuuntelemaan esiintyjän toimintoja vesitornin impulssivasteita vastaavalla ääniteknikalla voimistettuina. Sisällä oleva esiintyjä muodosti tarkan toisteisen, pyrähdyksistä ja hidastuksista muodostuvan koreografiansa, joissa hän käytti erilaisia esineitä, kuten pyöränvannetta, pingispalloja, murskautuvia munankuoria, lasikulhoa sekä viistoa koroketta äänellisen komposition muodostamisessa.

Vastoin ilmeisintä aineettomuuden ja kehollisen tilakokemuksen ajatusta rajasin katsoja-kokijat installaation ulkopuolelle, eli fyysisesti eri tilaan esiintyjän kanssa. Tämä ajatus oli lähtenyt siitä, että emme saaneet lupaa yleisön päästämiseen vesitorniin sisälle. Näin *Skin of the Spacen* tilainstallaatio, joka oli rajattu gallerian omista liikuteltavista seinäkappaleista, sulki esiintyjän monien tuntien jaksoiksi sisälleen. Esityksen aikana binauraalisesti äänittävät pienet mikrofonit sijaitsivat esiintyjän korvilla. Vesitornin impulssivasteen kera tämä aiheutti installaatiotilan ulkopuolella kiertelevissä katsoja-kokijoiden kuulokkeissa kuulokokemuksen siitä, että he sijaitsivat samaan aikaan vesitornin akustisessa tilassa sekä esiintyjän korvanjuuressa installaatiotilan sisällä. Immersiivisyys ja kehollisuus toteutuikin tässä tapauksessa esitystilaan upottavana kuulokokemuksena, joka muista aistihavainnoista poiketen päästi kävijän

seinien läpi samaan tilaan esiintyjän kanssa. Esiintyjän jokainen liikahtus, hengitys ja kopautus onttoihin seinäpintoihin tai muihin installaation sisälle valittuihin esineisiin kuulosti samankaltaiselta kuin vesitornin kaikuvan kumeassa äänimaisemassa.

Kysyin installaation taakse sijoitettujen kysymyskaavakkeiden muodossa galleriassa kävijöiden ajatuksia ja kokemuksia. Seuraavat kommentit⁶⁶ resonoi-
vat erityisesti omien intentioideni kanssa teoksen tarkoituksiperistä:

Kaikkea ei nähnyt. Ääni jatkoi nähtyä. Se, että piti kurkistella, teki katsojasta aktiivisen. Ääni ja visuaalisuus olivat yhtä.

Erittäin voimakas äänen kautta syntyvä kokemus tilan fyysisestä jatkuvuudesta, kovista ja kylmistä materiaaleista ja mittasuhteiltaan valtavan tilan suhteesta oman kehon rajoihin. Samaan aikaan läsnäoleva galleriatila oli eräänlainen rajattu "tirkistysluukku", jota elävä äänimaailma ravisteli.

Tilan suurin resonanssi muodostuu ulkopuolisuuden roolista.

Avaruus, Ilmavuus, hengittävyys, disorientaatio, välillä ilman suuntaa, välillä voimakas suunnallisuus, rytmisyys ja a-rytmisyys.

Äänet ovat tarkoitettuja. Enemmän sävelletyn kuin improvisoinnin tunnetta.

(Katsojakommentteja, Skin of the Space 2014.)

Monirytmisten kompositioiden lisäksi minua kiinnostivat tässä teoksessa erityisesti installaation aiheuttamien aistihavaintojen kontrastit, ristiriitaisuus ja huomion ohjaaminen kuulohavaintoon katsomista rajoittamalla. Kokonaisuus muodosti monta sisäkkäistä ja rinnakkaista tilaa huomioiden etäällä olevan tornin lisäksi myös gallerian kokonaisuuden, jossa teokset ja galleriassa kävijät

⁶⁶ Keräsin *Skin of the Spacen* yhteydessä katsojakommentteja installaation viereen pinotuilla tulos-
tetuilla kyselykaavakkeilla. Kysymykset ja vastaukset kokonaisuudessaan löytyvät kirjan liitteistä.

olivat ja liikkuvat. Installaatiolla ei siis ollut varsinaisia fyysisiä ääri rajoja, eikä esityksellä sen sisällä alkua eikä loppua. Esiintyjä toisti esityspäivinä installaation sisällä useamman tunnin ajan noin 20 minuutin mittaista, ennalta tarkkaan harjoiteltua liike-äänisarjaa kuin videoluuppia. Muina aikoina teos toimi gallerian aukioloaikoina ääni-installationa, jossa toistettiin valmiiksi äänitettyjä esiintyjän toimintoja binauraalisesti kuulokkeista.



Skin of the Space, Kuva/Tilassa 2014, katsoja-kokijat kiertävät ympärillä. Kuvat Alisa Javits.

Yleisön kiertoliike installaation ympärillä muodosti omanlaisensa kiinnostavan ja sattumanvaraisen koreografian. Yleisön jäsenet kohtasivat toisiaan sekä kiertäessään kehää vastakkaisiin suuntiin, että nähdessään toisiaan installaation läpi. Näistä tilanteista syntyi esityksellisiä hetkiä, kuten silloin kun nuori tyttö lähti kiirehtimään ympärijuoksuaan kuullessaan pingispallon pomppivan nopeatahtisesti, esiintyjän samalla kadoten toistuvasti näköpiiristä. Katsojapositiona installaation ympärillä kurkistellen ja kiertäen aiheutti siis myös osan tilan rytmisyydestä ja kompositiosta.

Ajattelin teosta vähäeleisenä, mutta myös surrealistisesti elävänä ja soivana kompositiona, jossa eri palaset muodostivat erilaisia rytmisiä ulottuvuuksia. Esimerkiksi esiintyjän lyödessä hitaassa tahdissa seinää tai kävellessä korkokenkä toisessa jalassa muodosti tämä pauke, liike ja kopina yhden rytmisen komposition. Tämän päälle tai rinnalle installaation ympärillä kiertävien katsoja-kokijoiden kävely ja pysähdykset seinärakojen kohdille muodostivat sattumanvaraisen toisenlaisen rytmisen komposition. Rytmiiä synnyttivät myös esiintyjän liikkeiden tauot ja hiljaisuus suhteessa ääniä tuottaviin esineisiin. Liikkeellisten ja äänellisten rytmien lisäksi myös seinien väliin jäivät kolot ja niiden sijoittelu suhteessa toisiinsa sekä loisteputkirivistö sävytettyine valoineen installaation yläpuolella muodostivat kokonaisuuden tilallista rytmiiä. Aineettomasta näkökulmasta kiinnostavia olivat myös tilojen sisäkkäisyydet ja suhteet toisiinsa, kuten Lauttasaassa sijaitsevan tornin suhde installaation tilaan ja se, kumpi tila oli lopulta olennaisempi tai läsnäolevampi, fyysinen ja visuaalisesti uusi installaation tila vai kuuluva jälki vesitornin tilasta.

Installaatiotilan seinien aukot vaikuttivat selkeästi katsoja-kokijan liikkumiskokemukseen, koska ne olivat niin kapeita, että raoista näki vain vilauksia ja rajattuja näkökulmia. Nämä rajatut kuvakulmat muistuttivat nähdäkseni elokuvallisia leikkauksia ja kompositioita. Niissä katsoja-kokija näki tapahtumat eri suunnista ja kuvakulmista. Tämän esitysinstallaation kohdalla visuaalinen rytmi syntyi ensisijassa seinien kompositioista sekä esimerkiksi esiintyjän, viiston korokkeen, pyöränrenkaan, pahviputken ja strutsinmunan muodostamista suhteista toisiinsa. Geometriset elementit muodostivat mielessäni abstraktia maalausta muistuttavan kokonaissommitelman linjoiheen ja muotoineen, tietyistä suunnista installaatiota katsottaessa.

Tilan rytmit olivat *Skin of the Space* -teoksen kokonaisuudessa havaittavissa kaikessa moninaisuudessaan: äänessä, tilassa ihmisten liikkeissä, visuaalisuudessa sekä näiden muodostamissa suhteissa. Kokonaisuutta tarkastellessa vaikutti siltä, että jos olisin vielä lisännyt kerrokselliseen ja monimerkitykselliseen teokseen värejä ja muita tasoja, tavoittelemani kirkkaus, selkeys ja kuunteleminen keskittynyt meditatiivisuus olisi kadonnut liiallisten ärsykkeiden peittoamana. Aiempiin teoksiini verrattuna uudenlaiseksi rytmiseksi elementiksi tässä

teoksessa muodostui *kaiku*, jonka käsitän sekä konkreettisesti äänen kaikuina, jotka kimpoavat eri pinnoista eri aikoina kuulijan korvaan, mutta myös muistutmana tornin tilasta, kuten tässä tapauksessa vesitornin olemuksen ja rytmisen akustiikan ”kaikumisena” tai siirtymisenä toiseen tilaan. Myös vesitornin visuaalinen tila siirtyi vähäeleisesti toiseen tilaan. Korostin visuaalisuudessa kuitenkin tarkoituksenmukaista näkymättömän lavastamisen ajatusta ja tilasidonnaisuutta esimerkiksi käyttämällä installaation seininä galleriaan entuudestaan kuuluvia tilanjakajia sekä olemalla toistamatta vesitornin tilan pyöreyttä missään muualla kuin äänilähteinä toimivissa esineissä, esiintyjän liikeradoissa sekä akustisessa maailmassa.

Tässä teoksessa aiemmin esille ottamani rajoittamisen menetelmä näyttyi etenkin teoksen neutraalissa, gallerian omia tilanjakajaseiniä hyödyntävässä ja ympäristöönsä sulautuvassa ulkomuodossa sekä katsoja-kokijoiden näköalueen rajoittamisessa installaation sisälle katsottaessa. Olimme rajanneet myös esiintyjän ilmaisusta ja ilmeistä pois erilaisiin roolihahmoihin viittaavat elementit ja eleet. Tilassa ei myöskään ollut mitään muita kuin äänilähteinä toimivia esineitä. Tämä rajaamisen ja rajoittamisen ele pyrki kohdistamaan ja suuntaamaan katsoja-kokijan huomion ensisijassa ääneen, tilaan ja teoksen polyrytmisyyteen. Eurytmisyys tuli tässä teoksessa nähdäkseen esille visuaalisten kompositioiden ristiriidattomuudessa sekä esiintyjän ja ”soitinelementtien” välisessä tasapuolisessa suhteessa. Arytmisyys liittyi tässä tapauksessa puolestaan tietoisuuteen vesitornin tulevasta purkutapahtumasta sekä sitä ennakoiviin vihjeisiin *Skin of the Spacen* liike- ja äänimateriaalissa.

Tutkimuskysymysten vaiheittainen kehittyminen

Lähtökohtaisesti olen jo ennen tämän tutkimuksen aloittamista vastannut taiteellisella työskentelylläni draaman jälkeiseen, prosessinomaiseen ja yleisöä osallistavan työskentelykulttuurin kehitykseen. Tämänkaltainen työskentely johdatti ensin skenografian muokkautuvien, tilannesidonnaisten ja aineetto-

mien ilmaisukeinojen kysymyksiin ja sai muuttamaan työskentelyä kohti kehollisesti osallistuvaa ja lavastusmateriaaleja rajoittavaa eli immateriaalista työtapaa. Tämän vuoksi kysyin ensimmäiseltä tutkimusteokseltani (*Between two Skies*), *minkälaista aineeton tai tilannesidonnainen skenografia on?* Tähän yhdeksi vastaukseksi teosprosessin valmistamisen, dokumentoinnin ja reflektoinnin myötä nousi *rytmisyys* yhtenä aineettomana ilmaisukeinona. Pohtiessani esityksen kokonaisuutta jälkikäteen havahduin huomaamaan tilan rytmin polyfonisen luonteen. Rytmisesti kohiseva vesimassan ääni, esiintyjän välillä hitaat ja välillä nopeutuvat liikkeet sekä kokonaisuuden valo- ja värimaailma viittasivat luonnonrytmien läsnäolon lisäksi kehon ja ympäristön virtaaviin elementteihin, kuten veden virtuaaliseen läsnäoloon. Immateriaalisesta työtavasta paljastui aika ja ajattomuus, tapahtuman kuljetus, kehollinen moniaistisuus ja erityisesti kokonaisuuden verkkainen tempo. Seuraava katsojakommentti kuvastaa mielestäni osuvasti katsoja-kokijoiden liikkumisen tapaa tilasta toiseen eräänlaisena itsestään organisoituvana ”ryhmäsopimuksena”:

Siirtymä seuraavaan tilaan kävi jännittävästi hitaana ryhmäsopimuksena. Tuli mieleen elämän valinnat, joissa ohjeita ei ole saatavilla. (Katsojakommentit, Between two Skies 2012.)

Tämän ensimmäisen teoksen esityksiperiodin ja katsojakommenttien perusteella kirkastui entisestään se, että haluan esitystilanteen ja myös tilallisen ilmaisun syntymisen olevan tasa-arvoisempi tapahtuma, jolloin yleisöllä on enemmän valinnan tai vaikuttamisen mahdollisuuksia. Tämä näkemys syntyi osittain katsoja-kokijoiden hetkittäisestä ulkopuolisuuden kokemuksesta tai epävarmuudesta sitä kohtaan, mitä saa tehdä ja mitä tapahtumat merkitsevät. Selkein valinnanvapaus yleisön suunnalta syntyi tässä tapauksessa vasta esityksen lopussa, jossa liikkumissuunnat ja päätösvalta tapahtumien kulusta siirtyi liukuvasti osallistujille, esiintyjän jäätyä erityisen pitkäksi aikaa lukemaan kirjaa antikvariaatin puolelle. Tämä katsoja-kokijan vapaus tehdä omia päätöksiä esityksen aikana herätti kiinnostukseni ja auttoi käsittämään konkreettisemmin sen, miten yleisö on paikkasidonnaisissa ja ympäristökeskeisissä esityksissä kokonaisuuteen vaikuttava osaelementti, jonka toimintaa ja tapaa liikkua ei voi täysin ennakoida tai kontrolloida.

Tämä havainto katsoja-kokijan osallistumisesta esityksen tilallisuuden rakentamiseen vaikutti selkeästi seuraavan *Corridor*-teoksen vaiheisiin ja kysymysten muotoutumiseen. Kiinnitin *Corridorin* kohdalla huomioni tarkemmin jo alusta lähtien yleisöposition haastamiseen ja katsoja-kokijoiden vapaaseen vaikuttamisen mahdollisuuteen. Vaikka olin tässä kohtaa jo tiedostanut rytmin yhdeksi mahdolliseksi fokuoitumisen suunnaksi tutkimukselleni, en ollut sitä vielä tarpeeksi testannut tai tarkkaillut sen soveltuvuutta taiteelliselle toiminnalleni. Tutkimukseni punoutuminen muiden *Corridor*-ryhmäläisten taiteellisiin tutkimuksiin ja praktiikoihin aiheutti etenkin omassa, vielä osittain avoimessa ja etsivässä tilanteessani sen, että luovuin tässä vaiheessa jonkin verran tutkimuksellisesta kontrollistani. En yrittänyt pakottaa kysymyksiä tilan rytmiin, vaan tarkkailin sitä ennemminkin taiteellisen toiminnan avulla itsekseni. Havaitinkin rytmisyyden ilmenevän *Corridorin* kehittälyjaksolla sekä porraskäytävän tilassa ja kerroksissa että ihmisten välillä – kosketusten vuorovaikutteisissa kontakteissa. Myös savi ja myöhemmin hiili paljastuivat eräänlaisiksi rytmisiksi siirtymämateriaaleiksi kohti yhä kehollisempia ja aineettomampia ilmaisumuotoja. Saven ja paperin pinta muuttuivat reaaliaikaisiksi dokumenteiksi esityksen aikaisista liikkeen suunnista, siirroista, rytmeistä ja kosketuksen volyymeista.



Vasemmallä *Corridorin* kehittälyjakso, saven kanssa. Kuva Sirkka Kosonen.
Oikealla *Corridor*-esitys Kaapelilla, hiilen kanssa. Kuva Alisa Javits.

Se, että pystyimme ylipäättään aloittamaan tutkimuksellisen yhteistyön ja tekemään yhtä asiaa neljästä näkökulmasta tuntui vaativan sitä, että keskityimme ainakin alussa yhden yhteisen asian, eli osallistavan kosketuksen äärelle. Vaikka *Corridor*-ryhmällä ei ollut yhtenäistä tutkimuksellista taidekäsitystä tai yhteistä kysymystä, olennaista oli löytää konsepti, jossa kukin pystyi omalla tavallaan ja instrumentillaan testaamaan ja refleктоimaan tutkimuksensa aineksia ja ideoita suhteessa osallistavaan ja tässä tapauksessa hyvinkin itseorganisoi-tuvaan ja katsoja-kokijälähtöiseen esitykseen. Näistä lähtökohdista kysyin ensi *Corridorin* kehittelyjakson aikana *skenografın mahdollisuuksista vaikuttaa osallistavan esityksen tilallisuuteen*. Huomioni kiinnittyi ennemminkin osallistavan esityksen työtavan ja katsojaposition tarkastelemiseen skenografın näkökulmasta, kuin tilan rytmiin yksinään. Kysymykseni vaikuttuivat ja prosessoituivat myös käsillä olevasta tilanteesta ja tutkijoiden työryhmätyöskentelystä. Vaikka kaikilla oli jo joitakin omia yleisempiä tutkimuskysymyksiä tiedossaan, silti taiteellinen yhteistyö toi esille omanlaisensa näkökulman ja tapauskohtaisen kysymyksen.

Corridorin esitysversiossa suuntasin kysymykseni selkeämmin tilan rytmiin, jolloin olin valinnut kehittelyjakson kokemuksiin perustuen jo lähtökohdaksi tilallisia rytmejä aiheuttavan esitystilan, eli Kaapelitehtaan liikkuvan tavarahissin. Kysyin tässä vaiheessa, *mistä tilan rytmit muodostuvat osallistavassa esityksessä?* Jälkeenpäin tarkasteltuna ja esityksen dokumentaatioihin, katsojapalautteisiin ja työpäiväkirjan merkintöihin perustuen tilan rytmit näyttäytyivät *Corridorissa* etenkin hissın pysähdyksissä, äänimaailmassa, esiintyjien suunnitelluissa ja kaikkien osallistujien itseohjautuvissa sijoitteluisissa ja sommitelmissa sekä osapuolten välisissä sanattomissa vuoropuheluissa, eli toisiinsa reagoivien liikkeiden, äänten, piirtojen, kosketusten ja siirtojen muodostamisissa, ihmisten välisissä rytmisissä reaktioissa.

Olin etukäteen suunnitellut, että hissın äänet ja pysähdykset rytmittävät tilakokemusta ja että esitystilan liikuttelun mahdollisuus siirtyy katsoja-kokijoille, kun he pystyvät siirtelemään koko esitystä. Katsojapalautteista ilmenikin tämän tilanteen havaitseminen ja vallan tunne, joka oli seurausta koko esityksen ja kaikkien osallistujien liikuttelusta kerrosten välillä pelkästään hissın

nappeja painelemalla. Katsoja-kokija sai myös valita kerroksen ja ajankohdan hitaasti liikkuvan vanhan tavarahissin liikuttelulle. Toinen tilan rytmi, johon katsoja-kokija sai selkeästi vaikuttaa, oli esityksen dynamiikka ja tempo, josta katsoja-kokijat olivat lähes kokonaan vastuussa suuntaa antavine tehtävälappuineen. Mitä nopeammin tai hitaammin he esiintyjiä koskettelivat tai siirtelivät tai kuiskasivat heille lisäohjeita, niin tapahtumat myös toteutuivat ja esityksen tempo kiihtyi tai hidastui. Tilan rytmejä muodostivat tässä tapauksessa siis myös enenevässä määrin katsoja-kokijat, vaikka se ilmeni samanaikaisesti myös tilan ja esitystapahtuman ominaisuuksissa, kuten hissien ikkunasta tulevan valon vaihtumisena kerrosten välillä, tilan rakenteellisina ja hissien mekaniikan näkyvinä sommitelmina sekä esiintyjien äänimaailman tuotoksina musiikillisine vaihteluineen.

Kiinnitin huomioni tämän teoksen tila-rytmisten löydösten suhteen etenkin hissien mekaanisen ja ennalta arvattavan rytmin yhdistymisessä katsoja-kokijoiden ennalta arvaamattomiin rytmeihin. Toisin sanoen kiinnostuin mitattavan rytmin yhdistymisestä inhimilliseen tai orgaanisen luonnolliseen rytmiin. Kyse oli myös Lefebvren (2004) lineaaristen ja syklisten sekä Edensorin (2010) esiin tuomien staattisten ja virtaavien rytmien samanaikaisuuksista ja vuorotteluista.

Viimeisen *Skin of the Space* -teoksen kohdalla halusin jatkaa aiemmista teemoistani, kuten tilan ja ihmisen yhteensulautumisesta, tilalähtöisyydestä sekä välittömään tilanteeseen reagoimisesta. Ajatuksenani oli kirkastaa aiemmin havaitsemaani tilan rytmin monipuolisuutta ja aineettomuutta: rytmiä ihmisten välisinä signaaleina sekä ulkotiloihin liittyvänä rytminä. Tehtäväkseni asetin tällä kertaa kiteyttää rytmin tilallisuuden ajatusta selkeämmin myös katsoja-kokijoille havaittavaksi ilmiöksi, joka tiivistyikin äänimaailman piirtäessä näkymättömissä olevan tornin säiliötilan muotoja ja kaikuja katsoja-kokijan tajuntaan.

Tornitilan lähtökohta avasi teokseen liittyvän ja työryhmän yhteiseksi tavoitteeksi muodostuneen tehtävän *siirtää erityinen tilakokemus immateriaalises-ti toiseen tilaan*, josta avautui mahdollisuus tarkastella tilan kaiun, muodon ja rytmin olemusta sekä niiden soveltamista galleriatilaan. Tämä johdatti suoraan myös koko tutkimusprosessini laajemman kysymyksen äärelle: *miten skenografi*

voi työskennellä aineettomien ilmaisukeinojen, kuten tilan rytmien avulla? Lisäksi vielä eteenpäin ajateltuna: miten rytmien tilallisuus toimii skenografisena ilmaisukeinona?

Tässä teoksessa *tilan rytmien* muokkaaminen *rytmiseksi tilallisuudeksi* oli esillä jo teoksen työstämisvaiheessa, jolloin rytmisyys oli keskeisessä asemassa jo installaation suunnittelussa, esimerkiksi tilan arkkitehtuurissa, esiintyjän ja katsoja-kokijan liikkumisessa sekä äänimaailmassa taukoineen, toistoineen ja kaikuineen. Pidän tämän vuoksi viimeisimmän teoksen roolia myös osittain tutkimustuloksena, joka ilmensi ja manifestoi tilan monirytmistä olemusta itessään sekä poly-, eu- ja arytmyyttä skenografisina ilmaisukeinoina. Samoin kuin edellisen *Corridorin* kohdalla, tämänkin teoksen keskiöön nousivat lopulta myös Edensorin (2010) esille tuomat staattiset ja virtaavat rytmit. Tornin betonisesta arkkitehtuurista muistuttava ääniteknologia sekä installaation suora-kaiteista muodostunut rakenne loivat kontrastin inhimilliseen aistisuuteen, esiintyjän poiketessa välillä monotonisista, ennakoitavista rytmeistä – henkäykseen, puuskauksineen ja sivuaskelineen.

IV

VUOROPUHELUA





Kuva: Pasi Lyytikäinen

Teoreettisen taustan suhde tutkimusteoksiin

Lefebvren sekä kulttuurimaantieteilijöiden sovellutuksista muodostui yksi sosiaalisia tiloja, tilan tuntua sekä urbaanien tilojen polyrytmistä luonnetta painottanut rytmianalyttinen näkökulma. Fisher-Lichten itseorganisoituvaa palautekehä sekä Sternin eleiden synkronisaatio muodostivat lisäksi toisentyypisen ihmisten välistä tilaa ja kanssakäymistä painottaneen rytmisen lähestymistavan.

Tutkimuksen näkökulmien kokonaisuutta ajatellessani mieleeni hahmotuu kehämäinen muoto, jossa on erilaisia tarkastelupisteitä: omat kokemukseni suhteessa työryhmän kokemuksiin, katsojakommenttien näkökulma, muiden taiteilijoiden tekemät referenssiteokset sekä kaksi edellä mainitsemaani, toisiaan täydentävää rytmianalyttistä näkökulmaa. Kaiken tämän keskiöön olen hahmotellut vaihe vaiheelta tämän tutkimuksen ydinaluetta, joka imee voimansa näistä ympäröivistä lähteistä ja kerää vielä hahmotonta *rytmistä tilallisuutta* ehyemmäksi kokonaisuudeksi.

Lefebvre (2004) jakoi rytmianalysissaan rytmien eri muotoja ja laatuja sykliiseen ja lineaariseen rytmiin sekä poly-, eu- sekä arytmisyyteen. Näitä rytmiejä sekä myös Fisher-Lichten (2008) itseorganisoituvaa palautekehää ihmisten välisenä rytminä olen käsitellyt jo edellä taiteellisten osioiden kuvauksiin sidottuina. Näiden teosten kokemuksiin perustuen tarkennusta vaativat nähdäkseni vielä aiemmat tilajaot suhteessa esityksen tilallisuuksiin sekä oma tulkintani rytmien tilallisten olomuotojen jakautumisesta erilaisiksi osa-alueiksi. Tarkennan samalla myös kulttuurimaantieteilijöiden huomioista esiin noussutta ajan ja paikan tuntua rytmiin yhdistyen sekä ihmisten eleiden välisestä synkronisaatiosta alkunsa saanutta kommunikatiivisen musikaalisuuden ajatusta Sternin (2010) jäljissä.

Taiteellisten osioitteni sekä myös Lefebvren ja Sojan aiempiin tilajakoihin perustuen haluan nyt eteenpäin kehittää tilajaotteluita esityksen moninaiseen tilallisuuteen sopivammaksi, jolloin **fyysinen esitystila** tarkoittaa konkreettista, visuaalista ja käsinkosketeltavaa esitystilaa tai faktista esitysympäristöä. **Esityksen tilallisuus** merkitsee esityksen hetkellä toteutuvaa fyysisen esitystilan ja esityksen tekijöiden intentioiden ja tekojen yhdistelmää. Esityksen kokonaisuuteen liittyy vielä **katsoja-kokijan mentaalinen tila**, jolla tarkoitan katsoja-koki-

jan henkilökohtaista mielentilaa ja sosiaalista hahmotusta: millä asenteella ja mistä lähtökohdista hän esitystä tai tapahtumaa tarkastelee.

Näiden kaikkien edeltävien tilojen ja tilallisuuksien yhdistelmästä syntyy vielä yksi tila, **assosiatiivinen tulkinnan tila**, joka on esityksen aiheuttama hahmotus ja tulkinta katsoja-kokijan ajatuksissa. Näin ollen esitys voi näyttäytyä lopulta yhtä monella tavalla kuin sillä on läsnä olevia todistajiakin, mutta silti katsojakommenttien perusteella tulkinnoissa oli paljon myös samankaltaisuuksia.

Jos käytän näistä tilajaotteluista esimerkkinä vesitornista kehitellyn *Skin of the Space*-teoksen erilaisia tilallisuuksia, olisi *fyysinen tila* tässä tapauksessa galleriatilan ympäristö, jonka sisälle myös kyseisen esitysinstallaation muodostaneet valkoiset tilanjakajaseinät kuuluivat. *Esityksen tilallisuus* muodostui tässä kohtaa puolestaan fyysisen installaatiotilan, esiintyjän toimintojen ja vesitornin äänitilan yhdistelmästä, johon myös katsoja-kokijoiden liike, installaatioseinien muodostaman tilan ympärillä kuului mukaan kokonaisuuteen. Katsoja-kokijan *mentaalinen tila* liittyi tässä tapauksessa siihen, oliko kävijä esimerkiksi satunnainen ohikulkija, tekijöiden tuttava, taiteen tekijä tai muu alan asiantuntija. *Assosiatiivinen tulkinnan tila* muodostui tässä tilanteessa puolestaan kaikkien edellisten tilallisuuksien suhtautuessa toisiinsa, jolloin muutama katsoja-kokija kommentoi assosiaationsa ja kehollisen kokemuksensa olleen muun muassa se, että he tunsivat yhtä aikaa olleensa installaatiotilan ulko- ja sisäpuolella. Muutama muu taas kiinnitti huomionsa esimerkiksi rytmin ja visuaalisuuden yhteispeliin. Kunkin henkilökohtaiseen tulkinnan tilaan vaikuttivat myös galleriatekstit, vaihtuvat kuvat vesitornin sisältä sekä esimerkiksi tieto siitä, että kyse on nimenomaan Lauttasaaren vesitornin akustiikasta. Nämä eri tilallisuudet ovat niitä fyysisiä paikkoja ja immateriaalisia **epäpaikkoja**⁶⁷, asioiden välisiä suhteita, joissa esityksiin liittyvä rytminen tilallisuus lopulta toteutuu.

Tutkimusteosten tilat olivat tunnelmaltaan tai olemukseltaan nähdäkseni kaikki eräänlaisia epäpaikkoja tai välitiloja, kuten maan alle johtava kellarigalle-

67 Michel Foucaultin (1984) mukaan epäpaikka, eli siirtymäriitin kaltainen välitila, tarkoittaa utopiasta johdettua moninaista paikatonta heterotopiaa, joka yhdistyy myös tilan tai paikan poikkeukselliseen heteronormatiiviseen käyttöön.

ria (*Between two Skies*), kerrosten välissä liikkuva hissi (*Corridor*) tai kaupunkilaisilta suljettu vesitorni (*Skin of the Space*), jotka osaltaan ohjasivat ajatukset pois arkisista ajatuksista ja käyttäytymismalleista. "Löydetty tila" ja **tilan kuljetus**, eli kulkua ja suuntia ohjaava tilan olomuoto toimi näissä teoksissa alitajuiseen mielentilaan tai tekijöiden virittämään *esityksen tilallisuuteen* pääsynä.

Tilan kuljetus toteutui esimerkiksi *Between two Skies* -esityksen kohdalla niin, että sokkeloinen, matalakattoinen ja hämärä tila vaikutti katsoja-kokijoiden asentoihin ja kävelytahtiin. Ihmiset etenivät varovasti ja hieman hapuillen rosoisten pintojen ja hämärretyn valon vuoksi, joka vaikutti kokonaisuuden yleistunnelmaan ja myös etenemisen tahtiin. Seuraavassa *Corridor*-esityksessä hissitila oli suorakaiteen muotoinen umpinainen tila, joka kuitenkin esiintyjien sisään tullessa ja pois lähtiessä avautui eri suuntiin päädyistään. Myös tavarahissin ylös alas liikkuminen johdatti ihmiset tiettyihin suuntiin ja vaikutti kehoon ja tasapainoon hissin noustessa ennalta-arvaamattomasti monta kerrosta ylöspäin tai sen siirtyessä alaspäin. Teoksista viimeinen, *Skin of the Space*, muodosti puolestaan kulmikkaista seinistä ja niiden väleihin jäävistä raoista kokonaisuuden, joka johdatti kiertämään esitysinstallaation ympärillä. Löydetyn tilan muoto ja kuljetus voivat siis itsessään toimia yhtenä laajennetun skenografian ilmaisukeinona.

Govan, Nicholson, ja Normington (2007, 26) ottavat esille sen, kuinka liminaalista⁶⁸ siirtymäriitin kaltaista "kynnystilaa" tutkinut sosiaaliantropologi Victor Turner osoitti, että esitystapahtuman voi ajatella kokonaisuudessaan eräänlaiseksi liminaalitulaksi, jossa sosiaaliset konventiot saavat uusia muotoja. Tämä saa pohtimaan uudestaan Sojan kolmatta tilaa, jonka voisin tämän perusteella tulkita koko esityksen kokonaisuudeksi tai ennemminkin esityksen tilallisuudeksi, joka voi johdattaa ja upottaa sekä katsoja-kokijansa mielen että ruumiin uusiin ulottuvuuksiin.

68 Liminaalinen tila (lat. limen, kynnys tai sisäänkäynti) tarkoittaa Victor Turnerin mukaan eräänlaista rajatilaa, välitilaa tai siirtymätilaa ja on lähtöisin alkuperäiskansojen antropologisista tutkimuksista, jotka tarkastelevat siirtymäriittejä yleensä statukseltaan korkea-arvoisimpiin rooleihin. (Turner 1969 ja Govan ym. 2007, 26.)

Yhtenä erityisenä esimerkkinä tästä kynnystilasta ja kolmannen tilan rakentumisesta voisi ajatella *Corridorin* tapahtumatilaa, jossa katsoja-kokija uskaltautuessaan koskettamaan ja siirtelemään esiintyjää fyysisesti aiheutti kummallekin osapuolelle, sekä koskijalle että kosketettavalle, myös psyykkisiä tuntemuksia, josta tapahtuman merkitykset ja tunnut varsinaisesti syntyivät. Esityksen tapahtumassa sallittu fyysinen ja *psykykinen kosketus*⁶⁹ väisti totutut normit ja aiheutti assosiatiivisia, ennalta arvaamattomia tulkinnan tiloja sekä katsoja-kokijoille että esiintyjille ja samalla asetti heidät vastavuoroisiksi kump-paneiksi ilman esiintyjä-katsoja- tai tekijä-tarkkailija-asetelmaa.

Tilan ajallisuutta ja rytmisyyttä kaupunkiarkkitehtuurissa tutkiva Filipa Matos Wunderlich korostaa rytmien ilmentyvän ja olevan havaittavissa vain suhteessa toisiinsa (Wunderlich 2008, 96). Kuten jo aiemmin kävi ilmi, hän otti esille myös rytmien suhtautumisen tilan ja paikan tuntuun:

Sosiaaliset, tilalliset ja luonnolliset rytmit yhdessä vaikuttavat jokapäiväiseen elämään urbaaneissa ympäristöissä, muokkaavat ja luonnehtivat sitä sekä johdattavat ajan havaitsemiseen ja identiteetin tuntemukseen kussakin paikassa. Tässä yhteydessä urbaanit rytmit vaalivat ajan ja paikan tuntua ja tunnelmaa. (Wunderlich 2008, 92.)

Wunderlich (emt., 107) mainitsee myös, kuinka ajallinen säännöllisyys esimerkiksi kaupungin rytmeissä edistää ”pysyvyyden, turvallisuuden ja tuttuuden tunnetta sekä kokemuksia yhteisöllisyydestä, kotoisuudesta ja hyvinvoinnista urbaaneissa tiloissa”. Tämän huomioiminen on nähdäkseni olennaista etenkin osallistavissa ja immersiiivisissä esitystaiteen teoksissa, joissa mukaan heittäytymistä ja uppoutumista edistää katsoja-kokijan rentoutuneisuus ja virittyneisyys suhteessa esitysympäristöön ja toisiinsa. Esityksen tilanteeseen sovel-

69 Psyykkistä kosketusta fyysisen rinnalla käsitellään kiinnostavan moninäkökulmaisesti teoksessa *Kosketuksen figureja* (2014), jossa psyykkistä kosketusta tarkastellaan fenomenologisesta sekä *paattisesta* näkökulmasta. Paattinen tarkoittaa alkuperältään herkkyyttä, tontokykyisyyttä, vaikutusenalaisuutta ja kärsimystä. (Elo 2014, 13.)

lettuna ymmärrän tämän niin, että esimerkiksi kaupunkitiloissa tapahtuvien katsoja-kokijaa osallistavien esitysten maailmaan keskittymisessä auttaa tietty rauhallisuus tai säännöllinen toistuvuus esimerkiksi ohjeissa tai siirtymisissä paikasta toiseen.

Myös kulttuurisosiologi Monica Degen tarkentaa tilan rytmejä niiden toistuvaan luonteeseen, etenkin kaupunkiympäristöissä sekä arkipäivän toistuvissa rutiineissa:

Päällekkäisten ja samansuuntaisten virtojen sekoitus, jotka toistuvat joka päivä, suovat paikalle erityisen rytmin ja siellä eläville, vieraileville ja työskenteleville ne tuovat tunnun sijainnista. Tämä toistuvuus on se, mikä tuottaa erilaisia tilallisia rytmejä. (Degen 2010, 24.)

Kaikkien kolmen tutkimusteokseni tempo kulki jossain määrin yhteiskunnan ja kaupungin sykkeen alituisen kiihdyttämisen ajatusta vastaan. Teokset olivat korostetun hidastettuja mielenmaisemia, joissa oli jätetty tilaa ja aikaa olla, ajatella ja tarkkailla ympäristöään. Äänimaisemat olivat pääosin rauhoittavia ja toisteisia, joissa välillä tuli yllätyksiä ja arytmiisiä harmonian rikkoutumisia. *Between two Skies* teoksessa ajantuntu oli omiin kokemuksiini ja katsojapalautteissa mainittuihin ajatuksiin liittyen luonnonilmiöihin, kuten vuoroveden vaihteluun verrattavaa hidasta, virtaavaa ja osittain myös ennakoimatonta ja kehämäisen päättymätöntä. Vielä selkeämmin ajan kehämäinen syklistyys oli havaittavissa viimeisessä *Skin of the Space* -esitysinstallaatiossa, jossa esiintyjän kehää kiertävä ja samankaltaista tapahtumaketjua toistava toiminta aiheutti tilanteen, jossa esityksellä ei ollut varsinaista alkua eikä loppua, vaan syklisen toisteinen luonne. Minua kiehoi tässä ajatus, ettei esitys eikä esiintyjä ole olemassa pelkästään katsoja-kokijaa varten, vaan tilanne on käynnissä myös ilman katsojaa, kuten arkiympäristönkin tapahtumat. Silti katsoja-kokija vaikutti kokonaisuuteen omalla tarkkailemisellaan ja liikkumisellaan teoksen äärellä.

Psykoanalyttikko Daniel Stern (2010, 4) muistuttaa puolestaan ajankulkuun liittyen, kuinka ajan kesto ja muoto muokkautuvat ihmismielessä liikkeen ajatuksesta ja kuinka laskettava aika on loppujen lopuksi vain ihmisen keksintöä.

