

v/ä/h/ä/n

v/ä/l/i/ä

näyttämön mediaalisuus
ja kosketuksen arkkitehtuuri

maiju loukola



Maiju Loukola on helsinkiläinen taiteilija-
tutkija, joka toimii laajennetun skenografian,
visuaalisen kulttuurin ja taidelähtöisen
tutkimuksen parissa. Loukola on toinen Prahan
Quadrenniale 2015 -skenografiatapahtuman Suomen
näyttelyn *Sound as Space* kuraattoreista.

Vähän
väliä

Aalto-yliopiston
julkaisusarja
Doctoral dissertations
40/2014

Aalto-yliopiston
taiteiden ja suunnittelun
korkeakoulu

Elokuvataiteen ja
lavastustaitteen laitos

Aalto ARTS Books,
books.aalto.fi
Helsinki, Finland
© Maiju Loukola

Valokuvat Maiju Loukola
ellei toisin mainita.

Graafinen muotoilu
Tuomas Kortteinen

Paperi
Munken Polar Rough

Kirjaintyyppi
BaseMono,
Garamond Premier Pro

ISBN 978-952-60-5623-4
ISBN 978-952-60-5624-1pdf

ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942pdf

Unigrafia,
Helsinki 2014

maiju Loukola

v / ä / h / ä / n v / ä / l / i / ä

näyttämön
mediaalisuus
ja kosketuksen
arkkitehtuuri

1 Johdanto 10

1.1 Tutkimuksen tausta ja tavoitteet	11
1.2 Lähtökohdat ja tutkimusasetelma	17
1.3 Taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen orientaatiosta	19
1.4 Tutkimuksen teoreettinen tausta ja sen muodostuminen	24
1.5 Tutkimuksen rakenne	26
Interludi: Pitkätossun uni ja muodonmuutoksia	31

2 Mediateatterin tutkimuksen kontekstit 38

2.1 Näyttämön ja elävän kuvan rinnakkaishistoriaa	39
2.2 Näyttämön rajojen koettelu historian kautta	41
2.3 Kokemusteatterin edelläkävijöitä	43
2.4 Medioituja kontakteja etäyhteyksin	45
2.5 Virtuaalisuuksia	49
2.6 Siroteltu ruumiinkuvallisuus mahdollisen tuntuman tilassa	53
2.7 Suhde laajennetun skenografian konteksteihin	56
2.8 Esitys ja mediat nykytutkimuksen kentässä	62
2.9 Medioiden teatterillisuus	73
Kontekstiluvun epilogi: Teatterillisuus mahdollisen tilana	76

3 Mediat ja mediaalisuus 88

3.1 Prologi: esitys Mielipuolen päiväkirja. Requiem pienelle sairaalle miehelle	89
3.2 Mielipuolen päiväkirjan projisointi-arkkitehtoniset lähtökohdat	90
3.3 Hengittävää skenografiaa	95
3.4 Kokemuksen tiloja	98
3.5 Vuorovaikutteisuus katsojan kokemuksena	101
3.6 Disorientaatioita, äärellisiä tiloja ja kuviin uppoamisia	102
3.7 Aistisuus ja medioiden välisyys	105
3.8 Yhteen tuova ero	108
3.9 Mediasensitiivistä tulkintaa	111

4 Kosketus 118

4.1 Prologi: esitys Eloojääneet.	119
4.2 Eloojääneet-esityksen projisointitilalliset lähtökohdat	122
4.3 Paluu aistisuuden jäsennyksiin	129
4.4 Aistivan ja aistitun sidos	133
4.5 Näyttämön ruumiinteknologioita	136
4.6 Elävä aistittavuus	138
4.7 Rytmien ja valon tilat	141

5	<i>Projisoitu kuva tilassa ja tilana</i>	150
5.1	Prologi: esitys <i>Bodies are no good</i>	151
5.2	Projisointiskenografian lähtökohta: tanssii esityksen kanssa	158
5.3	Diagnostinen katse ja tulossa oleva maisema	160
5.4	Liikkuvia struktuureja ja poeettista kerrontaa	167
5.5	Siirtymiä kuvassa	170
5.6	Kriittisessä tilassa	173
5.7	Esityksen eletyt kuvat	177
6	<i>Näkyvyys ja ”skriini”</i>	186
6.1	Prologi: videoteos <i>oli/täällä.</i>	187
6.2	Lähtökohtana tilanteen esitys	187
6.3	Näyttämö näkyvyyden paikkana	196
6.4	Läpikuultava näkyvyys	198
6.5	Näyttämön oraakkeleita	206
6.6	Näkyvyyden jakamaton spektaakkeli	207
6.7	Skriini, ruumiillisuus ja prosessi	209
7	<i>Esittyvyys</i>	220
7.1	Prologi: performatiivinen luentoinstallaatio <i>Fantasma-koreja/Phantasm Baskets.</i>	221
7.2	Luentoinstallaatio ”Silmä, tyhjä kuva, tausta/kulissi”	222
7.3	Miten kokemus tunnistaa oman näyttämöllisyytensä	226
7.4	Tulossa olevan mediumi	231
8	<i>Skenografia ja projisointiarkkitehtuuri</i>	236
8.1	Skenografianäyttämön akuutti kysymys	237
8.2	Virtuaalimaailman paluu kokijan näkökulmaan	240
8.3	Kokemuksen mediamaisemia	244
9	<i>Esitys- ja teostiedot</i>	248
10	<i>Lähdeluettelo</i>	252
11	<i>Liitteet</i>	264
11.1	Liite 1: <i>Eloojääneet</i> –esitysmateriaaliluonnos	265
11.2	Liite 2: <i>Sensible Screening</i> –konseptin tiivistelmä	268
11.3	Liite 3: <i>Fantasma-koreja</i> –luentoinstallaation luonnos	269
11.4	Liite 4: <i>Kokeellinen tapahtuma #1</i> ohjelma	275
	ABSTRAKTI	276
	ABSTRACT	280

Kiitokset

Jatko-opinnot ovat avanneet ihmeellisiä näkymiä. Olen iloinen päästyäni tekemään ja saatuani tehdyksi! Tästä kaikesta lämmiin kiitos jokaiselle osalliselle. Aivan ensimmäiseksi taiteellisten osien kanssatekijät – esitysten *Mielipuolen päiväkirja*, *Bodies Are No Good*, *Eloonjääneet* ja projektin *oli/täällä* työryhmät sekä *Kokeellisen tapahtuman (#1)* ja *TESTing2013*-labran osalliset – suurenmoinen kiitos!

Alkusysäyksen jatko-opintoihini antoi Annette Arlander urauurtava taiteellinen tohtorintyö *Esitys tilana* (1998). Kiitän Annettea myös syvällisestä paneutumisesta työni alkuvaiheen ohjaukseen ja moneen suuntaan intoilevan tutkijan alun pitkämielisestä opastamisesta kohti fokusoidumpaa ja jäsennellympää. Lämmin kiitos esimerkistäsi, täsmentävistä kysymyksistä, viisaista otteista. Ympäristöherkän puun lähistöllä on hyvä kasvaa.

Väitöstyöni ohjaaja Liisa Ikoselle kaunis kiitos erityisesti skenografiayhteyksiä syventävästä, aina oikeaan hetkeen osuneesta avartavasta dialogista ja kollegiaalisesta tuesta. Esimerkkisi ja kannustuksesi ilmaista ja ammentaa taiteilija-tutkijan intimmeimmistä, samaan aikaan tutuimmasta ja oudoimmasta tietämisen lähteestä, omasta kokemuksesta, on ollut kullannarvoinen eväs.

Väitöstyöni ohjaajaa Mika Eloa kiitän suurenmoisesta tuesta ja esimerkistä tarttua hankaliakin kysymyksiä liepeestä ja tuoda käytännön ja teorian yhteyksiä rohkeasti näkyviin. Kanssasi käydyt keskustelut ovat avanneet pääsyjä moniin solmukohtiin. Olet auttanut piirtämään terävämmin niiden kysymysten ääriivivoja, joita vielä en itse tiennyt jo hyvän aikaa taiteen konkretiassa työstäneeni.

Kiitän professori John Sundholmia ja dosentti Pia Hounia väitöstutkimukseni kirjallisen osan esitarkastuksesta ja tarkentavista huomioista. Professori emerita Pirkko Koskea, dosentti Pia Hounia ja professori Anu Majaa kiitän esitysten esitarkastuksesta. Kiitän kunnioittaen vastaväittäjääni filosofian dosentti Jaana Parviaista, ja professori Susanna Helkettä minulla on ilo kiittää väitöstilaisuuden kustoksena toimimisesta.

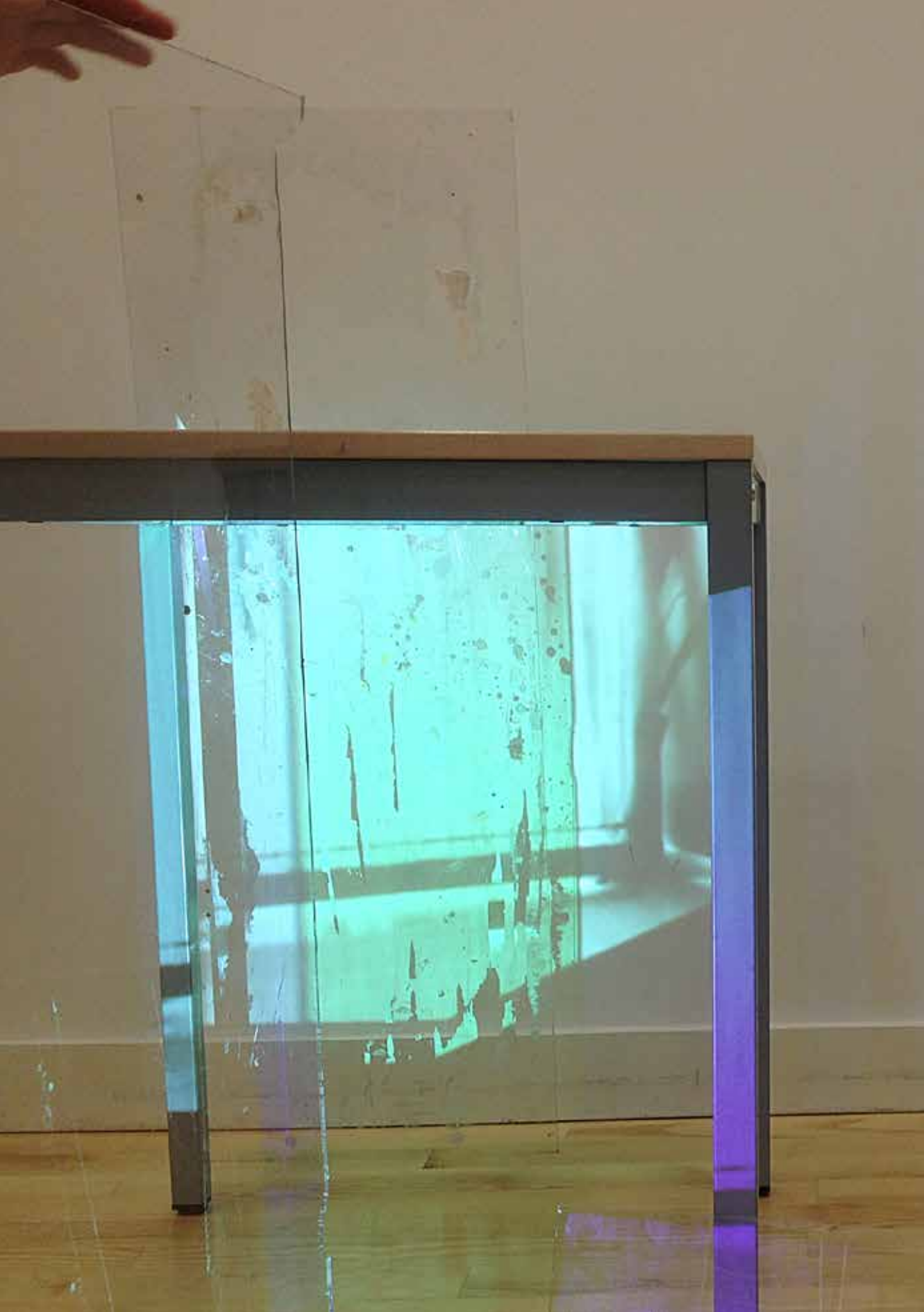
Kiitos niille, joilta olen saanut oppia ja kiitos opiskeli-
joille, joiden kanssa elävä suhde tekemisen ja teorian välillä tulee
jatkuvasti uudelleen kysytyksi. Kiitos ELON tutkijayhteisö ja tut-
kijatoverit yli osastorajojen. Kiitos syväsukelluksista visuaalisen
kulttuurin ja yhteiskunnan sidoksiin taiteen ja filosofian kielillä
(Miika) Luoto – (Mika) Elo -teemaseminaareissa. Rakkaalle kol-
legalleni JP Kiljuselle lähetän lämpimät ajatukset pilven reunalle.
Lavastuskoulun ihmiset, kiitos. Kirsi Rinne, kiitos komppaami-
sesta. Tuomas Kortteista kiitän kirjani ilmavasta ulkoasusta.