Yhdistän *Between two Skies* -teoksen näihin polyrytmistä ajallisuutta korostaviin näkemyksiin etenkin siinä mielessä, että teoksessa oli havaittavissa monta sisäkkäistä, syklistä, ihmisen rakentamaa ja luonnonrytmeihin liittyvää tilallisuutta suhteessa toisiinsa. Tästä esimerkkeinä ovat sisääntulon rappukäytävä, kellarimainen gallerian tila maalattioineen ja kevättulvineen, esiintyjän kehon ruumiintilat hengityksineen ja verenkiertoineen sekä ulkotila pakkasilmoineen.

Corridorissa katsoja-kokijoiden suhdetta teokseen viritti tietoisuus roolista esityksen tapahtumien aktiivisena luojana. Jos tätä poikkeuksellista asetelmaa ei olisi tekijöiden suunnalta ja esitysohjeistuksessa annettu, ei myöskään tämänkaltaista asioiden tapahtumista ja etenemistä "omalla painollaan" olisi



Between two Skies- teoksen harjoitusperiodi galleria Laterna Magicassa tammikuussa 2012.
Kuva Nanni Vapaavuori.

päässyt tapahtumaan. Tilanne oli siis viritetty olemaan itseorganisoituva ja ajankäytöltään vapaavalintainen suhteessa yhden tunnin ennalta asetettuun mittaansa. Tämä aikakäsitys, jossa tapahtumisen tempo oli itseorganisoituva ja koko ajan suhteessa muihin hissien sisällä oleviin tapahtumisen hetkiin aiheutti yhtäaikaista kuulostelemisia ja kokonaisuuden hiljentymisiä ja tempon tihentymisiä samanaikaisesti kaikkien läsnäolijoiden kanssa. Jos katsoja-kokija esimerkiksi ravisteli laulajaa, vaikutti tämä ketjureaktion lailla ensin laulajan äänen intensiteettiin ja siten esimerkiksi hielellä piirtämiseni voimakkuuteen. Fisher-Lichten mukaan antamalla asioiden tapahtua ”vapaita voimia” esitykseen mukaan sallien, aiheuttaa tämä tilassa jaetun energiankierron, jonka kaikki voivat aistia. Näin ollen kaikki tilan elementit asettuvat mahdollisuuksina esille kohdistuen katsoja-kokijoiden huomion myös muualle kuin esiintyjään tai tapahtumien kuljetuksiin, kuten ympäröivän tilan väreihin, hajuihin tai ääniin. (Fisher-Lichte 2008, 165.) Tilanne oli näin ollen otollinen nimenomaan ympäristön, muiden katsoja-kokijoiden ja skenografian huomioimiselle ja esityselementtien välisten hierarkioiden purkamiselle.

Corridorin immerssiiviseen ja osallistavaan tilanteeseen yhdistyy myös Fisher-Lichten (2008, 181) keskeinen sanoma esityksen muutosvoimaan ja itseorganisoituvaan palautekehään ylipäättään liittyen, jolloin esitys on aivnutkertainen tilanne, johon yleisön ja esiintyjien on mahdollista vaikuttaa. Vastavuoroisesti esityksellä on tällöin voimakkaampi mahdollisuus vaikuttaa yleisöön ja esiintyjiin, koska he ovat olleet mukana rakentamassa sen kokonaisuutta ja tapahtumista.

Tarkastellessani kaikkia edellä mainittuja, hyvin erilaisia tilan rytmien ilmenemismuotoja syntyi tarve jakaa ne eri osa-alueikseen samaan tapaan kuin Edensor (2010, 2–7) jakoi kaupunkiympäristön tila-rytmit: ihmisten liikkumisen rytmeihin, kehon sisäisiin rytmeihin, liikenteen rytmeihin sekä ihmisen ulkopuolisiin luonnon rytmeihin. Tutkimusprosessini kokonaisuuteen pohjautuen ja myös aiempia Sojan ja Edensorin tilajakoja soveltaen näen tilan rytmien jakautuvan esityksen tilallisuudessa, tapahtumiseen, esiintyjineen ja yleisöineen kuuteen erilaiseen pääalueeseen, jotka myös osittain leikkaavat toisiaan:

- **visuaaliset rytmit** (tilan arkkitehtuuriset struktuurit ja mittasuhteet sekä esineiden, ihmisten, valojen, varjojen ja värien sommitelmat suhteessa toisiinsa)
- **liikkeelliset rytmit** (esiintyjien, katsoja-kokijoiden, esineiden, ympäristön ja valon liike, toistot ja siirtymät)
- **vuorovaikutteiset rytmit** (itseorganisoituvan palautekehän kaltaiset elävien olentojen ja ympäristöjen väliset signaalit ja vastavuoroiset eleet)
- **äänelliset rytmit** (tilan akustiikka ja ihmisten, esityksen ja ympäristön äänen kerroksellisuus, samanaikaisuus, tahti, tauot ja hiljaisuus)
- **luonnolliset rytmit** (säätilat, vuorokauden ja vuodenaikojen vaihtelut, lämpötilat, ilmvirrat, kasvien kasvu, maatumisen, kehon rytmit, vedenvirtaukset, kestolliset prosessit ja syklinen toisteisuus)
- **mielensisäiset rytmit** (ajatusten liikkeet, ajan taju, toistot, pysähtymiset ja odotukset sekä muistot, takaumat ja fyysisten ja mentaalisten tilojen sisäkäisyydet ja surrealistiset kerrostumat).

Mielensisäisiin rytmeihin liittyen Stern tuo esiin kiinnostavan näkökulman siitä, kuinka vitaalisuuden muodot sisältävät fyysisen toiminnan lisäksi myös "mentaaliset mielenliikkeet". Toisin sanoen: "Kun ajattelemme jotain tai tunnemme jonkin tunteen tai tunnon, mentaalinen kokemuksemme ei ole staattinen". Hänen mukaansa myös mielessä kuvittelun aikana mitatut aivosähkökäyrät vastaavat todellisia toimintoja ja puoltavat näin virtuaalisten mielenliikkeiden olemassaoloa. (Stern 2010, 21–22.) Tämä johdattaa ajatukseni siihen, kuinka myös skenografiaa ja tilallisuuksia voi luoda mielen sisällä niin, ettei niiden koko esitystapahtuman aikana tarvitse välttämättä toteutua käsinkosketeltavan materiaalisina. Kukin katsoja-kokija luo omassa mielikuvituksessaan henkilökohtaisen tulkinnan tai näkymän, mutta silti esityksen tilanne voi luoda myös yhtäaikaista mielikuvia ja assosiaatioita sekä näin ollen myös kollektiivista yhteenkuuluvuuden tunnetta. Mielen sisällä tapahtuvista yhteisöllisistä tilanteista puhuu myös nykyteatteriin, tanssiin ja esitystaiteeseen perehtynyt toimittaja ja kriitikko Maria Säkö kirjoittaessaan Baltic Circle -festivaalin japanilaisen *Chelfitsch*-ryhmän

esityksestä⁷⁰: ”Ja välähdyksenomaisesti teatteri näyttää yllättävän voimansa paikkana, jossa voi ajatella yhdessä – kaikista kommunikaatiokatkoksista huolimatta” (Säkö 2015, B5).

Teoksia valmistaessani havaitsin sen, että luomisprosessin keskellä ja esityksen hetkellä moninaiset tilan rytmit muodostavat kokonaisuuden eli *rytmisen tilallisuuden*, joka operoi esimerkiksi Sternin (2010) esiin ottaman *kommunikatiivisen musikaalisuuden* kaltaisilla kokonaiskehollisilla instrumenteilla, jotka eivät ole lopulta enää pilkottavissa osiin:

”Musikaalisuus” koostuu impulsseista, jotka muodostuvat ajoituksesta rytmisessä mielessä sekä niiden ajallisesta muotoilusta että voiman ja ajan käyttöönotosta. Tämä on vitaalisen dynamiikan selkäranka, jossa ”toisen kanssa oleminen” saavutetaan vitaalisen dynaamisen virran jakamisella. (Stern 2010, 52–53.)

Kommunikatiivinen musikaalisuus toteutui nähdäkseni erityisesti *Corridorin* kehittelyjaksolla, jossa kaikki työryhmän jäsenet osallistuivat kehollisiin ja äänellisiin harjoitteisiin ja kokeiluihin yhdessä. Seuraava ote työpäiväkirjastani keskeltä *Corridor*-teoksen kehittelyjaksoa kuvaa toistemme kuulostelemista ja kommunikatiivisen musikaalisuuden tapahtumista äänellisesti. Tilanteessa työryhmän laulajajäsen veti ”äänimatka”-harjoitetta koko työryhmälle. Kuten jo aiemmin otin esille, kommunikatiivinen musikaalisuus ei kuitenkaan välttämättä liity ääneen, kuten tässä esimerkissä. Äänimatka-harjoitteessa makasimme lattialla silmät kiinni ja päät yhdessä muodostaen jatkuvaa, vaihtelevaa äänimattoa omilla äänillämme ja toisiimme reagoiden:

[--] *Jaetut ilot, surut, heinäpellot, pientareet, mehiläiset ja hyttyset, tuntemattomat sittiäiset ja sihinät. Yhteiset etsinnät, luottamus, hervottomuus. Parinkymmentä minuuttia yhdessä tuotettua jatkuvaa äänimattoa, kukaan ei ennalta tiedä, mihin ollaan menossa. Duettoja, riitasointuja, hillitsemätön ja tarttuva nauru,*

70 *Super Premium Soft Double Vanilla Rich*, Mediakeskus Lumeessa Helsingissä 2015.

hihitys-hohotus, silmistä valuva vesi. Leikillinen hihhulointi, räkätys, tikahtuminen, kasvojen ja vatsan kouristelut; muoto sulaa joksikin tunnistamattomaksi massaksi, ihon lihaksisto verkostoituu, pehmittää kasvojen juonteet mikrorihmastoksi. Kiemurtelu, jalat eivät pysy maassa, huohotus, tukehtuminen, korina-hengitykset. Hetken kuluttua vielä moottori käynnistyy jonkun suusta ja muuttuu moottori-pyörästä sirkkeliksi. Kokonaisuus rauhoittuu hyvin hitaasti, vaihe vaiheelta lasiksi ja järven pinnaksi – kuulaaksi hengellisyyden kupoliksi. Ihmiselämän pikakelattu ääninauha, neliulotteinen aistinen maisema lähes käsinkosketeltava ja haisteltava. (Työpäiväkirja Corridor, Lifländer helmikuu 2013.)

Esimerkki ilmentää nähdäkseni myös sitä, kuinka matkaamme mielensisäisiin, äänten ja assosiaatioiden tuottamiin imaginaarisiin paikkoihin ja ympäristöihin ja samalla myös *mielensisäisiin rytmeihin*. Välillä vaikuttaa myös siltä, että olemme samassa tilanteessa ja paikassa yhtä aikaa läsnä, vaikka kukin tulkitseekin jokaisen hetken aina omalla henkilökohtaisella tavallaan. Tilanne on mielestäni hyvin lähellä taiteellista ryhmätyöprosessia yleisemmälläkin tasolla. Siinä hetkessä, kun ryhmän jäsenet suunnittelevat ja kuvittelevat tulevaa yhteistä teosta harjoitusprosessin aikana, he neuvottelevat, testaavat ja kommunikoivat erilaisilla tavoilla ennakoajatuksiaan ja käsityksiään. He työstävät jotain vasta tulossa olevaa olevaksi ja tapahtuvaksi. Toisin sanoen taiteellinen työryhmä voi työstää yhteisiä ideoita näkyviksi tai koettaviksi kommunikatiivisen musikaalisuuden avulla yhdessä ”tunnustelemalla” ja kokeilemalla sekä ajatuksiaan ja eleitään synkronisoimalla. Ajattelen kommunikatiivisen musikaalisuuden olevan siis eräänlaista kollektiivista ja vuorovaikutteista pääosin *sana-tonta kuulostelua ja tunnustelua* siitä, minkälaisen muodon syntymässä oleva teos on ottamassa.

Skin of the Space -teoksen kohdalla kommunikatiivinen musikaalisuus ilmeni erityisesti sen jälkeen, kun kukin työryhmän jäsen oli saanut henkilökohtaisen ja samanaikaisen kokemuksen vesitornin säiliötilasta. Pyrkiessämme kommunikoimaan näitä mieleen ja kehoon piirtyneitä kokemuksia toisillemme toteutimme muissa tiloissa monenlaisia esityskokeiluita sekä valo- ja äänitestejä kaikkien työryhmäläisten ajatuksiin ja kokemuksiin pohjautuen.

Tällä työtavalla henkilökohtaisten puhuttujen ja koettujen maailmojemme välille ei syntynyt missään vaiheessa kuilua, vaan keskustelimme ja teimme harjoitteita koko ajan samaan tilalähtöiseen kokemuspohjaan perustuen. Pysyimme siis kommunikoimaan sanallisen artikuloinnin lisäksi myös kokemuksellisesti.

Jos pohdin eleiden synkronisoitumista ja kommunikatiivista musikaalisuutta myös työryhmän jäsenten välillä harjoitusprosessin aikana, huomaan sen toteutuvan itse asiassa usein vielä voimakkaampana kuin yleisön ja esiintyjien välillä. Työryhmäläiset toimivat toistensa heijastuspintoina, kun yleisöä ei ole vielä paikalla. Nauru, näkyvät eleet ja liikuttuminen ovat herkässä harjoituksissa, jossa tekijät tuntevat toisensa hyvin ja ovat käyneet läpi mahdollisesti henkilökohtaisesti rankkojakin vaiheita, keskusteluita ja harjoitteita hitsautuessaan yhtenäiseksi ja luottamukselliseksi ryhmäksi. Myös tutkimusteosten harjoitus-tilanteissa esiintyvä osapuoli sai useimmiten suorimman palautteen kulloinkin harjoitusyleisönä toimivilta työryhmän jäseniltään. Työryhmäläiset vastasivat elekielellä ja usein myös sanallisesti, välittääkseen ajatuksensa katsoja-kokijan näkökulmasta harjoitustilanteessa.

Tilan rytmeihin liittyvät siis sekä fyysiset että mentaaliset tilat ja myös vuorovaikutteiset kohtaamiset. Lisäksi suhtautumiseni esityksen tilallisuuteen ja rytmiin on Lefebvren ajatuksiin viitaten filosofinen ja metafyyssinen universaali, joka ei pääty esitystilan fyysisiin rajoihin. Lefebvre (2004, 64–65) pohtii myös sitä ”onko mahdollisesti olemassa rytmin vaistoa, kuten spontaanisuus tai välittömyys?” ja päätyy rytmianalysissaan siihen, että *energia* laajana tilallis-ajallisenä käsitteenä voisi olla rytmin aiheuttaja tai liikkeellepanija. Tästä esimerkkinä ajattelen nimenomaan ihmisten välistä synkronisaatiota ja itseorganisoituvaa palautekehää, jotka lähtevät liikkeelle jommankumman osapuolen huomattomasta signaalista tai näkyvästä energialatauksesta. Tästä energian vastaavuoroisuudesta ja eleiden synkronisaatiosta syntyy myös Sternin tarkoittama kommunikatiivinen musikaalisuus.

Katsojakommenttien reflektointia

Pohdin tässä kappaleessa, mitä katsojakommentit nostivat tilan rytmistä esille ja minkälaisena katsojat kokivat skenografian kokonaisuuden tai heidän näkökulmastaan ennemminkin *tilan ja ajan tinnun* kussakin teoksessa. Katsoja-kokijoilta kerätyt kirjalliset kommentit ovat tämän tutkimuksen tapauksessa olennaisia, koska he olivat osa kokonaisuutta ja muodostivat läsnäolollaan, siirtymisillään ja muodostelmillaan teosten tiloja, asemoiteja, tempoja ja tilanteita. Painotin katsoja-kokijoille esittämässäni kysymyksissä heidän oma-kohtaisia kokemuksiaan kunkin teoksen tapahtumista, tilallisuudesta sekä rytmistä. Kysyin heidän ajatuksistaan monipuolisesti jokaisen esityksen jälkeen sähköpostitse ja viimeisen teoksen yhteydessä paperisella kyselykaavakkeella.⁷¹ Sekä esittämäni kysymykset että katsoja-kokijoiden vastaukset kokonaisuudessaan löytyvät tämän kirjallisen osion liitteistä. Tekstin lomaan olen poiminut erityisesti tutkimuksellista ajatteluani eteenpäin kuljettaneita vastauksia.

Vaikka vastaajaryhmät olivat henkilömääriltään intiimien tilaratkaisujen vuoksi pieniä, pystyin vastausten avulla kuitenkin hahmottamaan aiempaa selkeämmin, miten katsoja-kokijat havaitsivat aikakäsityksen, rytmin tai skenografisen ilmaisun esitystilanteen aikana. Kysyin kyselykaavakkeissa monia erilaisia kysymyksiä erityisesti sen vuoksi, että suoraan kysymykseen ei välttämättä tule aina suorinta vastausta ja siksi, että ensimmäisten teosten kohdalla tilan rytmit olivat vasta hahmottumassa ajatuksissani tutkimuskohteeksi. Kysyessäni esimerkiksi teoksen kokonaisuudesta tai tunnelmasta, saatoin saada vastauksen etsimääni aikakäsitykseen tai tempoon liittyen. Jos olisin saanut vasta tutkimusprosessin lopussa muotoilla ja kysyä kysymykset uudestaan, olisin tarventanut kysymyksiä huomattavasti enemmän vastaamaan teoreettisia näkökulmia ja kaikkea sitä, minkä tiedän nyt. Tämä tutkimusprosessi ei kuitenkaan lähtenyt liikkeelle valmis menetelmä ja teoria edellä, vaan taiteelliset osiot pal-

71 Toteutin kahden ensimmäisen teoksen kyselyt sähköpostitse, ja viimeisen *Skin of the Space* -teoksen kohdalla sijoitin tulostetut kyselyt esitysinstallaation välittömään läheisyyteen, koska viimeisen teokseen ei ollut teoksen gallerianäyttelymäisen luonteen vuoksi ennakoilmoittautumista.

jastivat tutkimuksen tulevan kokonaisrakenteen vasta teosten aikana tai niiden jälkeen. Tämän vuoksi en myöskään katsojakommenttien analyysissä keskity pelkästään yhteen näkökulmaan, vaan nostan esille myös kunkin teoksen aikana olennaisilta tuntuneita näkökulmia.

Pidättäydyin tarkoituksella selkeissä ja neutraaleissa kysymyksissä, jotta en ohjailisi vastausten suuntaa liikaa ja jotta kysymyksiin olisi mahdollista vastata pelkän henkilökohtaisen katsoja-kokemuksen pohjalta. Yksi kysymysten muotoiluun vaikuttanut seikka oli se, että halusin muidenkin teoskokonaisuuksiin vaikuttaneiden työryhmän jäsenten saavan kirjallista palautetta teoksen eri puolista. Tämä oli olennaista etenkin *Corridorin* kohdalla, jossa koko konsepti oli syntynyt taiteilija-tutkijoiden yhteistyönä ja muodostimme myös katsoja-kokijoille suunnattuja kysymyksiä yhdessä kunkin tutkimusalueeseen liittyen.

Reflektoidessani teosten yksityiskohtia olen tarkastellut jälkeinpäin uudestaan myös teosten videotallenteita, omia teospäiväkirjamerkintöjäni sekä työryhmän kanssa käytyjä sähköpostikeskusteluja palauttaakseni vuosienkin takaiset kokemukset ja muistikuvat takaisin mieleen.

Katsojapalautteita lukiessani olen kiinnittänyt erityistä huomiota niihin kohtiin, joissa tilan, ajan ja rytmisten kokemusten lisäksi käsitellään lavastamista tai skenografin roolia suhteessa kokonaisuuteen. Tällä lukutavalla olen pyrkinyt tarkastelemaan, pitivätkö omat aiempiin kokemuksiini pohjautuvat ennakkokäsitykseni paikkansa koskien katsojan suhtautumista skenografiaan enimmäkseen visuaalisina tai rakennettuina tiloina, esineinä, pukuina ja muina konkreettisina materiaaleina ja objekteina. Olin tutkimuksen alkupuolella kiinnostunut katsojakommenteissa etenkin siitä, hahmottivatko katsoja-kokijat myös immateriaalisia asioita ja tilanteita skenografiaan kuuluvaksi. Ennakko-oletuksistani poiketen yllätyin, kuinka moni ajatteli tilallisuutta ja myös skenografiaa laajasti ja avarakatseisesti ennemminkin *tilan suhteena* esitykseen, ihmisiin ja tapahtumiin kuin pelkkänä fyysisenä tilana ja sinne tuotuna tai rakennettuina elementteinä.

Seuraavat kommentit *Between two Skies* -teoksesta yhdistän Fisher-Lichten itseorganisoituvaan palautekehään, jota ilmeisimmin tapahtui myös katsoja-kokijoiden kesken. He tekivät esimerkiksi elein ja liikkein sanattomia sopi-

muksia siitä, milloin edetä seuraavaan tilaan, kellarigallerian tiloista kohti kirja-antikvariaattia, tai mitä tehdä, jos välillä mitään ei tunnu tapahtuvan:

Siirtymä seuraavaan tilaan kävi hitaana ryhmäsopimuksena. Tuli mieleen elämän valinnat, joissa ohjeita ei ole saatavilla.

*Koin pysähtyneisyyden, suljetun kirjakaupan kiehtovan tunnelman. Tuntui, että olimme siellä luvatta, se oli hauskaa. Tutkin paikkoja ja löysin kiinnostavia kuvia ja kirjoja. Tylistysin hieman ja koin pelkoa ystäväni tylsistymisestä. (Katsojakommentit, *Between two Skies* 2012.)*

Koska katsoja-kokijalla oli vapaus liikkua esitysinstallaation tilassa, esiin nousi myös kysymys siitä, kuka *Between two Skies* -teoksen kohdalla lopulta päättää tai osoittaa, mistä teos alkaa ja mihin se päättyy: suunnittelijat, esiintyjä vai katsoja-kokijat esityksen aikana. Katsojakommenttien perusteella esityskokemus tai sen tilallisuus oli alkanut jo galleriatilan ulkopuolelta, jossa olimme järjestäneet sisäänkäynnin poikkeuksellisesti sisäpihan vanhojen porttikongien läpi kuljettavaksi. Kommenttien pohjalta tulin pohtineeksi myös sitä, missä aineeton skenografia lopulta tapahtuu: katsojan assosiatiivisissa tulkinnan tiloissa vai esityselementtien välisissä tilanteissa. Valittujen esityselementtien suhteista ja välittömästä todellisesta ympäristöstä syntyvä skenografia toteutui *Between two Skies* -esityksen kohdalla huomion arvoisella tavalla niissä tilanteissa, joissa katsoja-kokija ei pystynyt erottelmaan esityksen aikana, mikä on esitykseen rakennettua tilallisuutta ja mikä todellisuutta:

[---] Siirtyminen oviaukosta eteenpäin johdatti käytävään, jonka varrella oli hyllyjä, kirjoja, kodinomaisia huonekaluja. Muistan ajatelleeni, että nyt siirrytään taas astetta lavastetumpaan tilaan. ...Hämmennyin tajutessani, että tavaraa (hyllyjä, kirjoja) tulee vastaan enemmän ja enemmän (kuin unessa). Hämmennyin tajutessani yksityiskohtien aitouden, että tämä ei voi olla lavastusta, esitystä, että tämän täytyy olla todellisuutta. Näin kirjaharvinaisuuksia, suuria määriä vanhoja niteitä, seinille ripustettuja valokuvia, toisen oviaukon ja siitä askelmat alas antikvariaattiin. Tila olikin pala todellisuutta.

[---] Välillä katselin taakse ja näin Naisen edelleen samassa asennossa rappusilla. Jatkoin tutkiskeluani kirjahyllyissä ja lähetin lämpimän ajatuksen antikvariaatin omistajalle. Siinä vaiheessa olin jo vakuuttunut että tämä oli tarkoituskin, kirjojen selailu on osa performanssia. Tosin en ollut ihan varma mutta päätin että kyllä! suorastaan esteettinen elämys! Vanhat kirjat ovat kauniita ja epäjärjestyksessä, vaikka saattavatkin olla omistajan mielestä täysin loogisessa paikassa. [---] (Katsojakommentit, *Between two Skies* 2012.)

Between two Skies -teoksen kohdalla etenkin kellarigallerian vaihtelevan orgaaninen muoto ja kirja-antikvariaatin tila tarjosivat toden ja fiktion rajan häivyttämiseen otollisen tilaisuuden. Lopulta kaikki työryhmän jäsenetkään eivät enää aina erottaneet, mikä kivi oli asetettu paikoilleen nimenomaan tätä esitystä varten. Yllätyin silti siitä, että useampi paikalla ollut katsoja-kokija ajatteli vesilammikoidenkin kuuluvan galleriatilaan entuudestaan. Tämä kertoo mielestäni paikkasidonnaisesta esityksestä ja ympäristönomaisesta skenografiasta, joka ei ole irrotettavissa esityspaikastaan eikä rajattavissa päättyväksi tiettyyn kohtaan, vaan toteutuu samalla tavalla kuin ympäristö ihmisen ympärillä.



Between two Skies galleria Laterna Magicassa 2012. Kuvat Pekka Niittyvirta.

Useammassa *Between two Skies* -esityksen katsojakommentissa myös määriteltiin esitys ”unenomaiseksi”. Hans-Thies Lehmann (2009, 151) yhdistää unenomaisen logiikan draaman jälkeiseen, ei-hierarkkiseen ja surrealistiseen teateriestetiikkaan, jossa “[u]niajatukset muodostavat tekstuurin, joka ei muistuta loogisesti rakennettua tapahtumien kulkua vaan kollaasia, montaasia ja fragmenttia”. Katsojakommenteista kävi ilmi, että moni oli tuntenut, että esityksen aikana vallitsi erityinen ajattomuuden kokemus. Yhdistän tämän aikakäsityksen, pyrkimyksiimme välttää esityksen eteenpäin kulkevaa narratiivista luonnetta ja luoda esityksen ja installaation yhdistelmä, jolla ei ollut selkeää alkua, keskikohtaa tai loppua. Näen myös ympäristönomaisen kiireettömän tilan ja tilanteen vaikuttaneen tähän ajattomuuden kokemukseen, vaikka muutama katsoja-kokija alkoi assosoida omanlaisiaan kuljetuksia. Esimerkiksi luolamaisesta alkutilasta siirtyminen kirjojen pariin saattoi merkitä ajan kulun suuntaa meneestä nykyisen sivilisaation pariin. Kaiken kaikkiaan *Between two Skies*-teoksen katsojakommentteja ja omia muistikuvia tarkastellessa kokonaisuudesta nousevat esille jossain määrin kaikki aiemmin listaamani rytmit eli sekä *visuaaliset, liikkeelliset, vuorovaikutteiset, äänelliset, luonnolliset* että *mielensisäiset* rytmit. Vuorovaikutteista rytmiä syntyi tässä tapauksessa esimerkiksi jonkin verran katsoja-kokijoiden kesken, kun he yrittivät sanattomasti sopia, milloin siirtyä seuraavaan tilaan tai lähteä seuraamaan esiintyjää.

Seuraavat kommentit *Between two Skies*- ja *Corridor*-teosten kohdalla yhdistyvät aikakäsitykseltään ja kokonaistunnelmaltaan nähdäkseni myös sekä Lefebvren lineaarisen ja syklisen ajanmuodon ajatuksiin että suhteessaan kaupunkitilaan myös Tim Edensorin kulttuurimaantieteellisiin näkökulmiin urbaanin tilan rytmin aistimisesta:

Mitattavaa aikaa en kokenut ja koen sen harvinaisena asiana, että sen voi unohtaa. Tapahtuma oli kokemuksellinen ja kokemuksellisuudessa ajankin kokemus muuntuu ja venyy.

Ehkä hidas tempo heijasti kaupungin iltaista tunnelmaa. Aika Krunassa ei ole kovinkaan lineaarista, se vain on. Esityksessä aika tuntui leijailevan ympärillä, mutta se ei ollut menossa minnekään, eikä sillä ollut kauheasti merkitystä.

Minulle jäi olo pimeydestä valoon kuljettu tie, se oli aika koskettava tunne pimeässä hiljaisessa galleriassa. (Katsojakommentit, Between two Skies 2012.)

[---] Ajantaju hävisi, minulla ei ollut hajuakaan paljonko kello oli.

Koin että esiintyjillä oli erilainen ajallinen suhtautuminen kosketuksiin. (Katsojakommentit, Corridor 2014.)

Erityisesti viimeinen kommentti *Corridorin* kohdalla on mielenkiintoinen, koska en ajatellut itse koskettamista ajallisena elementtinä, vaikka käsitan sen kyllä hyvinkin pitävän paikkansa katsoja-kokijan positiosta. Reagoidessamme kosketuksiin eri tavoilla ja intensiteeteillä voin hyvin kuvitella tämän näyttäytyneen katsoja-kokijalle reagoimisen hitautena tai nopeutena, spontaanina reaktionä tai kosketusimpulssiin reagoimisena vasta hetken päästä. Esiintyjinä emme yrittäneet esittää mitään erityistä roolia, vaan reagoimme pääosin kunkin oman intuition saattelmina. Reagoimistapaan ja nopeuteen vaikuttivat näin käsittääkseni myös esiintyjien henkilökohtaiset luonteenpiirteet tai tehtävänannot. Esimerkiksi esitystaiteilija asetti tehtäväkseen olla reagoimatta lähes ollenkaan, jolloin hänen kehostaan ja raajoistaan tuli eräänlaista elävää veistosmateriaalia, katsoja-kokijoiden muokattavaksi, jolloin myös reagoimisen tempo vaikutti hitaammalta kuin muiden. Tilanteesta syntyy yhteys Lefebvren (2004, 67) mainitsemaan rytmisen oletuksen murtumiseen eli arytmissyyteen, jolloin tietty tahdistus purkautuu tai aiheuttaa yllättävän katkoksen, kuten tässä *Corridorin* tilanteessa. Kun kolme henkilöä reagoi tietyllä tavalla, on katsoja-kokijan lähtökohtaisena oletuksena, että neljäskin reagoi samaan tapaan.

Kokonaisuutena ajatellen *Corridorissa* oli havaittavissa etenkin *liikkeelliset, äänelliset ja vuorovaikutteiset* rytmit. Rytmisyys näyttäytyi katsojakommenttien perusteella *Corridorissa* etenkin hissien mekaanisessa pysähtelyssä, kerrosten välisissä tiloissa, esiintyjien ja osallistujien liikkeessä sekä äänimaisemassa. Yleisö oli myös itse mukana vaikuttamassa esityksen tilallisuuteen, ajallisuuteen ja paikan tuntuun, jotka kaikki syntyivät osittain myös kosketusten aiheuttamista sosiaalisista tilanteista, ryhmittymisistä ja kahdenvälisistä sanattomista vuoropuhelun hetkistä.

Katsojakommenttien perusteella ainakin osa katsoja-kokijoista oli kokenut vaikuttaneensa esityksen rytmiin ja ajatellut myös esimerkiksi kosketukset ja siirrot tapahtumia rytmittävinä asioina:

*Se, että sain kokea katsojana olleeni mukana esityksessä.
Sain vaikuttaa sen kulkuun tai olisin voinut halutessani vain katsoa esityksen.
Moniaistinen katsomiskokemus. Vaikutin teoksen rytmiin.*

[---] Annoin esiintyjille ohjeita, painelin hissin nappeja ja rummutin.

Katsojat rytmittivät esiintyjien tekoja ja hissin liike rytmitti esitystä kokonaisuudessaan.

Hissin liikkuminen ja pysähtyminen eri kerroksiin, ajattelin niiden olevan eri kohtauksia.

Järjestäjien, osallistujien "siirrot".

Mietin esityksessä milloin kosketukseni aiheutti impulssin ja milloin sitä vain seurattiin kosketuksen ajan. [---] Hiljaisuudet ja pysähtymiset olivat yhtä kiinnostavia kuin tehtävät varsinkin siksi, koska tila on liikkuva ja esiintyjät mielenkiintoisia.

Hissin liikkeet ja esiintyjien tulemiset, lähtemiset ja tekemiset. Ei ollut moniakaan hiljaisia hetkiä, jolloin ei olisi tapahtunut jotakin seurattavaa. [---]

(Katsojakommentit, Corridor 2014.)

Skenografiasta ja tilallisuudesta Kaapelitehtaan tavarahississä osallistujat olivat puolestaan rekisteröineet seuraavaa:

Appelsiinipuut ja piirustuspaperit tietenkin, mutta hissikuilun ikkuna ja itse vanha hissi, jonka ritiläinen yläosa tuli esiin, kun huilisti raaputti sitä huilullaan.

Liikettä, eläviä puita, eläviä ihmisiä. Ihan kuin tila olisi jotenkin Liisa ihmemaassa tavoin vinksahtanut: Samaan aikaan totta ja tarua.



Corridor Kaapelitehtaalla 2014. Kuvat Alisa Javits.

Kastelukannussa olikin vettä. Hissin liikkeessa valon määrä vaihteli koska hissikuilussa oli ikkunoita. Hissin liikkumista saattoi seurata ristikon läpi, myös peilin kautta. Tila/ näyttämö jatkui eri kerroksiin kun ovi avattiin, moniosainen näyttämötila. Tila oli samalla liikkuva katsomo sekä liikkuva näyttämö. [---] Kansallisteatterin Vertigossa yleisö istui liikkuvalla katsomolla, näyttämö oli ikään kuin reikäleivän mallinen. Tässä mentiin vielä pidemmälle, todella mielenkiintoiselle alueelle.

Tilassa yksittäisiä objekteja: kasveja... Peili ylhäällä hissın seinällä. Miksi?

Kiinnostavaa oli [hiili] piirustuksen muuttuminen ja eläminen koko tapahtuman aikana.

Tilaksi oli valittu tarkoin rajattu hissitila, esiintyjät ja me myös olimme esiintyjinä ja aktiivisesti osallistettuina. Taiteilijoiden puvustus herätti vähän kysymyksiä, rooliasuja ja tavallisia vaatteita. Välillä tehtävä määräsi jonkun poistumaan tilasta, välillä pysähdyksessä tapahtui taiteilijan vaihto. Hauska yksityiskohta tilassa olivat peilit, jotka olivat niin korkealla ettei niihin tarvinnut vilkuilla. Pienet mandariinipuut toivat elämää vaikka olivatkin muovia.

Pienessä tilassa koetut näkymät ovat yksityiskohtaisia ja tarkkoja. Hissin ovien avautuessa ja esiintyjien astellessa kohti pitkää tilaa näkymä muuttuu epäselvemmäksi, sumentuu.

(Katsojakommentit, Corridor 2014.)

Näiden vastausten perusteella osallistujat ovat nähdäkseni havainnoineet paljonkin ympäristöään ja suhtautuvat myös hyvin avarakatseisesti siihen, mitä skenografiaan tai tilallisuuteen kuuluu. Osa oli ajatellut hissın itsessään osaksi skenografiaa, mikä oli yksi tavoitteistani. Positiivisesti yllättävää oli lisäksi myös se, että osallistujat olivat kiinnittäneet huomionsa myös luonnonvalon ja tilan suhteisiin sekä hissın ulkopuoliseen ympäristöön osana esityksen maailmaa. Tämä huomiokyvyn laajuus ylitti odotukseni etenkin siksi, että osallistujilla oli monta yhtäaikaista asiaa havaittavana ja koettavana sekä myös tehtäviä toteutettavanaan. Toisaalta havainnoinnille oli myös annettu aikaa ja kullekin katsoja-kokijalle mahdollisuus mennä kohti itseä kiinnostavia asioita ja tapahtumia. Uskon myös asioiden sisäistämistä tai tarkentumista edesauttaneen sen, että aktivoitu katsoja-kokija sai itse käsitellä kaikkea tilassa olevaa: siirrellä

koko esitystilaa, esiintyjä ja esineitä ja vaikuttaa näin myös esityksen tilallisiin suhteisiin. Tämän omakohtaisen kokemuksen avulla havainnot myös piirtyivät esille tai jäivät kehon muistiin ja välittyivät katsojakommenttien tarkkoina havaintoina.

Kiinnostava pieni yksityiskohta yllä olevissa palautteissa oli se, että yksi katsoja-kokija oli pelkästään katsomalla tulkinnut oikeat pienet mandariinipuut muovisiksi, vaikka niihin tarkempi tutustuminen oli tehty harvinaisen helpoksi. Suuri osa muista katsoja-kokijoista puolestaan mainitsi erikseen sitruspuiden elävien kukkien tuoksun ja he myös kastelivat ja koskettelivat niitä. Käsitän tämän tilanteen niin, että katsoja-kokijat joutuivat priorisoimaan itselleen merkityksellisimpiä asioita tietynlaisen aistitulvan keskellä. Kun lavastuksissa ei useinkaan käytetä eläviä kasveja, niin muun informaation ottaessa ylivallan tätä ennako-oletusta ei ilmeisesti ollut tarvetta lähteä kyseenalaistamaan. Tartun tähän yksityiskohtaan etenkin sen vuoksi, että yleinen ennakkokäsitys suomenkielen sanasta lavastettu on jo lähtökohtaisesti jotain epäaitoa, ja haluan omalla työskentelylläni tarkoituksellisesti kulkea mahdollisimman pitkälle pois päin tästä syvälle juurtuneesta ennakkoasenteesta.

Todellisen ympäristön ja esityksen tilallisuuden lomittuminen liittyy kiinteästi immateriaaliseen ja tilasidonnaiseen lavastamiseen, jossa tila itsessään toimii keskeisimpänä lavastuksena. Esimerkiksi *Corridor*-esityksen kohdalla ohikulkijat, Kaapelitehtaan ympäristö, osallistujat ja esiintyjät sekoittuivat sekä ennakoidulla että ennakoimattomalla tavalla toisiinsa hissitilan auettua tapahtuman lopussa suoraan Kaapelitehtaan ulkopihalle. Seuraava katsojakommentti kuvaa katsoja-kokijoiden näkökulmasta tilannetta, jossa ohikulkija pysähtyi tiedustelemaan heiltä, ovatko he kenties performanssin esiintyjä:

Lopussa kun esiintyjät astuivat ulos, pikkuhiljaa loitotessaan he muuttuivat esiintyjiksi eli tavallisiksi ihmisiksi Kaapelitehtaan pihalla. Samalla oma rooli katsojana muuttui. Olimme ryhmä ihmisiä tuijottamassa, katse kiinteästi kohdistettuna, ja yhtäkkiä meitä katseltiin. Onko tämä joku näytös? Joku performanssi. Ei, me olemme se yleisö. (Katsojakommentit, Corridor 2014.)

Fisher-Lichte identifioi tämänkaltaisen *esityksen tilallisuuden* välissä olevaksi tilallisuudeksi, joka tekee oudon sekoituksen todellisesta ja fiktiivisestä tilasta ja painottaa sitä, että tällainen esityksen tilallisuus muodostaa myös tunnelmallisen tilan (atmospheric space), joka koostuu ennemminkin tapahtumista kuin taideobjekteista (2008, 113–114).

Seuraavasta *Corridorin* katsojakommentista voi mielestäni havaita, millä tavalla osa esityksen tilallisuudesta toteutuu katsoja-kokijan mielen sisällä:

Eriskummallisimpia esityksiä, mihin olen osallistunut. Esitys herätti paljon uusia kysymyksiä tilasta ja sen kokemisesta. Esimerkiksi mehän emme yleisönä nähneet kerroksiin, mutta ne kuitenkin muodostuivat tilaksi, meidän omassa päässä, ajatuksena. (Katsojakommentit, Corridor 2014.)

Corridorin kohdalla skenografin osallistumisen tavaksi kehittyi kehollinen ja liikkeellinen osallistuminen, etenkin muunneltavien materiaalien eli saven ja myöhemmin hiilen avulla, jolloin myös tilallisuuteen vaikuttamisen mahdollisuudet tulivat moninaisiksi. Rytmiset ja tilalliset valinnat esityksen aikana tekivät pääosin kuitenkin katsoja-kokijat itse. He liikkutelivat koko esitystilaa ja muodostivat kompositioita, siirrellen esineitä ja esiintyjä. Katsoja-kokijat saivat käyttää esiintyjä eräänlaisina elävinä instrumentteinaan.

Viimeisen tutkimusteoksen, *Skin of the Space* -teoksen kohdalla kohdistin huomioni keskitetympään tilan rytmisyyden tarkasteluun ja havaittavaksi tekemiseen. *Skin of the Space* -teoksen katsojakommentteja lukiessani vaikutuin kommentoijien kyvystä artikuloida ajatuksiaan ja kokemuksiaan heti esitysohjelmien nähtyään ja koettuaan. Kysyessäni esimerkiksi, mitä ajatuksia liike ja aika teoksessa herättivät ja mitä visuaalisia tai liikkeellisiä rytmejä ja kompositioita kukin teoksesta havaitsi, nousi esiin muun muassa seuraavanlaisia ajatuksia:

Ääni liikkuu tilassa, ääni mittasi tilaa ja kertoi tilasta.

Toisteisuus, aika käy ympäri, palaaminen, kierto-liike, kierto-aika.

Esineiden pyöreys. Katsojan kiertävä liike teoksen ympäri. Esittäjän liike teoksen sisällä.

Oma kiertoliike oli määrävä tekijä kokemuksessani. Jatkuva kiertäminen synnytti erilaisia näkymiä tilan sisään eri halkeamista. Äänet ohjasivat kiertämistä ja jokainen pysähdys avasi erilaisen näkymän. Saman halkeaman näkymä muuttui aina suhteessa muuttuvaan ääneen ja eteneviin tapahtumiin... Ääni ja tilan halkeamat pysäyttivät, rytmittivät ja ohjasivat kulkuani. Kiertoliike (ympyrän kiertäminen) vahvisti myös kokemusta siitä, että en koskaan pääse perille tai paikkaan, jota nyt tarkkailen. [---]

Visuaaliseen tajuntaan piirtyi tummia autioituvan maailman piirteitä, joita hidastempoinen ihmiselementti rytmitti, rikkomatta ajattomuuden tuntua.

Loputon

Rhythm speeded up and then it became somewhat distorted or 'rubato', but without losing its intensity.

(Katsojakommentit, Skin of the Space 2014.)

Kävijät ovat nähdäkseni käsittäneet rytmin kokonaisvaltaisesti, syklistä ja moninaisesti, mahdollisesti myös kysymysteni moninaisuuden vuoksi. *Skin of the Space*-teoksen kohdalla korostuivat palautteiden perusteella nähdäkseni etenkin *visuaaliset, liikkeelliset, äänelliset* sekä *mielensisäiset* rytmit. Huomioni kiinnitti myös palautteista välittynyt ympyrän muoto ja kiertoliike, koska ääni oli kartiomaisessa tilassa äänitetty, mutta installaatio oli kuutiomainen tila. Silti katsojakokemuksiin voimakkaaksi piirteeksi oli jäänyt äänen kaiku ja pyöreys, kävijöiden kiertoliike installaation ympärillä sekä esineet, joista strutsinmuna, pyörän metallirengas ja pahviputki johdattelivat ajatuksia pyöreään muoto-maailmaan. Olimme esiintyjän kanssa keskustelleet harjoitusjakson aikana pyörivän tai huimaavan, tornin umpinaisessa säiliötilassa vallinneen kaikutilan kehollistamisesta. Katsojakommenttien perusteella tämänkaltaisen kokonaiskehollinen tilakokemus oli jossain määrin välittynyt myös katsoja-kokijoille esimerkiksi seuraavasti:

Hämmentävä olo – kuin olisi tarkkailijana ja tarkasteltavana samanaikaisesti. Kaiku teki olon, että oli isossa tilassa – aistit todella valppaina, jonkinlainen kehollinen olotila – samalla esiintyjän jatkuva tarkkailu rajallisista kuvakulmista joita tarvitsi vaihtaa. Tilan kokemus ehkä tämä: (aistit valppaana takana ja kehon ympärillä, muodostaen laajemman tilan kuin itse esitys edessäpäin). (Katsojakommentit, Skin of the Space 2014.)

Yksi katsoja-kokija kommentoi *Skin of the Space* -teosta ”labranäytteeksi” siitä, kuinka ”jotakin aistia häiritään ja hankaloitetaan”, eli tässä tapauksessa näköaistia, jolloin kuulokkeista kuuluva immersiiivinen tilallisuus alkoi muodostaa tilaa myös oman kehon ympärille. Kyseessä oli omankin näkemykseni mukaan taiteellisen laboratorion tai kokeellisen esitystapahtuman tilanne, jossa tarkkaillaan samalla sekä esiintyjän ja ympäröivän tilan suhteita että katsoja-kokijan reaktioita ja toimintoja. Äänivahvistetusta tilanteesta, ilman laajaa näkymää installaation sisälle, katsoja-kokijat kommentoivat esimerkiksi hengittäneensä lähekkäin esiintyjän kanssa, vaikka välissä olikin todellisuudessa yli 60 senttiä paksu ontto puulevyseinä. Yhden kommentin mukaan akustointi levisi koko galleriatilaan ja kävijä ajatteli sen jatkuvan senkin jälkeen kehossaan, kun ”nakkaan luurit nauiaan ja poistun ulos”. Toinen huomasi myös äänen ”vuotamisen” ympäröivästä galleriatilasta, jolloin toisen katsojan aivastus saattoi kuulua omista kuulokkeista kaiun kera. Samainen katsoja myös koki olevansa samaan aikaan sisällä installaatiotilassa sekä sen ulkopuolella. Äänimaisema oli siis tehnyt kokemuksen keholliseksi ja tilalliseksi, jolloin katsoja-kokijankin keho pääsi immersiiivisesti mukaan teokseen, vaikka fyysinen ulossulkeminen toista väittikin.

Ääneen liittyvät katsojakommentit olivat *Skin of the Spacen* kohdalla erityisiä. Ne pukivat sanalliseksi pyrkimyksemme äänen, kehon ja tilan erottelemattomuudesta ja installaation ääniveistosmaisesta luonteesta, jossa ääni piirsi toisaalla olevaa tornitilaa immersiiivisesti ja esiintyjän ruumiillistamana esille:

Erittäin voimakas äänen kautta syntyvä kokemus tilan fyysisestä jatkuvuudesta, kovista ja kylmistä materiaaleista ja mittasuhteiltaan valtavan tilan suhteesta oman kehon rajoihin.

Samaan aikaan läsnä oleva galleriatila oli eräänlainen rajattu ”tirkistysluukku”, jota elävä äänimaailma ravisteli.

Pitkälti tilakokemukseen/tilalliseen kokemukseen solmiutuvia/limittyviä ajatuksia ja tuntemuksia – ääni ja tila, kuten aikakin, vaikeasti eroteltavia toisistaan. [---]

Liike resonoi tilan kanssa, esittäjä häipyä välillä näkymättömiin, mutta liikkeen voi kuulla.

Jokaisesta äänestä tulee sisäinen kaiku.

Ääni ja visuaalisuus ovat yhtä.

Ääni oli vahva tilaa luova tekijä ja tekijä johon samaistuin voimakkaasti, koin tilaa äänen kautta; äänessä.

*Sound was very intense, sometimes overwhelming.
The depth led to a mental projection of a much larger space.*

(Katsojakommentit, Skin of the Space 2014.)

Kyseisen teoksen kommenteissa huomioni herätti myös palaute, jossa katsoja-kokija ilmoitti, ettei ole kiinnostunut visuaalisista tai liikkeellisistä kompositioista tai rytmeistä, samoin kuin kommentti, jonka kirjoittaja ei nähnyt kokonaisuudessa sisäistä logiikkaa tai muuta yhteensitovaa. Näissä tapauksissa ajattelen, että katsoja on mahdollisesti seurannut tapahtumia ja esiintyjää ehkä tarinallista logiikkaa tai omanlaistaan johtolankaa etsien, eikä abstraktia kolmiulotteista elävää installaatiota tarkastellen. Tässä tuleekin esille katsoja-kokijan mentaalisen tilan kontekstisidonnainen katsomisen tapa eli se, miten erilaisilla odotushorisonteilla teosta tarkastellaan. Tämän vuoksi galleriateoksissa onkin usein näyttelytekstit ja esityksissä käsiohjelma, jotka antavat jonkinlaisen lukuohjeen tekijän intentioista, vaikka kannatankin sitä, että sanoma tai intentio välittyisi teoksesta suoraan. Toinen katsoja-kokija kommentoi kuitenkin, että "[k]atsomiskokemus on jotain teatterin ja kuvataiteen välimaastosta". Myös muiden katsojakommenttien perusteella koen, että tämä teos välitti tarpeellisen määrän vihjeitä siitä, minkätyyppisestä teoksesta oli kyse, eikä jättänyt katsojaa aivan tyhjän päälle ja omien arvailujen varaan, siitä mistä oli kyse.

Ajattelin suunnitteluvaiheessa asiaa myös niin, että mitä enemmän karsin esityksellisiä tai hahmoin ja tarinoihin viittaavia asioita pois, sitä fokusoidummin teos keskittyy rytmistä, tilasta, äänestä ja liikkeestä muodostuviin havaintoihin. Toinen katsoja-kokija kommentoikin, että tilanne synnytti *”vapaan tilan olla ja myötäeläytyä, mielen liikkua auditiivisessa tilassa”*. Tämä kuvaa mielestäni osuvasti tilannetta, jonka tarkoituksena ei ollut luoda tiettyä tarinaa tai johdatusta, vaan moniaistisia assosiaatioita ja omakohtaisia tulkinnan tiloja. Tämän kaltainen *”mielen liikkuminen”* palauttaa ajatuksiin psykoanalyttikko Daniel N. Sternin (2010, 21–22) mainitsevat *mentaaliset mielenliikkeet*, jossa mielensisäiset kokemuksemme eivät ole staattisia, vaan liikkuvia ja eläväisiä.

Skin of the Space -teoksen kohdalla oli kyse edelleen myös esityselementtien välisten hierarkioiden purkamisesta. Tässä tapauksessa esiintyjän suhde äänilähteinä toimiviin esineisiin saattoi olla hyvin inhimillistävä, jota kuvaisin esineen muotoa tai olemusta empatisoivana toimintana. Esimerkkeinä tästä ovat esiintyjän pullistelemisen kilpaa strutsinmunan pyöreän muodon kanssa tai nariseva, sanaton keskustelu tämän kädessään taivutteleman korkokengän kanssa. Tämä esineiden kanssa kommunikointi tai empaattinen suhtautuminen niihin aiheutti pieniä hilpeyden pilkahduksia ja absurdia asennetta galleriä näyttelyn vakavamielisen kokonaistunnelman keskellä. Pohdin seuraavassa työpäiväkirjakatkelmassa sitä, kuinka kaikki yksityiskohdat olivat tarkkaan rajattujen ja paljastavien tilallisten, valollisten, liikkeellisten ja äänellisten ratkaisujen vuoksi suurennuslasin alla:

*Mikään ei ollut yhdentekevää. Esineet muuttuivat notaatioiksi – strutsinmuna hiljaisuuden ja umpimielisyyden symboliksi. Yleisöpalautteissa yllättävää oli huomata jälleen ihmisten erilaisuus nähdä, kokea, vastaanottaa ja havaita. Tilan rytmi ja rytmisen tilallisuus ovat vaikeita hahmottaa tai tunnistaa. Ikään kuin niitä ei olisi vielä olemassa. Suurin osa oli jättänyt juuri tähän kysymykseen vastaamatta. (Työpäiväkirja *Skin of the Space*, Lifländer, lokakuu 2014.)*

Tähän työpäiväkirjaotteeseen ja hahmottamisen vaikeuteen liittyen palasin myöhemmin uudestaan *Skin of the Spacen* katsojakommenttien pariin. Niiden

tarkempi lukeminen paljastikin sen, että vastaajat olivat usein vastanneet tilan rytmiin liittyviin kysymyksiin jo aiemmissa kohdissa, jossa olin kysynyt esimerkiksi tilallisuudesta ja ajallisuudesta. Pöimissäni vastauksia eri kysymysten alta sainkin kokonaiskuvan siitä, miten moninaisesti, liikkeeseen, aikaan ja tilallisuuteen liittyen rytmisyys oli lopulta hahmottunut katsoja-kokijoiden ajatuksissa:

Avaruus, ilmavuus, hengittävyys, disorientaatio, välillä ilman suuntaa, välillä voimakas suunnallisuus, rytmisyys ja arytmyisyys.

Huojuntaa, painotonta ja painovoimatonta liikettä. Syke, harppaus, leijunta, etäisyyksien välisiä siirtymiä, hengitys tai muu pieni hienovireinen liike/liikahdus, kasvaa mämmuttimaisiin mittoihin [---].

Toisteisuus, aika käy ympäri, palaaminen, kierto-liike, kierto-aika.

Kesto, jatkumo, katkokset, epärytmisyys, hiipivä ajantuntu. Ajan kerrostumia.

Esineiden pyöreys. Katsojan kiertävä liike teoksen ympäri. Esittäjän liike teoksen sisällä.

Jokaisesta äänestä tulee sisäinen kaiku.

Pyöreä, terävä muoto.

Slow rhythm.

(Katsojakommentit, Skin of the Space 2014.)

Kaiken kaikkiaan kunkin teoksen katsojakommentit vaikuttivat aina myös jonkin verran seuraavan teoksen kehittelyyn. *Between two Skies* -esityksen katsojakommentit johdattivat huomioimaan etenkin katsoja-kokijoiden osallistumisen tapaa sekä esitetyn ja todellisuuden yhteenlommittumista. Nämä havainnot vaikuttivat osaltaan *Corridor*-teoksen tilavalintoihin ja osallistumistavan kokonaisvaltaisuuteen. *Corridorin* katsojakommentit puolestaan valoivat luottamusta siihen, kuinka avarakatseisesti katsoja-kokijat skenografian ja tilan rytmin kokivat

ja havaitsivat. Tämä vaikutti osaltaan *Skin of the Space* -teoksen suunnitteluprosessiin ja siihen, miten työstin polyrytmisyyttä teoksen kokonaisuuteen, jossa tilan moninaiset rytmit "soivat" yhteen, samanaikaisina eli *rytmisenä tilallisuutena*.

Taiteellisten osioiden uudelleenarviointia

Tutkimusteoksissani sekä aikajänne, rytmisyys että katsoja-kokijoiden osallisuuden aste tulivat esille hyvin eri tavoilla kunkin teoksen yhteydessä. En osannut hahmottaa näitä asioita selkeästi vielä ensimmäisen *Between two Skies* -esitysinstallaation kohdalla. Erityisesti laiturit katsoja-kokijoiden mahdollisina istuin- alustoina eivät edesauttaneet liikkumista ja vapaata toimintaa, vaan ennemminkin sitouttivat katsojat yhteen paikkaan seuraamaan esiintyjää. Ongelmana oli nähdäkseni katsoja-kokijoiden kannalta epäselvyys siitä, onko tarkoituksena käyskennellä vapaasti kuin taidegalleriassa vai istua paikoillaan seuraamassa esitystapahtumaa. Katsoja-kokijat olivat tarpeettoman hämmentyneitä siitä, mitä sai tehdä ja minne mennä, koska emme olleet rakentaneet tilannetta tarpeeksi selvästi puoleen tai toiseen. Epävarmuutta syntyi osalle erityisesti alkutilanteessa, kun ohjasimme sanallisesti tulijoita liikkumaan vapaasti esiintyjää seuraten, mutta sisälle päästyämme ohjasimme kuitenkin alussa heitä istumaan matalille laitureille esiintyjää vastapäätä. Tämä asetelma ohjasi jälkeensä ajateltuna liikaa esiintyjä-katsomopositioon:

[---] Olin kiusallisen tietoinen muusta yleisöstä, ihmiset katselivat toisiaan yhtä paljon kuin tilassa kiertävää esiintyjää, jota oli vaikea seurata. Oman olemisentavan pohtiminen vei paljon huomiostani ja etäännytti esityksestä. Koin myös nähneeni (ja tehneeni) vastaavaa ennenkin. [---] Katsojana vapautuminen 'katsomosta' oli helpottavaa. Se helpotti myös mielikuvien syntymistä ja vapautti kokemaan esitystä ja tilaa omalla tavalla.

Sitten kun siirryttiin sisähuoneeseen tunnelma muuttui lievästi mukavuusrajan ulkopuolelle. Jännittävä! Vieraat ihmiset, minne asettua? Mitä tapahtuu? Vai tapahtuuko mitään? [---]

Siinä katsojana/kokijana piti käydä läpi asettumisen vaiheet, ikään kuin ymmärtää miten tässä ollaan, aistia ja nähdä. Tuntui turvalliselta olla siinä. Ja ajattelin, että ihana että saa vain olla.

(Katsojakommentit, Between two Skies 2012.)

Tilanteeseen vertautuu Lehmannin (2009, 184) ajatus draaman jälkeisestä teatterista, jossa "katsoja joutuu kasvotusten oman läsnäolonsa kanssa ja on samanaikaisesti pakotettu näennäiseen riitaan teatteriproessin luojan kanssa: Mitä hänestä halutaan?" Katsoja-kokijoiden empivä liikehdintä ja sanattomat ryhmäsopimukset siitä, miten edetä, aiheuttivat yhtymäkohtia sekä eleiden ja liikkeiden synkronisaatioon että itsestään kehittyvään palautekehään, joita en kuitenkaan täysin tiedostanut vielä tutkimuksen tässä vaiheessa. *Between two Skies* -teoksen kohdalla olisimme voineet suunnitella katsoja-kokijoiden improvisoidun ohjeistuksen ja kuljetuksen tilasta toiseen pitemmälle ja selkeämmäksi. Työskentelyaikamme kului kokonaisuuden, eli projisointien, esiintyjäntyön ja tilallisuuden työstämiseen, joten katsoja-kokijoiden rooli tilallisuuden osana tuli tässä tapauksessa esille vasta hyvin myöhäisessä vaiheessa. Tämä kärjistyi etenkin ensi-illassa, joka oli samalla myös näyttelynavajaistilaisuus. Tilan kokoon ja esiintyjän seuraamismahdollisuuksiin nähden olimme kutsuneet paikalle aivan liian paljon ihmisiä, jolloin katsoja-kokijoiden siirtyminen tilasta toiseen hidastui ja hankaloitui. Käsitin vasta liian myöhään ensi-illan jo ollessa käynnissä, että esityksen muoto ja tila olivat ristiriidassa ihmisvyöryyn, jolloin ei syntynyt mahdollisuutta keskittyä oman olemisen äärelle eikä tarkastella ympäristöään. Tilanne oli kokeellisuudessaan itselleni uusi ja poikkesi aiemmista ensi-ilta- tai avajaiskokemuksistani, joissa tila on ollut yleensä huomattavasti suurempi ja yleisö jäänyt paljon etäämmälle tapahtumista. Tämän vuoksi en pystynyt etukäteen aavistamaan kaikkia katsoja-kokijoiden aiheuttamia muutoksia esityksen tilallisuuteen suhteutettuna.

Olen huomannut, että usein myös muissa gallerioiden ja museoiden näyttelynavajaisissa ihmiset eivät useinkaan pysty varsinaisesti keskittymään teoksiin, vaan ennemminkin toisiinsa. Ja nähdäkseni ne, jotka todella haluavat nähdä tai kokea itse näyttelyn rauhassa, tulevat sitä katsomaan erikseen myö-

hemmin. Tutkimuksen kannalta tästä virhearvioinnista oli kuitenkin myös hyötyä ja sain selville, kuinka paljon enemmän aikaa ja huomiota halusin jatkossa kohdistaa katsoja-kokijan rooliin esityksen tilallisuuden ja myös rytmin rakentajana. Päätin vastaisuudessa ottaa katsojaposition suunnittelun huomioon kokonaisuuden suunnittelussa jo aivan teosprosessin alkupuolella.

Onnistunutta *Between two Skies* -prosessissa oli sen sijaan erityisellä tavalla yhdeksi kokonaisuudeksi sulautunut kehollis-tilallinen ajattelu, joka syntyi skenografin, valosuunnittelijan ja tanssija-koreografin tiiviistä yhteistyöstä. Kehityimme myös ryhmänä eteenpäin, tehden myöhemmin erityisesti tämän tutkimuksen ja myös katsoja-kokijoiden kannalta pitemmälle viedyn kokonaisuuteoksen, *Skin of the Space* -esitysinstallaation, jonka kohdalla jatkoimme siitä, mihin olimme *Between two Skies* -teoksen kohdalla jääneet. Tässä ensimmäisessä tutkimusteoksessa tilan rytmit olivat nousseet esille esimerkiksi esiintyjän ja katsoja-kokijoiden liikkeellisinä, hidastettuina ja tunnusteleivina toimintoina. Pystyin kääntämään nämä huomioni tilan rytmeistä pikkuhiljaa myös katsoja-kokijoiden havaittaviksi. Opin ensimmäisen taiteellisen osion aikana myös tutkimusteoksen tekemisestä: miten kysymykset kannattaa asettaa ja mihin huomio tulee suunnata, jotta kysymyksiin on mahdollista saada vastauksia. *Between two Skies* oli tekijäryhmältään ja organisaatioltaan pieni, mutta se oli tutkimusteokseksi melko monimutkainen tai epäselvä ja kohdistin siihen liian monta kysymystä ja tavoitetta kerrallaan. Viimeisen tutkimusteoksen kohdalla tutkimuskysymys ja teos olivat toisiinsa nähden jo enemmän tasapainossa, jolloin en enää ollenkaan ajatellut taideteoksen ja tutkimuksen tekemistä erillisinä asioina, vaan yhteenpunoituneena kokonaisuutena.

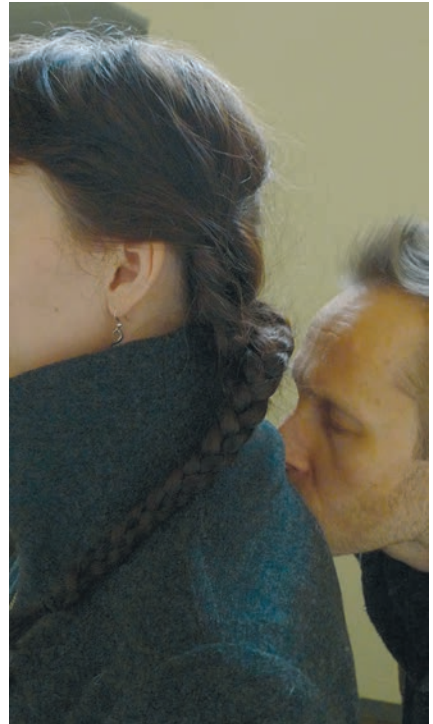
Epäselvyyksistään huolimatta *Between two Skies* on kuitenkin hahmottunut ajatuksissani rauhalliseksi ja syväksi luonnonilmiöiden ja ruumiillisuuden äärelle pysähtymiseksi. Tutkimuspolkuni varrella se oli myös yksi teos, jota en olisi millään voinut kiertää. Moni jatkon kannalta erityisen merkityksellinen asia, kuten eri tilojen ja esiintyjän kehon yhteensulautuminen tilan ruumiillisuudeksi, löytyi tämän ensimmäisen teoksen aikana. Tarkoitan tilan ruumiillisuudella tässä tapauksessa ulko- ja sisätilojen toisiinsa "vuotavia" ominaisuuksia: konkreettisia kevättulvia, sisätilan ja välittömän ulkotilan lämpötilaeroja sekä ins-

tallaatioon kuuluvien projisointien "läpikuultavuutta". Nämä videoprojisoinnit esiintyjästä ulkotilassa Vuosaaren rannalla yhdistyivät fyysisesti läsnä olevaan esiintyjään sisätalassa. Videoprojisoinnit oli heijastettu suoraan kellarigallerian rapistuville tiiliseinille, mikä aiheutti läpikuultavan näkymän sekä sisätalain seinäpinnasta että Vuosaaren rantamaisemasta, jolloin esiintyjä näytti videolla uivan samaan aikaan sekä aavalla merellä että rosoisella seinäpinnalla. Esiintymisen hetkellä kellarigallerian tiloissa esiintyjän keho hengitteli, tunnusteli ja kierteli elävänä näiden kaikkien fyysisten ja läsnä olevien sekä virtuaalisten ja assosiativisten tilallisuuksien välillä. Jatkoisin tilan ruumiillisuuden ajatusta myös seuraavien tutkimusteosteni aikana. Viimeisen teoksen nimi *Skin of the Space/ Tilan iho* lähti alun perin liikkeelle mielessäni esiintyjän tehtyä alastomana "ilmauinnin" vesitornin suljetussa uloimmassa kammiossa, jonne pääsi vain tikkaita alas laskeutumalla kuin kuivuneeseen uima-altaaseen. Valittu nimi tuntui prosessin edetessä koko ajan monimerkityksellisemmältä. Valmiista installaatiosta ajattelin esimerkiksi, että esitysinstallaation katsoja-kokijoiden kuulokokemus lävisti installaation fyysiset seinät kuin huokoisen ihon.

Ruumiin ja tilan toisiinsa vertaaminen kiehtoo, koska olen kiinnostunut nimenomaan laajentamaan skenografista ajattelua mentaaliin ja kokemuksellisiin tiloihin konkreettisten ja näkyvien tilojen sijaan. Koreografi Kirsi Heimosen mukaan ruumis-sana tulee kantaskandinaavin sanasta *skruma* tai varhaisen uusruotsin sanasta *skram* tai *skrum*, joka merkitsee "tilaa vievää rakennusta tai rauniota, tyhjää tilaa". Näin raunio vertautuu aikanaan rapistuvaan ja katoavaan ihmisruumiiseen. (Heimonen 2009, 52.) *Between two Skies* -teoksen jälkeen pohdin tätä ruumiin luonnonmukaista materiaalisuutta ja maatuvuutta *Corridor*-teoksen kehittelyjakson aikana käsitellessäni ja työstäessäni savea ihmisruumiiseen ja kosketukseen vertautuen. Intiimejä kahdenkeskeisiä kohtaamisen paikkoja syntyi siitä, kun esiintyjät olivat sijoiteltuina porraskäytävän eri kerroksiin. Porraskäytävän muoto ja normaali käyttötarkoitus sekä äänimaailma ohjasivat myös katsoja-kokijat luonnostaan esiintyjien luokse ja liikkumaan esitystilassa. Se, mikä porraskäytävässä puolestaan hankaloitti osallistumista, oli paikan luonne läpikulkutilana, joka ei kutsu viipymään yhdessä paikassa ja yhden esiintyjän luona, vaan kehottaa jatkamaan eteenpäin portaita ylös tai alas.



Corridorin kehittälyjakso Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun käytävätilassa 2013. Kuvat Elina Lifländer.



Corridorin kehittälyjaksolla testasimme kosketukseen pohjautuvaa tilannetta eri yhteyksissä, eri osallistujilla ja erilaisissa tiloissa. Näin huomio ei enää myöhemmin tutkimusteosta valmistaessa mennyt kokonaan uudenlaisen lähtöasetelman ja työtavan rakentamiseen, vaan pystyimme keskittymään myös tilallisten ja rytmillisten asioiden huomioimiseen. Myös se, että saimme ajoissa kokemusta ja palautetta osallistuvan koyleisön kanssa toimimisesta, auttoi työstämään hissiversiota kohti esimerkiksi leikkisämpää tunnelmaa ja pitempää esitysaikaa. Nämä muutokset syntyivät havaittuamme kehittälyjaksolla, kuinka pitkän ajan osallistava esitys vaatii tapahtumien kehittymiselle ja osallistujien ”lämpenemiselle”. *Corridorin* tapauksessa yhteinen, pitkä ja vaiherikas kehittälyjakso edesauttoi monella tavalla varsinaisen tutkimusteoksen valmistamisessa.

Tilan ja rytmin kannalta olisin voinut kehitellä ja virittää konseptia vielä pitemmällekin hissiversion suhteen, mutta toisaalta olin tyytyväinen katsojapalautteista välittyneeseen erilaisten sisäkkäisten tilallisuuksien sekä erilaisten rytmien havainnointiin ja toteutumiseen. Uskon, että jos olisin yrittänyt kontrolloida rytmisiä tapahtumia enemmän, olisi teoksen spontaanista ja katsoja-kokijoiden sekä esiintyjien omaan luovuuteen ja intuitioon perustuvasta luonteesta kadonnut jotain olennaista. Olisin kuitenkin voinut esimerkiksi korostaa rytmisiä tapahtumia enemmän omalla toiminnallani hiilen kanssa tai keksimällä enemmän rytmisiä tapahtumia osallistujien tehtävälappuihin. Jos esimerkiksi ohjelapussa ”tee sommitelma” olisi lukenut vaikka ”tee rytmisen sommitelma”, olisi osallistuja jäänyt mahdollisesti liikaa epäröimään, mitä tai miten tämän voisi toteuttaa. Tämän vuoksi pyrimme tietoisesti tehtäviin, joissa katsoja-kokijalla olisi vapaus toteuttaa tehtävä omalla tavallaan tehtävänantoa soveltaen. Myös kehittelyjakson kokemuksiin perustuen päädyimme avoimiin tai monitulkintaisiin tehtävälappuihin, kuten ”testaa esiintyjän reaktioita” tai ”ohjaile sormia”, jolloin tehtävää pystyi soveltamaan ja kohdistamaan esimerkiksi eri esiintyjiin.

Toteutimme myöhemmin syksyllä 2014 vielä pelkistetyimmän version *Corridorista* Kuva/Tila-galleriaan. Tämä versio esitettiin TAHTO-ohjelman järjestämällä taiteellisen tutkimuksen *Ice Breaking Fantasies* -festivaalilla. Museoamateurssi Maria Faarinen (2014) kirjoitti kokemuksistaan tässä *Corridorin* versiossa osallistuttuaan siihen katsoja-kokijana. Tutkimukseni kannalta huomioni kohdistui hänen kirjoituksessaan etenkin kosketuksen ja arkipäivän kokemusten yhdistämiseen ja myös ”meidän” esityksestämmä puhumiseen, joka korosti tekijyyden ja kokijuuden yhteensulautumista kaikkien osallistujien kesken:

Täydessä hississä tai ruuhkabussissa arkinen kosketuksille altistuminen onnistutaan yleensä piilottamaan mykän reagoimattomuuden ja välinpitämättömyyden alle – tai joskus jopa kohteliaisiin käytöstapoihin. Vuorovaikutukseen perustuva esitys sen sijaan altistaa havainnoimaan toisen ihmisen osallisuutta, merkityksellisyyttä ja kohtaamisten ainutkertaisuutta. [...] Meidän esityksessämme minua viehätti erityisesti lämminhenkisyys, ystävällisyys, humoristisuus ja jopa eräänlainen ujous. Performanssitaiteen historiassa kehollisuutta

on käsitelty hyvin paljon vallan, väkivallan, seksuaalisuuden, kivun ja nautinnon kautta. Vaikka meidän esityksemme oli niihin verrattuna todella siniilmäisen viaton, vieraan ihmisen koskettamisessa on kuitenkin jollain tapaa mukana (ainakin tausta-oletuksissa) kokonainen mahdollisten koskettamisen tapojen ja motiivien maailma. (Faarinen 2014.)

Keskustelimme normaaleista käytöstavoista hissien suhteen myös *Corridorin* kehittäjäjaksolla esitellessäni työryhmän jäsenille ajatuksen viedä esitys Kaapelitehtaan tavarahissiin. Kieltämättä ajatus tuntui aluksi absurdilta tai uhkarohkealta, mutta samalla myös hyvältä tilasidonnaiselta haasteelta sekä *Corridor*-nimeen soveltuvalta käytävä- tai siirtymätalalta. Hissin kohdalla positiiviseksi asiaksi osoittautui etenkin se, että se sulki osallistujat pitkäksi aikaa sisälleen, jolloin kaikki ehtivät tottua toisiinsa ja virittäytyä tilanteen vietäväksi. Tämä mahdollisti toisenlaisen todellisuuden ja käyttäytymiskoodit kuin arkipäivän tilanteet. Yhtenä hissien sisustuksen tarkoituksena mattoineen ja elävien kasveineen oli hälventää esityksen koskettamiskonseptin sekä hissitilan välistä ristiriitaa ja auttaa esityksen tunnelmaan ja mentaaliseen tilaan pääsemisessä.

Loppujen lopuksi lähestulkoon ainut asia, mikä koko *Corridorin* prosessissa piirtyi omassa kokemuksessani negatiivisena, oli siirtymä täysin jaetusta ja kunkin omaa tutkimusaluetta huomioivasta taiteilija-tutkijoiden ryhmätyöskentelystä kohti esitarkastettavaa tutkimusteostani. Tässä taitekohdassa muut työryhmän jäsenet luovuttivat yhteisen suunnitteluperiodin jälkeen yllättävän nopeasti kaiken käytännön vastuun omien priorisointiensä vuoksi tutkimusteoksen tekijälle:

Ennen Corridorin ensi-iltaa: "Mission impossible" alkaa, peilien asennus, loputon pelastussuunnitelma, tutkimuksen esitarkastustekstit, infot, kutsut ja yleisöilmoittautumiset, ohjeistukset ja huolehtiminen esityksen oppaasta, esiintyjistä, puvuista, omasta esiintymisestä, dokumentoinnista ja ihan kaikesta mitä vaan mieleen tulee. Vastuualue laajenikin kokonaisen "hissiteatterin" pyörittämiseen. (Työpäiväkirja Lifländer, toukokuu 2014.)

Tästä tilanteesta jälkiviisaana voin vain todeta, että erillinen tiedottaja-tuottaja olisi ollut tärkeä lisä työryhmäämme, jolloin tutkimusteoksen tekijänä olisin pystynyt keskittymään kunnolla sekä tutkimukseen että taiteelliseen tekijyyteen. Tästä tilanteesta nousee esille myös sen asian pohtiminen, onko tutkimuksellinen teos aina välttämättä tutkimuksen tekijän harteilla, vai voisiko vastuuta jakaa myös näissä tapauksissa tasapuolisemmin koko työryhmän kesken. Tilanne on samantyyppinen kuin perinteisemmässä työskentelyhierarkiassa, jossa ohjaaja kantaa vaativimman vastuun, mutta saa myös eniten huomiota ja palautetta ryhmän ulkopuolelta. Tässä tilanteessa muut työryhmän jäsenet siirtyvät usein kuin huomaamattaan huolehtimaan hyvin rajatusti vain omasta tontistaan. Samalla tunnen kuitenkin myös suurta kiitollisuutta *Corridorin* työryhmäläisiä kohtaan siinä, että he ylipäättään suostuivat tilanteeseen, josta on tulossa varsinainen tutkimusosa vain yhdelle työryhmän jäsenelle. Uskon työryhmäläisten myös yrittäneen vilpittömästi antaa tilaa oman tutkimukseni toteutumiselle ja vetovuorolleni, josta koitui samalla välillä väistämättä myös tilanne ”yksin jäämisestä”. *Corridorin* jaettu kehittäelyprosessi oli siis selkeästi toimivampi ja kaikille mielekkäämpi työtapa kuin tutkimusteoksen valmistamisprosessi. Valmistunut teos oli sen sijaan huomattavasti toimivampi ja pidemmälle ajateltu kokonaisuus kuin kehittäelyjakson esitysdemonstraatiot.

Nautinnollisimpia *Corridorin* Kaapelitehtaan versiossa olivat lopulta ne hetket, kun omat ajatukset alkoivat tyhjentyä, jännittyneisyys hellittää ja kehon kaikki jäsenet antoivat myötä esitystapahtuman ja osallistujien vietäväksi:

Nuori nainen tanssittaa minua pitkin 6 metriä pitkää piirustus-alustaa; nautin liikkeelle panevista voimista ja osallistujasta, joka koskettaa kasvojani kuin enkeli, hellien hoivaten ja ymmärtäen. Haluan piirtää, mitä aivoni tuntevat hänen kallistuksessa päätäni kämmenissään. Päästän irti kaikista velvollisuuksistani. Terapeutista olla toisten vietävissä! Eräs vanhempi naishenkilö, joka on varmaan esitystaitelija itsekin lähtee lopussa kuljettamaan jänis-jääkarhuamme ulos asti. Teinien melske sekoittuu laulajan komeisiin kiekaisuihin. Astun laulajan helmalle ja se repeää, mutta se on yhden yleisön jäsenen mukaan ”kadulla ihan normaalia”. (Työpäiväkirja, Lifländer, toukokuussa 2014.)