Kosketuksen figuurit -hankkeen kanssatutkijoille
perusteellinen ja suurenmoinen kiitos. Voiko väitöstutkimusta
tehdä innostavammassa ja kannustavammassa tilassa! Kiitos
Harri Laakso, Sami Santanen, Maisa Honkasalo, Laura Grön-
dahl, Esa Kirkkopelto ja Mika Elo. Ihminen voi lähteä Paattisista,
mutta paattinen ei ihmisestä kulumallakaan. *Kosketus*-projektin
aikaan 2009–2012 elettiin keskellä yliopistouudistusten pyör-
teitä. Tällöin viimeistään valkeni, että sivistysyliopiston teke-
vät ihmisten muodostamat yhteisöt. Jos jokin on huippua, niin
sitä olette te.

Mahdollisuudesta tutkia mediaalista näyttämöä kiitän
Aalto-yliopiston taiteen ja suunnittelun korkeakoulua, Suomen
Kulttuurirahastoa, Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus
AVEKia, Taiteen edistämiskeskuksen Näyttämötaidetoimikuntaa
ja Niilo Helanderin säätiötä.

Vanhempani Auli ja Saku, kiitos tuesta ja rakaste-
tuksi tulon etuoikeutetusta tunteesta. Rakkaat ystävät, suku,
kiitos että olette.

On kolme aivan erityistä. Suurenmoiseksi nuoreksi
mieheksi varttunut rakas poikani Eero, kaikkein suurin kiitos
sinulle! Sydämen sivistyksen suurjaosto, kumarrus, anteeksi ja
kiitos kestämisestä. Onnellinen sun mielesi lennosta, omasta
äänestä, oikeamielisyydestä, lämmöstä. Ihana ihminen. Ari.
Rakas. Kiitos kumppanuudesta, tajusta, ja että sun silmissä
asuu avara horisontti. Siinä on hyvä. Äiti rakas. Mun emoni ja
niin paljon enemmän. Sävelen, runon ja viisauden paras ystävä.
Omistan tämän teille.



Johdanto

1.

1.1

Tutkimuksen tausta ja tavoitteet

Tutkimukseni käsittelee näyttämön mediaalisuutta ja esittävän taiteen visuaalisia teknologioita skenografin näkökulmasta. Keskeiset kysymykseni koskevat mediateknologian ja aistinvaraisen esteettisen kokemuksen suhdetta. Pohdin aihettani yhtäältä suhteessa laajempaan mediateoreettiseen keskusteluun, ja toisaalta oman erityisalani (esittävät taiteet ja skenografia) kannalta. Erittelen *näyttämön*, *mediaalisuuden* ja *kosketuksen* suhteita ja niiden merkitystä skenografialle ja sen tutkimukselle. Erityisesti pyrin selvittämään, millä tavoin esitystilan videoprojisoinnit jäsentyvät eletyn, ruumiillisen havaitsemisen kannalta osaksi nykyskenografian laajentuneita käytäntöjä. Kysyn tutkimuksellani mitä tapahtuu, kun fyysinen tila kohtaa mediatiloja ja miten tämä kohtaaminen vaikuttaa katsoja-kokijaan. Millä tavoin videoprojisoinnit muokkaavat näyttämöä? Miten tällainen näyttämön muokkaaminen osallistuu eletyn kokemuksen reunaehtojen määrittymiseen esitystilanteessa? Millä tavoin mediaskenografiat muodostuvat kokemukselliseksi tilanteiksi? Näitä tutkimukseni keskeisiä kysymyksiä käsittelen eri näkökulmista väitöstudiumini taiteellisissa osioissa ja monografiamuotoisessa kirjallisessa osiossa.