Edellisen työpäiväkirjaotteen perusteella kyse oli roolien kääntämisestä ja myös mukaan heittäytymisestä; itsestään ja voimallisesta kontrollista irrottautumisen kokemuksesta, jossa teos ei ole enää kenenkään hallittavissa, vaan kehittyy omalla painollaan ja itseorganisoituvasti.

Corridorin kehittelyjakson aikana annoimme keskinäisissä työpajaharjoitteissamme toisillemme harvinaisen paljon sanatonta palautetta, koska toimimme myös toistemme kehollisina koehenkilöinä ja ensimmäisenä harjoitusyleisönä. *Skin of the Spacen* kehittelyjaksolla puolestaan tuntui välillä, että käytämme kaikuvaa vesitornin säiliötilaa koealustanamme ja kaiku vastaa palautekehän lailla huutoihimme ja eleisiimme. Tässä erotuksena on kuitenkin se, että palau-tekehässä on alun perin ollut kyse kahden elävän olennon vuorovaikutuksesta keskenään. Vesitornin sisällä tuntui kuitenkin siltä, että tapahtumien ja kaikujen kimmotessa tilasta takaisin toisillemme kävimme välillistä vuoropuhelua sekä toistemme että itsemme kanssa umpiotilassa, jossa kaikki viestit poukkoilivat surrealistisesti edestakaisin ja ympäri seiniä.

Yritin myös tehdä tornitilan kaikua näkyväksi heittelemällä erilaisia esineitä, kuten savea, palloja ja särkyvää posliinia tornin sisäpinnan seinään, jolloin esimerkiksi superpallon pomppimisen liikeradat ilmensivät parhaiten äänen poukkoilemista pinnoilta toisille. Tämänkaltaiset kokeilut siirtyivät myös vesitornista installaation sisälle, jossa esiintyjä tasapainotteli viistolla korokkeella, heitteli pingispalloa eri rytmeillä tai yritti luoda kehollisen kommunikaation strutsinmunan ja kehonsa välille eräänlaisina tornikokeilujen jälkikaikuina.

Skin of the Space oli selkeydeltään, monitasoiselta rytmisyydeltään, tasapainoiselta ryhmätyöskentelyltään ja myös palautteiden perusteella mielestäni onnistunein kolmesta tutkimusteoksesta, mutta oliko sen lopputulemassa havaittavissa enää tornitilassa harjoittamaamme kokeilevaa uteliaisuutta, vai oliko se tunnelmaltaan jo pikemminkin tutkimustulosten taiteellista esittelyä? Katsojien rooli ja installaation lopullinen muoto olivat kuitenkin itsellenikin osittain yllätyksiä verrattuna ensimmäisiin teosta koskeviin ideoihin, koska lähtötilanteessa katsoja-kokijat oli tarkoitus viedä torniin sisälle. Tapahtunut kuvaa hyvin taiteellisten prosessien ennalta-arvaamattomuutta. Koska yleisöä ei voitu paloturvallisuussyistä päästää tornitilaan, siirsimme tilakokemuksen toisaalle.



Vesitorinissa 2013 esityskokeiluja kaiun ja kaltevuuden kokemisesta. Kuvat Pekka Niittyvirta.

Eteen tulevien suunnitelmien muutosten tai ongelmakohtien ylittäminen tai niiden läpi luoviminen vaikuttavat olevan kiinteä osa sekä prosessuaalista ryhmätyöskentelyä että taiteellista tutkimusprosessia. Yksi immateriaalisuuden ja rytmin äärelle sysännyt seikka liittyy juuri tähän muutosten mahdollistamiseen. Jokaisessa esittävän taiteen teoksessa ja tilasidonnoisessa teoksessa on nähdäkseen jo lähtökohtaisesti monta prosessin aikana muuttuvaa tekijää, jolloin skenografin käyttämien materiaalien tai immateriaalisten ilmaisukeinojen on myös tarpeen olla muokattavia tai muutosalttiita asioita.

Lauttasaareissa sijaitsevaan vesitorniin kohdistui jo itsessään monitasoinen rytmien tapahtuma. Torni kävi läpi faktisen rytmisen muodonmuutoksen tilassa ja ajassa, kun se kaupungin toimesta rakennettiin kukkulan laelle 1958, sitä käytettiin kaupunkilaisten vesisäiliönä, se otettiin pois käytöstä, sen annettiin rapistua ajan myötä ja se purettiin Lauttasaarelaisten sitkeistä valituksista huolimatta jälleen maan tasalle vuoden 2015 aikana. Vesitornin ”elinkaari” tuo tilan rytmin näkökulmasta esille pitkän aikajänteen ja vaihteittaisen muutoksen sekä myös ajan kulumisen havainnoimisen tilan rapistuessa, ruostuessa sisältä ja lopulta poispyyhkiytyessä maisemasta kokonaan. Kuva/Tilan esitysinstallaatioissa käytössämme oli vielä seinät erottelemassa esiintyjät ja katsoja-kokijat toisistaan, mutta vesitorniprojektin jatkuessa toisiin tiloihin ja tilanteisiin⁷² sei-niäkään ei enää tarvittu. Pelkkä kuulokkeista kuuluva ääni ja esiintyjä riittivät kuljettamaan kuulijan kokemuksen tornin sisälle. Teimme saman työryhmän kanssa Helsingissä vuonna 2015 Forum Box -galleriaan viimeisen taiteellisen esityshintervention vesitorniprojektista, jonka ajoitimme samaan aikaan tornin faktisen purkamisen kanssa Lauttasaareissa. Vesitorniprojektin kokonaisuudes-

72 Taiteellinen vesitorniprojektimme alkoi vuonna 2013 ja päättyi 2015. Tällä aikavälillä toteutimme saman työryhmän kanssa monenlaisia esitysinstallaatioita ja esitysdemonstraatioita, vesitornin akustiikkaa ja työryhmän kehollisia vesitornikokemuksia erilaisiin tiloihin soveltaen. Elokuussa 2013 dokumentoimme vesitornin sisätalaa kokemuksellisesti ja työryhmän kesken. Toukokuussa 2014 valmistimme ensin testiversion *Lume*-keskukseen, sen jälkeen syyskuussa *Skin of the Space-esitysinstallaation Kuva/Tilaan* ja heti tämän jälkeen osallistavan video- ja ääni-installaation Lönnrotinkadun MUU-galleriaan Helsingissä. Kesäkuussa 2015 dokumentaatio installaatioprojektista oli esillä Prahan Quatrennialessa ja viimeinen tornin faktista purkutapahtumaa assosioiva esityshinterventio toteutui Galleria Forum Boxissa Helsingissä lokakuussa 2015.

ta muodostui nähdäkseni elävä esimerkki rytmisestä ja aineettomasta monikerroksisesta tilallisuudesta, jossa scenografia voi toteutua eri tavoilla, kuten syklisenä prosessina, äänen muotona tai todellisten tapahtumien ja esityksen tilallisuuksien samanaikaisina relaatioina.



"Vesitorniprojektin purku"-esitysinterventio galleria Forum Boxissa Helsingissä 2015. Kuvassa Leila Kourkia ja taustalla Jussi Gomanin maalaus. Kuvat Elina Lifländer ja Nanni Vapaavuori.



Esityksen ja installaation välimaastoissa

Esittävän taiteen alueelle sijoittuvan tutkimukseni taiteellisista osioista kaksi kolmesta toteutui galleriatilaan. Kuvataiteen konteksti galleriaympäristöineen kiinnosti minua kuvataiteilijataustani lisäksi erityisesti siksi, että taidegallerioissa kävijät ovat tottuneita käyttäytymään eri tavalla kuin esittävän taiteen tiloissa ja tilanteissa toimitaan. Taiteellisten osioiden monivaiheisen tekstuaalisen purkamisen ja analysoinnin jälkeen avaamatta on jäänyt vielä tutkimusteosten suhde muun taidekentän tapahtumiin, joissa on havaittavissa samankaltaista mielenkiintoa esittävän taiteen ja kuvataiteen yhdistelemiseen. Nykypäivään rinnastettavia tapahtumia tästä vaiherikkaasta yhteisestä kehityksestä löytyy aina historiallisesta avantgardesta⁷³ lähtien. Keskeistä tässä muutoksessa on ollut huomion kääntyminen vuosikymmenien kuluessa taideobjektista keholli- suuteen, yhteisöllisyyteen ja katsojaan itseensä. Sama kehitys on nykypäivänä näkyvissä etenkin immersiiivisissä ja osallistavissa esitystaiteen tapahtumissa. Tämänkaltaiset katsojapositiota haastavat teokset ja skenografian aineettomat ilmaisukeinot kuljettavat myös skenografiaa etäämmälle valmiista näyttämöti- loista.

Ensimmäinen *Between two Skies* -teos yhdisti sekä esityksen että installaa- tion lähestymistapoja, jolloin yleisön jäsenet vaikuttivat pohtivan, kumpi rooli heidän tulisi ottaa; galleriassa kävijän käyskentelevä rooli vai esiintyjää paikoil- laan seuraava katsojan rooli. Samantyyppisen tilanteen on havainnut myös skenografi ja tutkija Liisa Ikonen valmistaessaan aikoinaan omia tutkimusteok- siaan:

Illalliset Taikalyhdyssä (1994) -esityksen kehys oli rakennettu illallisjuhlan muotoon ja poikkesi totutusta niin, ettei yleisö aina tiennyt, mihin tilaisuus-

73 Historiallisella avantgardella tarkoitetaan useimmiten 1900-luvun alkupuolen kuvataidetta, kokeellista musiikkia, uutta teknologiaa ja "edellä käyvää", kokeellista teatteria yhdistelleitä dadaisteja, surrealistejä ja määrittelyjä karttaneita fluxus-taiteilijoita, jotka Lehmannin (2009, 116) mukaan "pyrkivät hyökkäämään katsojaa vastaan niin ajatuksellisesti, sielullis-hermollisesti kuin ruumiillisesti".

teen osallistui ja mitä käyttäytymissääntöjä siihen tuli soveltaa. Tilaisuutta luettiin sekä illallisjuhlan että teatteriesityksen koodein. (Ikonen 2006, 74.)

Corridor puolestaan tasapainoili hissiympäristöineen paikkasidonnaisen esityksinstallaation ja osallistavan esityksen välillä, jossa katsojasta tuli sekä teoksen kokija että toiminnan laukaisija. Viimeisin *Skin of the Space* yhdistyi selkeimmin valkoisen kuution galleriakontekstiin, mutta toteutui samalla myös poikkeitaiteellisenä hybridinä huomioidessaan vesitornin tilallisuuden ja ollessaan samalla osa myös monitaiteisen TAHTO-ryhmän taiteellisen tutkimuksen festivaalia ja yhteistä näyttelykonseptia. Kaikissa tutkimusteoksissa oli rytmisyyden lisäksi aineksia sekä esitykselle että installaatiolle luonteenomaisista piirteistä. Esityksellisyys korostui etenkin elävien esiintyjien, arkisesta poikkeavien pukujen ja tilallisten ratkaisujen vuoksi. Installaation ominaisuudet tulivat esille puolestaan teatteritilan ulkopuolisten sekä immersiiivisten tilanteiden takia. Lisäksi tutkimusteoksia yhdisti osallistavalle esitystaiteelle tyypillinen yleisöposition tarkasteleminen ja haastaminen.

Yksi esityksen ja installaation suhteen historiallinen hankaus nousi juuri katsojan mukaan ottamisesta teoksen prosessiin. Kuvataiteen kentälle alkoi 1990-luvulla yhä enenevässä määrin nousta epäkaupallisempia yhteisöllisiä ja katsojaa osallistavia teoksia. Tätä *relationalisen estetiikan* suuntausta ryhtyi tarkastelemaan ranskalainen taidekriitikko ja historioitsija Nicholas Bourriaud (2002), joka nosti myös esille näkemyksensä näistä yhteisöllisistä taideteoksista eräänlaisina *sosiaalisina välitiloina*. Bourriaudin (2002, 16) näkemyksen mukaan taidegalleria voi tarjota vapaan alueen ja aikajänteen tämänkaltaisille sosiaalisille tilanteille, joiden tempo poikkeaa arkipäivän tilanteista huomattavasti. Suuntaus herätti runsaasti keskustelua ja kritiikkiäkin kollektiivisesta ja osallistavasta kuvataiteesta kirjoitettaessa. Vapaata, kollektiivista luomisprosessia kritisoi muiden muassa kuvataiteen teoreetikko Claire Bishop. Hän varoitti menemistä demokraattisuudessa äärimmäisyyksiin, jolloin taide ja taiteilijan kädenjälki saattavat lopulta kadota tai unohtua kokonaan. Tilanteessa, joka on rakennettu yksinomaan yleisön interaktiivisuuden varaan ja joka peilaa taiteen esteettisten arvojen hukkumista kollektiivisuuden kenttään, voi kuka tahansa

periaatteessa olla taiteilija. (Bishop 2005, 116–119 ja 2006.) Yhteisötaiteilija ja tutkija Lea Kantonen ottaa esille sekä yhteisöllistä taidetta puolustavan Borriaudin relationaalisen estetiikan että tarkoituksellista kitkaa aiheuttavan Bishopin näkemykset tiivistetysti, joista on mielestäni nähtävissä kummankin kannan vahvuudet:

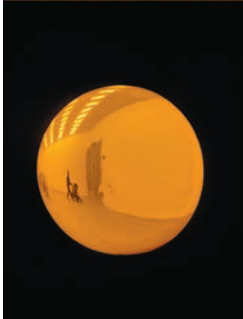
Relationaalinen taide voi parhaimmillaan onnistua välttämään nykyajan kaupallistumista ja elämän esineellistymistä. [...] Bishopin mielestä osallistavan taiteen ei tulisi rakentaa miellyttäviä tiloja eikä sovinnollista yhteisöllisyyttä, vaan pikemminkin provosoida esiin yhteiskunnassa piilevää erimielisyyttä ja eriarvoisuutta. (Kantonen 2010, 80.)

Relationaalisen estetiikan tai osallistavan taiteen lajityypistä voi nykypäivän esimerkkinä pitää taiteilijapariskunta Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen maailmalla levinneitä *Valituskuoro*-teoksia (2005–) sekä taiteilija Antony Gormleyn Helsingin Kaisaniemeen vuonna 2009 toteuttamaa kollektiivista tilalaveistosta, jossa 160 tonnia painanut savikuutio tuotiin kaupunkilaisten muotoiltavaksi. Näissä teoksissa yleisö oli lopulta teoksen tekijä ja vastasi ainakin osittain myös kokonaisestetiikasta. Taiteilija vastasi lähinnä teoksen konseptista, kehyksestä tai alkuideasta sysäten luovan toiminnan liikkeelle. Samantyyppinen tilanne oli myös *Corridorin* lähtökohtana Kaapelitehtaan tavarahississä. Tästä asetelmasta nousee nähdäkseni esille myös kuvataiteen ja esittävän taiteen yksi yhä olemassa oleva eroavaisuus. Esittävä taide on useimmiten jo lähtökohtaisesti kollektiivista ryhmätyötä, jossa kädenjälki tai liikelaatu ei henkilöidy välttämättä yhteen tekijään. Bishopin kritiikki ei siis nähdäkseni osu kunnolla esittävän taiteen kenttään, eikä ole suoranaisesti enää ajankohtainen myöskään kuvataiteen kentällä, jossa usein taiteilijan yksilöllistä kädenjälkeä enemmän korostuvat ideat, viestit, kokemuksellisuus tai etiikka. Näiden asioiden vuoksi en näe myöskään ongelmana sitä, että aineettomassa skenografiasa ja rytmisessä tilallisuudessa korostuvat kehollisuus, kohtaaminen ja kollektiivisuus – visuaalisuuden ja rakenteellisuuden sijaan tai niiden rinnalla. Bishop (2005) kirjoittaa myös installaatiotaiteen kehityksestä ja erityisesti siitä kään-

teestä, jolloin galleriassa kävijän keho on 1960-luvulta lähtien aina nykypäiviin asti alettu ottaa osaksi teosta tai upotettu immersiiivisesti teoksen maailmaan. Hän tuo tämän katsojan kokemukseen suuntautuneen pitkän kehityskaaren esiin erilaisten installaatiotyyppeiden avulla, joita käsittelen tarkemmin Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisussa: RUUKKU Nro1. (Lifländer 2013).

Nykytaiteen esimerkkejä esityksen ja installaation välimuodoista löytyy todella runsaasti, mutta nostan seuraavaksi esille erityisesti sellaisia esimerkkejä, jotka yhdistyvät mahdollisimman monelta kannalta tutkimusteosteni maailmaan ja tarkoituksperiin. Islantilaisen Olafur Eliassonin installaatioissa huomioitavaa on etenkin hänen tapansa osallistaa galleriassa kävijöitä pakottomasti immersiiiviin tilamaisemiinsa. Kuraattori Jane Ingram Allen kirjoittaakin Eliassonin teosten voiman piilevän niiden vastavuoroisessa suhteessa galleriassa kävijään. Hän ottaa myös esille sen, kuinka Eliasson on kertonut aloittavansa työskentelynsä vastaanottajan näkökulmasta ja tasapainottelevansa tilanteessa, jossa ei haluaisi teoksen tulevan tärkeämmäksi kuin sitä tarkasteleva henkilö. (Ingram Allen 2001, 182.) Eliassonin näyttelyssä *Reality Machines* Tukholman Moderna Museetissa vuonna 2016 huomasin lisää yhteyksiä esityksen ja installaation suhteesta, katsoja-kokijan osallistumisen tavasta sekä ajan ja rytmin havaittavaksi tekemisestä. Näytelkävijöistä tuli ikään kuin hänen tilamaisemiensa ihmishahmoja,

puuttuvia fokuksipisteitä, jotka myös joissain tilateoksissa sulautuivat osaksi värikenttiä, tilan muotoja ja valonvärejä.



Installaationäkymät: Olafur Eliasson/*Reality Machines*.
Moderna Museet, Tukholma 2016. Kuvat Elina Lifländer.

Skin of the Space -vesitorniprojektin kannalta Eliassonin teoksissa on myös huomionarvoista se, millä tavoilla hän siirtää luonnonilmiöitä galleriatiloihin. Hänen teoksissaan aikakäsitys vaikuttaa muuttuvan nimenomaan luonnollisten rytmien kaltaiseksi, ihmisyyttä ja ympäristöä kuuntelevaksi ja havainnoivaksi rytmiksi, jossa katsoja-kokija asettuu osaksi ympäröiviä olosuhteita, hiekkamyrskyä, usvaa tai värejä syövää, menneeseen tai muistoihin assosioivaa valoympäristöä. Myös Terike Haapojan luonnonprosesseja, ajallisia kestoja, maatumisia, ja eläimen ruumiin jäähtymistä kuvaavat teokset esimerkiksi galleria Forum Boxissa Helsingissä 2008 ja Venetsian Biennalessa 2013 liittyivät ympäristöllisiin ja kehollisiin luonnon rytmeihin. Hän myös pohtii toisessa esitävää taidetta ja installaatiota vastakkain ja rinnakkain asettavassa tekstissään vastaanottajan suhteen sitä, ”onko kokemus tilanteesta välittynyt esiintyjään samaistumisen kautta, vai puhutteleeko esitystila tai -tilanne suoraan” (Haapojan 2011, 77). Kuvataiteilija ja tutkija Teemu Mäki vertaa pelkistetyn installaation haastetta teatteriin verrattuna, samaan tapaan kuin itsekkin näen tilanteen:

Installaatio kiinnostaa kuitenkin minua myös esineiden teatterina, teatterina ilman näyttelijää. Kun teatterista näin poistaa sekä näyttelijät, että tarinan, ei yleisö enää pääse viihdyttämään itseään fiktiivisiin henkilöhahmoihin samais- tumalla, jännittävää juonta seuraamalla tai esiintyjän virtuositeettia tai karis- maa ihaillemalla. Ehkä silloin tärkein asia, teoksen teemat ja ajattelun haaste, nousevat etualalle. Installaatio on teatteria pelkkänä tilana ja jännitteisenä ti- lanteena. (Mäki 2005, 395.)

Lontoolainen Haroon Mirza tekee erityisen kiinnostavia immersiiivisiä ja tila-ryt- misiä teoksia. Näyttely *Haroon Mirza/hrm 199 Ltd.* Museum Tinguelyssä Baselissa vuonna 2015 orkestroii muun muassa kineettisten veistosten ja multimedia-ins- tallaatioiden avulla rytmejä eräänlaiseksi kokonaiskokemukselliseksi tilan ryt- miikaksi, jossa laitteet, valot, värit, äänet ja esineet tuntuivat elävän ja esiinty- vän tai hakevan katsoja-kokijan huomiota. Taiteilijan käyttämät erilaiset laitteet ja systeemit vaikuttivat kommunikoivan keskenään luoden erilaisia pulsseja, signaaleja, tahteja ja synkronisaatioita. Kokonaisuus synnyttää ajatuksen siitä,



Installaationäkymät: Haroon Mirza/hrm 199 Ltd. Museum Tinguelyssä, Baselissa vuonna 2015.

Kuvalähde: Domus Digital edition.

mitä rytmisen tilallisuus voisi kuvataiteen kontekstissa tarkoittaa. Mirza tekee taiteestaan myös kollektiivista, viittaamalla muihin taiteilijoihin ja heidän teoksiinsa muodostaen taiteellista kommunikaatiota eri tekijöiden ja teosten välille.

Corridorin aikana suureen tavarahissiin esitystä rakentaessamme muistin myös muut immersiiiset eli esitystilaan yleisönsä upottavat esitykset, joissa erityisesti Iso-Britannia on toiminut edelläkävijänä 2000-luvun alusta lähtien. Esimerkiksi paljon kansainvälistäkin keskustelua herättäneen lontoolaisen *Punch Drunk* -ryhmän esitys *Sleep no More* (ensi-ilta 2003) sai katsoja-kokijat liikkumaan ja tekemään vapaasti asioita naamiot kasvoillaan suuressa installaatiota ja esitystä yhdistelleessä tapahtumassa. (Haapala 2013, 16.) Immersiiviset esitykset tai installaatiot eivät ole lähtökohtaisesti kuitenkaan samassa määrin osallistavia kuin *Corridor*, joka halusi luottaa täysin osallistujan liikkeelle panevaan voimaan. Tämän vuoksi *Corridor*-teokseen yhdistyvät ennemminkin toisenlaiset katsoja-kokijan kehollista osallistumista tarkastelevat esitystaiteen teokset. Näistä esimerkkinä *Toisissa tiloissa* -ryhmän *Golem-muunnelmia*⁷⁴ Kiasma-teat-

74 Esitys oli *Toisissa tiloissa* -ryhmän teos. Ryhmä on vuonna 2004 toimintansa aloittanut esitystaiteen kollektiivi, jonka "toiminnan ytimenä ovat kollektiiviset ruumiilliset harjoitteet, joiden kautta päästään kosketuksiin ihmisille vieraiden kokemus- ja olomuotojen kanssa". Ryhmän koollekutsujana toimii FT Esa Kirkkopelto. (*Toisissa tiloissa* 2004.)

terissa 2011, jossa katsoja-kokijat saivat osallistua myös todellisten tilanteiden ja tilallisuuksien rakentamiseen ja simulaatioihin, kuten Manhattanin kaksois-tornien tuhoon, torneiksi kehollisesti eläytyen. *Todellisuuden tutkimuskeskuksen* toteuttamassa *Kehä*-esityksessä⁷⁵ vuosina 2012–2013 Esitystaiteen keskuksessa Suvilahdessa, katsoja-kokijat puolestaan muodostivat kehämäisen esityksen tilallisuuden ja myös koko esityksen tapahtumisen, joka perustui hoivaamisen ja taistelemisen kaltaisiin kohtaamisiin keskenään. Kokonaisuus oli pelkistynyt katsoja-kokijan keholliseen kokemukseen niin intensiivisesti, että jäljellä ei ollut enää mitään muuta esitykseen viittaavaa kuin aloitusohjeet, tietty aika, sere-moniallinen tunnelma sekä katsoja-kokijoiden kehojen kamppailevat tai helli-vät ennalta suunnittelemattomat kohtaamiset.

Skenografian puolella samankaltaista pelkistettyä asian ytimen tiivisty-mistä tapahtui Prahassa 2015 skenografian maailmannäyttelyn suomalais-opiskelijoiden valmistamassa *The Other Side* -esitysinstallaatiossa.⁷⁶ Teoksessa erityisen pehmeästä ja joustavasta materiaalista valmistettu ohut seinä jakoi tilan kahteen osaan ja yhdisteli ääniteknologiaa ja inhimillistä, katsoja-kokijoi-den välistä ”Itseorganisoituvaa palautekehää”, josta kaikki muu paitsi skenogra-fista johtuva, kävijöiden kosketuksiin perustuva vuorovaikutus seinän eri puo-lilla oli tiivistynyt pois. Myös skenografeista ja valosuunnittelijoista koostuvan *Kokimo*-ryhmän⁷⁷ katsojan kehoon ja kokemukseen painottuvat moniaistiset

75 *Kehä*-esityksen työryhmä: Outi Condit, Julius Elo, Anna-Maria Häkkinen, Tuomas Laitinen ja Jarkko Partanen. *Kehä*-esitys oli osa myös TAHO-ryhmässä toimineen esitystaiteilija Julius Elon taiteellista tutkimusta katsoja-kokijan kehollisesta kokemuksesta.

76 Prahassa palkittu *The other side* -teoksen työryhmä: Anders Karls, Dan Palarie, Eero Erkamo, Guy Dowsett, Heli Salomaa, Ina Saarinen, Joanna Wojciechowicz, Lauren Sever, Mimosa Norja, Niklas Pöllönen, Oscar Eriksson Furunes, Paola Guzman Figueroa, Susanna Suurla ja Teo Paaer. Kuraattorit ja kurssin opettajat: Sampo Pyhälä, Sofia Pantouvaki (Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos) sekä Kimmo Karjunen (Taideyliopiston Teaterikorkeakoulun, Valo- ja äänisuunnittelun laitos).

77 *Kokimo* on vuonna 2010 perustettu skenografeista, valosuunnittelijoista ja äänisuunnittelijoista koostuva taiteilijaryhmä, jonka perustajajäseniä ovat Kristian Ekholm, Markus Heino, Raisa Kilpeläinen, Veera-Maija Murtola ja Anna Pöllänen. ”*Kokimo* painottaa esityksissään moniaistisuutta sekä kokijutta katsoisuuden sijaan.” (*Kokimo* 2010.)

teokset galleriatiloissa ja niiden lähiympäristöissä sekä vuonna 2014 Kiasman teatteri.nyt-tapahtuman *Poikkeustila*-festivaali, joka päästi esitystaiteilijat ja skenografit poikkeuksellisesti galleriatiloihin, näyttivät kuvataiteen ja esitystaiteen ilmaisumuotojen lähentyneen toisiaan jälleen voimallisesti.

Esitystaiteen ja teorian professorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuoteen 2014 asti toimineella Annette Arlanderilla on pitkän linjan omakohtaista asiantuntemusta poikkitaiteellisuudesta ja eri taiteen- ja tutkimusalojen välisistä eroavaisuuksista myös taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta. Arlander avaa artikkelissaan (2011) sitä, kuinka esittävän taiteen ja kuvataiteen tekijyydet eroavat etenkin esittäväälle taiteelle luonteenomaisen ryhmätyöskentelynsä vuoksi, jolloin syntyvästä teoksesta keskustellaan valmistumisprosessin aikana, kun puolestaan kuvataiteen teoksista keskustellaan yleensä vasta niiden valmistuttua. Kaikki erityisominaisuudet heijastuvat tutkimisen tapaan, arviointiin ja niihin kysymyksiin, jotka kunkin alan tekijyydestä nousevat. Arlanderin mukaan rajoja hämärtäviä aloja, jotka ammentavat sekä kuva- että esitystaiteen työtavoista ja teoriasta, ovat nimenomaan installaatiotaide, skenografia, äänitaide, valosuunnittelu sekä paikkasidonnaiset teokset. (Arlander 2011, 317 ja 319.)

Hollantilaisen taiteilijan Marnix de Nijsin viimeistelty kineettinen installaatio *Acceleration* (2006) kiinnitti uudella tavalla huomioni tilan rytmeihin. Siinä yhdistyi yhden interaktiivisen teoksen muodossa monta kiinnostukseni kohdetta samanaikaisesti ja uskon sen alitajuisesti vaikuttaneen aiheeni syntyyn.



Taiteilija Marnix de Nijsin interaktiivinen installaatio *Acceleration* (2006). Palazzo Strozzinassa, Firenzessä 2010.
Kuvälähde: Art Tattler

De Nijsin installaatiossa galleriassa kävijä asettui istumaan pyörivään laitteeseen, jonka vauhtia pystyi itse säätämään. Ideana oli synkronoida oman pyörimisen vauhti videoprojisoitina kiihdyttäen pyörivään kaupunkiympäristön projisointiin, joka osoittautui lähes mahdottomaksi huimauksen ja kiireen tunnun ottaessa vallan koko kehossa. Minua kiinnosti ja kiinnostaa yhä tämän teoksen pitkälle viety kehollinen, mutta samalla teknologinen osallistaminen galleriakontekstissa sekä sen inhimillisen rytmin ja yhteiskunnan kiihtyvän tahdin välistä ristiriitaa kokemuksellisella tavalla pohtiva luonne.

Näin teoksen Firenzen Nykyaiteenkeskus Strozziinan ryhmänäyttelyssä *As soon as possible* (2010). Näyttely käsitteli monen taiteilijan voimin yhteiskunnan kiihdyttämistä ja sen vaikutuksia ihmiseen ja ympäristöön taiteen keinoin. Näyttelyyn liittyneessä julkaisussa kulttuurikeskus Strozziinan johtaja James Bradburne (2010, 9) aloittaa ajatuksella, kuinka teknologia on lisännyt liikkuvuutta käsittelemättömän nopeasti levittäen maailmanlaajuisia talouden kasvun konseptiaan, luoden odotuksen myös alituisesta tuotannon ja kulutuksen kiihtyvästä kasvusta. Tämä kasvu saavuttaa kuitenkin väijäämättä kattonsa ennemmin tai myöhemmin ekosysteemin kapasiteetin rajallisuuden vuoksi, sillä se ei pysy tahdissa mukana tai ei ehdi uusiutua. Tästä näyttelyn kuraattori ja kulttuurikeskuksen taiteellinen johtaja Franziska Nori (2010, 13–15) jatkaa, että mikään yhteiskunnan sektori ei ole vapaa ajallisesta määräysvallasta ja näkee ainoaksi käytännön ratkaisuksi yksinkertaisesti hidastamisen, joka on kuitenkin helpompi sanoa kuin toteuttaa laajemmassa mittakaavassa. Sosiologian professori Hartmut Rosan mukaan jatkuva kiihdytys johtuu tietoliikenteen räjähdysmäisestä vauhdittamisesta, jossa tieto vaihtuu reaaliajassa internetin paikattoman ja välimatkattoman struktuurin vuoksi (Rosa 2010, 23). Tämänkaltaisesta ”informaation ylivuodosta” koituu kosmologian professori Andrea Ferraran ja fyysikko a.k.a. Ongakuawin mukaan ihmisen vastaanottokapasiteetin ylityessä se, että ”aivot puolustautuvat suodattamalla informaatiota eri tavoilla, esimerkiksi säilyttämällä vain joitakin kuvioita tai kompressoimalla sitä”. Tällainen informaation tiivistäminen kuitenkin usein uhraa osan alkuperäisestä datasta. (Ferrara & Ongakuaw 2010, 41.)

Näihin tahdistamisen ja hidastamisen eleisiin, *luonnollisiin rytmeihin* sekä ihmisen ja ympäristön itseorganisoiutuvaan tilanteeseen liittyen, referenssinä

toimii myös Venetsian Biennalessa 2013 kokemani installaatio, Belgian paviljongin Berlinde de Bruyckeren *Kreupelhout – Cripplewood* (2013), joka oli mammuttimainen kyljellään makaava puunraato. Teos sai katsoja-kokijat silminnähden hiljentymään ja hidastamaan, koska tunnelma oli erityisen kunnioitusta ja myötätuntoa herättävä. Näytti kuin puun raato olisi ilmastopakolaisena ajelehtinut taideturistien keskelle. Omat kokemukseni tämänkaltaisesta installaatiotaiteesta yhdistyvät katsoja-kokijaa "aktivoiviin" esitystaiteen teoksiin ja nykyskenografiaan, joiden suhteessa installaatiotaiteen esittävyys en näe enää nykypäivänä paljoakaan eroa. Tässäkin esimerkkitaipauksessa ajattelin puuta eräänlaisena kuolleena ruumiina ja katsojia osana yhteisöllistä seremoniaa, jossa kukin vaikutui myös toistensa kunnioittavasta hiljentymisestä ja rauhoittuneista eleistä.

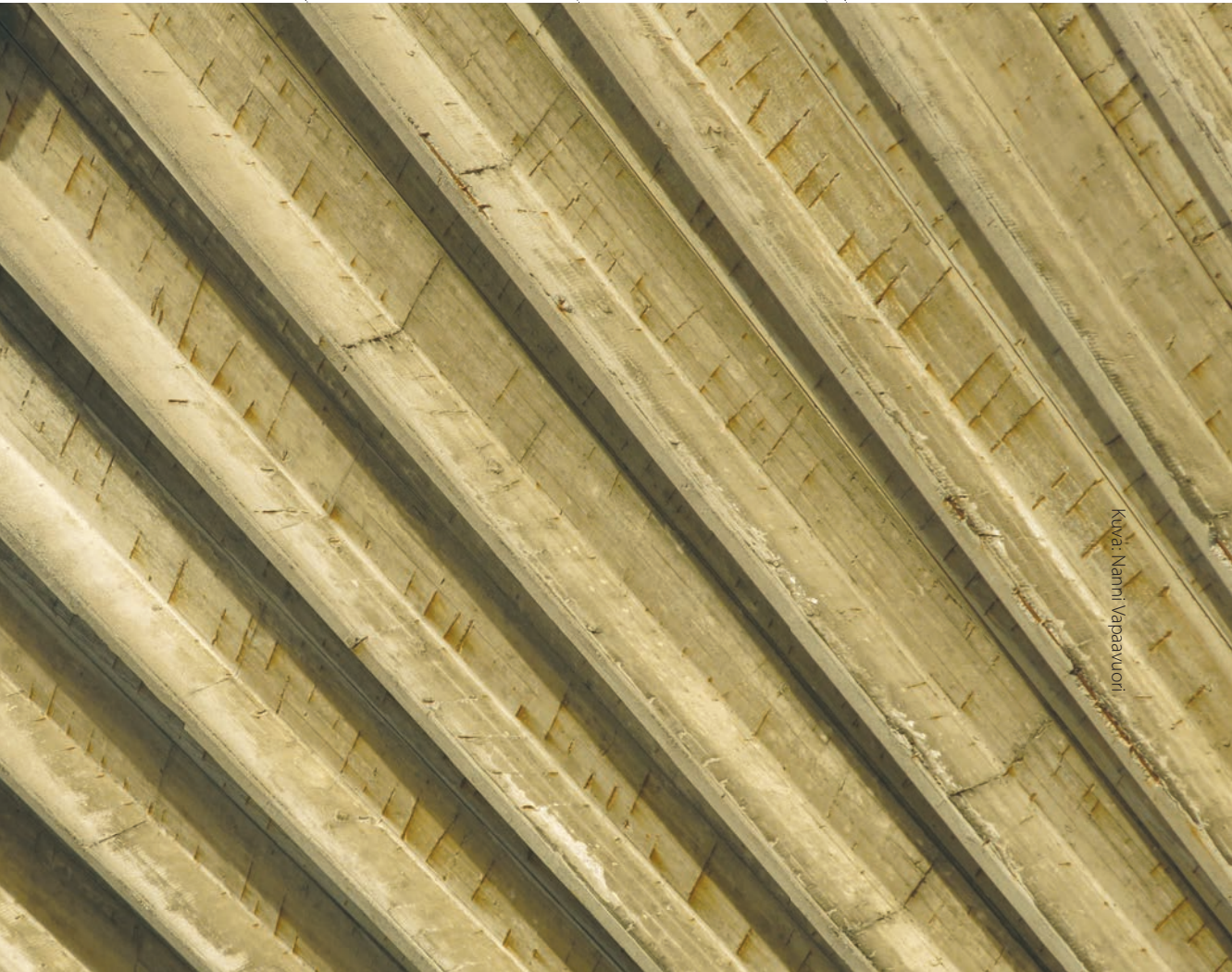
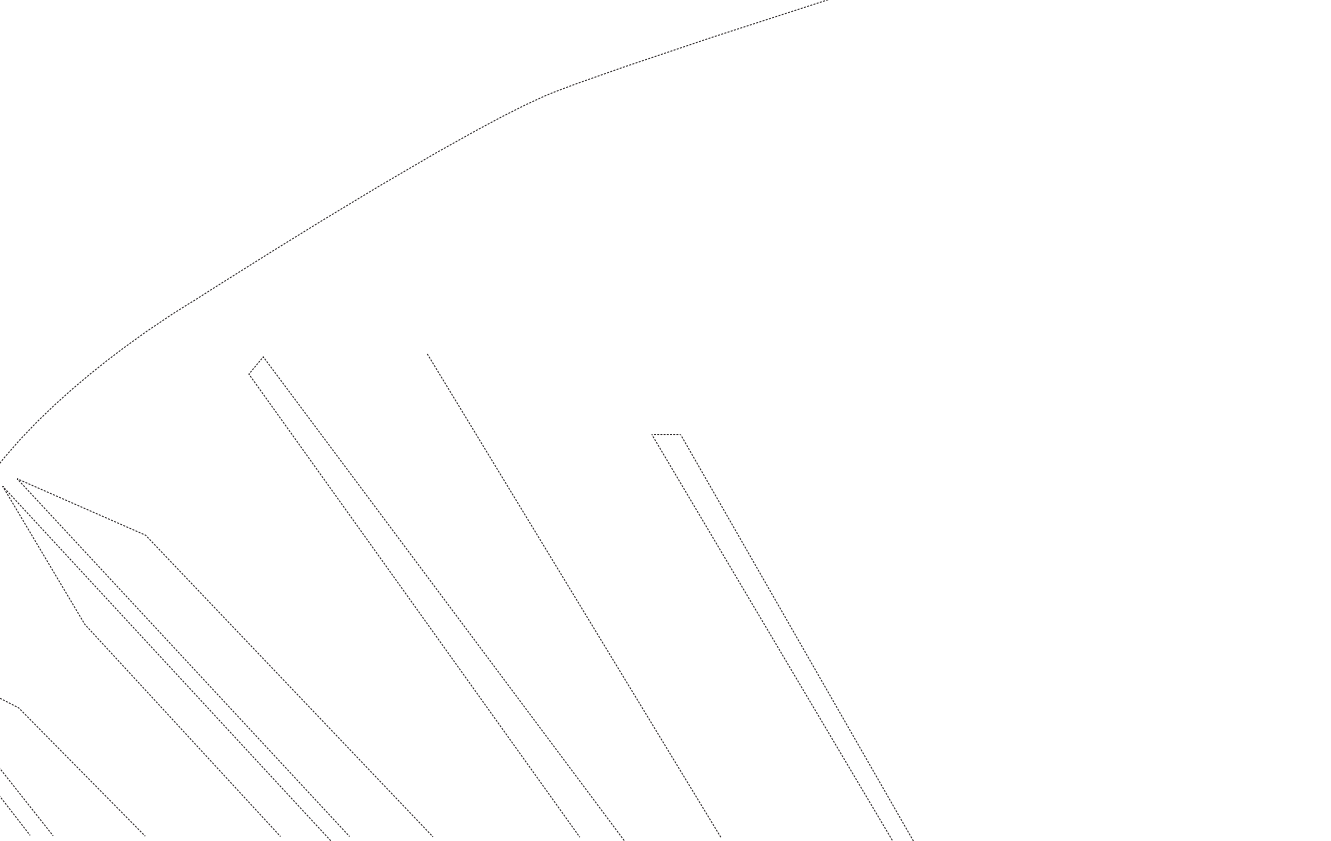


Berlinde de Bruyckere: *Kreupelhout – Cripplewood*. Venetsian Biennaalissa 2013. Kuva: Elina Lifländer.

V

LANGANPÄÄT YHTEEN





Kuva: Nanni Yappaavuri

Skenografian laajentumia ja tulevaisuuden näkymiä

Tutkimuskokonaisuuden aineettomien ilmaisukeinojen ja uusien osallistumistapojen myötä on noussut esiin asioita, joita skenografian työnkuvalle on tapahtumassa *laajennetussa skenografiassa*. Skenografia on laajentunut omien rajojensa ja traditioidensa ulkopuolelle. Se on kulkenut teatteritiloista nykytanssin, esitystaiteen ja kuvataiteen vaihtoehtoihin sekä ulkotiloihin, arkiympäristöihin, metroasemille, urheilukentille, hoitolaitoksiin, tehdashalleihin tai mahdollisesti myös kuunnelmien ääniympäristöiksi ja sosiaalisen median virtuaalitiloihin. Samalla myös skenografian ammatti-identiteetti ja ilmaisukeinot ovat laajentuneet ja ovat nähdäkseni lähempänä esityksen tilataiteilijaa tai esityssuunnittelijaa (Performance Designer) kuin visuaalista suunnittelijaa tai näyttämö lavastajaa (Set Designer, Stage Designer).

Tunnistan tämänkaltaisen skenografian laajenevan työnkuvan myös koko tutkimusprosessissani. Toimin skenografisen suunnittelijuuden lisäksi välillä myös työryhmien koollekutsujana, esiintyjänä sekä eräänlaisena tilallisena tai rytmisenä ohjaajana⁷⁸ yhteistyössä koko työryhmän kanssa. Tästä monipuolisesta osallistumistavasta syntyi itselleni kokonaiskuva teoksesta ja siitä, mistä olemme lähteneet liikkeelle ja millä tavoilla etenemässä. Tutkimusprosessini pohjalta skenografia rinnastuu kuvataiteen itsenäiseen ja vapaaseen tekijyyteen, joka esittäväälle taiteelle ominaisella tavalla huomioi lisäksi kollektiivisen ryhmätyön ja päätöksenteon. Tutkimukseni aikana ohjauksellinen ote tai kokonaiskuva sekä esiintyisyys syntyivät uteliaisuudesta ja tarpeesta saada mahdollisimman paljon tietoa ja kokemusta sekä teoksen kokonaisuudesta että myös skenografian äärialueista ja omasta tutkimusaiheesta.

Olen tutkimusprosessin kuluessa etsinyt skenografian uusia aineettomampia ilmaisukeinoja, ja orgaanisia osallistumisen tapoja, jotka vastaavat nykyesi-

78 Esimerkiksi esityssuunnittelija Dorita Hannah tiivistää taiteilijaprofessori Reija Hirvikosken haastattelemana skenografian laajenevaa työroolia ohjauksellisempaan suuntaan: " [---] visuaalinen suunnittelija voi olla projektin aloitteentekijä, keksiä esityksen lähtöidean ja löytää omat työskentelykumppaninsa. Hän on ikään kuin esityksen kuvallinen ohjaaja" (Hannah, Hirvikosken 2013, 16 mukaan).

tystaiteen alati muuttuvaan ja katsojien edessä tai katsoja-kokijoiden kanssa muotoutuvaan luonteeseen. *Keskeiseksi uudeksi aineettomaksi työkaluksi hahmottuivat tilan rytmit, jotka samalla laajentavat skenografin työnkuvaa.* Jään pohtimaan kuitenkin vielä sitä, voiko skenografiaa luoda *pelkästään* aineettomilla ilmaisukeinoilla, kuten tilan rytmeillä tai esimerkiksi sosiaalisilla, ihmisten kohtaamisista muodostuvilla tilallisuuksilla? Prosessini perusteella vastaisin tähän, että periaatteessa kyllä, mutta siinä tapauksessa myös työryhmän tulisi olla ainakin jossain määrin perillä siitä, minkälaisia skenografian työtavat voivat nykyisin olla, jolloin ne myös lomittuvat esityksen kokonaisuuden suunnitteluun. Näin muut pystyvät luottamaan skenografin immateriaalisiin ratkaisuihin ja ajatustyöhön kollektiivisessa luomisprosessissa. Tilan rytmit ovat nähdäkseni useimmiten kuitenkin suhteessa johonkin materiaan tai fyysisiin olomuotoihin, kuten viimeistään tilan seiniin, äärirajoihin tai tilassa oleviin ihmisiin. *Virtaavia tilan rytmejä ei vaikuta syntyvän täysin ilman energiaa, liikettä tai impulsseja.* Skenografian laajenevan työnkuvan voikin nähdä ennemminkin näiden *staattisten ja näkyvien elementtien yhdistelemisenä virtaaviin ja liikkuviin asioihin*, jotka syntyvät myös elävien olentojen kohtaamisesta esityksen hetkellä. Aineeton skenografia ilmenee nähdäkseni samaan tapaan kuin käsitetaideteokset tai osallistavat tilataideteokset: tilaan, ilmaan, mieleen, ihmisten välille ja katsoja-kokijan henkilökohtaiseen keholliseen kokemukseen piirtyy jälkiä, tunteja, rytmejä ja miellelyhtymiä. Kuvataiteen käsitteellisen ilmaisun lisäksi esitystaiteessa kyseen tulevat vielä esiintyjän olemus, liike, tempo ja viittaukset tilallisiin ja kehollisiin suhteisiin ja ilmiöihin.

Dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkon väitöstyössään esittämä ajatus materiaalisesta teatterista saa pohtimaan nykyskenografin työskentelyn ja ilmaismuotojen päällekkäisyyttä esimerkiksi koreografin, ohjaajan ja dramaturgin työn kanssa sekä laajennettua käsitystä fyysisistä ja aineettomista materiaaleista:

Näyttelijän dramaturgiassa onkin nähdäkseni keskeistä näyttelijän tekemä psykofyysisten elementtien rakentaminen esitykseksi. Omassa työskentelyssäni tämä liittyy ajatukseen 'materiaalisesta teatterista', joka syntyy erilaisten

ainesten – musiikin, tekstien, draamallisten kohtausten, valon, äänen ja tilan – harjoittelemisesta ja koostamisesta esityksen muotoon. (Hulkko 2011, 27.)

Nähdäkseni myös skenografi voi rakentaa esityksiä esimerkiksi tilallisista, äänellisistä, rytmisistä ja kehollisista tilanteista, joissa varsinaisesti vain tilalähtöisyys tai tiladramaturgiseen ajatteluun erikoistuminen poikkeavat muiden alojen työtavoista. Tutkimusprosessini kokemuksiin suhteutettuna haluan korostaa, että erityisesti osallistavien nykyteosten luomisprosesseissa skenografin työkentelyyn kuuluvat myös *sosiaalisten tilojen ja tilanteiden työstäminen ja pohtiminen, koska ne liittyvät oleellisesti kokonaistilallisiin ratkaisuihin.*

Näen skenografian tällä hetkellä hyvin laaja-alaisena ja poikkitaiteellisena toimintana, jossa visuaalisen ja tilallisen näkemyksen lisäksi ideankehittely, sovellutussalueet ja ryhmätyötaidot ovat keskeisiä osaamis- ja osallistumisalueita. Tutkimuksen aikana esiin nousseen *rytmisen tilallisuuden* käyttäminen voi auttaa jäsentelemään ja ajattelemaan skenografian ilmaisukeinoja aiempaa ai-neettomampina ja esityksen mukana virtaavina asioina. Näen laajennetun skenografian ilmaisukeinot lopulta sidoksissa tilaan, aikaan ja ruumiillisuuteen. Ne voivat olla esimerkiksi esityksen aikana hajoavia tai muokattavia asioita, jolloin niiden olemuksena voi pitää tapahtumaluonteisuutta ja alituisessa hitaassa tai nopeassa muutoksessa olemista. *Esitystilaa* ajattelen nyt puolestaan ympäristönä, olosuhteena tai paikkana, missä fyysisesti ollaan, sijaitaan ja mitä tarkkailaan. *Esityksen tilallisuus* voi sen sijaan olla myös muutosaltista, sisäkkäistä, ristikkäistä, samanaikaista ja mielensisäistä.

Nykyteoksiin liittyvä prosessuaalinen työtapo, eli teoksen ajattelemisen loppuun saakka muutosalttiina ja tilanteeseen reagoivana on ollut itselleni tärkeä oppimisen vaihe. Tutkimusta edeltävien opiskelu-, ja työkokemusteni pohjalta skenografin työnkuvaan ja ennakkosuunnitteluprosessiin on kuulunut tehdä lähtökohtaisesti huolellista ja valmista jälkeä kuvaluonnoksineen, työpiirustuksineen, aikatauluineen ja pienoismalleineen, jotta suunnitelmat on pystytty ajoissa rakentamaan esitysharjoituksia varten. Muuttuneessa työtavassa on ollut olennaista mutta mielelle haastavaa antaa tilaa myös sattumalle, katsoja-kokijoille ja muille työryhmän jäsenille muokata kokonaisuutta vielä esitystapahtumankin ai-

kana. Samankaltaisen havainnon tarkoituksenmukaisesta avoimeksi jättämisestä ovat tehneet myös taiteen tohtorit Tomi Humalisto ja Liisa Ikonen:

Päämäärästä luopuminen edellyttää äärimmäistä läsnäoloa ja teoksen kuuntelemista. Siten se edellyttää myös jatkuvaa uudelleen tulkintaa ja reagoimista ja tuottaa parhaimmillaan teoksen, jossa on sama *avoimuus* läsnä. (Ikonen 2006, 20.)

Monet työparit osaavat jättää tilaa toisen osapuolen luovuudelle, koska he tietävät kokemuksesta kyseisen toimintatavan synnyttävän parempia tuloksia kuin mihin alusta asti tiettyyn lopputulokseen lukittu prosessi kykenee (Humalisto, 2012, 88).

Näen päämäärästä luopumisen myös jaettuna tekijyytenä, jossa erilaisista näkemyksistä muodostuu tekijöilleen yhteinen, mutta osittain myös ennalta-arvaamaton, uusia näkökulmia avaava tilanne. Kun kaikkia asioita ei ole etukäteen viimeistelty ja maadoitettu paikoilleen, on muillakin vielä mahdollisuuksia nähdä vaihtoehtoja, joita väistämättä yhteistyön tai kollektiivisen prosessin aikana syntyy. Avoimuudesta uusia mahdollisuuksia kohtaan syntyy tilaisuus myös itseorganisoituvan palautekehän kohtaamisille sekä assosiaatioista syntyville tulkinnan tilallisuuksille.

Skenografin roolin näen tulevaisuudessa aktiivisena ja osallistuvana ja koko skenografian alueen edelleen laajentuvana, rinnakkaisten alueiden myötä ja lomassa. Työnkuva vaatii tulevaisuudessakin nähdäkseni varioimista, monipuolisuutta ja roolien avoimena pitämistä. Teatterikriitikko Suna Vuori kirjoittaa tulevaisuuden teatterintekijöistä haastatteluidensa pohjalta seuraavasti, joka tuntuu jo nyt toteutuneen:

Uuden sukupolven teatterinomadit menevät yleisön luokse sen sijaan, että odottaisivat sen löytävän tiensä teatterirakennuksiin. [...] vuorovaikutus sekä esitysten tekemisessä että katsomisessa lisääntyy ja soveltavan taiteen merkitys kasvaa, eikä raha, sittenkään ratkaise kaikkea. (Vuori, 2014 HS B1.)

Skenografin osallistumistavan laajeneminen tarkoittaa tutkimuksessani myös sitä, että skenografi pystyy *työryhmän jäsenenä tai koollekutsujana osallistumaan taiteelliseen toimintaan ja yhteiskunnalliseen keskusteluun henkilökohtaisesti maailmankuvastaan käsin*, mikä puolestaan vahvistaa skenografin taiteilija-identiteettiä vasten suunnittelijuutta. Tämä merkitsee omalla kohdallani sitä, että olen kiinnostunut laajentamaan skenografista ajattelua *näkymättömän lavastamisen ja rytmisen tilallisuuden myötä myös mentaaliin, sosiaaliin ja kokemuksellisiin tiloihin, jolloin skenografia voi toteutua myös kehollisena, mielensäisenä tai kommunikatiivisena prosessina*.

Rytminen tilallisuus kokonaisvaltaisena kokemuksena

Aloitin tutkimukseni skenografian aineettomien ilmaisukeinojen etsimisestä ja testaamisesta siitä pohjakokemuksesta ja tiedosta, että skenografi käyttää jo lähtökohtaisesti monia aineettomia ja virtuaalisia työvälineitä, kuten ennakkosuunnittelua, ryhmätyökeskusteluja, projisointeja, tilasommittelua ja -organisoitua sekä tiladramaturgisia kuljetuksia. Näiden ilmaisukeinojen lisäksi tutkimusteosten valmistusprosessit nostivat esille uudenlaisia tilallisuuksia, syklejä, kerrostumia, toistoja, kaikuja sekä vuorovaikutteista kommunikointia.

Rytmissyys osoittautui esityksen ja installaation välimaastoissa monimuotoiseksi ja inhimilliseen vitalisuuteen perustuvaksi *tilan dynamiikaksi*. Esityksen tilallisen kokonaisuuden, eli esityksen tilallisuuden dynamiikka ja vitalisuus syntyvät liikkeestä ja rytmistä; myötäliikkeestä, hankauksesta, hitaudesta ja nopeudesta suhteessa ympäröivään tilaan ja toisiin ihmisiin. Kokonaisvaltainen immersiiivinen tilakokemus muodostuu katsoja-kokijan liikkeessä suhteessa esitystilaan sekä kehon ja mielen uppoutuessa esityksen tilallisuuteen.

Rytmin rooli on tässä tutkimuksessa ollut sekä piilossa olevan näkökulman esille kaivamista että osittain myös tutkimustulosta. Rytmii voi ambivalenttudessaan olla sekä inhimillinen että mekaanisen toisteinen, tarkka ja kaoottinen. Tilallisesta ja polyrytmisestä näkökulmasta tarkasteltuna se sisältää ske-

nografiseen ilmaisuun etsimäni tilanteeseen reagoimisen ja muunneltavuuden mahdollisuuden. Rytmien ja ajallisuuden kokonaisvaltaisuuteen ja syklisyyteen sisältyy myös uutta synnyttävä tuhovoima, purkautuminen tai jonkin asian päätyminen, hapertuminen ja katoaminen tai immateriaaliseksi ajatukseksi – muistoksi – muuntautuminen. Rytmien avulla hahmottuvat myös *ajan* ja *paikan tuntu*⁷⁹ ja olemus, eli se, tunnenko oloni tietyssä paikassa esimerkiksi jännittyneeksi tai rentoutuneeksi.

Kysyin tutkimusaineistoltani, *miten skenografi voi työskennellä aineettomien ilmaisukeinojen, kuten tilan rytmien avulla?* Tutkimusprosessi osoitti, että erilaiset rytmien olomuodot nivoutuvat yhteen luoden polyrytmisen ja moniulotteisen tilallisuuden, jossa yhdistyy *visuaalisia, liikkeellisiä, äänellisiä, luonnollisia, mielensisäisiä ja vuorovaikutteisia rytmejä*. Tilan rytmien moniulotteinen havainnointi asioiden ja ihmisten välillä kääntyi vähitellen taiteellisten osioiden myötä skenografiseksi ilmaisukeinoksi eli *rytmiseksi tilallisuudeksi*.

Näen rytmisen tilallisuuden tarpeellisenä menetelmänä suhteessa tutkimusteoksiini sekä niihin rinnastuviin esittävän taiteen nykymuotoihin, joissa konkreettisia tai hitaasti muunneltavia lavasteratkaisuja ei tarvita välttämättä ollenkaan. Rytmistä tilallisuutta pystyy harjoittamaan esimerkiksi tarkkailemalla ja aistimalla tilan rytmien eri olomuotoja ja yhdistelemällä niitä uudensuunnitelluiksi variaatioiksi ja kombinaatioiksi, jotka yhdistelevät staattisia ja virtaavia osia ja elementtejä kokonaisuuksiksi. Ajattelen tilan rytmien synnyttävän skenografin immateriaalisina ilmaisukeinoina eräänlaista kokonaiskompositiota, jossa merkitykset ja assosiaatiot välittyvät katsojalle samaan tapaan kuin abstraktissa kuvataiteessa tai kokeellisen musiikin kokonaistunnelmassa.

Löydetty tai esitystä varten suunniteltu tila voi muodostaa jo itsessään suuntia, rytmejä, pysähdyksiä ja kuljetuksia, kuten labyrinthimainen tila, porraskäytävän tila, hissin tila tai näkyvyydeltään ja sisäänpääsyltään rajoitettu tila, jotka kaikki johdattelevat tai liikuttelevat katsoja-kokijaa tiettyihin suuntiin. Rytmien avulla on myös mahdollista siirtää valitun tilan, ajan tai paikan tii-

79 Wunderlich (2008, 92 ja 107) otti esille sen, kuinka urbaanit rytmit vaikuttavat ajan ja paikan hahmottamiseen, jolloin paikan tunnun voi käsittää rytmisesti.

vistetty tunnelma galleriatilaan. Tällöin skenografi synkronisoi esityksen tilallisuuden rytmit suhteessa toisen tilan tai laajemman ympäristön rytmeihin tai tarkoituksellisesti niitä vastaan. Tutkimusprosessi toi tilallisesti ajateltuna esille myös melko yllättävän rytmisyyden puolen – *itseorganisoituvan palautekehän ihmisten välillä*. Myös skenografi voi osallistua sekä ihmisten että tilan ja katsoja-kokijoiden väliseen vuorovaikutukseen ottamalla tämän huomioon omassa työskentelyssään ja suunnittelussaan. Tämä voi tapahtua esimerkiksi edesauttamalla tai rajoittamalla kontaktien syntymistä ja mahdollistamalla osallistujien liikkumisen myös esityksen aikana.

Prosessuaalisen ja osallistavan eli spontaanisti elävän esityksen rytmi ei ole hallittavissa samaan tapaan kuin nuotitettu konsertti tai tarkkaan editoitu elokuva, vaan se muodostuu sekä suunnitelluista että sattumanvaraisista, ihmisten ja elävien ympäristöjen mukanaan tuomista rytmeistä. Esittävän taiteen tilallisuus ja rytmi toteutuvat osittain luonnonympäristön kaltaisesti omalla itseorganisoituvalla logiikallaan, kuten Fisher-Lichten tarjoama palautekehäkin. Impulssi johtaa toiseen ja osallistujat vaikuttavat esiintyjiin ja toisiinsa eleillä, katseilla, kosketuksilla ja liikkumisellaan. Skenografi voi kuitenkin rajata ja edesauttaa tämän ”vapaa virtauksen” syntymistä esimerkiksi ohjailemalla osallistujien kulkua, liikkumista tai katseiden suuntaa sekä rakentamalla tilanteita ja kohtia vapaiden virtausten ja suunniteltujen rytmisten tapahtumien kohtaamisille. Yllätyksen hetki syntyy usein juuri suunnitellun ja sattuman välille, jossa sattumana voi olla esimerkiksi arytminen väliintulo, joka kääntää ajatukset enakoimattomille radoille.

Rytminen tilallisuus lähestyy kokonaisuudessaan eräänlaista *rytmin vaisto*: spontaania reagoimista ja intuitiivista rytmistä ymmärrystä tilan tai paikan tunnusta sekä elävien olentojen kohtaamisessa. Tämä vaisto yhdistyy rytmin viitaaliseen, liikkuvaan ja muutosalttiiseen luonteeseen ja kiertyy muistutukseen siitä, että ihminen on aina osa ympäröivää tilaansa ja samalla sen rytmejä. Rytmin vaisto on nähdäkseni lähellä *kommunikatiivista musikaalisuutta* eli toisten ihmisten *rytmeihin, eleisiin ja äänenpainoihin reagoimista ja samoille taajuuksille virittäytymistä ja tahdistamista*.

Tämänkaltaisten työtapojen tai ennemminkin asenteiden omaksuminen

auttaa nähdäkseni esimerkiksi ryhmätyöskentelyssä, yleisön liikkumisen ja katseen suuntien ennakoimisessa sekä esityksen kokonaisrytmin ja tunnelmanmuutosten suunnittelemisessa ja tunnistamisessa. Kommunikatiivinen musikaalisuus voi toimia myös esityksen tilallisuuden ja kokonaisuuden orkestroinnissa yhdessä muiden työryhmän jäsenten, kuten suunnittelijoiden, esiintyjien, koreografin tai ohjaajan kanssa sekä jossain tapauksissa myös katsoja-kokijoiden kanssa. Näin tutkimusprosessiini pohjautuen väitän, että tietoisesti harjoitettu kommunikatiivinen musikaalisuus voi auttaa skenografia ymmärtämään ja kehollisesti tunnistamaan muun ryhmän ajatuksia, ajoituksia ja ilmaisua, mikä puolestaan auttaa yhteisen esityksen synnyttämisessä. Kommunikatiivinen musikaalisuus voi myös auttaa luomaan rytmistä tilallisuutta kollektiivisesti.

Muokkasin tutkimusteosten valmistamisen aikana tilan rytmejä kehollisella ja liikkeellisellä osallistumisella sekä jaetuilla työryhmäprosesseilla kohti aineetonta, reagoivaa, henkilökohtaista ja osallistavaa ilmaisua. Osallistimme myös katsoja-kokijoita tilallisuuden ja tilanteiden ja tämän myötä myös esityksen tempojen omaehtoiseen rakentamiseen. Tilan rytmeihin vaikuttavat siis myös katsoja-kokijan tarkastelukulmat sekä liikkeen tempot ja suunnat, joiden dynamiikat, kompositiot ja kohtaamiset vaikuttavat teoksen kokonaisuuteen. Nämä muutokset edistivät sekä omaa että muiden ymmärrystä skenografian tilanteeseen reagoivasta työnkuvasta ja osoittivat, että skenografi voi olla paitsi ryhmätyölähtöinen suunnittelija, myös itsenäinen esitysuunnittelija ja tilataiteilija, joka vaikuttaa esityksen lähtökohtiin, luomisprosessiin sekä katsoja-kokijoille välittyviin assosiaatioihin – yksin tai työryhmän jäsenenä.

Rytminen tilallisuus on alituisessa muutoksessa ympäristön ja taidekentän tapahtumien mukana ja pakenee lopullisia määrittelyjä, kuten laajentuva skenografiakin. Tutkimusprosessini perusteella voin kuitenkin sanoa rytmisen tilallisuuden olevan polyfonista tilan rytmien orkesterioimista ihmisineen, aikakerrostumiseen ja tilallisuuksineen, johon sisältyy skenografin aktiivista ja dynaamista osallistumista teoksen luomiseen ja tapahtumiseen. Ehdotan tutkimuksessani, että ottamalla rytmisen tilallisuuden tietoiseksi työskentelyn stra-

tegiaksi voi skenografi luoda esityksen tilallisuuteen kommunikatiivista, vuorovaikutteista ja aineetonta skenografiaa, joka pystyy sopeutumaan prosessissa elävien, moniaististen ja eri tavoin tilalähtöisten nykyesitysten tarpeisiin.

Lopuksi

*Uuden tanssin keskuksen Zodiakin järjestämällä koreografi Maria Saivonsalmen vetämällä nykytanssin kurssilla kehoni lepää, uudistuu, nousee, venyy ja energisoi-
tuu. Tapaan uuden itsessäni. Osa liikkeistä syntyy tiedostamattoman kautta. Ke-
honi ja minuuteni yrittävät keskustella. Näen taas välillä itseni ulkoapäin, mutta
yritän sulkea sisäiset silmäni ja liikkua kehoni rangan sisällä ja tällä kertaa se on-
nistuu. Päästän irti. En enää välitä siitä kuka olen. Olen vihdoin tarpeeksi kokenut
hyväksymään toiseuden itsessäni, hallitsemattoman ruumiillisuuden hyvänolon.
Ahaa-elämys välähtää mielessäni: onko tulevaisuuteni kenties tehdä tilallisia ko-
reografioita? En halua koreografiksi koreografian paikalle, vaan tehdä välillä liik-
keellisiä teoksia tilalähtöisesti. (Työpäiväkirja Lifländer, joulukuu 2014.)*

Mitä siis seuraavaksi ja mihin suuntaan tämän kaiken jälkeen jatkaa? Rytmisen tilallisuus on jossain määrin vasta uuden alku, jota voisi työstää ja kypsytellä vielä esimerkiksi opetustöiden, työpajaharjoitteiden tai seuraavien taiteellisten projektien prosesseissa. Mielestäni ihmislähtöistä ja *paikan tunnun* huomioivaa taiteellista esityssuunnitelua voisi myös soveltaa esimerkiksi kaupunkitilojen kehittämiseen. Minua jäikin tämän tutkimuksen tiimoilta kiinnostamaan ja vai-
vaamaan vielä myös ihmisten väliset tilallisuudet ja sosiaalisten tilojen syntymi-
nen skenografian näkökulmasta. Voisiko skenografi esimerkiksi taiteellisen toi-
mintatutkimuksen menetelmillä, kuten muutokseen tähtäävillä interventioilla,
esityksillä tai yhteisötaideteoksilla vaikuttaa sosiaalisten tilojen tai kohtaamis-
paikkojen muodostumiseen urbaaneissa ympäristöissä? Entä miten tämänkal-
tainen toiminta ajan kuluessa vaikuttaa esimerkiksi valitun paikan identiteetin
muodostumiseen tai kehittymiseen?

Kolmas tila on edustanut itselleni jo pidemmän aikaa tällaista uuden löytä-
misen ja toisin näkemisen mahdollisuutta, rajalla olemista ja tilallisuutta, joka
muodostuu väleistä, koloista ja suhteista – luoden yhdistelemällä enemmän
kuin oli ensin. Kolmas tila on merkinnyt tässä tutkimuksessa ennen kaikkea ih-
misen mielessä olevaa tulkinnan tai assosiaation tilaa, joka syntyy asioiden vä-
lille, kuten taideteoksen tekijän ja katsojan kokemusten ja näkemysten välille

tai tämän käsilläolevan tekstin kirjoittajan ja lukijan välille. Mitä sanojen seasta, rivien väleistä ja henkilökohtaisen tutkimusprosessin kokonaisuudesta lopulta välittyy? Onko ymmärrys yhtenäinen, vai onko vain hyväksyttävä kokemusmaailmojen osittainen erilaisuus, kuten Hannula ehdottaa:

Vastaavasti kuten väärinymmärtämisessä, kokemuksen jakamisessa on aukko, joka erottaa kokemuksen ja sen kommunikoimisen. Se on railo, joka ei koskaan umpeudu ja jäädy. Näkymätön linja tai kuoppa, jonka yli ei kannata ruveta voimistelemaan. Siihen ei ole mitään syytä. Tärkeitä on sen sijaan aukon tiedostaminen, kohtaaminen ja hyväksyminen. (Hannula 2001, 70.)

Kommunikatiivisessa musikaalisuudessa on pyrkimyksenä ymmärtää toista myös sanojen ohi ja läpi; myötäelää toisen ajatuksia altistamalla omat teot ja ajatukset ainakin hetkittäin toisen kuuntelemiselle ja yhteisten merkitysten muodostumiselle. Olennaista on nähdäkseni jättää sijaa myös erilaisuudelle ja ristiriitaisuuksille. Assosiaatiot ja tulkinnan tilat syntyvät aina lopulta hyvin yksilöllisinä ja autenttisinä. Näitä mielikuvia ja tulkinnan tiloja voi myös pitää paikkana, jossa immateriaalinen skenografia lopulta toteutuu, katsoja-kokijan mielessä ja kokemuksissa.

Assosiativisen tulkinnan tilassa näkymätön muuttuu läpinäkyväksi – murenankuoren rasahdus yhdistyy vesitornin betonin murskautumiseen. Kaikki on mahdollista taiteen tekemisen todellisuudessa. Ei siis ole yhtä oikeaa tapaa ajatella kolmatta tilaa, kuten ei ole yhtä oikeaa tapaa tulkita taideteostakaan. Kolmas tila merkitsee tulkinnan vapautensa vuoksi itselleni myös hallitsematonta ja tuntematonta aluetta; hengitysauskoa, joka säilyttää ripauksen taiteen tekemisen ja kokemuksen salaperäisyydestä ja selittelemättömästä tavasta käsitellä hankaliakin asioita. Kolmannen tilan etiikkana näen alttiiksi asettautumisen, havainnon muuttamisen mahdollisuuden sekä toisiimme ja elävään ympäristöömme reagoimisen kuulostelevalla ja tilanteen vaatimalla tavalla. Samaa kieltä puhuvat myös rytmisyyden ja tilan tunnun vaistoaminen.

Tutkimusprosessi on lopulta muodostanut mieleeni omanlaisensa tilan, tutkimusmaiseman. Jostain sanomattoman, liikkeen, äänen ja kontaktin ottamisen sidoskohdasta löysin tilan rytmit. Rytmisen tilallisuuden avulla kommunikoida ja kokeilemalla olen päässyt eteenpäin ja kiertänyt kehää, pysähtynyt, jakanut osiin, hypännyt, toistanut, antanut mennä, kuulostellut, jatkanut ja kokenut myös pääseväni ainakin hetkeksi perille.

Ehkä juuri nyt on jonkun muun vuoro kävellä laiturilla silmät kiinni, vesiletkun avulla suunnistaen ja jaloilla tunnustellen, nauttien auringon lämmöstä kasvoilla. Haluaisin varoittaa mereen johtavasta letkun päästä, mutta toinen putoaa kumminkin. Aika ja liike tuntuvat hetkellisesti pysähtyvän veden tilaan sukeltettuaan. Saadessaan taas päänsä pinnalle, hätääntyneiden hälyjen saattelemana, hän katsoo tapahtunutta, tietäen mistä on kyse; elämisen ja olemisen ihmettelystä ja askel askeleelta syvemmästä asioiden ymmärryksestä – tunnustelusta ja tunnistamisesta. (Työpäiväkirja Lifländer syyskuu 2016.)



Kuva: Nanni Vapaavuori.

Lähteet

- Ala-Könni**, Erkki & Kaurinkoski, Tuula & Gothoni, Arja 1979. *Otavan iso musiikkietosanakirja*. Helsinki: Otava.
- Anttila**, Pirkko 2012. Determination of Researcher Positioning in Artistic and Practice-based Research. Teoksessa: Maarit Mäkelä & Tim O’Riley (toim.) *The Art of Research II. Process, Results and Contribution*. Publication series, Art+Design+Architecture 11/2012, Aalto ARTS Books. Helsinki: Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, 114–127.
- Arlander**, Annette 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander**, Annette 2011. *Characteristics of Visual and Performing Arts*. Teoksessa: Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *Routledge Companion to Research in the Arts*. Lontoo/New York: Routledge, 315–332.
- Art Tattler** International. *Acceleration* by Marnix de Nijs. Archive 57. <http://arttattler.com/archiveacceleration.html> (Haettu 22.2.2016).
- Aronson**, Arnold 1981. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Michigan: Ann Arbor.
- Barrett**, Estelle & Bolt, Barbara (toim.) 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Lontoo/New York: I.B. Tauris.
- Berg**, Lasse 2012/2005. *Kalaharin aamunkoitto. Miten ihmisestä tuli ihminen*. Suom. Riikka Toivanen. Helsinki: Into.
- Bhabha**, Homi K. 1994 *The Location of Culture*. Lontoo/New York: Routledge.
- Bishop**, Claire 2005. *Installation Art: A Critical History*. Lontoo: Tate.
- Bishop**, Claire (toim.) 2006. *Participation*. Lontoo: Whitechapel & MIT Press.
- Block**, Bruce A. 2008. *The Visual Story: Creating the Structure of Film, TV and Digital Media*. Amsterdam: Elsevier.
- Boal**, Augusto 1993/1974. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- Borgdorff**, Henk 2011. The Production of Knowledge in Artistic Research. Teoksessa: Michael Biggs & Henrik Karlsson (toim.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Lontoo/New York: Routledge, 44–63.
- Borgdorff**, Henk 2012. *The Conflict of Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borriaud**, Nicholas 2002/1998. *Relational Aesthetics*. Transl. Matthew Copelan. Paris: Les Presses du réel.
- Bradburne**, James 2010. The Centre for Contemporary Culture Strozziina. Näyttelyjulkaisussa: Franziska Nori & Zygmunt Bauman & Andrea Bonfiglioli & Antonio Glessi & Alessandro Ludovico & Hartmut Rosa (toim.) *As soon as possible – Acceleration in Contemporary Society*. Centre for Contemporary Culture Strozziina. Firenze: Alias, 9–11.
- Brejzek**, Thea 2011 (toim.) *Expanding Scenography. On the Authoring of Space*. Prague: The Arts and Theatre Institute.

- Cage**, John 1959. *Water Walk*. Esitystallenne: <https://www.youtube.com/watch?v=aLZ7yVszwgk> (Haettu 16.4.2015).
- Carlson**, Marvin 2006 (1994). *Esitys ja performanssi – Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Chaudhuri**, Una 2005. Näytelmien tilat. Teoksessa: Pirkko Koski (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Teatteritiede. Helsinki: Like, 83–132.
- Copenhagen Dream House** 2001. *Live Art*. http://www.liveartinstallations.com/art/?page_id=377 (Haettu 12.3.2016).
- Cytowic**, Richard E. 1993. *The Man Who Tasted Shapes*. New York: Warner Books Edition.
- Degen**, Monica 2010. Consuming Urban Rhythms: Let's Ravalejar. Teoksessa: Tim Edensor (toim.) *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Farnham: Ashgate Publishing, 21–31.
- Dewey**, John 1934. *Art as Experience*. New York: Minton.
- Domus Digital edition**. Magazine of Architecture, Design and Art. Rozzano, Italy http://www.domusweb.it/en/news/2015/08/05/haroon_mirza_hrm199_ltd_.html (Haettu 26.2.2016).
- Edensor**, Tim 2010. Thinking about rhythm and space. Teoksessa: Tim Edensor (edit.) *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Farnham: Ashgate Publishing, 1–18.
- Eisenstein**, Sergei 1978 (1949). *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: Love Kustannus.
- Elo**, Mika 2014. Cocktail-navigaattori. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figuureja*. Helsinki: Tutkijaliitto. 7–23.
- Erkkilä**, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Esitystaiteenkeskus** 2009. *Mitä esitystaide on?* <http://www.esitystaide.fi/esitystaide/maaritelma> (Haettu 21.2.2016).
- Faarinen**, Maria 2014. *Corridor – Kosketusten ohjaama esitys*. Verkkoarvostelut: 1/2-lehti. <http://www.puolilehti.fi/2014/10/08/corridor-kosketusten-ohjaama-esitys/> (Haettu 21.2.2016).
- Ferrara**, Andrea & Ongakuaw, a.k.a. 2010. Temporal hesitations. Näyttelyjulkaisussa: Franziska Nori & Zygmunt Bauman & Andrea Bonfiglioli & Antonio Glessi & Alessandro Ludovico & Hartmut Rosa (toim.) *As soon as possible – Acceleration in Contemporary Society*. Centre for Contemporary Culture Strozziina. Firenze: Alias, 34–42.
- Fischer-Lichte**, Erica 2008 (2004). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Transl. Saskya Iris Jain. Lontoo/ New York: Routledge.
- Foucault**, Michel 1984 (1967). Of Other Spaces. Utopias and Heterotopias. Verkkoartikkelit: *Architecture/Mouvement/Continuité*. Transl. Jay Miskowiec. <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (Haettu 17.2.2016)
- Fossi**, Juho 2014. *Tarinan syke. Rytmi elokuvassa 1,048*. Elokuva- ja televisioleikkauksen opinnäyte. Tampereen Ammattikorkeakoulu. Tampere: Theseus.