Väitöskirjani kokonaisuuden tasolla kysymyksiäni ovat: Millä tavoin mediaskenografiat määrittävät kokemuksellisuuden ja ruumiillisen havaitsemisen rakenteita? Millaiseksi jäsentyy mediavälitteisten projisointien kokemuksellisuus, kun sitä tarkastellaan kosketuksen kannalta? Millaisesta näkyvyydestä videoprojisoinnein operoivassa skenografiassa on kyse?

Tutkiminen taidetta tekemällä on itselleni paitsi halua ymmärtää taiteellisen työn ydintä, myös pyrkimystä tuottaa käsitteellisiä välineitä ymmärtää, jäsentää ja keskustella siitä. Haluan etsiä ja tuoda näkyviin taiteen konkretiasta kumpuavien kysymysten yhteyksiä laajempaan keskusteluun. Tutkimuskysymykset ovat syntyneet suhteessa omaan taiteelliseen työskentelyyn ja sen

ilmaisukeinoihin. Tutkimukseni on edennyt kahdessa rekisterissä toimien – käytännön tekemisenä ja teoreettisena pohdintana. Olen pyrkinyt eksplikoimaan käytännön työssä tapahtunutta tutkimista ja sen kautta muodostuneita havaintojani, löydöksiäni ja näkemyksiäni yhteydessä filosofis-mediateoreettiseen viitekehykseen. Yhdistän toisin sanoen materiaallisen, tekemislähtöisen tutkimuksen mediateoreettiseen pohdintaan. Olen tällä tavoin pyrkinyt asemoimaan taiteen prosesseja tutkimusasetelmani kannalta mielekkäiksi katsomiini konteksteihin. Käytännön työskentelyssä etenen usein materiaalin ehdoilla; tutkimukseni taiteellisten osien keskeisimmät materiaalit ovat video, video-projisoinnit ja erilaiset tavat organisoida videoprojisointien ja fyysisen ympäristön yhdistelminä muodostuvia ajallisia tiloja.

Väitöstutkimukseni sisältää tämän kirjallisen osion ohella kuusi taiteellisen työskentelyn muodossa tapahtunutta osaa, joista kolme on esitarkastettu Taideteollisen korkeakoulun vanhan esitarkastusmenettelyn mukaisesti itsenäisinä taiteellisina osina. Produktioissa *Mielipuolen päiväkirja* (2004), *Bodies Are No Good* (2005) ja *Eloanjääneet* (2007) olen toiminut skenografina ja omalta kannaltani myös tutkijana. Tutkimustani silmällä pitäen olen visualisoinut esitykset lähestymällä videoprojisointeja tapauskohtaisesti eri tavoin skenografisena mediumina. Luvuissa (3) – (5) käsittelen esityksiin toteuttamiini projisointeihin ja videoihin liittyviä produktiokohtaisia kysymyksiä. Väitöstutkimukseni kolme muuta taiteellista osaa ovat esityskontekstista irrallaan toteutetut kokeilut ja installaatiot: video *oli/täällä* (2006), performatiivinen luentoinstallaatio *Fantasma-koreja/Phantasm baskets* (2011) sekä näkyvyyden ja näytön (*screen*) teemoihin liittyvä laboratoriokokeilujen sarja *Sensible Screening – experimenting staging as visibility* (2013).

Uusien mediateknologisten mahdollisuuksien myötä skenografin työ kytkeytyy yhä tiiviimmin havainnon ja läsnäolon kysymyksiin. Nykykeskustelussa *medioiksi* mielletään ennen kaikkea erilaiset tekniset välineet, erityisesti kommunikaatio- ja informaatioteknologian välineet. Medioiden ja

näyttämön suhdetta koskevat kysymykset ovat muodostuneet skenografian kannalta keskeisiksi tavalla, joka edellyttää tulkinnan ja merkityksenmuodostuksen prosessien avaamista erityisesti ruumiillisuuden ja aistinvaraisen kokemuksellisuuden lähtökohdista. Itse tarkastelen *mediaalisuutta* merkin, jäljen ja teknisen laitteen väliin sijoittuvana rakenteena.¹ Tämän jäsenyksen mukaan mediat eivät määrity vain teknisiksi välineiksi vaan niitä tarkasteltaessa on otettava huomioon niiden rooli niin välinä, välityksenä kuin välittäjänäkin. Mediat kytkeytyvät sekä merkityksenmuodostuksen prosesseihin että aistimusten välittymiseen. Tutkimukseni keskittyy etenkin viimeksi mainittuihin.

Esittävän taiteen nykymuodot ovat miltei poikkeuksetta medioidenvälisiä, *intermediaalisia*.² Erilaiset kuvantamisen teknologiat ovat viimeistään kuluneen vuosituhannen taitteesta lähtien muodostuneet osaksi esitysvisuaalisuuden repertuaaria niin suuren mittakaavan institutionaalisilla näyttämöillä kuin monitahoisessa esityksellisessä marginaalissa. Fyysisiin tiloihin ja ympäristöihin yhteydessä olevat samoin kuin erilaisiin ”skriineihin” (*screens*) kiinnittyneet ja ”ruutujensisäiset” esitykselliset mediatilat ovat muodostuneet sellaisiksi tapahtumallisiksi ja kokemukselliseksi ympäristöiksi, joiden jäsentämisessä tilan, ajan ja audiovisuaalisten alueiden parissa toimivien taiteilijoiden ja tutkijoiden näkemyksille olisi tilausta.