- <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201405168377>
(Haettu 21.2.2016).
- Foster**, Susan L. 2010. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- Govan**, Emma & Nicholson, Helen & Normington, Katie 2007. *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. Lontoo/New York: Routledge.
- Haapala**, Sami Henrik 2013. *Upottavaa teatteria*. Teatteri&Tanssi-lehti 3/2013, 16–17.
- Haapoja**, Terike 2011. Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeestä. Teoksessa: Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like, 69–83.
- Hannah**, Dorita & Harsløf, Olav (toim.) 2008. *Performance Design*. Kööpenhamina: Museum of Tusulanum Press.
- Hannula**, Mika 2001. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Hannula**, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi: Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. 23°45. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Hannula**, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- Heikkinen**, Hannu & Rovio, Esa & Syrjälä, Leena (toim.) 2007. *Toiminnasta tietoon, toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Heimonen**, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Acta Scenica 24. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Heinonen**, Timo 2009. Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa: Hans-Thies Lehmann 2009/1999. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like, 13–33.
- Hirvikoski**, Reija 2013. *Esitys maisemana*. Teatteri & Tanssi -lehti. 7/2013, 16–17.
- Howard**, Pamela 2009(2002). *What is Scenography? Second Edition*. Oxon: Routledge.
- Humalisto**, Tomi 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Acta Scenica 27. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Ikonen**, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisut A 71. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Ikonen**, Liisa & Lifländer, Elina 2012. Soveltavaa skenografiaa – dialoginen tutkimus tarinalähtöisestä työskentelystä, julkisen tilan suunnitteluprosessissa. Julkaisussa: Liisa Ikonen, Hanna Järvinen ja Maiju Loukola (toim.) Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet. Näyttämö & tutkimus -julkaisusarja, vol. 4. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 30–54.
- Ingram** Allen, Jane 2001. Olafur Eliasson. Teoksessa: Glenn Harper & Twylene Moyer (toim.) 2006. *A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture since 1980*. Seattle: International Sculpture Center.

- Irwin**, Kathleen 2007. *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisut A 79. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Joutsenvirta**, Aarre & Perkiömäki, Jari 2007. *Musiikinteoria 1*. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=50&la=fi> Sibelius-Akatemia. (Haettu 18.3.2016).
- Kantonen**, Lea 2010. Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä; yhteistyötä, vuoropuhelua, palvelua ja provokaatiota. Teoksessa Lea Kantonen (toim.) *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelemista. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 74–83.
- Kiasma** 2015. *Teatteri.nyt – Sharedspace: Music, Weather, Politics* <http://www.kiasma.fi/nayttelyt-ja-ohjelmisto/kiasma-teatteri/teatteri-nyt-2015/> (Haettu 13.11.2015).
- Kirkkopelto**, Esa 2008. New Start: Artistic Research at the Finnish Theatre Academy. Julkaisussa: *Nordic Theatre Studies. The Artist as Researcher*. 2008. Volume 20. Association of Nordic Theatre Scholars, 17–27.
- Knowles**, Ric 1999. Environmental Theatre. Teoksessa: Andrew Houston (edit.) 2007. *Environmental and Site-Specific Theatre. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. Volume 8. 2007. Toronto: Playwrights Canada Press, 68–99.
- Kohokohdat** 2015. <https://kohokohdat.fi/helsinki/tabu-%CC%B6-ihmisen-aani-kansallisteatterissa/> (Haettu 15.9.2016).
- Kokimo** 2010. *Kokimo: Sisäisiä spehtaakkeleita*. <https://kokimo.wordpress.com/> (Haettu 8.3.2016).
- Laakso** Harri 2014. Pistoja. Teoksessa: Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 170–194.
- Lefebvre**, Henri 1991 (1974). *The Production of Space*. Transl. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre**, Henri 2004 (1992). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Transl. Stuart Elden & Gerald Moore. Iso-Britannia: Biddles.
- Lehmann**, Hans-Thies 2009 (1999). *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehtovuori**, Panu 2002. Paikka on merkityksenannon hetki – kaupunkisuunnittelun kokemuksellisen lähestymistavan teoriaa. Teoksessa: Tuula Isohanni, Anna-Maija Ylimaula, Panu Lehtovuori ja Jukka Viberg. *Urban Adventures - Urbaanin elämysten paikat*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 35–89.
- Lifländer**, Elina 2008. *Näkymätön lavastus – suhteessa työryhmäkeskeiseen näyttämöteokseen*. Maisterin opinnäyte. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Lifländer**, Elina 2013. Tilakokemuksia esitysinstallaatioissa. Julkaisussa: Mika Elo & Annette Arlander (toim.) *Kokemus ja kokeellisuus taiteellisessa tutkimuksessa*. Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu RUUKKU Nro 1. <https://www.researchcatalogue.net/view/31930/31931> (Haettu 21.2.2016).
- Loukola**, Maiju 2014. *Vähän väliä. Näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri*. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun

- korkeakoulun julkaisu 40/2014. Helsinki: Aalto-ARTS Books.
- Lucarelli**, Fosco 2013. *A Revolution in Stage Design: Drawings and productions of Adolphe Appia*. Verkkojulkaisu: *Visual Atlas SOCKS*. <http://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/> (Haettu 20.3.2016).
- Marks**, Laura U. 2000. *The Skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. USA: Duke University Press.
- Massey**, Doreen 2008. *Samanaikainen tila*. Suomensos Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.
- McKinney**, Joslin & Butterworth, Philip 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- McNeill**, William H. 1995. *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mäkelä**, Maarit 2003. *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Mäki**, Teemu 2005. *Näkyvä pimeys: Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*, Kuvataideakatemia. Helsinki: Like
- Määttänen**, Kirsti 2003. Tunnot ja liikkeet sanattoman ymmärtämisen perustana. Teoksessa: Pirkko Niemelä & Tuula Tamminen (toim.) *Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus*. Helsinki: WSOY.
- Nori**, Franziska 2010. *As soon as possible*. Näyttelyjulkaisussa: Franziska Nori & Zygmunt Bauman & Andrea Bonfiglioli & Antonio Glessi & Alessandro Ludovico & Hartmut Rosa (toim.) *As soon as possible – Acceleration in Contemporary Society*. Centre for Contemporary Culture Strozziina. Firenze: Alias, 12–21.
- Numminen**, Katariina 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykysteatterissa. Teoksessa: Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja – 2000-luvun uusi skene*. Helsinki: Like, 22–39.
- Oddey**, Alison & White, Christine 2006. *The Potentials of the Spaces. The theory and Practice of Scenography and Performance*. Intellect Journal: UK.
- Pajunen**, Katriina 2012. *Immersed in Illusion. An Ecological Approach to the Virtual Set*. Acta Universitatis Lapponiensis 244. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Pitkänen-Walter**, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*, Kuvataideakatemia. Helsinki: Like.
- Rainio**, Minna 2015. *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*. Acta Universitatis Lapponiensis 300. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Rinne**, Kirsi 2016. *Investigating Doctoral Studies in Two Finnish Art Universities*. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun julkaisu 2/2016. Helsinki Aalto-ARTS Books.
- Rizzolatti**, Giacomo & Fadiga, Luciano & Gallese, Vittorio & Fogassi, Leonardo. 1996. Premotor cortex and the recognition of motor actions. Julkaisussa: *Cognitive Brain Research* 3. Italy: Parma University/Elsevier, 131–141.

- Rosa**, Hartmut 2010. Reflections on time as a raw material or why modernity is a history of acceleration". Näyttelyjulkaisussa: Franziska Nori & Zygmunt Bauman & Andrea Bonfiglioli & Antonio Glessi & Alessandro Ludovico & Hartmut Rosa (toim.) *As soon as possible – Acceleration in Contemporary Society*. Centre for Contemporary Culture Strozziina. Firenze: Alias, 22–33.
- Sakari**, Marja 1999. Käsitetaiteen fenomenologiaa – välittömästä ja välitetyistä havaitsemisesta. Teoksessa: *Katoava Taide*. Helsinki: Ateneum.
- Schechner**, Richard 1994/1973. *Environmental Theater*. New York: Applause Books.
- Seppä**, Anita 2012. *Kuvien Tulkinta*. Tampere: Gaudeamus.
- Schilder**, Paul 1950. *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in Constructive Energies of the Psyche*. New York: International Universities Press.
- Soja**, Edward W. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stern**, Daniel N. 2010. *Forms of vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. New York: Oxford University Press.
- Sterne**, Jonathan 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound reproduction*. Lontoo: Duke University Press.
- Stähle**, Pirjo 2004. Itseuudistumisen dynamiikka – systeemiajattelu kehitysprosessien ymmärtämisen perustana. Teoksessa: Markku Sotarauta & Kati-Jasmin Kosonen (toim.) *Yksilö, kulttuuri ja innovaatioympäristö: Avauksia aluekehityksen näkymättömään dynamiikkaan*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 222–255.
- Sullivan**, Graeme 2005. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Columbia University. Lontoo/New Delhi: Sage Publications.
- Säkö**, Maria 2015. Sukupolvi kulutuskuulttuurin mankelissa. Kulttuuritoimitus, B5. *Helsingin Sanomat*. 12.11.2015.
- TAHTO**-ohjelman nettisivut: <http://www.artisticresearch.fi/tahto/themes/> (Haettu 14.4.2015).
- Taideyliopiston Kuvataideakatemia** 2015. *Opiskelu: Tila-aikataiteet* <http://www.uniarts.fi/kuva/tila-aikataiteet> (Haettu 18.3.2016).
- Takala**, Päivi 2014. *Äänen tunto. Elokuvaäänen kokemuksellisuudesta*. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun julkaisu 90/2014. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Tawast**, Minna 2016. *Uppoutuminen vaatii pään*. Teatteri&Tanssi-lehti 5/2016, 03.
- Tiensuu**, Jukka 1991. Mutta onko se musiikkia? Teoksessa: Lauri Otonkoski (toim.) *Klang: uusin musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus, 9–51.
- Tieteen termipankki**. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:maaginen_realismi (Haettu 20.11.2015).
- Trevarthen**, Colwyn 2000. Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from psychology and infant communication. Julkaisussa: *Rhythms, Musical Narrative, and the Origins of Human Communication. Musicae Scientiae. Special Issue 1999-2000*.

Liege: *European Society for Cognitive Sciences of Music*, 155–215.

- Toisissa tiloissa** 2004. *Esitystaiteen kollektiivi: Toisissa tiloissa*. <http://toisissatiloissa.net/etusivu/> (Haettu 8.3.2016).
- Turner**, Victor 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine.
- Unt**, Liina 2012. *Landscape as Playground. The environmental experience of landscape as fictional and real in a performance*. Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun julkaisu 40/2012. Helsinki Aalto-ARTS Books.
- Vuori**, Suna 2014. *Teatteri lähtee taas liikkeelle – millaista on suomalainen näyttämötaide vuonna 2025? Teatterintekijät kertovat*. Helsingin Sanomat 20.1.2014. Kulttuuri B1.
- Vuori**, Suna 2015. *Smedsin Tabussa ei puhuta mitään eikä vastata mihinkään*. Helsingin Sanomat verkkolehti, Kulttuuri, 6.10.2015. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1444016707750>. (Haettu 15.9.2016).
- Wunderlich**, Filipa Matos (2008): *Symphonies of Urban Places: Urban Rhythms as Traces of Time in Space. A Study of 'Urban Rhythms'*. Teoksessa: Eva Närripea, Virve Sarapik, Jaak Tomberg (toim.): *KOHT ja PAIK / PLACE and LOCATION. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI*, Tallinn: Estonian Semiotics Association, 91-111. http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp6_07_wunderlich.pdf (Katsottu 22.9.2016).
- Ylönen**, Maarit E. 2003. Refleksiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa: Helena Saarikoski (toim.) *Tanssi, tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Tietolipas 186. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Aineistoluettelo

- Taiteellisten osioiden: *Between two Skies* 2012, *Corridor* 2014 ja *Skin of the Space* 2014, suunnittelu ja toteutus yhdessä kolmen eri työryhmän kanssa.
- Työpäiväkirjat vuosilta 2008–2015 (tutkijan hallussa)
- Taiteellisten osioiden dokumentaatiot vuosilta 2012–2014 (valikoidut valokuvat ja videodokumentaatioiden kooste kirjallisen osion osana.)
- Kolmen teoksen kerätyt katsojapalautteet:
 1. Katsojakommentit: *Between two Skies* 2012
 2. Katsojakommentit: *Corridor* 2014
 3. Katsojakommentit: *Skin of the Space* 2014

Videolinkki: Taiteellisten osioiden kooste

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-7072-8>

Liitteet s. 204–231

Teosten käsiohjelmat, ennakkotiedotteet sekä katsojakommentit kysymyksineen.

BETWEEN TWO SKIES



ESITYSINSTALLAATIO

12.1.–4.2.2012

Nanni Vapaavuori – Elina Lifländer
– **Leila Kourkia**

Kirjagalleria Laterna Magica
Rauhankatu 7 ma–pe klo 11–13.30 ja
klo 14–17.30, la klo 12–16

Keväisin kellari-galleriaan tulvii. Ensimmäinen ajatus oli täyttää koko kallioinen tila vedellä. Tyhjennuspumppu galleriassa on jo valmiina. Ympäröivän veden voi aistia samanaikaisesti lämpötilana, liikkeenä, erisuuntaisina usein hallitsemattomina ja arvaamattominakin fyysisinä voimina. Samaa kokonaisvaltaista olosuhteen aistimisen kokemusta haemme esitys-installaation eri elementtien suhteen. Veden ympäröivyyttä konkretisoi ja materialisoi hengittävää ja liikkeessä olevaa tilallista ajattelua ja kokemusta.

Teos muodostaa tila- ja esitystaidetta yhdistelevän kokonaisuuden. Esitystaiteen kentältä tulevia tekijöitä yhdistää jo entuudestaan vahva kiinnostus kuvataiteen tilallista monimuotoisuutta kohtaan sekä työskentely ilman ennalta määriteltyjä tarinallisia lähtökohtia. Yhteisiä kiinnekohtia teoksen työstämisen aikana ovat

olleet kellarigallerian erityisluonne, loppukesän valotilanteet sekä vesi erilaisissa olomuodoissaan.

Esityksellisinä iltoina teoksen ulottuvuudet laajenevat ja syvenevät tanssijan fyysisen läsnäolon kautta. Tekijät kutsuvat kävijän ottamaan ratkaisevan askeleen eteenpäin ja astumaan sisälle valolliseen tilamaisemaan.

Leila Kourkia tuo nykytanssin näkökulmasta ihmisen verevyyden ja virtaavuuden keskelle ympäröivää maisemaa ja todellisuutta, rakentaen siltoja visuaalisen maailman ja sisältäpäin koetun fyysisen läsnäolon välille.

Nanni Vapaavuori lähestyy valoa liikkeessä olevana tilaan ja aikaan orientoivana kokemuksellisena elementtinä ja avaa teoksen tarkastelemaan aistitun valon, tilan, ajan sekä veden ääriiviivojen muodostamaa kokonaisuutta.

Elina Lifländer punoo yhteen ympäröivien tilojen, esiintyjän ja katsojien välisiä suhteita. Tämä *tilannesidonnaisen skenografian* näkökulma avaa osaltaan väyliä kokijan omille assosiaatio- ja ketjuille, sisäkkäisille tiloille sekä nyrjähtäneille tilanteille.

Esitysinstallaation Video- ja valoteokset:

Meri (pieni näyttämö, ääni ja valo)

6.9.2011, Vuosaari, kesto 3:15 min

Vedessä (etu-gallerian projisointi)

6.9.2011, Vuosaari, kesto 3:15 min

Piirto (taka-gallerian kattoprojisointi)

6.9.2011, Vuosaari, kesto 1:36 min

Maisema (taka-gallerian sivuseinän projisointi)

24.3.2011, Haaga, kesto 4:00 min

Laiturilla (taka-gallerian kattoprojisointi)

4.8.2011, Suomenlinna, kesto 2:04 min

Esiintyjä paikalla n. 1h:

la 14.1.klo 16.30 , ti 17.1.klo 18.00, to 19.1.klo 18.00, to 26.1.klo 18.00, la 28.1.klo 16.30, ti 31.1.klo 18.00 (avoin yleisökeskustelu n. klo 19), to 2.2. klo 18.00

Esityksellisinä ajankohtina sisäänkäynti sisäpihan kautta Vironkatu 4. Opasteet johdattavat perille. Näille ajoille paikkavaraukset sähköpostioitteeseen: ---- TERVETULOA!

Kiitokset:

Zodiak – Uuden tanssin keskus (Kourkian harjoitustilat) Teatterikorkeakoulu/Väs, (osa Vapaavuoren valosuunnittelun Ma-työtä) Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu/ELO (Lifländerin lavastustaiteen laitoksen jatkotutkinnon 1.osa).

Special thanks to: Roel Meijs, Sami Vahteristo, Pekka Niittyvirta, Tuomas Karhu ja Risto Korhonen.

Saateteksti kysymyksiä lähettämisen yhteydessä, *Between two Skies* 2012.

7.2.2012 klo 15:41, Elina Lifländer kirjoitti sähköpostiin:

Hei vierailijoille.

Hienoa, kun pääsitte katsomaan esitysinstallaatiotamme galleria Laterna Magicaan. Jos ehdit vastata joihinkin alla oleviin kysymyksiin, on siitä minulle jatko-opintojen kannalta paljon apua ja palaute on tärkeää myös muille työryhmän jäsenille. Vastaajien nimiä ei tulla käyttämään missään yhteydessä ja vastata voi pelkästään omien ajatusten ja tulkintojen varassa, koska kysymyksiin ei ole olemassa oikeita vastauksia.

Katsojakommentit kysymyksineen, *Between two Skies* 2012.

(Avajaistapahtuman lisäksi esitysinstallaation esityksiä oli 7, joissa kävijöitä oli yhteensä 88. Esityksiin ilmoittautuneille sähköpostitse jälkeenpäin lähetetyissä kyselykaavakkeissa oli 10 kysymystä, joista suurimpaan osaan vastasi 10 henkilöä.)

1. Mitä koit saapuessasi sisäpihojen ja rappukäytävän kautta portaat alas esitysinstallaatioon? Tunsitko olevasi galleriassa, kellarissa vai jossakin muussa tilassa tai ajassa? Mitä jäi mieleesi sisääntulosta?

Ensivaikutelma oli että tuli kellariin tai johonkin luolaan. Oli aika epätodellinen olo, vähän outokin; ei tiennyt mihin tuli. Tuntui siltä, että olisi tullut toiseen aikaan ja/tai maailmaan/ todellisuuteen.

Sisäpiha oli kaunis, siinä oli keskieurooppalaista tuntua. Ikkunoiden valoista tuli jouluisa olo. Vastaanotto lämmin ja mukava. Rappukäytävä oli kiehtova rapistuneine seinineen. Tuntui kuin olisi laskeutunut salaiseen kammioon, tai laittomiin kemuihin. Olin hieman hämmentynyt, koska en oikein tiennyt millaiseen esitykseen olinkaan tulossa.

Kellarilta se tuntui. Itse tila oli tuttu, mutta sisääntulo oli uusi kokemus.

Olen tämän kaupungin lapsi ja siksi rakastan porttikonkeja, vanhoja rapun ovia, kapeita kuluneita kellarin rappusia, rosoisia seinäpintoja, sementin ja muun maa-aineen sekaisia hajuja.

Olin kellarissa joka oli ennen ollut joko puu-, tai

hiilikellari, olin yht'äkkiä ajassa ja tunnelmassa n. 55–60 v. sitten. Sisääntulo on filminä mielessäni vielä kauan.

Osoite oli tiedossa, mutta opasteet aika hämäriä. Lopussa kiipesimme portaat ylös asti ennenkuin löysimme tien alakertaan. Emme vieläkään päässeet sisään, joten odottelimme hetken portaikossa. Tuli mieleen, että ei tästä ainakaan tiedonjulkistamispalkintoa anneta.

Odotin ensin ulkona ja olin kerrankin ajoissa. Oli hyvä odottaa ja olla ajoissa. Kynttilät paloivat. Niistä tiesin, että paikka oli oikea. Alhaalla tunsin olevani aivan toisessa maailmassa. Ajattelin jo kadonneen lapsuudenkotini ikivanhaa tiilestä murattua hovikellaria, joka on saattanut olla entisen pappilan arkistokellari. Olen piirtänyt sen koulutyön päiväkirjaani ja kuvannut sen sanallisestikin. Se on ainoa historiallinen jäänne tuosta paikasta.

Matkalla rappukäytävän halkeileva maali ja huoli kosteusvaurioista. Perillä kellarissa kesä huolimatta viileydestä: kuvat, äänet, tuoksu, tanssijan vaatetus ja olemus.

Ajoittain tunsin sanoin kuvaamattoman imun, kun vain seisoiimme hiljaa ja odotimme – mitä? Olen aina pitänyt kellareista, hämyisistä vähän pelottavistakin tiloista, jolloin mielikuvitus lähtee liikkeelle. Jo kävely kongeja pitkin alas oli elämys.

Saapuessa tunnelma oli turvallinen ja kodikas. Ympäristössä oli vanhoja arvokkaita kivitaloja. Ajankohtaan liittyi vielä joulun ja uudenvuoden jälkitunnelmat. Oman erityisen (tai yksityisen) virityksensä loi se, että sisään kuljettiin pihanpuolelta. Pihakuudessa oli jouluvalot. Paikkaan johdattivat hyvät opasteet. Tunsin,

että minusta pidettiin huolta, eikä eksymisen vaaraa ollut. Merkitty reitti kertoi organisoidusta esitystilanteesta! Kyseessä ei ollut ainakaan tavanomainen saapuminen galleriaan. Paikka (galleria?) oli minulle ennestään tuntematon, enkä missään vaiheessa oikein tavoittanut "normaalin" gallerian tunnusmerkkejä. En kokenut tilaa oikein missään vaiheessa galleriana. Tunsin saapuvani ennemminkin löydettyyn tilaan valmistettuun esitykseen. Kellaritilan koin talon luurankona, joka ei ollut altistunut ajalle ja sen muutoksille samalla tavoin kuin talon, todennäköisesti useaan kertaan remontoituiden asunnot. Näin kellari heijasteli mennyttä aikaa, talon rakennuksen aikaa ja aikaa, johon "kehitys" ei ole koskenut. Ensimmäinen vaikutelma oli hämyisän jännityksen odotus. Kortteli oli entuudestaan tuttu, mutta en ollut koskaan tullut sisään siltä puolelta, jossa performanssi pidettiin.

2. Jos muistelet kokonaisuutta jälkikäteen, mitä kohtia, ääniä tai kuvia nousee mieleesi ensimmäisenä?

Muistan hiekan rohinan kenkien alla, ja esiintyjän hiukset, koleus ilmassa, kosteus. Mikään kohta ei nouse erityisesti mieleen; oli sen verran kokonainen kokemus. Kaikki kohdat jäivät yhtä hyvin mieleen.

Ensimmäisenä nousee mieleen sisäpiha, sitten heti rappujen vieressä ollut pieni tila ja sen päädyssä ollut hieno valoinstallaatio. Veden tippumisen ääni, kylmä, kellarin haju. Lattian epätasaisuus, puun, tiilen, hiekan ja veden yhdistelmä.

Tila oli muuttunut ulkotilaksi: vesi oli vahvasti läsnä. Oliko veden ääntäkin, en ole varma.

Hiljaisuus ja rauha, kun laiturin päässä istui nainen, tanssin rauhallisuus, ihana hämäryys, kaikki.

Viileä luola, veden solina, valon ja kuvajaisten heijastus kattoon, liikkumaton tyttö (paleliko?), toisessa huoneessa tyttö hymyillen puoliksi nurkan takana, epämääräinen ja epävarma siirtymä kirjakauppaan, tyttö portinvartijana.

Oikea vesi. Tiiliseinä ja siinä kuvaheijastukset, jotka tuntuivat todellisilta, enemmän kuin jos ne olisi projisoitu sileälle kankaalle. 'Laiturit.' Kierros eri tiloissa. Kirjakauppa.

Kesän äänimaisemaa, rauhaa, vesi, laineet ja tuuli.

Minähän torvi luulin että molemmat vedet olivat siellä luonnostaan eikä lavastettuna! Kaikki näytti niiisiin aidoilta ja siihen kuuluvilta. Äsken luin ohjelmasta että keväällä tulvi oikeasti – siihen tilaan jotenkin kuuluu vesi. Ylipäänsäkään en osannut katsoa ympärilleni silleen että lavastusta, lavastusta vaan kellarihuoneet olivat vain. Piste. Paitsi tietty valokuvat seinillä jotka nekin maagisina olivat täyttää totta.

Tyttö istuu kirjakaupan rappusilla selkä minuun päin. Tyttö poseeraa vanhan valokuvan vierellä. Hymyilee. Hymyilee. Hymyilee.

- Tyttö kertoo unestaan. Mahdoton mahdollistuu. Muistan myös äänimaailman läsnäolon, mutten osaa muistikuivissani eritellä sitä.

Huomioni kiinnittyi kalliopohjaan. Lattia oli luonnonmaata ja kalliota. Vesilätäköt loivat vaikutelman ihmisen ja luonnon muovaamasta luolastosta. Valot, jotka heijastivat erilaisia kuvia olivat inspiroivat. Ajatuksiin tuli, että tällaista ilmaisu voisi käyttää ulkotiloissakin.

3. Mitkä adjektiivit mielestäsi kuvaavat kokonaisuutta kattavimmin?

Unenomainen, surrealistinen, pimeä, arvoituksellinen.

Hämmäntävä, vapaa, viileä, rouheaa, hämärä, hiljainen.

Mietiskelevä, verkkainen

Harmoninen, lämmin

Kaukana maailman hälinästä, ajaton olo, olemisen keveys.

Toisenlainen. Erilainen. Mieltä muuttava. Salaperäinen.

Rauhallinen, haaveellinen, mennyt.

Unenomainen, arvoituksellinen, maalauksellinen.

Innostava, löytöretkenomainen tunnelma.

4. Mitä ajatuksia, tuntemuksia tai miellelyhtymiä näit/koit taka-galleriassa, jolloin esiintyjä kiersi koko tilan ympäri. Mikä oli miellyttävää tai epämiellyttävää, puuduttavaa/ajatuksia herättävää?

Siinä katsojana/kokijana piti käydä läpi asettumisen vaiheet, ikään kuin ymmärtää miten tässä ollaan, aistitaan ja nähdään. Tuntui turvalliselta olla siinä. Ja ajattelin, että ihana että saa vain olla.

Toistuvat liikkeet olivat miellyttäviä, alun hidas kehittyminen oli kiinnostava. Esiintyjän liikkuminen tilassa oli kiinnostavaa, mutta puheisuus oli hieman puuduttava. Vimmainen

kivien järjestely ja veden läiskyttely loivat hauskan koreografian. Olisin kaivannut enemmänkin liikettä, jolle tila olisi antanut merkityksiä. Esiintyjä ei jostain syystä herättänyt kauhean paljon ajatuksia. Ei herännyt kysymystä kuka hän oli tai miksi hän oli tilassa.

Tarkoitatko taka-gallerialla sitä tilaa, josta esitys alkoi? Äkillinen kirkaisu oli hätkähdyttävä. Pidän puheosuudesta, puhetta olisin halunnut lisääkin. Ehkä kaipasin myös enemmän liikettä, tanssija liikkui niin kauniisti ja vangitsevasti. Heijastukset kattoon olivat hienoja ja myös ne vesielementit.

Tanssijan seuraaminen oli mielenkiintoinen, tilan vaihtuminen pimeästä ulos toi uutta särmää ja jännittävyttä joka hetkeen.

Tunsin olevani luolassa kivikautisten asukkaiden kanssa. Tunne vahvistui, kun kuulin veden solinan ja valon (nuotion?) välkkeen ja näin esiintyjän kyyhöttävän ajattomassa tilassa. Ajattelin, että nuori pari oli eronnut ryhmästä omaan luolaansa. Mies kulki metsällä ja nainen odotteli luolan turvassa rauhassa ja kärsivällisesti. Esiintyjän kissamaiset liikkeet ja eleet kuvastivat rauhallista odottamista ja ajatonta oloa. Tässä vaiheessa oli mukavasti aikaa katsella ympärilleen kattoon heijastuvia kuvajaisia ja kuunnella solinaa ja hiljaisuutta. Sitten esiintyjän unikertomus katkaisi kuvitelmat ja arkisti tilannetta. Palasin kuitenkin vielä luolamielikuvaan.

Antikvariaatin puolella ajatus ja mielenkiinto herpaantui esiintyjästä kirjoihin. Esityksen loppu ei ollut selkeä, täytyi uskaltaa irroittautua, vaikka ehkä jotakin jäi täten kokematta.

Palataan Naiseen kivellä. Ensin ei tullut mieleen mitään, mutta vähitellen Naisen edestakaisin-

liikkeistä minulle tuli hyvin vahva tunne että teos voisi saada otsikon: Pelkojen voittaminen tai Rohkeus astua ulos. Tunsin tämän melkein fyysisesti, tunne valtasi minut ja se oli mahtava tunne – kroppani täyttyi riemusta. Olen itse eri elämäni vaiheissa tsempannut ”to face the fear”, huomatakseni että kas, sehän ei ollutkaan niin kummoista. Sitten tosi yllättäen Nainen rupesi puhumaan hyvin artikuloidusti ja rauhallisesti – totaalinen kontrasti edelliseen. Minua kiehtoo myös unet ja tämä nimenomainen oli aivan viehättävä ja niin selkeästi muistissa vuosien jälkeenkin. Sen jälkeen Nainen meni toisen veden ääreen lähellä ovenaukkoa missä seisoin. Apua en ole ihan varma enää sekvensseistä – aloin jo kirjoittaa että tämä tapahtui seuraavan tilanteen jälkeen, mutta eihän näin kai ollut... Nainen istui hiekkaan? ja kasteli? sandaalinsa ja housunlahkeet? Minulle rupesi tulemaan kylmänväreet, koska kellarin kosteus ja viileys hiipi yhä lähemmäksi huolimatta ”lämpölaitteesta” katossa. Miten hän kestää hihattomassa asussa? Jo kun hän istui kauan kivellä keräten rohkeutta teki lähes mieli ojentaa hänelle viltti tms... Hän huiski vettä ja se heräsi eloon – ikään kuin organismin soluja muodostaen jatkuvasti uusia kuvioita. Itse asiassa en ajatellut näin eilen mutta nyt kirjoittaessani näen edessäni elävän veden – vaikka se on kaunis näky täällä lämpimässä kodissamme, vallitseva olotilani oli epämiellyttävä, koska säällitti Naista joka kauhoi vettä uudestaan ja uudestaan vimmatusti. Miksi? En ymmärtänyt enkä osannut eläytyä, halusin pois epämiellyttävästä.

Tämän osion koin lievästi epämiellyttävänä. Alustalla oli vaikea istua, lava oli likainen enkä kehotuksista huolimatta osannut ottaa istuinalustaa. Olin kiusallisen tietoinen muusta yleisöstä, ihmiset katselivat toisiaan yhtä paljon

kuin tilassa kiertävää esiintyjää, jota oli vaikea seurata. Oman olemisentavan pohtiminen vei paljon huomiostani ja etäännytti esityksestä. Koin myös nähneeni (ja tehneeni) vastaavaa ennenkin. Mutta sitten puhe unesta – unen tapahtumien kuvailu – avasi minulle juuri tämän esitystapahtuman kiehtovuuden. Olin osallisena, jossain joka oli (tai olisi voinut olla) totta. Tässä vaiheessa aloin elää esityksen mukana tai sen myötä, – en vain omassa olotilassa pohtimassa rooliani katsojana.

Ensimmäinen ajatus oli kysymys: Mitä ja miksi hän ryömii ja mitä hän haluaa esittää. Toinen ajatus oli samaistuminen esiintyjään, joka aiheutti ajatuksen fyysisesti viileästä esiintymispaikasta.

5. Tuntuiko luontevalta seurata esiintyjää tilasta toiseen/miten koit tilan vaihtamisen vaikuttavan tapahtumien kulkuun?

Aluksi en kyllä tiennyt seuratako vai ei. Luolatilasta keskitalaan oli ihan luonteva, mutta sitten sinne kirjakauppaan oli jo epäselvempi, seuratako vai ei. Ensimmäisen tilan siirtymä ei tuntunut luonnolliselta, olisi halunnut jäädä isoon tilaan, mutta kun esiintyjä lähti kohti kirjakauppa-tilaa, halusin seurata perässä. Oli kiinnostavaa päästä sinne minne ei ollut aluksi pääsyä. Odotin uusien maailmojen avautumista. Kun siellä ei tapahtunutkaan mitään, lähdin katsastamaan uudestaan edellisiä huoneita, joka oli sekin ihan kivaa. Jos olisi ollut valoisampaa, olisin varmaankin jäänyt lukemaan esiintyjän seuraksi... Olo tilassa oli luontevaa. Pientä epävarmuutta siitä, mikä on katsojan rooli. Saako liikkua "omaan tahtiin".

Minulle jäi olo pimeydestä valoon kuljettu tie, se oli aika koskettava tunne pimeässä hiljaisessa galleriassa.

Ensin odotti, että esiintyjä palaisi.

Sitten kun siirryttiin sisähuoneeseen tunnelma muuttui lievästi mukavuusrajan ulkopuolelle. Jännittävää! Vieraat ihmiset, minne asettua? Mitä tapahtuu? Vai tapahtuuko mitään? Odotusta ilmassa, MUTTA myös pian alkavaa kyllästymistä pitkä aika kului ennen kuin Nainen, joka istui kivellä veden ääressä heräsi henkiin ja uskalsi liikkua ihan vähän palaten välittömästi takaisin turvaan kivelle istumaan. Tämä toistui x kertaa ja sitten Hän otti yhden askeleen HYVIN LÄHELLÄ MAATA HIIPPIEN enemmän pikkuhiljaa yhä kauemmas, mutta aina palaten takaisin turvaan kivelle veden ääreen.

Katsojana vapautuminen "katsomosta" oli helpottavaa. Se helpotti myös mielikuvien syntymistä ja vapautti kokemaan esitystä ja tilaa omalla tavalla. "Oppaana" toiminut vastaanottaja (Elina), joka näytti milloin voi siirtyä aina eteenpäin seuraavaan tilaan oli ainakin minulle hyvä, eteenpäin johdettava aputekijä. Se auttoi ymmärtämään, miten esityksen rajoissa on tarkoitettu liikuttavan. Rajojahan selvästi oli, koska esitys alkoi katsomona näyttämö tilanteesta.

Keskityin valitettavasti enemmän tilaan kuin esiintyjään. Yritin kuunnella "tilan henkeä ja hengitystä".

Suhteellisen luontevalta. Ensin mietin miten pitää toimia, sitten vain teki mieli mennä perässä.

6. Mitä jäi mieleesi keskimmäisen tilan tapahtumista tai teoksista?

Kivilattia jäi mieleen. Valokuvanurkkaus. Esiintyjän liike. Vesivideo. Rauhoittava. Valoisuus. Kesä.

Hymy, valokuva seinällä. Esiintyjä hymyilemässä, katsoja hymyilemässä takaisin. Tiiliseinät.

Tanssijan viekoitteleva ilme, hallitut liikkeet. Kuva seinällä

Siirtymä seuraavaan tilaan kävi jännittävästi hitaana ryhmäsopimuksena. Tuli mieleen elämän valinnat, joissa ohjeita ei ole saatavilla.

Seuraavastakin huoneesta löytyi uusia ympäristöelementtejä, jotka olivat jääneet läpikulkumatkalla huomaamatta. Esiintyjä veikisteli aluksi nurkan takana. Tila oli valoisa ja edusti jonkinlaista aikasiirtymää.

Intensiivinen ja viekoitteleva katse. Menneen ajan romantiikkaa.

Ensimmäinen [ja keskimäinen] huone, jossa kuului meren laineet ja näkyi elävä kuva "Nainen seinällä" oli miellyttävää. Meri on minulle hyvin läheinen ja tässä kuulin aaltojen loiskahdukset ja koin niitten keiuvat liikkeet – rauhoittavaa ja tuntui lähes kuin Nainen voisi ojentaa kätensä minulle ja viedä minut rantaan. Ihanaa! [myöhemmin] Yskin ja seisoin etuhuoneessa oven vieressä, joten olin vähän mukana edelleen. Kohta Nainen tulikin etuhuoneeseen vieraitten seurattessa perässä ja asettui (muistaakseni) heti vastakkaisen seinän koloon riisuttuaan sandaalit ja farkut päällään vain lyhyt leninki. Hän oli hurmaavan näköinen kolossaan, viehättävä

(viekotteleva?) hymy ja vain seiso siellä yrittäen kertoa meille jotain. Yhtä aikaa lapsenomaisen viaton ja femme fatale, en oikein tiedä. Hän katseli minua päin vastapäisellä seinällä, kaikki muut seisoivat 'hänen' seinällään. Minua rupesi hymyilyttämään – mukava olo. Oikeasti hän katseli kai seinälle projisoitua liikkuvaa kuvaa, jota minun oli vähän vaikea nähdä paikastani. Olikohan jotain muuta vielä tekeillä tilassa – en tiedä jäinköhän mahdollisesti paitsi jostain, mutta minusta Naisen muodonmuutos oli tosi taidokkaasti esitetty vaikka olinkin ihan pihalla missä mennään.

Koetun hetken vuoropuhelu menneiden tapahtumien ja kuvien kanssa. Tilassa yhdistyivät kesäinen uimaretki ja talvinen kellari. Siinä tapahtui menneisyyden herääminen uloon tai sen muisteleminen.

Katossa liikkuva käsi.

7. Loppuvaihe ja kirjakaupan tapahtumat. Mitä koit tai et kokenut, näit tai löysit?

Siitä jäi mieleen erikoinen olo, joka tuli siitä että oli suljetussa kaupassa. Myös ihmettely jäi mieleen: mihinköhän se esiintyjä meni? Mitä tässä on tarkoitus tehdä? Mutta aika pian asettui osaksi tilaa ja aikaa.

Koin pysähtyneisyyden, suljetun kirjakaupan kiehtovan tunnelman. Oli siistiä nähdä olevansa oikean liikkeen sisällä, sen ollessa suljettuna. Tuntui, että olimme siellä luvatta, se oli hauskaa. Tutkin paikkoja ja löysin kiinnostavia kuvia ja kirjoja. Tylsistyin hieman ja koin pelkoa ystäväni tylsistymisestä.

Kirjakaupassa on aina hauska harhailla. Saiko

selailta kirjoja? Selailin kuitenkin.

Seuraava tilanvaihto oli edellistäkin haparoivampi, mutta koin sen alkuperäisen teemani mukaan kulttuurivaelluksena luolamaalausten ajasta nykyiseen tiedon runsauteen. Kirjakauppaan tulo oli melkoinen yllätys. Tiskillä oli muiden kirjojen seassa sattumalta (?) Nelimarkan kirja Väitöskirjafarssi joka loi hassun yhteyden tähän nähtyyn teokseen. Muutenkin kirjakauppa näyttäytyi jotenkin uudessa valossa.

Se oli ihana kohta. Löysin kirjan jonka nimi oli Kaisa-keisarin Helsinki. Haluaisin ostaa sen.

Mietin olisiko kirjakaupan aukiolo ollut hyödyllistä. Ehkä se olisi häirinyt liikaa, mutta kirjoihin ajatus kohdentui lopussa.

Tämän jälkeen kuljimme kapeata käytävää pitkin, katon rajassa oli surrealistiset sähköjohdot kiinnitettynä, ja jäimme antikvariaatin puolelle, huoneeseen joka notkui kirjoista ihanasti pursuen hyllyiltä, pöydiltä, tuoilta kaikenvärisinä ja kokoisina. Nainen jäi istumaan rappusille jotka johtivat alempana olevaan toiseen antikvariaatin huoneeseen. Hänellä oli iso kirja sylissään ja ainakin kerran käänsi sivua. Hän istui ja istui ja istui... katselin hänen tukkaansa, joka oli sekaisin tapahtumien jälkeen ja ajattelin lapsenlastani, [nimi] Hänellä on paksu tukka mutta takana niin vaikeasti kammattava. Odotimme pitkään ja sitten jotkut meistä lähti tutkimaan kirjahyllyjä, minäkin seisottuani sitkeästi paikallani pää totaalisen tyhjänä. Ei minkäänlaista ajatusta tai tuntemusta muuta kuin vähitellen yltävä kyllästyminen. Katseeni harhautui ja kas silmäni osui hyllyyn jossa oli muutama iso hevoskirja! Taivas aukeni ja alta aikayksikön löysin

itseäni sieltä selailmassa upeata kuvateosta equus'esta. Välillä katselin taakse ja näin Naisen edelleen samassa asennossa rappusilla. Jatkoin tutkiskeluani kirjahyllyissä ja lähetin lämpimän ajatuksen antikvariaatin omistajalle. Siinä vaiheessa olin jo vakuuttunut että tämä oli tarkoituskin, kirjojen selailu on osa performanssia. Tosin en ollut ihan varma mutta päätin että kyllä! Suorastaan esteettinen elämys! Vanhat kirjat ovat kauniit ja epäjärjestyksessä, vaikka saattavatkin olla omistajan mielessä täysin loogisessa paikassa. Olen tavannut kerran herra ? monta vuotta sitten käydessäni täällä. Ja sitten Nainen nousi rappusilta ja käveli pois alahuoneesta kääntymättä? meihin päin.

Matka esitystilassa vaikutti siirtymiseltä kokoajan pala palalta enemmän lavastettuun tai esityksellistettyyn tilaan. Ensimmäisessä tilassa ei ollut juuri mitään näkyviä lavasteita, keskitilassa oli selkeästi esillä oleva projisointi ja valokuva. Myös lattian mosaikkimainen kuvio (vaikka lieneekin aito) asettui osaksi tätä kokonaisuutta. Siirtyminen oviaukosta eteenpäin johdatti käytävään, jonka varrella oli hyllyjä, kirjoja, kodinomaisia huonekaluja... muistan ajatelleeni, että nyt siirrytään taas astetta lavastetumpaan tilaan. Olin varma, että kaikki on lavastusta... Hämmennyin tajutessani, että tavaraa (hyllyjä, kirjoja) tulee vastaan enemmän ja enemmän (kuin unessa). Hämmennyin tajutessani yksityiskohtien aitouden, että tämä ei voi olla lavastusta, esitystä, että tämän täytyy olla todellisuutta. Näin kirjaharvinaisuuksia, suuria määriä vanhoja niteitä, seinille ripustettuja valokuvia, toisen oviaukon ja siitä askelmat alas antikvariaattiin. Tila olikin pala todellisuutta. Kaikkine kirjoineen ja aineistoineen tämä kellarin viimeinen kolkka edusti minulle sekä elävää todellisuutta että muistin arkistoa. Ihmiset

selailivat teoksia varoen, uteliaina. Tilanteessa oli jollakin tavalla läsnä myös kielletyn hedelmän maku ja tietoisuus siitä, että "eihän näin voi olla". Esityksen tyttö istahti antikvariaatin rappuselle, selkä minuun päin. Hän asettui äänettömään poseeraukseen yhdessä kirjakaupan kanssa samalla tavoin kuin oli äsken poseerannut yhdessä vanhan valokuvan kanssa. Hiljaisuus puhutteli ja tästä tilanteesta jäi vahva jälkikuva. Todellisuuden ja esityksen yhdistyminen tapahtui kirjakaupassa tavalla, jota en ole ennen kokenut. En osaa eritellä tarkemmin, mistä kokemus rakentui, mutta on todennäköistä, että kaikki esitystapahtuman aikana koettu vaikutti siihen. Poistuessani esityksestä hain katseellani kirjakauppaa ulkoa kadulta, mutta sitä ei näkynyt. Oli epätodellinen olo; olinko nähnyt unta? Mikäli tätä viimeistä osiota ei olisi ollut, epäilen että oma esityskokemukseni olisi ollut huomattavasti paljon vaatimattomampi.

Löysin tutun kaupan, jossa en ollut vierailut useaan vuoteen. Löysin tuttua ja turvallista ja miellelyhtymiä menneeseen aikaan. Ajatukseni täytyivät hienoista muistoista Kruununhaassa.

8. Heijastaako kokonaisuus mielestäsi jollain tavalla ympäröivään kaupungin todellisuuden tai toimii sitä vastaan?

Kaupunki ei ehkä ensimmäisenä olisi tullut mieleen. Mielestäni kokonaisuus oli luonnonomainen. Kaikki ne veden äänet ja meri, kivi ja hiekka. Tavallaan siitä tuli kyllä mieleen Helsinki, oma kotikaupunki. Siinä mielessä toimi hyvin heijastavana.

Minusta koko teos oli oma itsensä, ei kenenkään puolesta ketään vastaan, en osaa liittää siihen mielikuvia kaupungista.

Ehkä hidas tempo heijasti kaupungin iltaista tunnelmaa, Kruunuhaka on melko liikkumaton kaupunginosa, nukkuva jopa. Siinä on jotain samaa kuin esityksessä. Aika Krunassa ei ole kovinkaan lineaarista, se vain on. Esityksessä aika tuntui leijailevan ympärillä, mutta se ei ollut menossa minnekään, eikä sillä ollut kauheasti merkitystä.

En osaa sanoa.

Kuten aiemmista mielikuvista selviää, koin esityksen matkana kaukaa menneisyydestä nykyaikaan ja kaupungin häly oli aika kaukana.

Minusta se on rosainen kontrasti ympäröivälle kaupungille, vaikkakin tämä on vanha kaupunginosa. Helsingistä on hävitetty paljon sellaisia rakennustaiteellisia osia, joita ei ole pidetty tarpeeksi "arvokkaina", mutta niissä on menetetty jotain muuta: tunnelmia, viehättävyyttä, kodikkaita nurkkauksia. Omasta Haagan kaupunginosastani hävitettiin hiljattain ennalta varoittamatta viimeinen talli.

En ollut koskaan aiemmin käynyt Laterna Magicassa, joten tämä oli jännittävä seikkailu ja salainen maailma, joista kirjoissa ja elokuvissa kerrotaan. Outo, vanha, mielikuvituksen vetoava, pelottavakin. Pako arkitodellisuudesta.

Esitetyn ja todellisuudessa eletyn (=kaupungin todellisuuden) yhteen kietoutumisen kautta kokonaisuus heijastaa mielestäni yksilön suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Jonkinlainen sisäisen maailman ja ulkoisen todellisuuden vastakkainasettelu oli mielestäni läsnä esityksessä. Kesäisen uimakuvan projisoiminen eksytti kokemusta kaupunkitilasta, ehkä myös kellari, jonka mieltä aina jollain

tavoin "pommisuojaksi" tai "piilopaikaksi".

Kyllä ja ei. Tietoisuus siitä missä ollaan vaikutti kokemukseen, mutta itse esitys ei ole sidottu paikkaan. Sen voi toteuttaa missä tahansa.

9. Jos ajattelet kokemaasi jälkepäin kokonaisuutena, millä tempoilla tai mihin suuntiin aika mielestäsi kulki?

Jollakin tavalla tulee mieleen että aikaa ei ollut. Siltä se kyllä enimmäkseen tuntui. Aika ei sinänsä kulkenut, vaikka se ei tarkoita että olisi ollut pysähtynyttä. Mitattavaa aikaa en kokenut ja koen sen harvinaisena asiana että sen voi unohtaa. Tapahtuma oli kokemuksellinen ja kokemuksellisuudessa ajankin kokemus muuntuu ja venyy.

Oho, vastasinkin jo tähän edellisessä.

Aika tuntui pysähtyneen. Aivan alku muistutti ihmiskunnan alkuvaiheita.

Aika kulki hitaasti eteenpäin, itse olin kuitenkin takana kaukaisuudessa, ehkäpä sen valaasta nähdyn unenkin vuoksi, en löytänyt sille yhteyttä tähän päivään.

Pitkä aikajänne, mutta paljon seisahduksia ajattomaan tilaan.

En osaa vastata, mutta ajattelin sota-aikaa. Pysähtynyt aika.

Hitaasti. Taaksepäin

Aika oli täsmällisesti jäsentymätöntä aaltoliikettä menneen ja tämän hetken välillä, muistelemista..

Esityksessä toteutui hienosti ajan kolme intentiota (Husserl) menneisyys oli tilassa, nykyisyys tanssijassa, tulevaisuus liikkeessä.

10. Muuta kommentoitavaa?

Kiitos koko työryhmälle, oli koskettava ja vahva kokemus.

Olisin halunnut jäädä portaiden vieressä olevaan pieneen tilaan koko esityksen ajaksi, se oli minusta oikein hieno. Olisin jäänytkin, jos sinne olisi voinut asettua jotenkin mukavasti...

Pidin esityksestä. Ehkä olisi ollut vielä vaikuttavampi jos tila ei olisi ollut minulle ennestään tuttu. Vaikea sanoa, toisaalta olo oli luottavaisen turvallinen!

Pihalla palava "taikalyhty" oli kaunis tervetuliainen.

Jännittävä retki!

Pidin oikein paljon tästä, osaamatta tarkentaa. Kiitos!

Kiitos, kiehtova ja mukava hetki!

Kiitos!

Vaikuttava toteutus, jossa yleisö oli osa teosta. Kehittämisen arvoinen installaatio.

Corridorin kehittäjäjakso

Esitysdemonstraatio CARPA-symposiumissa (Colloquium on Artistic Research in Performing Arts) Teatterikorkeakoulun porraskäytävällä 2013:

Lifländer – Elo – Kosonen – Lyytikäinen: CARPA 3 / Session 11

Artistic Research in a Shared Process of Collaboration

Abstract for the symposium

Four artistic researchers from different fields are combining their research ideas and working manners. We have met each other in The Doctoral Programme in Artistic Research (TAhTO 2012-2015) and tested performative collaboration in our research seminar held in Gallery Augusta 2012. We were combining elements of the participatory event to the aspects of the sound, touch, improvisation and spatiality. Now we would like to develop further the idea how artistic researchers can do co-operation and still retain their own point of view as researchers. What benefits, methods and problems democratic collaboration is bringing up? Here below are our artistic research topics at the moment (2013) and questions aimed to this becoming demonstration, taking place in the CARPA 3.

Julius Elo (Teak/Tutke)

Topic: The body of the spectator-participant in a performance

Question: How to integrate elements of touch into a performance event?

Elina Lifländer (Aalto/ARTS)

Topic: Space becoming a situation – spatial

cognition formed by shared process

Question: In which ways spatiality of the performance can respond to the shared and fluctuating situation?

Sirkka Kosonen (Siba)

Topic: Usage of the ethnic singing techniques in multi-idiomatic improvisation.

Question: How does the live movement and touching effect to my sound improvisation?

Pasi Lyytikäinen (Siba)

Topic: Musical action in different borderlines.

Question: What kind of musical situations come up in reflections (1) between concrete sounds and music, (2) between noises and tones, (3) between touching of the musician by the audience, and (4) between in musicians relationship.

Instructions for the participants:

Welcome to our presentation. It contains three parts:

1. Participatory performance (45 min)
2. Questionnaire
3. Presentation of the project and discussion (30 min)

Waiting place for the participatory performance is in the Lounge.

I will come and pick up 5 persons at a time.

Performance happens in the staircase. Please walk upward until you encounter the performers. Performance is based on touching, and performer reacts to that. You can freely touch performers and move them as you wish. You can spend time with performers as long as you want.

Then you can continue upstairs to the room number 535. There will be a person (moderator's name), who will give you the questionnaire. We

hope you could answer to the questions which relate to our performance and our research projects.

When the performance ends, there will be presentation of the process and discussion.

Tuning practice to the touch for the participants before the participatory performance.

Please take one piece of clay. Now close your eyes, please.

You can sense the clay in your hands. You can explore and mold the clay as you like.

While you are working with the clay you can shift your attention into the sounds of the space.

When I touch you, you can open your eyes.

CARPA/ Questions for participants about the

Session 11 (answers in English or in Finnish)

(yksi demonstraatioesitys, johon osallistui 12 ihmistä ja vastauksia tuli 10 eri henkilöltä)

1. What observations did you make about interaction between participant and performer and related to the: /Mitä havaintoja teit osallistujan ja esiintyjän vuorovaikutuksesta suhteessa:

a) touch

Apparently it was difficult to really "follow" a proposed movement.

Pelottavaa, eroottista, sadistista. Paljon sisäistä keskustelua oman kontrollin kanssa. Suuria, mutta sanattomia symbolisia sopimuksia. Äänet lähes koko ajan "musikaalisia" [---] Instrumentti laajeni koko ruumiiksi. Ruumiin sisäinen tila. Asetelman yksinkertaisuus loi turvaa ja luottamusta.

When the sound in the corridor was already going on, and it was rather "sensual", it immediately dictated to what kind of touch I wanted to produce.

Hearing and seeing the effect of touching in voice, flute and clay intrigued me to touch more. I approached touching the performers quite carefully. It took time to enter into a relationship with them.

Touch, sound and space went together for me. Relating to touch was linked to sound etc. First I tried to sense what was happening and what were the rules of this game. I found out by watching other participants and by trying out to interact. I heard before that interacting was involved. Otherwise I might not have interacted at all. The actions were not clearly and obviously inviting for that. I appreciated and enjoy the interaction. It was like playing and encountering. I felt much occupied with "taking care" of the performers, not touching in brusque or aggressive ways. I felt responsible for creating a trust and warm encounter. I started to interact with the clay woman. It felt easiest to begin with. Maybe because of the meeting with the clay downstairs.

Performers were prepared to be touched, they are not surprised. Because of this [--- käsialasta ei saa selvää] audience "We" are all performer friendly so "we" are not afraid to touch. (I felt ethical responsibility not to touch them an invasive way, or not to harm them.)

Aloituis viritti kosketukseen, koskettamiseen, mutta en olisi uskaltanut koskettaa esiintyjää ilman kollegan esimerkkiä.

Kosketukset/painallukset, siirrot oli "käyttöliittymä".

Savi ohjasi lähtökohtaisesti ajatukseen , kosketettavan ajattelemisena objektina, jolloin valta on minulla, minä muovaan. Tämä pisti pulssin ylös portaita kiivetessä. Esiintyjät reagoivat eri tavalla kosketukseen ja matka oli lähdössä hyvin moneen suuntaan?

Esiintyjä reagoi kosketukseen liikuttaen sitä kehonosaa tai puolta (esim. oikea tai vasen) johon kosketin.

b) sound

Performers produced sound in interaction with being moved.

Äänet lähes koko ajan "musikaalisia". Laulua, soittoa, Instrumentti laajeni koko ruumiiksi.

I enjoyed the sound. However it was not clear, how the touch interacted with certain changes to the sound.

In the staircase the flute and voice made me supported, to settling into perceiving the present moment. Downstairs it was the handling of the clay that called my attention sporadically to the present moment. My mind was still drifting in all kinds of conference themes and the sounds in the [--- käsialasta ei saa selvää] of my mind.

It was evocative, pleasant, nice. Always the same tone, like in the same atmosphere. Nobody played contrasts.

Ääni johdatti minut etsiytymään ylöspäin. Mutta mieleeni ei tullut vaikuttaa itse äänen tuottamiseen. [Henkilö ei ollut vahingossa kuullut ohjeita ennen tapahtumaan tuloa.]

Ääni taas kosketuksen tuotos, ikkunan saven

käsittelyssä ääni nousi tärkeäksi. Katsekontaktin puuttuminen vapauttaa, katsekontakti usein vaatii.

Ääni lähti/käynnistyi kehosta ja kosketuksen kautta aistin äänen lähtöön käytetyt toiminnot kehossa. Kosketuksen kautta tulin myös osaksi ääntä, koska minun kehoni resonoi suoraan kontaktissa toisen kehoon. Teki mieli laulaa myös (lauloin vain ihan vähän).

Kosketukseni sai esiintyjän tuottamaan ääntä. Joskus ääni imitoi kosketustani.

c) space

Performers seemed to be bound to one position?

Ruumiin sisäinen tila. Selkeästi kolme eri "Stagea".

I felt the flute was dominating the general atmosphere, and the space.

The staircase offered the setting in which all performers could be present at once, yet they related to space in a way that created a specific environment for them.

The space was dark and light. The sound affected it so it was "poetic". Only the little square, [clay at the window] changed by the performers touch, but the space never counteracted, it played as a container only.

Tila liukui eteenpäin, uloskin...

Portaikossa oli luontevaa jatkaa järjestyksessä eteenpäin esiintyjältä toiselle. Esiintyjien keskinäinen suhde tuli esiin enimmäkseen äänikudoksessa.

Tila ei jotenkaan konkretisoitunut minulle suhteessa esiintyjiin. Ainoastaan kaikuvana tilana, jossa ääni sinkoili voimakkaasti ja palautui minuun monesta suunnasta.

Esiintyjä oli usein minuun selin, eikä meillä ollut katsekontaktia. Kosketukseni sai esiintyjän "muovaamaan tilaa". Voin kosketuksellani vaikuttaa siihen, miten, milloin.

2. What sense(s) was capturing most of your attention? / Mihin aistiin, aisteihin kiinnitit eniten huomiota?

Sound, touch, especially arms and skin.

Kosketukseen.

To listening, not so much on the actual touch. That felt [--- käsialasta ei saa selvää] difficult.

Sight and touch – enjoyed observing how often participants touched the performers as well as the formation of the clay especially.

The touching. I was surprised that my body became so involved. My whole body touched, not only with the hands. We started to improvise together. I got no impulses to use my voice.

Sound. I think sound created the whole tone for the actions. Actions were always soft.

Kosketusaisti ja kuulo, lopussa näkö

Ihopaineeseen ja kosketukseen sekä musiikilliseen kuulokuvaan

Kosketukseen, mutta useammalla tasolla. Edellä mainitsin äänen tulon minuun kosketuksen kautta, hajuaisti välitti paljon informaatiota, kun

olin kosketuksessa. Näköaisti oli kosketuksen eli tuntoaistin kanssa yhteistyössä aistimassa toisen kehoa ja sen liikevaihteita.

Kosketus, kuulo, näkö.

3. Something else you wanted to comment / Muita kommentteja?

Nautin. Asetelman yksinkertaisuus loi turvaa ja luottamusta.

I felt rushed to explore properly. What became apparent, where borders and limitations. Why I used only hands?

Who is the role of the spectator? Performance or laboratory? The freedom is too big. Create more clear rules and create a clear frame. Checkout other performative, contemporary work that explores these things, in order to sharpen your questions.

Why is art so solemn? So contemplative, so condescend with its own "artisticity"? Was this artistic? Was this performance?

Miten ohjeistaa katsoja-osallistuja? [--- käsialasta ei saa selvää]

Kaikki osallistajat pyrkivät välttämään minkään äänen tuottamista, samaten jokainen otti kontaktia esiintyjään aina "omalla" vuorollaan. "Hiivittää" ja "kuiskitaan". Reagoivatko esiintyjät toistensaakin tuottamiin ääniin tai yleisön/osallistujien liikkeisiin?

Valtavan outo tunne, kun sain paperin käteeni, jossa kerrottiin, että esiintyjä reagoi kosketukseen, ja että voin vapaasti koskettaa ja liikuttaa esiintyjää. Valta ja vastuu – kenellä se on? Onko

sitä? Esiintyjä reagoi! Mitä se tarkoittaa? Entä jos...tuhat erilaista mahdollisuutta. Testattiinko tässä minua? Uskallanko? Teenkö? Mitä teen? Missä on raja? Onko meidän välillämme jokin sopimus – mikä se on? Tulin alueelle, jonka sopimuksia ei normaalissa kanssakäymisessä artikuloita ja vain aistitaan, miten nyt kannattaa edetä. Esitys ylitti hiljaisen sopimuksen ja jouduin miettimään, miten tässä tilanteessa toimitaan ja onko vastuu minulla? Olivatko esiintyjät valmiita koskettamiseen; Aivan minkälaiseen koskettamiseen tahansa?

Koskettaminen oli helppoa. Ääni oli erityisen mielenkiintoista. Tuntui hyvältä voida vaikuttaa esiintyjän käyttäytymiseen. Oli hauskaa "löytää" esiintyjä itselle vieraasta tilasta. Olisivat voineet olla myös enemmän erilläänkin. Kosketin varovasti. Jos toistoa, voisin ehkä olla "rohkeampi".

CORRIDOR Kaapelitehtaalla



Tallberginkatu 1 C, pääsisäänkäynti, kesto noin 1 h **ke 7.5. klo 18.00 / to 8.5. klo 18.00 / la 10.5. klo 17.00** (viimeinen esitys taltioidaan) [esityspäivien lisäksi oli yksi ennakkoesitys yleisön kanssa **la 3.5. klo 14.00**]

Tilan ja tapahtuman ääriviivat ovat häilyväiset. Mikä kuuluu esitykseen ja kuka tapahtumia ohjailee? Pilke silmässä, kosketus, siirtymät, sattuma, selkeys ja hämmennys. Kuka on painelemassa hissin nappuloita? Mihin tämä kaikki päättyy ja päättyy? (Katkelma prosessipäiväkirjasta, Lifländer 11.2.2014.)

Konsepti ja esiintyjät: Elina Lifländer, Julius Elo, Sirkka Kosonen ja Pasi Lyytikäinen
Kaapelitehtaan suuressa tavarahississä toteutuva *Corridor* on kosketukseen, ääneen, liikkeeseen ja tilallisuuteen perustuva kokeellinen esitystapahtuma, jossa yleisöllä on mahdollisuus toimia tapahtumia eteenpäin kuljettavana voimavarana. Teos on syntynyt jaetun työprosessin avulla neljän eri taiteen alan tohtorikoulutettavan yhteistyönä (alat: skenografia, esitystaide, kansanmusiikki ja sävellyks).

Kaapelitehtaan esitys on tilapainotteinen versio Corridorista ja osa Lifländerin taiteellista tutkimusta Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakouluun, tutkimusalueena rytminen ja jaettu tila nyky-skenografiassa.

Huom.! Hissin turvallisuuden ja esityksen muuntelevan luonteen vuoksi emme suosittele esitystä lapsille tai liikuntarajoitteisille.

Kiitokset: TAHTO-ohjelma, Aalto (ARTS), Alisha Davidow, Roel Meijs, Alisa Javits, Anna Estarriola sekä Kiinteistö Oy Kaapelitalo.

CORRIDORIN KÄYTTÖOHJE:

Tapahduma perustuu kosketukseen, johon neljä esiintyjää reagoivat omalla tavallaan. Voit vapaasti liikkua tilassa ja koskettaa tai liikutella esiintyjä, kunhan et vahingoita ketään. Lasi-purkissa on ohjeita tähän toimintaan. Voit myös soveltaa tai nostaa ohjeita aina halutessasi lisää.

Tehtävälaput osallistujille:

Tutki nivelien liikkuvuutta Ohjaa hissiä
 Kuuntele Testaa esiintyjän reaktioita
 Siirtele Tee veistos
 Ravistele Riisu jänis Sovella näkemäsi
 Helli Tanssita Ohjaa hissi alaspäin
 Siirtele kehon painopisteitä Kiusoittele
 Katso ylös Älä tee
 Nojaile ihmisiin erilaisilla tavoilla
 Tee musiikkia Tee sommitelma
 Rutista erilaisilla tavoilla
 Ohjaile sormia Peitä jonkun silmät
 Kuuntele sydämensykettä toisten selästä
 Nukahda toisen syliin Liikuttele toisen päätä
 Taluta esiintyjä hissistä ulos
 Koskettele kasvoja
 Anna uusia ohjeita kuiskaten Piirrä yhdessä

Katsojakommentit kysymyksineen, Corridor Kaapelilla 2014.

(Yleisöesityksiä oli yhteensä 4, joihin osallistui yhteensä 28 henkilöä. Sähköpostitse jälkeensä lähetetyissä kyselykaavakkeissa oli 14 kysymystä, joista suurinpaan osaan vastasi 8 eri henkilöä.)

[Yksi kommentoi sähköpostitse jo ennen kysymysten lähettämistä]:

Pidin esityksestä, esiintyjien asenteen johdosta se ei ärsyttänyt ollenkaan. Hienot ja leikkisät esiintyjät, hyvä, hyvä :). Voisiko kosketus jäädä resonoimaan esiintyjän kehoon kosketuksen jälkeenkin? Mietin esityksessä milloin kosketukseni aiheutti impulssin ja milloin sitä vain seurattiin kosketuksen ajan. Koin että esiintyjillä oli erilainen AJALLINEN suhtautuminen kosketuksiin. Appelsiini- ja sitruunapuut olivat todella hienoja, ajatusvirtoja aiheuttavia. Kasvien kautta aloin mieltä elollisen ja elottoman suhdetta. Kosketin kasvia ajatuksella "onks tää aito" ja se jotenkin kierosti linkkiytyi kosketukseeni esiintyjiin. Jännää! Kasvit houkuttelivat koskettamaan esiintyjä herkästi ja aidosti. Dramaturgisesti pidin siitä muutoksesta esityksen loppupuolella, kun esiintyjät ottivat itse tehtävälappusia ja suorittivat tehtäviä ronskilla ja estottomalla otteella. Mielestäni oli tosi hyvä, että kosketuksen pyhyttä rikottiin tai koeteltiin esiintyjän positiosta. Hiljaisuudet ja pysähtymiset ovat yhtä kiinnostavia kuin tehtävät varsinkin siksi, koska tila on liikkuva ja esiintyjät mielenkiintoisia. Vuorovaikutus, dialogisuus oli esityksessä jatkuvasti läsnä kaikkien kesken. Esitys oli kyllä todella kiinnostava ja herätti paljon ajatuksia ja pohdintoja ihmisen tilan ja ajan suhteesta esitystilanteessa.

1. Mikä hetki tai tilanne jäi koko tapahtumasta erityisesti mieleesi ja miksi?

Esityksen loppu oli mielestäni mielenkiintoinen, pieni ja suljettu tila joka liikkuu ylhäältä alas avautuukin eteenpäin. Pienessä tilassa koetut näkymät ovat yksityiskohtaisia ja tarkkoja. Hissin ovien avautuessa ja esiintyjien astellessa kohti pitkää tilaa näkymä muuttuu epäselvemmäksi, sumentuu.

Kun kurkkulaulajanainen aloitti äänenavauksensa. Se tuntui nololta, kun ääni oli ensin niin rumaa, mutta sitten muuttui huikaisevaksi kokemukseksi.

Loppu, piirtämisen aloitus, hissien pienen pyöreän ikkunan takaa kurkkiva laulelaja, pysähtynyt sirkusherra, sitruunan aitous, huillistin maton repiminen ja huilun ääni. Esiintyjien helppo olemisen tapa.

Laulajan lehmikutsu ja äänenkäyttö. Hämmästyin myös saksofooniin [poikkihuilun] röteetä käyttöä mutta selvisi että se on ennestään rikki.

Lauantain esityksen loppu jäi mieleen. Silloin ulkomaailma ja hissien esitys kohtasi.

Ihmisten ensikohtaaminen aulassa. Odottava kiinnostuneisuus.

Jänis-pukuinen katsoi hissien takaseinää, jossa ikkuna oli kasvojen korkeudella. Sitten hissi liikkui ja pysähtyessään ikkuna oli tässä kerroksessa ylhäällä, niin korkealla, ettei siitä ylettynyt katsomaan. Jänis-pukuinen alkoi pomppia nähdäkseen jotain. Siinä oli jotenkin jotain taikua, että tila muuttui niin konkreettisesti.

2. Millaisia tunnelmia koit hissiin astuessasi?

En mitään erityistä. Hiukan jännitti tuo osallistuminen esitykseen.

Jännitystä, mielenkiintoa, jännitti, kun tiesin että pitää osallistua.

Uusi ulottuvuus.

Hissiaulassa hieman arvelutti että mihin olin ryhtynyt mutta turvallisuutta lisäsi että tiesin kaksi esiintyjää ja että tiedän että tällaisissa tapahtumissa etsitään kokemuksellista tietoa ja se on kuin laboratoriotilanne. Uteliaisuus uusista asioista on myös tärkeä lähtökohta osallistumiseen.

Kiinnitin ensin huomioni naislaulajaan. Mietin hänen asuaan ja rooliaan. Kiinnitin myös huomiota pieniin puihin ja "rakennettuihin/ tuotuihin tavaroihin jotka ei yleensä ole hississä."

Tuttu paluu. Olen ollut siellä aikaisemminkin.

Jännitti ja kutkutti tuleva. Ja ihastus, koska hissi oli saatu niin kauniiksi. Just mun makuuni, herkkyyttä ja tehdashallin rososaa.

3. Mikä annetuista tehtävistä jäi erityisesti mieleesi ja miksi?

Saattele yksi esiintyjistä ulos. Näyttämö (hissi) ja esitys sai uudenlaisen käänteen tilallisesti (näyttämötila laajentui kerrokseen) ja yleisön rooli esityksen kulussa muuttui melko voimakkaaksi, oli mahdollista poistaa esiintyjä tilasta. Esiintyjän palaaminen oli iloinen yllätys.

Kosketa toisen päätä. Koska mulla oli hikiset

kädet. Ja anna lisää ohjeita kuiskaamalla, koska en uskaltanut käskeä pupumiestä riisumaan roolipukuaan. Mutta onneksi joku riisui hänet.

”Tee musiikkia”. Se oli kiinnostava, aloin säestää huilistia. Mietin, miten minun ei tarvitse itse tehdä musiikkia, miten saan sen esiintyjässä aikaan. Koin soveltavani tehtävää, se oli kiinnostavaa.

Kosketa oliko peräti nojaa toisen vieraan selkään. Se tuntui mukavalta. Lähetä joku pois hissistä...ei niin kivaa.

Riisu pupu. Esiintyjäpupu ei vielä ollut tullut hissiin ja hiukan hämmennyin lapusta. Piirsin pupun sitten seinään hiilellä ja riisuin sille piirtämäni paidan piirroksissa.

Laulu, joku pyysi mukaan lauluun.

Lupa liikuttaa hissiä oli jännittävää. Olikohan tehtävä ”Tee musiikkia”, silloin unohdin muut ohjeet ja tein itse musiikkia, en siis tehnyt esiintyjien avulla musiikkia. Mutta se oli huima tunne, koska huilisti tuli luokseni ja teimme yhdessä musiikkia, aivan mahtavaa.

4. Mitä asioita havaitisit koko tapahtuman tilallisuudesta/skenografiasta?

Kastelukannussa olikin vettä. Hissin liikkueessa valon määrä vaihteli koska hissikuilussa oli ikkunoita. Hissin liikkumista saattoi seurata ristikon läpi, myös peilin kautta. Tila/näyttämä jatkui eri kerroksiin kun ovi avattiin, moniosainen näyttämötila. Tila oli samalla liikkuva katsomo sekä liikkuva näyttämö. Tila muodostui esityksen aikana, ikäänkuin se olisi tulostettu 3D-printterillä. L-muotoinen tila. Kansallisteatterin Vertigossa yleisö istui liikkuvalla katsomolla, näyttämö oli

ikäänkuin reikäleivän mallinen. Tässä mentiin vielä pidemmälle, todella mielenkiintoiselle alueelle.

Appelsiinipuut ja piirustuspaperit tietenkin, mutta hissikuilun ikkuna ja itse vanha hissi jonka ritiläinen yläosa tuli esiin, kun huilisti raaputti sitä huilullaan.

Liikettä, eläviä puita, eläviä ihmisiä, ihan kuin tila olisi jotenkin Liisa Ihmemaassa -tavoin vinksahtanut: samaan aikaan totta ja tarua.

Tilaksi oli valittu tarkoin rajattu hissi tila, esiintyjät ja me myös olimme esiintyjinä ja aktiivisesti osallistettuina. Taiteilijoiden puvustus herätti vähän kysymyksiä, rooliasuja ja tavallisia vaatteita. Välillä tehtävä määräsi jonkun poistumaan tilasta, välillä pysähdyksessä tapahtui taiteilijan vaihto. Hauska yksityiskohta tilassa olivat peilit jotka olivat niin korkealla ettei niihin tarvinnut vilkuilla. Pienet mandariinipuut toivat elämää vaikka olivatkin muovia. Tarvittiinko rooliasuja, olisiko toiminut ilman niitä? Penkit??

Kiinnostavaa oli piirustuksen muuttuminen ja eläminen koko tapahtuman aikana.

Tilassa yksittäisiä objekteja: kasveja... Peili ylhäällä hissien seinällä. Miksi?

No se ikkunan paikan vaihtuminen, josta aiemmin kirjoitin oli kiinnostavaa. Harmittamaan jäi, etten huomannut katsoa hissiin laitettuja peilejä sen paremmin, tai heijastuksia. Tapahtumaa oli niin paljon.

5. Mitä tapahtumia rytmittäviä tai ajallisia asioita huomasit?

Hissin liikkuminen ja pysähtyminen eri kerroksiin, ajattelin niiden olevan eri kohtauksia.

Aika eteni askeleittain, kun otin uusia rullia [ohjelappuja] ja sain uusia tehtäviä.

Katsojat rytmittivät esiintyjien tekoja ja hissien liike rytmitti esitystä kokonaisuudessaan.

Hissin lähettäminen ja matkustaminen ylös alas herätti huomiota ja tuntui fyysisestikin tärähtelyinä sekä rytmitti tapahtumia. Lisäksi näyttelijät vaihtuivat hissien pysähdyksissä joskus. Hissi loi rytmiä ja sen käyttäminen taiteilijoiden vaihdossa.

Hissin liikkeet ja esiintyjien tulemiset, lähtemiset ja tekemiset. Ei ollut moniakaan hiljaisia hetkiä jolloin ei olisi tapahtunut jotakin seurattavaa. Ajantaju hävisi, minulla ei ollut hajuakaan paljonko kello oli.

Järjestäjien, osallistujien "siirrot".

Hissin liikkeelle lähdöt ja pysähtymiset, osa esiintyjistä toimi hetken ja sitten pysähtyi. Kun kukaan ei toiminut, tilanteessa oli jännää kihelmöivää odotusta, että nyt ollaan paikallaan, mutta mitä vain voi kohta tapahtua.

6. Mitä esiintyjien koskettaminen herätti sinussa? (tuntemuksia, ajatuksia, intentioita)

Se ei ollutkaan niin vaikeaa kuin olin ajatellut. Tehtävälaput rohkaisivat aktiiviseen osallistumiseen. Tulin kiinnittäneeksi huomiota oman kosketuksen painoon ja tapan, kuinka erilaisia tapoja on koskea, miten kosketaan, ääneen, liikkeeseen.

He tuntuivat läheisiltä. Itseasiassa en koskenut

kuin skenografia ja huilistia. Ja pupumiestä koskin hattuun. En uskaltanut koskea, koska kädet oli kylmän hikiset. Ja kurkkulaulajanainen oli niin tiloissaan laulaessaan, että häneen oli vaikea koskea.

Kosketuksen reaktio oli aina yllättävä. Hallitsemisen kysymys tuli mieleen: mikä minulle koskettajana riittää?

Koskettaminen on minulle helppoa yleisestikin ja myös tässä tapauksessa ja se herätti halua aiheuttaa liikettä, joka muutti esiintyjän asentoa tai aiheutti hänessä reaktion jonnekin suuntaan, liikkeen, äänen, lähentymisen tai vetäytymisen.

Jotkut kohtaamiset tuntuivat teennäisiltä esim. tanssiminen naisen kanssa, joka ei sujunut ollenkaan. Mutta ne kohtaamiset joissa olin mukana esim. rauhottumis/nukkumiskohtaus ryhmässä oli kiinnostavaa. Pidän kumminkin omat rajani, enkä kokenut osallistuvani mihinkään, mitä en olisi halunnut tehdä.

Ohjattua.

Koskettaminen ei aluksi tuntunut helpolta, vaikka oli lupa siihen. Mietin myös mihin on soveliasta koskettaa, olenko liian intiimi. Kuulin joltakulta, että yksi tehtävä oli "nukahda esiintyjän syliin" siihen en olisi itse pystynyt.

7. Mikä koskettamisesta teki helppoa/vaikeaa?

Oli helpompi koskea kun siitä oli kerrottu ennen esityksen alkua. Tehtävät auttoivat.

Huilistia oli helppo lähestyä. Häneen samaistuin eniten.