Tulkinnat kuvantamisen teknologioiden ja elektronisten medioiden roolista osana esitystä mukailevat osin edelleen useimmille esitysteorioille leimallista käsitystä ”suoran” (*live*) ja ”mediavälitteisen” (*mediatized*) hierarkisuudesta.³ Osallistunut tutkimuksellani näitä varsin yksioikoisia vastakkainasetteluja purkavaan keskusteluun. Painotan tutkimuksessani näkökulmaa, jossa aistinvarainen kokemus on aina todellinen, konkreettinen ja eletty havaitsemiskokemus riippumatta siitä vaikuttavatko siihen fyysisen todellisuuden käsinkosketeltavat, materiaaliset asiat vai mediavälitteiset virtuaaliset efektit.

Kiinnostavan näkökulman esittävien taiteiden mediaalisten käytänteiden kokemuksellisuuteen avaa Henk

Oosterlingin huomio siitä, kuinka ontologiselta asemaltaan erilaisia medioita yhdistelevissä taiteissa muodostuva medioiden välisyys (*intermediality*) näyttäisi tuottavan pelkän eriytyneisyyden tai autenttisen ja epäautenttisen vastanapaisuuksiin perustuvien karkeiden jaottelujen sijaan uudenlaista vuorovaikutteisuutta, jonka huomioiminen edellyttää tilanne- ja kontekstisidonnaista herkkyyttä, sensibiliateettiä. Tämän näkemyksen pohjalta muodostuu käsitys siitä, että erilaisia medioita yhdistelevissä taiteissa esiin nouseva kokemuksen erityinen laatu edellyttää herkkätuntoista, *mediasensitiivistä* tarkastelua.⁴ Mediasensitiivisyys avaa väylän ajatella mediateknologioin operoivaa skenografiaa ruumiillisen havaitsemisen fenomenologisen perustan kannalta.

Tutkimusasetelmani tavoitteena on eritellä, millä tavoin kysymys näyttämön mediaalisuudesta nivoutuu ennen kaikkea ruumiin aistisuuteen ja aistinvaraisen kokemuksen jäsennyksiin. Tutkimukseni näkökulmasta mediateatterillinen kokemus muodostuu ensisijaisesti katsoja-kokijan ruumiillisessa havainnossa tapahtuvana omana, henkilökohtaisena ja samanaikaisesti monikollisena ja jaettuna kokemuksena. Aistinvaraisen kokemuksen jäsennysten nojalla käy ilmi, että eletyn kokemuksen ydin – havaitseva ruumis itse – on mediaalinen. Näitä jäsennyksiä olen tutkinut taiteellisten projektieni kautta hyvinkin erityisten kysymysten kautta, eri näkökulmista. Erityiskysymysten kautta pyrin osoittamaan mediaalisuuden pohdintojeni yhteyksiä myös laajempaan esityksellisten taiteiden alueeseen.

Tavoitteenani on myös hahmotella ja selkeyttää keskeisiä käsitteitä, joiden avulla skenografian optisten taktiikoiden tuottamaa kokemuksellisuutta voisi arvioida uudelleen. Tutkimukseni kiertyy mediaalisuuden ja kosketuksen tematisointien kautta kysymykseen (maailman) näkyvyydestä – ja edelleen videoprojisointien kannalta ”skriinin” (*screen*) monitahoiseen teemaan. Tämä on *kosketuksen arkkitehtuuriksi* nimeämäni rakenteen mediaalisen puolen keskeinen kiinne kohta. Kysymys mediaskenografoiden näkyvyydestä on minulle *esittyvyyteen* sisältyvän virtuaalisen ulottuvuuden auki pilkkomista ja samalla yritys saada

ote tilaan ja aikaan paikantumattoman (virtualisoituneen) paikan reunaehdoista. Taiteellisissa osioissa olen kehitellyt tapoja jäsentää mediaalisen näyttämön kuvallisuutta kokemuksellisuuden ja kosketuksen tematisointien näkökulmasta.

Tutkimukseni taustalla vaikuttaa käsitys skenografia-käsitteen laajenemisesta. Laajentuneen skenografiakäsitteen pohjalta skenografia voidaan ymmärtää katsojan kokemusta aktiivisena tilallisen dramaturgian strategiana. Tärkeä tilallinen ja ajallinen – ja näin siis myös skenografinen – lähtökohtani on, että pohdin kuvantamisen teknologioita nykyskenografian tila-ajattelua ja -käytänteitä yhä keskeisemmin määrittävän ”tapahtumallisen tilan” (*event-space*)⁵ ja lavastustaiteen tapahtumaluonnetta koskevien näkemysten pohjalta.⁶ Nykyskenografia jäsentyy yhä useammin ”tapahtuman, kokemuksen ja toiminnan termein – ei niinkään fyysisten kappaleiden koosteena tai metaforisten kuvien visuaalisena esityksenä”.⁷ Lähestyn esittävän taiteen visuaalis-auditiivista, tilaan ja aikaan avautuvaa taiteenalaani tältä pohjalta. Koen perinteisen skenografia-käsitteen vastaavan vain vaillinaisesti uuteen tilanteeseen, jossa esittävän taiteen audiovisuaalisen kentän taiteilijat suuntautuvat näyttämö- ja esitystaiteen ohella myös muihin tapahtumallisiin, esityksellisiin, ruumiillisesti koettuihin, elettyihin ympäristöihin. Näitä uudenlaisia skenografisia kokemuksellisia ympäristöjä ovat fyysisen tilojen rinnalla myös erilaiset mediatilat ja virtuaaliympäristöt sekä fyysisen tilan ja mediatilojen yhdistelmät. Taiteellisten osien kautta tutkimukseni kiinnittyy nimenomaan viime mainittuihin – fyysisen tilan ja mediatilan yhdistelmiin. Kokemus muodostuu konkreettisena, elettyinä ja aistimuksellisena, vaikka siihen vaikuttavat tekijät olisivat virtuaalisia, varjomaisia ja aineettomia ja vain osin käsin kosketeltavia.