Helppoa oli, että esityksessä oli järjestäjä, jolta sai ottaa laput ja kysyä, jos jäi jotain epäselväksi. En kokenut kosketusta vaikeana. Kiinnostavaa oli mieltä, mihin ja miten koskee.

Pieni osallistujamäärä.

Helppoa siitä teki esiintyjien avoin, ystävällinen energia, tilanteen tunnelma ja selkeät ohjeet. Vaikeaa omat estot.

8. Kerro tapahtuman äänimaisemasta?

Hissin ääni. Murina. Lörinä. Naisen ääni. Kahina.

Se oli teollinen, kun hissi jyrisi ja lonksui. Laulu oli ihmeellistä, aluksi epämääräistä, sitten kaunista. Huilu soi ihanan hiljaisesti ja hiilen raaputus tuntui kovalta ääneltä, kun se tuli oman käteni kautta.

Koin äänimaiseman atonaalisena ja kerroksellisena, joka koostui laulusta, äänileikistä, huilun soittimen ja soiton äänistä, katsojien puheista, kuiskauksista, hissien painoista ja lattian tärinästä. Lopussa äänimaisema hajosi hienosti kaapelin sisäpihalle esiintyjien mukana.

Tapahtuman äänimaisema vaihteli hissien äänistä, laulajan esityksien monimuotoisuuteen, liidun kirskahteluista syntyä eräänlainen musiikki sekä tietysti saksofonista joka taipui moneen kuten muutenkin esiintyjä kaarti myös liikkeellisesti. Siellä oli vielä joku ääni oliko triangel?

Muistan hissien äänet ja laulamisen sekä huilulla soiton.

Hissikoneääni, teatterimainen laulu ja jonkun verran luonnollista "kuin itsestään syntyvää".

Siinä vuorotteli hiljaisuus ja äänet. Laulu, huilu, paperin äänet, hissien äänet, esiintyjien ja katsojien liikkeiden äänet.

9. Mitä assosiaatioita esiintyjät ja heidän pukeutumisensa mielessäsi herättivät?

Jäniksellä oli kuuma ja huilistilla kokin takki.

Jääkarhun, pyörivän dervissin, Chaplinin tyttären ja veli huilun kolmesta pienenstä porsaasta.

Arjen ja fantasian.

Laulajan asu toi mieleen sekä hienostotytön 1800-luvulta että paimenidyllin. Soittaja oli tarjoilijan [tai kokin] asussa joka oli tarpeettoman hämmentävää. Seinäpiirtäjä kuten kuka tahansa meistä ja loi sen tunnelman että me kaikki osallistutaan täysivaltaisesti esitykseen. Sitten vielä jääkarhu [tai jänis] loi assosiaation, että olemme myös ympäristön suojelemissa esityksessä mukana. Jääkarhun keskittyneisyys oli huomattava elementti. Toisaalta pidin myös katsekontakteista taiteilijoiden ja muiden esiintyjien välillä.

Niistä oli vaikea saada kiinni, ensin näin laulajan ja pohdin kauan mitä hänen pukeutumisensa viestitti. Muistan puvut ja asut tarkasti vieläkin, ehkä kosketuksen ja pienen tilan takia ne myös tulivat lähelle. Ehkä koska tilassa ei ollut paljoa muuta ja esiintyjät olivat keskiössä. Jokaisella oli selvästi joku mietitty asu, mutta ne olivat mielestäni arkisen sattumanvaraisia, joiden "viestit" jäivät auki minulle. Näin kun mietin niitä jälkepäin ne olivat iso osa esityksen visuaalisuutta.

Teatteri, nukkemaailma, espanjalainen ja vastaava kulttuuritausta.

Asut kummastuttivat aluksi minua, Liisa Ihmemaassa tuli sitten mieleen, samanlainen muuttuva, ihmeellinen, yllätyksellinen maailma.

10. Millaista kommunikointia havaitsit esiintyjien välillä?

Laulaja ja huilisti reagoivat toistensa ääniin.

He tekivät yhdessä musiikkia.

Hienovaraista, jokaisella oli oma tehtävä, johon keskittyä ja omaa tehtävää kunnioittaen esiintyjät kohtasivat erityisesti esityksen loppupuolella.

Tilan intiimiyys ja aika ohjauksellisine vaihtoiheen vaati mielestäni kommunikaatiota, jota olin havaitsevinani tapahtuvan meidän kaikkien välillä.

Sitä oli jonkun verran mutta enemmän muistan esiintyjän ja osallistujan välistä kommunikointia.

Eleitä.

Katseita, kuuntelua.

11. Minkälainen esityksen yleistunnelma mielestäsi oli?

Surrealistinen.

Juuri siinä hetkessä herkästi läsnä, avoimena ja valppaana odottava, osallistava ja sitä kautta hauska haastava.

Helppo, positiivisessa mielessä.

Stressitön yleistunnelma.

Kokeileva ja muuttuva.

Aika "jouhea".

Jännittävä, kutkuttava, hyvällä tavalla pysähtynyt, aika pysähtyi, pääsin jonnekin ihan muualla hetkeksi.

12. Mikä teki esityksestä mahdollisesti merkityksellisen sinulle?

Mielenkiintoinen näyttämötila. Sekä epätietoisuus siitä mikä oli yleisön jäsenen omaehtoista toimintaa, mikä tehtäväkorteissa mainittu. Kuka painoi hissini nappia? Keksikö hän sen itse. Kuka riisui pupun? Keksikö hän sen itse?

Se oli niin erilainen kuin mikään muu. Outo tila ja mulla oli vauva mukana.

Se, että sain kokea katsojana olleeni mukana esityksessä. Sain vaikuttaa sen kulkuun tai olisin voinut myös halutessani vain katsoa esityksen. Moniaistinen katsomiskokemus.

Se, että sain kokea tämänlaatuisen esityksen josta minulle on myös hyötyä omassa työssäni. Ihmisten kommunikaatio on hyvin kiinnostavaa.

Ehkä se, että jäin sitä pohtimaan: mihin sen lokeroisin ja miten. Tarkkailin itseäni ja muita sekä omaa käytöstäni esityksen aikana ja jälkeen.

Tässä jo paljon myöhemmin vahva mielikuva on "appelsiinit".

Sain olla aktiivinen, kun halusin. Pääsin leikin tilaan, ei tarvinnut miettiä kaiken hyödyllisyyttä tai seuraamuksia sain vain toimia, seurata ja nauttia.

13. Miten koit vaikuttaneesi esitykseen?

Olin esityksen aikana aktiivinen ja koen että vaikutin omalla toiminnallani esityksen kulkuun. Vaikeaa kuvailla miten, mutta ajattelen että ihan vain jo olemalla tilassa olen vaikuttanut esitykseen. Halusin olla aktiivinen että esitys rullaisi eteenpäin, ja toivoin että kaikki muutkin osallistujat olisivat aktiivisia. Näin saisimme kaiken irti tästä tilanteesta, tilasta ja esityksestä.

Annoin esiintyjille ohjeita, painelin hissien nappeja ja rummutin.

Vaikutin teoksen rytmiin.

Olin aktiivisesti mukana vaikuttamassa esitykseen tekemällä tehtävien mukaisia juttuja, mutta tuntui myös että halusin liikkua esiintyjien eli meidän kaikkien kanssa.

Tein itselleni mukavia asioita piirsin, osallistuin kiinnostaviin tapahtumiin ja olin vaikuttamassa ryhmässä esitykseen.

Muiden mukana.

Olin aika aktiivinen, uteliaana halusin tietää mitä kaikkea tehtäviä olette keksineet.

14. Mitä muuta haluaisit sanoa?

Lopussa, kun esiintyjät astuivat ulos, pikkuhiljaa loitotessaan he muuttuivat ei-esiintyjiksi eli tavallisiksi ihmisiksi Kaapelitehtaan pihalla. Samalla oma rooli katsojana muuttui. Olimme ryhmä ihmisiä tuijottamassa, katse kiinteästi kohdistettuna, ja yht'äkkiä meitä katseltiin. "Onko tämä joku näytös? Joku performanssi." Ei, me olemme se yleisö. Eriskummallisimpia

esityksiä mihin olen osallistunut. Esitys herätti paljon uusia kysymyksiä tilasta ja sen kokemisesta. Esimerkiksi mehän emme yleisönä nähneet kerroksiin, mutta ne kuitenkin muodostuivat tilaksi, meidän omassa päässä, ajatuksena.

Hyvä te! Oli friikki olo, kun lähdin käppäilemään hissistä kotiinpäin. Mietin ihmisen pokkaa, mitä kehtaa ja mitä ei.

Kiitos

Olen aina kiinnostunut esityksistä, sellaisista kuin tämä.

Kiitos, esitys oli mielenkiintoinen ja ihana!!

ICE BREAKING FANTASIES 19.9.–27.9.2014
-TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN FESTIVAALILLA

Kuva/Tila Galleriassa Merimiehenkatu 36,
 Helsinki

SKIN OF THE SPACE – ESITYSINSTALLAATIO

Yhteistyössä:

Elina Lifländer, Leila Kourkia, Kristian Ekholm
 Nanni Vapaavuori ja Lotta Karhuvaara

**Esitysinstallaation yhden kierron kesto on
 noin 20 min.**

Muina aikoina teos toimii ääni-installaationa.

Esiintyjä on paikalla: pe 19.9. klo 18.00–20.00/
 la 20.9. klo 15.00–18.00/ to 25.9. klo 14.00–18.00/
 pe 26.9. klo 14.00–18.00

Skin of the Space käsittelee Lauttasaaren tyhjässä vesitornissa koettuja arkkitehtonisia olosuhteita ja surrealistista akustiikkaa. Miten siirtää nämä keholliset havainnot toiseen tilaan? Ihminen valtavassa säiliössä vaikuttaa hauraalta ja ympäristöönsä sulautuvalta, mutta pystyy todellisuudessa myös purkamaan koko massiivisen betonirakenteen maantasalle. Ryhmä toteutti tornissa kesällä 2013 erilaisia esityskokeiluita ja dokumentaatioita. Valokuvat otti Pekka Niittyvirta.

Teos on osa Lifländerin Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakouluun valmistelemaa taiteellispainotteista väitöstyötä. Tutkimus testaa skenografian aineettomia työkaluja, kuten rytmisiä ja tilallisia kompositioita, kuva- ja esitystaitteen välimaastoissa.

**Katsojakommentit kysymyksiin,
 Skin of the Space 2014.**

(Esitysinstallaation esityksiä oli 4 ja installaation läheisyydessä olevissa käsin täytettävissä kyselykaavakkeissa oli 8 kysymystä, joista suurimpaan osaan vastasi 18 eri henkilöä. Kävijät menivät ja tulivat ilman ennakkovarauksia.)

**Skin of the Space katsojakysymyksiä Elina Lifländerin väitöstutkimuksen kirjallista osi-
 ota varten.** Kaikkiin kohtiin ei tarvitse vastata. Oma näkemys ja kokemus asioista riittää. Kiitos! (Tämä luki kaavakkeissa ensimmäisenä.)

**1. Mitä ajattelet seuraavista asioista teokseen
 liittyen:**

tila/tilallisuus:

Syntyy äänellä ja kapeilla katsomis-/näköaukoilla.

Valkoinen.

Tilan materiaalit. äänen laatu, näkökulmat, tilan monimuotoisuus, tilan aistiminen visuaalisesti ahtaasti (raon läpi), mutta äänellisesti laajasti.

Tanssija oli hienosti eristetty tilasta väliseinin.

Tilan suurin resonanssi muodostuu ulkopuolisuuden roolista. Erityisesti miehenä korostuu "tirkistely".

Voimakas tilakokemus kajun takia, fyysinen altistus. Groteskin ahtaan tilan ja teatterin vaikutus [---käsialasta ei saa selvää] ?

Erittäin voimakas äänen kautta syntyvä kokemus tilan fyysisestä jatkuvuudesta, kovista ja kylmistä materiaaleista ja mittasuhteiltaan valtavan tilan

suhteesta omaan kehon rajoihin. Samaan aikaan läsnäoleva galleriatila oli eräänlainen rajattu "tirkistysluukku", jota elävä äänimaailma ravisteli.

Different to get an idea of the inner space, as it was not possible to enter it. Space was created by the auditory experience.

Visually and physically restricted, aurally spacious – of another space.

Valkoinen.

Tilan käyttö oli kiehtova. Kaikkea ei nähnyt. Ääni jatkoi näettyä. Se, että piti kurkistella teki katsojasta aktiivisen.

Vastaan seinässä olevaa taustoitusta silmällä pitäen. Lähtökohtana oma imaginäärinen kokemus vastaavanlaisesta tilasta. Vaikutelma autiosta hylätystä tilasta välittyi visuaalisesti yllättävän toisenlaisena. Äänellinen ympäristö sen sijaan muunsi kokemuksen toiseksi.

I liked the plastic way in which the artist was moving.

Vankila, ei saa koskea.

Power chance, opportunity.

Constricted.

Avaruus, Ilmavuus, hengittävyys, disorientaatio, välillä ilman suuntaa, välillä voimakas suunnallisuus, rytmisyys ja a-rytmisyys.

ääni:

Kaiku tekee kaikesta isompaa, dramaattisempaa.

Ihania ääniä (kananmunat, pyörän soitto ja keikutus) liian kovia ääniä myös. Äänen "odotus".

Psykedeelinen kaiku, jopa pelottava, välillä ihan herkkä. Pitkä jälkikaiku estetisoi äänimaiseman.

Äänet ovat tarkoitettuja. Enemmän sävelletyn kuin improvisoinnin tunnetta.

Ääni oli vahva tilaa luova tekijä ja tekijä johon samaistuin voimakkaasti, koin tilaa äänen kautta; äänessä.

Sound was very intense, sometimes overwhelming. The depth led to a mental projection of a much larger space.

Ääni oli pelottava, painostava, odottava.

Ääni oli vaikuttava. Ääni jatkoi nähtyä, rakensi osaltaan visuaalisuutta, kun ei nähnyt, mitä tilassa tapahtui.

The sound was essential to the whole performance!

Ääretön.

Rough, surprising, aweaking.

Great.

Pitkälti tilakokemukseen/tilalliseen kokemukseen solmiutuvia/limittyviä ajatuksia ja tunteuksia – ääni ja tila, kuten aikakin, vaikeasti eroteltavia toisistaan. Luo vapaan tilan olla ja myötäläytyä, mielen liikkua auditiivisessa tilassa.

liike:

Äänen yhteys liikkeeseen - liike aiheuttaa, saa aikaan jotain, johon katsojana reagoi äänen vuoksi voimakkaasti.

Hidas.

Joskus vain kuuli, ei nähnyt mitään, piti arvata liike äänen perusteella. Joskus liike kopioi ääntä.

Liike resonoi tilan kanssa, esittäjä häipyvä välillä näkymättömiin, mutta liikkeen voi kuulla.

Ääni liikkui tilassa, ääni mittasi tilaa ja kertoi tilasta.

Pehmeä, pelokas.

The performer was professional, determined, real.

Beautiful.

Huojuntaa, painotonta ja painovoimatonta liikettä. Syke, harppaus, leijunta, etäisyyksien välisiä siirtymiä, hengitys tai muu pieni hienovireinen liike/liikahdus, kasvaa mammuttimaisiin mittoihin – ihanaa!

aika:

Uh!

Toisteisuus, aika käy ympäri, palaaminen, kierto-liike, kierto-aika.

Aika oli hidastunut, odottava, ikuinen.

Katsomiskokemus on jotain teatterin ja kuvataiteen välimaastosta.

Ei yhtään energinen.

Vahva kokemus nyt-hetkestä ja läsnäolosta tässä ja nyt. Edes tieto vesitornin etäisyydestä ja taltioidut kuvat eivät rikkoneet tätä kokemusta.

Goes by.

Pitkä.

Kesto oli sopiva, ajan tuntu hävisi jossain vaiheessa.

I just stayed for like 29 mins.

Loputon.

Accurate, intuitive.

Stop.

Kesto, jatkumo, katkokset, epärytmyisyys, hiipivä ajantuntu. Ajan kerrostumia.

kokonaisuus:

Mielenkiintoinen, itselle nimenomaan aisteihin liittyvän havainnoimisen kautta.

Enemmän irtonaisia osia, en ehkä näe sisäistä logiikkaa tms. muuta yhteensitovaa.

Pystyi tulemaan kesken ja jättämään kesken, ei alkua eikä loppua - sama ikuisuuden tunne.

+10.

Vahva kokemus nyt-hetkestä ja läsnäolosta tässä ja nyt. Edes tieto vesitornin etäisyydestä ja taltioidut kuvat eivät rikkoneet tätä kokemusta.

Toimiva, ahdas.

Mainio. Vaikuttava esitys. Paljon ajatuksia.

Tilan niukkuuden huomioonottaen spaktaakkeli olisi voinut jotenkin tuoda avaruuden arvaamattomuutta ja salaperäisyyttä voimaperäisemmin esille. Hieno rajaton arvoitus. Charles Ilves: Three Unanswered Question.

Was really nice, made me think.

Aistien risteyttäminen, pakan sekoittaminen... labranäyte myös, siitä kuinka jotakin aistia häiritään ja hankaloitetaan, sen toiminnasta ottaa vastatakseen jokin muu aisti – kivaa odottamatonta roolien vaihtelua syntyy!

2. Mitä visuaalisia tai liikkeellisiä rytmejä/ kompositioita havaitset kokonaisuudessa?

Esineiden pyöreys. Katsojan kiertävä liike teoksen ympäri. Esittäjän liike teoksen sisällä.

Tuntui alkavan alusta, jossain vaiheessa, tosin hiukan eri paikoista eri paikkoihin. Pitkiä hiljaisuuksia, jolloin odotti. Toistot ihania.

En ole kiinnostunut

Jokaisesta äänestä tulee sisäinen kaiku.

Ääni ja visuaalisuus ovat yhtä.

Oma kiertoliike oli määräävä tekijä kokemuksessani. Jatkuva kiertäminen synnytti erilaisia näkymiä tilan sisään eri halkeamista. Äänet ohjasivat kiertämistä ja jokainen pysähdys avasi erilaisen näkymän. Saman halkeaman näkymä muuttui aina suhteessa muuttuvaan ääneen ja eteneviin tapahtumiin... Ääni ja tilan

halkeamat pysäyttivät, rytmittivät ja ohjasivat kulkuani. Kiertoliike (ympyrän kiertäminen) vahvisti myös kokemusta siitä, että en koskaan pääse perille tai paikkaan, jota nyt tarkkailen. Huomasin tarkkailevani paljon valokuvissa esitetyn liikkeen suhdetta ääneen ja kaikuun. Pysäytetty kuva lähti uudestaan liikkeeseen havainnon yhdistyessä ääneen. Tämä tuotti vahvan kokemuksen tilasta.

Pyöreä, terävä muoto.

Visuaaliseen tajuntaan piirtyi tummia autioituvan maailman piirteitä, joita hidastempoinen ihmiselementti rytmitti, rikkomatta ajattomuuden tuntua.

Every movement was like slow enough and not too slow.

Rauhallinen.

Rhythm speeded up and then it became somewhat distorted or 'rubato', but without losing its intensity.

Slow rhythm.

Fyysisessä installaatioissa – ääneen ja äänten kokemiseen moniaistisena "varattu" tila Kuva/Tilassa kiinnostavalla tavalla lohkaisee teokselle fyysisen ja akustisen/auditiivisen tilan. Installaatio manifestoi minulle näin myös auditiivisen kokemuksen voimaa.

3. Minkälainen yhteys syntyi itsesi ja esiintyjän välille, entä tilan ja katsojan välille?

Hämmäntävä olo – kuin olisi tarkkailijana ja tarkasteltavana samanaikaisesti. Kaiku teki olon, että oli isossa tilassa – aistit todella

valppaina, jonkinlainen kehollinen olotila – Samalla esiintyjän jatkuva tarkkailu rajallisista kuvakulmista, joita tarvitsi vaihtaa. Tilan kokemus ehkä tämä: (aistit valppaana takana ja kehon ympärillä, muodostaen laajemman tilan kuin itse esitys edessäpäin).

Pystyin katsomaan häntä, ottamaan hänestä valokuvia ja videota. Esiintyjä kulki railon, josta katsoin ohi ihan läheltä ja katsoi silmiin. Jonkun aivastus kuului kuulokkeidenkin läpi/kautta. Näin muita katsojia railoista. Olin tilassa enkä ollut.

Tunsin itseni tirkistelijäksi – halusin olla ihan hiljaa.

Yritin saada aktiivisesti katsekontaktia esiintyjään. Sen toteutuminen oli iso juttu.

Kuten hengittäminen lähekkäin.

En kokenut erityisesti yhteyttä itseni ja esiintyjän välillä. Mietin tätä kysymystä paljon. Sen sijaan kokemus siitä, että pääsen osalliseksi tilasta, johon en kuitenkaan pääse, oli hyvin voimakas. Oli kiehtovaa päästä kokemaan ikään kuin palanen jostakin saavuttamattomasta ja aistia toisen tilan poissaolo läsnäolon kautta. Koin suhteen esineisiin voimakkaammin kuin suhteen esiintyjään. Esineet näyttäytyivät visuaalisesti arkisina ja jopa teokseen kuulumattomina, mutta tuottamansa äänen kautta niistä tuli yksi teoksen keskeisimpiä ja maagisimpia elementtejä. Esiintyjän hahmo oli jollakin tapaa ”tarinallinen” ja koin sen liittyvän johonkin, jolle tehtäväni oli hakea vastausta tai ratkaisua esitystä / teosta seurattessani. Se oli minulle ainoa tekijä teoksessa, jolle halusin jostain syystä löytää selityksen.

Esiintyjä kurkisti seinän raosta. Katseet kohtasivat,

ilmeettömästi. Siihen asti tuntui kuin olisi katsonut taltiointia.

Silmäkontakti hetkeksi.

Spectators role was between peeping and being “attached” by sound I would say. As a spectator, I was “hanging on” to the piece by a thin string that would still not brake.

Itseni ja esiintyjän välillä säilyi välitteinen etäisyys. Yhteys on ehkä enemmän intellektuaalista kontaktia kuin kohtaamista. Tila taas upotti kuulijan katsojan, sillä akustointi levisi koko Kuva/Tilaan ja oletan sen jatkuvan senkin jälkeen kehossani, kun nakkaan luurit naulaan ja poistun ulos.

4. Mihin yksityiskohtaan kiinnitit erityisesti huomiota, miksi?

Hänen vihreään mekkoonsa.

Miten pienessä tilassa voi kadottaa näkyvyyden, miten kurkottaa nähdäkseen. Pieniä kauniita liikkeitä, kuten pyörän pyöriminen. Näkymättömyys + äänet ruokkii mielikuvitusta. Suureen munaan. Jännitin käykö sille jotain.

Katso kohta 2. (Ääni ja visuaalisuus ovat yhtä.)

Hengittämisen ääni.

Audio-kuva luo mielikuvitusmaailmaa – on tavallaan hauskaa olla näkemättä. Yleisön rooli oli voyerismi ja audio-kuvittelija.

Kiinnitin huomiota tilan korkeuteen, puhtauteen, valoon ja erityisesti eirlaisia näkymiä avaaviin halkeamiin. Vaikutuin tilan volyymistä ja sulautumisesta ympäristöön. Kiinnitin erityisesti

huomiota esineiden tapaan luoda äänellään tilaa. Kiinnitin huomiota esineiden luomien äänien erilaisuuteen ja siihen että esineet synnyttivät äänillään aina jotain muuta ja enemmän, mitä ne itsessään olivat.

jota esiintyjä saa aikaan ja joita huminaan tulee myös Kuva/Tilassa olevista muista ihmisistä.

The amplification of the sound, --- [käsialasta ei saa selvää] the echo called my attention to the disparity between my visual and auditory perception. What I heard not match what I saw due to this amplification, and this affected how I saw the performer space and audience.

Interesting viewpoints, uninteresting content. Spectator was simultaneously a voyeur and a traveler.

Kananmunankuoret.

Hengittäminen. hengityksen ääni palauttaa, muistuttaa perusasioista. hengitys ikäänkuin palautti esityksen alkuun, teki siitä todellisen, loi suhteen katsojaan.

Fillarin pyörä ja munankuoret rikkoivat reijän ajallisuuteen ja kertoivat asioista, joita oli ja jotka vieläkin vaikuttavat.

Sounds.

Munankuoriin.

*The aboriginal sounds (human moaning)
[trumpetin suukappaleen jälkikaiku]*

The dress of the performer.

Tasaiseen, jatkuvaan humina-tilallisuuteen. Olen "ambient-hullu" ja pidän/tunnistan äänitilamatto-aspektin, joka tässäkin vahva. Avaa tilallisen pohjan iskeville yllättäville poikkeamille,

TIIVISTELMÄ

Tutkimukseni käsittelee laajennetun skenografian ilmaisukeinoja tilan rytmin näkökulmasta. Lähestyn skenografista työskentelyä tilaorientoituneena ja välittömään ympäristöön reagoivana toimintana sekä moniaistisena kommunikaationa. Kehitän uudenlaisia esityksen valmistamiseen sovellettavia tilallisia ja vuorovaikutteisia työvälineitä, pääosin materiaan ja visuaaliseen suunnitteluun keskittyvän lavastamisen vastapainoksi. Tutkimuksessani keskeistä on myös taiteellisten työryhmien kollektiivinen yhdessä kehittäminen sekä erilaiset liikkeelliset, rytmiset ja keholliset osallistumisen ja kommunikaation tavat. Näin skenografia näyttäytyy erilaisiin fyysisiin ympäristöihin; sisä- ja ulkotiloihin sekä mielen sisällä tapahtuviin mielikuvituksen tilallisuuksiin sovellettavana ja laajentuvana uusien mahdollisuuksien tapahtumakenttänä.

Tutkimusaiheeni kumpuaa aiemman taiteellisen työskentelyni avulla kehittämästäni *näkymättömän lavastamisen* työtavasta, jossa rajoitin konkreettisten lavastusmateriaalien käytön minimiin ja annoin enemmän aikaa esityksen luomiselle ja kehittämiselle taiteellisessa ryhmätyöprosessissa. Tämä aiheutti omakohtaisen suunnittelijaidentiteetin muuttumisen kohti uusilla tavoilla osallistuvaa ja itsenäistä esityksen tilataiteilijaa. Tästä asetelmasta seurannut, nyt käsillä oleva tutkimus vastaa draaman jälkeisen, katsojaa osallistavan ja prosessuaalisen työskentelykulttuurin kehitykseen, joka on ollut esillä 2000-luvun taitteesta alkaen esimerkiksi nykytanssin, esitystaiteen ja installaatiotaiteen alueilla. Skenografian laajentuminen tapahtuu yhdessä tämän kehityksen kanssa, eikä ole enää rajattavissa pelkästään esitystilän visuaalisiin ja materiaalsiin puoliin, vaan skenografi voi keskittyä työskentelemään myös näkymättömien, aineettomien ja tapahtumallisten asioiden kanssa.

Tutkimuskokonaisuuteen kuuluu kirjallisen osan lisäksi kolme paikkasidonnaista teosprosessia: *Between two Skies* (esitysinstallaatio, 2012), *Corridor* (osallistava esitys, 2014) sekä *Skin of the Space* (esitysinstallaatio, 2014). Nämä immersiiiviset, maailmaansa upottavat teokset huomioivat katsoja-kokijansa ja ympäröivän todellisuuden osana kokonaisuuttaan. Tutkimusaineisto koostuu teosprosessien lisäksi niiden dokumentaatioista, työpäiväkirjoista, kerätyistä

katsojapalautteista sekä taiteellisten työryhmien suunnittelukeskusteluista. Tutkimuskysymys on taiteellisten osioiden valmistamisen myötä tarkentunut seuraavaan muotoon: *miten skenografi voi työskennellä aineettomien ilmaisukeinojen, kuten tilan rytmien avulla?*

Sovellan tutkimukseeni rytmianalyysia, joka on alunperin lähtöisin filosofi Henri Lefebvren ajattelusta (2004/1992). Tässä analyysissa rytmisyys näyttäytyy koko ihmisen elämismaailmaan, kehollisuuteen ja ympäristön syklisyyteen liittyvänä tahdistajana. Kulttuurimaantieteilijät, kuten Tim Edensor (2010), Filipa Matos Wunderlich (2008) sekä Edward W. Soja (1996) jatkavat Lefebvren aiemasta sosiaalisen tilan ajatuksesta sekä rytmianalyysin *syklisistä* ja *lineaarista* aikakäsityksistä nykypäivän kaupunkiympäristöjen *staattisiin* ja *virtaaviin* rytmihin, *ajan* ja *paikan tunnun* havainnointiin sekä *kolmannen tilan* ajatukseen. Kolmas tila siirtymätilallisuuksineen vertautuu lopulta esityksen tulkintaan ja assosiaatioihin katsojan mielessä. Lefebvren ajattelusta erillään teatterintutkija Erica Fisher-Lichte (2008) tuo rytmisyydestä esille *itseorganisoidun palautekehän* (autopoietic feedbackloop), joka syntyy esiintyjän ja katsojan välille vuorovaikutteisina eleinä ja ilmeinä. Nämä ihmisten välillä syntyvät, tilaa halkovat rytmit ja viestit johdattavat puolestaan psykoanalyttikko Daniel Sternin (2010) käsittelemän eleiden synkronisaation äärelle. Hän tuo esille myös *kommunikatiivisen musikaalisuuden* käsitteen, jota tapahtuu intuitiivisesti ihmisten välisissä kanssakäymisissä puolin ja toisin ihmisten pyrkiessä synkronisoitumaan toistensa kanssa eleineen ja äänenpainoineen samoille taajuuksille. Tämä on sovellettavissa taiteellisessakin ryhmätyöskentelyssä, jossa kommunikointi tapahtuu usein myös artikulaation ulottumattomissa.

Tarkastelen tutkimukseni taiteellisten osioiden analyysissa edellä mainittujen teorioiden ja käsitteiden avulla tilan ja ihmisten välistä rytmisyyttä sekä yleisön osallisuutta esityksen tilallisuuden ja rytmikan syntymiseen. Eri lähteistä koottu rytmianalyttinen lähestymistapani asettuu tässä tutkimuksessa vuoropuheluun kokemuksellisen ja kehollisen tiedon kanssa, joka on kehittynyt tämän tutkimuksen taiteellisten osioiden valmistamisen myötä. Tutkimukseni osoittaa taiteellisten osioiden analyysin avulla, että skenografin työalueeseen kuuluu etenkin kokeellisella kentällä myös ihmisten välisten kohtaamisten ja

niiden muodostamien sosiaalisten ja mentaalisten tilojen suunnittelua. Tämä laajentaa skenografin työnkuvaa fyysisistä esitystiloista ja visuaalisista elementeistä myös mentaaliin merkitysten luomisiin, jolloin skenografi luo lähtökohteisesti yksin tai työryhmän kanssa koko esitystä, eikä vain osaa siitä.

Tutkimusprosessin aikana muotoutunut uudenlainen skenografinen menetelmä, *rytmisen tilallisuus*, koostuu visuaalisista, liikkeellisistä, vuorovaikutteisista, äänellisistä, luonnollisista ja mielensisäisistä rytmeistä. Kokonaisuudessaan se lähestyy eräänlaista rytmin vaistoa; spontaania reagoimista ja intuitiivista rytmistä ymmärrystä elävien olentojen ja ympäristöjen kohtaamisessa. Ehdotan tutkimuksessani, että ottamalla rytmisen tilallisuuden tietoiseksi työskentelyn strategiaksi skenografi voi luoda tiloja ja tilanteita, jotka pystyvät vastaamaan prosessissa elävien, vuorovaikutteisten ja eri tavoilla tilalähtöisten nykyesitysten sekä laajentuvan skenografian alan tarpeisiin.

SUMMARY:

RHYTHMIC SPATIALITY as a means of expression in the expanded scenography

Middle ground between performance and installation art. It is a placeless place, where this scenography doctoral thesis and the three included pieces of art fall in to. During my thesis, I develop new kinds of working methods to be applied to the preparation of a performance, to counterbalance the stage designer's work that has mainly focused on material and visual design. As a research starting point, I have found *spatial rhythms*. They offer a natural way of looking at intangible, interactive and structural compositions in the overall performance. With rhythm, I approach scenographic work as an action that is space-oriented and reactive to its immediate environment, as well as, a communication between a person's multiple senses and a performance space. Surveying the rhythms of the space and combining them with theory has changed phase-by-phase into *rhythmic spatiality* – from observation to a systematic tool.

My research topic and intangible working methods stems from the idea of the *invisible scenography*, which I developed during the years 2006-2008. I limited the use of concrete scenography material to the minimum and gave more time for the creation and development of the performance in an artistic group work process. This caused my personal designer identity to change towards being an independent spatial artist engaging in new ways. Following this assembly, the study currently at hand responds to the post-dramatic, observer-engaging and processual working culture development, which has been recognised since 21st century art, for example, in the areas of contemporary dance, performance art and installation art.

The extension of scenography takes place together with this engaging and process-like development, and can no longer be limited merely to the visual and material aspects of the performance space; instead scenography can also focus on working with the invisible, intangible and eventful matters. In my thesis, thinking and trying together with artistic working groups, as well as dif-

ferent methods of motional, rhythmic and bodily engagement and communication, are also crucial. In this way, scenography is present in various physical environments; inside and outside, as well as in the form of “mind scenography” that expands and is applied to the spaces of imagination that are conceived in the mind.

In addition to the written part, the thesis ensemble includes three space-bound work processes: *Between two Skies* (live installation, 2012), *Corridor* (participatory performance, 2014) and *Skin of the Space* (live installation, 2014). The immersive and engaging pieces take in to account their observer-experiencers and the surrounding reality as part of their ensemble. In addition to the art processes, the study material consists of their documentation, work diaries, collected observer feedback, as well as design discussions with the artistic working groups. During the completion of the artistic components, the study question has specified to the form; how can a scenographer work with intangible methods of expressions, such as with spatial rhythms?

I apply rhythm analysis to my study, which originates from Philosopher Henri Lefebvre’s ideology (2004/1992). In this analysis, rhythm presents itself as a pacer related to the entire human world, physicality and the cycle of the environment. Cultural geographers, such as Tim Edensor (2010), Filipa M. Wunderlich (2008) and Edward W. Soja (1996) continue from Lefebvre’s previous ideology of social space. For example from the rhythm analysis’s *cyclic* and *linear* time concepts to today’s *static* and *flowing* rhythms of urban environments, to the observation of time and spatial sense, and additionally the ideology of a *third space*. The third space together with its transitional states is finally compared to the interpretation of the performance and the associations in the observer’s mind. Separately from Lefebvre’s ideology, Theatre Researcher Erica Fisher-Lichte (2008) brings up the *autopoietic feedback loop* in rhythm, which is created between the performer and the observer, as interactive gestures and expressions.

These rhythms and messages that are created between people, on the other hand, lead on to the synchronisation of expressions addressed by Psychoanalyst Daniel Stern (2010). He brings up the concept *communicative mu-*

sicality, which takes place intuitively in interactions between people, when people seek to synchronise their expressions and voice tones to the same frequencies with others. This can also be applied in artistic group work, where communication often also takes place beyond articulation.

With the aid of the previously mentioned theories and concepts, in my study's artistic components' analysis, I look in to rhythms between spaces and people, as well as the audience's involvement in to the spatiality and creation of rhythm in a performance. My rhythm-analytical approach, which has been convened from different sources, is laid out in this study with the experiential and bodily information of dialogue which has developed as the artistic components of this study have been completed. Through the artistic components' analysis, my study indicates that the work scope of a scenographer includes, particularly in an experimental field, the design of social and mental spaces of human encounters and those formed by these encounters. This expands the job description of a scenographer from physical performance spaces and visual elements to also include the creations of mental significance, in which case the scenographer, either independently or with a working group, in principle, is involved in creating the entire performance and not just part thereof.

The new kind of scenographic method that has formed during the study process: rhythmic spatiality consists of visual, motional, interactive, aural, natural and inner-mind rhythms. Overall, it approaches a kind of sense of rhythm; spontaneous reaction and intuitive rhythmic understanding, in encountering living beings and environments. I suggest that by taking rhythmic spatiality as a conscious working tool, a scenographer can create spaces and situations, which may correspond to the needs of ever-expanding scenography in contemporary performances' and other fields with living, interactive and different spatial starting points.

Esityksen ja kuvataiteen välimaasto – kyseessä on paikaton paikka, jonne tämä skenografian alan tutkimus ja siihen sisältyvät kolme taiteellista teosta sijoittuvat.

Tutkimuksen sisältö vastaa 2000-luvun taitteen jälkeisiin kysymyksiin, joita on noussut esille nykyesitysten osallistavassa ja prosessuaalisessa työskentelykulttuurissa. Lähtökohtana toimivat monimuotoiset *tilan rytmit*, joiden avulla skenografi voi luoda uudenlaisia esityksen valmistamiseen sovellettavia aineettomia ja kommunikatiivisia ilmauskeinoja. Näitä ilmaisukeinoja ovat esimerkiksi visuaaliset, liikkeelliset, vuorovaikutteiset, äänelliset, luonnolliset ja mielensisäiset rytmit.

Nykytanssin, installaation ja esitystaiteen tilallisuus on tämän tutkimuksen näkökulmasta välittömään ympäristöönsä ja osallistujiin reagoivaa kollektiivista toimintaa. Se voi muodostua esimerkiksi kanssakäymisen eleistä, mielenliikkeistä tai kosketuksista ja siirtymistä suhteessa tilaan tai toisiin ihmisiin. Tämänkaltaisten taiteellisten osioiden valmistaminen ja niiden analyysin yhdistäminen filosofian ja kulttuurimaantieteilijöiden näkemyksiin tilan rytmeistä kaupunki-ympäristöissä on vaihe vaiheelta muuttunut uudenlaiseksi laajennetun skenografian menetelmäksi – *rytmiseksi tilallisuudeksi*.

9 789526 070735



ISBN 978-952-60-7073-5 (painettu)

ISBN 978-952-60-7072-8 (pdf)

ISSN-L 1799-4934

ISSN 1799-4934 (painettu)

ISSN 1799-4942 (pdf)

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

books.aalto.fi

www.aalto.fi

KAUPPA +
TALOUSTAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURITIEDE +
TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
DISSERTATIONS