Esittävän taiteen skenografian (re)aktiivista roolia ja tilan transformatiivisuutta painottavat näkemykset poikkeavat siitä modernin teatterin traditiosta, jossa skenografia on jäsentyt esitystekstin visuaaliseksi, käsitteelliseksi ja tilalliseksi, usein näytelmätekstiä tai jotakin muuta draamallista lähtökohtaa

esilukevaksi, ennalta määritellyn tulkinnan mukaan sommitel-
luksi kolmiulotteiseksi merkkikudelmaksi. Tässä perinteessä
skenografiaa on hahmotettu kuin esityksen ulkopuolelta katsot-
tavina näyttämökuvina, jotka pitävät sisällään salaiset tulkinnan
avaimet odottamassa tarkkaavaista katsojaa, jonka tulee ikään
kuin murtaa lavastuksen visuaalinen koodisto ymmärtääkseen
mistä esitys kertoo. Tutkimukseni käsittelee laajentuneen ske-
nografian paradigmat kahdessa toisiinsa limittyvässä mielessä:
sen keskiössä ovat mediaalinen skenografia ja tapahtumallisen
tilan lähtökohta.

Näyttämö on olemuksellisesti monen rinnakkaisen
tila- ja aikatason simultaaninen rakenne ja olosuhde. Elektroniset
mediateknologiat eivät sinänsä tuo sen jo valmiiksi fantasma-
goriseen olemukseen varsinaisesti mitään uutta. Uutuus piilee
mediateknologioiden mahdollistamissa tavoissa tehdä näkyväksi
ja monistaa läsnäolon tasojen eriaikaisuutta ja yhtäaikaisen täällä-
ja sielläolon kerroksia. Mahdollisuus tuottaa samanaikaisesti
keskenään ajan ja paikan suhteen ”toisaalla” sijaitsevia tiloja on
murtanut klassisia läsnäolon rakenteita ja korostanut näyttämön
virtuaalista ominaisluonnetta entisestään.⁸ Tutkimukseni kan-
nalta keskeisin kysymys onkin, millä tavoin näitä samaan aikaan
täällä ja toisaalla sijaitsevia intermediaalisia tilanteita voitaisiin
hahmottaa aistinvaraisen kokemuksen kannalta.

Niin näyttämöä kuin mediateknologioita luonnehtiva
virtuaalisuus on eräs tutkimukseni keskeisistä käsitteistä.⁹ Alusta-
vasti luonnehtien lähestyn tutkimuksessani virtuaalisuutta vaiku-
tuksena ja kykynä tuottaa ja (jatkuvasti) luoda todellisuutta aina
jollakin aiemmasta poikkeavalla tavalla. Tältä pohjalta huomio
kiinnittyy sen ilmentämään transformatiivisuuteen tai muutos-
potentiaaliin, jota seuraa paitsi muutos myös muodostuminen
uudelleen jollakin aiemmasta muuntuneella tavalla.

Tutkimukseni taustalla vaikuttavat teatterin ja
liikkuvan kuvan ”post-muotoja” koskevat jäsennykset, joita on
pyritty käsitteellistämään muun muassa ”draaman jälkeisen
teatterin” (*postdramatisches Theater*)¹⁰ ja ”jälkielokuvallisuuden”

(*post-cinematic condition*)¹¹ termein. Taiteissa ja yhteiskuntatieteissä puolestaan on käyty laajoja keskusteluja ”mediaalisesta käänteestä” (*medial turn*), ”medioiden jälkeisestä tilasta” (*post-medium condition*) ja ”posthumanismista” (*post-humanism*).¹²

1.2

Lähtökohdat ja tutkimusasetelma

Skenografia on ensisijaisesti tilan ja tilallistumisen aluetta. Tämä lähtökohta on määrittänyt tutkimukseen sisältyviä taiteellisia projekteja ja niiden myötä muodostuneita kysymyksenasetteluja ja tulkintoja suhteessa teoreettiseen lähdeaineistooni. Taiteelliset tutkimukselliset lähtökohtani kytkeytyvät projisoitua kuvaa ja videoprojisoiteja keskeisenä osanaan käyttäviin taiteen tilallisiin muotoihin, joissa eletty ja liikkuva ruumiinkuvallisuus sekä katsojan havaitsemisprosessi ovat keskeisiä esitystilanteen tai teoksen muodostumista määritteleviä lähtökohtia. Media- ja installaatiotaiteen hybridisten muotojen ja liikkuvan kuvan kokeellisten muotojen traditiot ovat avanneet itselleni tapoja hahmottaa liikkuvan kuvan tilallisten muotojen ja esittävän taiteen suhteita.¹³

Minua kiinnostaa erityisesti esitysprojisointien syvyyssulottuvuus ja tilallisuus. Lähestyn projisointeja toisenlaisen näkyvyyden lähtökohdista kuin maksimaalisen kuvaterävyyden tai elokuvan valkokangastradition kannalta. Olen hakenut vaihtoehtoisia kuvaprojisoinnin tapoja suhteessa elokuvan tradition kaksiulotteiseen valkokankaaseen, joka perinteisesti on avautunut yhdeltä puolen katsottavaksi.¹⁴ Samalla olen pyrkinyt tekemään näkyväksi erottelua siihen katsomiskonventioon, jossa kuva on jäsentynyt maailmaan avautuvana ikkunanäkymänä.¹⁵

Pääsääntöisesti olen käyttänyt projisointipintoina kerroksittaisia, heijastavia ja/tai liikkuvia, löydettyjä tai varta vasten konstruoimiani rakennelmia, materiaaleja ja olosuhteita. Olen tehnyt erilaisia kokeiluja projisoimalla keskellä tilaa ja tilannetta, projisoimalla ilmaan, sattumanvaraisiin, liikkuviin,

katoaviin, valoa läpäiseviin ja puoliläpäiseviin pintoihin, arkkitehtonisen tilan katvealueisiin, tasopintojen välisiin saumoihin, nurkkiin ja aukkoihin. Näyttämölavastuksessa maalattujen taustakankaiden tapaan käytetyt taustaprojisoinnit ovat kuin ikkunaparadigman teatterillisiä versioita – ”leffaa teatterissa”, kuten Arnold Aronsonia mukaillen voitaisiin muotoilla.¹⁶ Siinä missä elokuvan katsomiskonventiossa on useimmiten pyrkimys mahdollisimman laadukkaaseen kuvaterävyYTEEN, ovat minua kiinnostaneet skenografisen tilan kannalta projisoidun kuvan sattumanvarainen ja tarkoituksellinen hajoaminen, kuvapintojen murtumat, projektorista suuntautuvan valokeilan eteen sattuvat esteet, osumat ja häiriötekijät, joiden vaikutuksesta kuvatila hajoaa, syvenee ja kerrostuu. Olen tehostanut kuvan harhailua ja projisointien aikaan saamaa syvyysvaikutelmaa liikkuvien ja liikkeeseen reagoivien heijastuspintojen avulla eri tavoin. Olen pyrkinyt aktivoimaan erilaisten läpiprojisoitavien materiaalien avulla muodostuvia tiloja niin, että ne laajenevat tai liukenevat projisointi- tai heijastuspinnoilta ympäröivään fyysiseen tilaan. Näin ne muodostavat yhä kertautuvia yhdistelmä- tai hybridi-tiloja, joita ei voi aivan tarkkaan ennalta määrittää tai kontrolloida. Kuten Oja huomioi, kun projisointi on organisoitu keskelle tilaa, sen ympärille, eteen ja taakse muodostuu keilamaisia valotiloja; projektorin heijastaman valon osuessa vaikkapa tilassa liikkuvaan ihmiseen, kuvatilan syvyys materialisoituu ja tulee näkyväksi osuessaan tällaisen ”välikohteen” pintaan.¹⁷ Teatterin ja teknologioiden rinnakkaishistoriaa tutkinut Chris Salter viittaa näyttämöskenografisiin videoprojisointeihin ”skenografian arkkitehtonisina rakenteina”.¹⁸ Termi *projisointiarkkitehtuuri* on tältä pohjalta muodostamani versio, joka ilmentää kiinnostustani projisoida ennemmin (syvyysulotteisen) tilan kuin (”elokuva-skriinimäisten”) pintojen lähtökohdista.

Videoprojisointien ja projisoidun kuvan jäsennyksen osalta seuraan pääpiirteissään nykytaiteen, liikuvan kuvan historian ja niin sanotun taiteilijaelokuvan tutkimukseen suuntautuneen Tamara Troddin ehdottamaa lähestymistapaa, jossa

liikkuvan kuvan taiteita ja *projisoidun kuvan taiteita* tarkastellaan erillisinä, joskin monelta osin toisiinsa lomittuvina traditioina.¹⁹ Projisointikeskeisiä taiteen muotoja yhdistää eri painotuksin (1) jollakin erityisellä tavoin määrittyvä suhde tilaan, (2) tilan ja projisointivälineen suhteen huomioiminen, (3) ajalla leikittely, (4) jollakin tavoin erityinen materiaalisuus sekä (5) katsojan omakohtaisen kokemuksen painottuminen ja viittaussuhteet ruumiillisuuteen, aistisuuden jäsennyksiin ja erilaisiin fantasmaattisiin elementteihin ja surrealismiin.²⁰ Videoprojisointeihin, tapahtumalliseen tilaan ja tilanteena jäsentyvään skenografiin lähtökohtaan kiinnittyvät kysymykseni ovat tältä pohjalta muodostuneet niin tutkimukseni lähteiksi, materiaaleiksi kuin instrumenteiksikin – sanalla sanoen: tutkimusympäristökseni.

Vaikka nojaan ensisijaisesti projisoidun kuvan jäsennyksiin, viittaa eri yhteyksissä myös yleisemmin liikkuvaan kuvaan, sillä katson skenografian projisointiarkkitehtuurin termin jäsentämieni vaikutteiden muodostuvan siinä määrin sekatekniikkaisena, että aina en koe tarpeelliseksi erikseen painottaa *liikkuvan* ja *projisoidun* kuvan välistä erottelua. Myöskään kaikki ne eri ”tekniikat”²¹, joilla taiteellisissa osioissani olen operoinut, eivät ole välttämättä edellyttäneet lainkaan (media)teknologioita, sähköä tai kuvan tuottamisen laitteistoja.

1.3

Taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimukseni orientaatiosta

Tutkimukseni rakentuu osaksi taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen monialaista kenttää. Interdisiplinääristä, monialaista tutkimusta luonnehtii Henk Borgdorffin mukaan se, että se sisältää käytännöllisiä, teoreettisia ja menetelmällisiä lähtökohtia, joiden kautta lähestytään hyvinkin erityisiä ja paikallisia kysymyksiä.²² Yhdistän tutkimuksessani taiteen praksista, esitys- ja skenografia-tutkimusta, mediaestetiikkaa sekä liikkuvaa kuvaa keskeisenä

osana käyttävien taiteenalueiden teoriaa ja historiaa tutkija-taiteilijuuden kautta syntyvään ja muokkautuvaan tietooni. Tutkimuksen tavoitteena on tuottaa yhteyksiä skenografian mediamuotojen ja kokemuksen aistinvaraisuutta painottavien mediaesteettisten pohdintojen välille.

Luonnehdin tutkimusasennettani fenomenologiseksi mediaesteettiseksi pohdinnaksi. Ajattelen taiteen tekemistä maailmasuhteena, joka mahdollistaa minulle välittömimmän mahdollisen kosketuksen maailmaan, johon Maurice Merleau-Pontya mukaillen olen suuntautuneena, ruumiini ympäröimänä, tässä ja nyt.²³ Jaan skenografi-tutkija Liisa Ikosen ajatuksen tutkimusintressien tiiviistä kytköksestä omaan lavastajaidentiteettiin ja taidenäkemyksiin; tutkimusintressini ja -kysymykseni ovat muodostuneet tekijyyteni kautta syntyneen esiyymmärryksen pohjalta.²⁴ Kysymysten muotoutumiseen on vaikuttanut halu syventää ymmärrystä skenografiasta taiteiden- ja medioidenvälisenä yhtä aikaa heterogeenisenä ja erityisenä tilan ja visuaalisuuden alueena. Ymmärrän tutkija-taiteilijuuteni muodostuvan ja jatkuvasti muokkautuvan tässä tilassa.

Yksityisen ja jaetun dynamiikka tekee tutkija-taiteilijuudesta ymmärrykseni lähtöpisteen ja samalla osoittaa sen aukkoisuuden; intuitiivistenkin valintojen taustalla vaikuttavat eri tavoin ja käsittein hahmotettava ei-tietämisen alue sekä mielen rakenteet ja toiminnot. Borgdoffin mukaan taiteellisessa tutkimuksessa kysymykset, menetelmät ja tutkimuksen kommunikoitumisen tavat rinnastuvat taiteellisiin prosesseihin: taiteen tekeminen noudattaa omaa logiikkaansa ja on sidoksissa sellaisiin tiedon alueisiin, jotka eivät ole palautettavissa perinteisiin akateemisiin rakenteisiin.²⁵ Tutkimukseni haasteena on ollut taiteellisen työskentelyn ja sen kanssa keskusteluttamieni teoreettisten pohdintojen välisten *yhteyksien näkyväksi tekeminen* tavalla, joka huomioisi sekä käytännön tekemisen että teoreettisen pohdinnan omia erityislaatuja sen sijaan että näyttäytyisi näitä eri tiedonmuodostuksen rekistereitä edustavia alueita liudentavina synteesipyrkimyksinä.

Taiteellinen työskentely on toiminut kahtalaisessa roolissa suhteessa tutkimuskehykseen: yhtäältä taiteellisen työskentelyn myötä muodostuneiden tutkimuskysymysten koettelu alustana ja toisaalta tutkimusprosessin myötä elävänä aineistona ja kysymysten tarkentamisen paikkana. Ajattelen että kyse on kahden tilan ja kahden toisiinsa vaikuttavan sanomisen tavan menetelmästä, joka etenee edestakaisessa, epälineaarisessa, vuorovetoisessa ja -vaikutteisessa suhteessa.²⁶ Tutkimukseni metodologisen rungon muodostava käytännön työskentelyn ja teoreettisen pohdinnan vuorottelu on tarkoittanut sitä, että menetelmänä on ollut kysymiselle altistuminen ja kysymysten herättäminen, ei niinkään vastausten kartoittaminen ennalta määriteltuihin kysymyksiin. Tällainen orgaaninen kaksisuuntaisuus ilmentää itselleni taiteellisen tutkimuksen tiedonmuodostuksen tapaa. Tutkimuskirjoittaminen ja taiteen tekeminen ovat kumpainkin prosesseja, jotka eivät etene lineaarisesti. Stephen Goddardin mukaan taiteen praktiikka ja teoreettisen pohdinnan kautta tuottuva tutkimuskirjoittaminen ovat kumpikin taiteellisia, luovia käytänteitä.²⁷ Taiteellisten prosessien ja tutkimuskirjoittamisen suhde määrittyy eri käytäntöjen välisenä *yhteytenä* ja ”vaihdantana” (*correspondence*), jossa visuaalinen ja verbaalinen argumentaatio muodostuvat yhteydessä toisiinsa. Kyse on tietämiseen ja ei-tietämiseen nojaavan ymmärryksen liikkeestä, jolla on omanlaisensa, ennakoinen ja kesytönkin tapa edetä. Kuten Ikonen ja Lifländer kuvailevat, tekijän oman läsnäolon salliva kokemuksellinen tieto paljastuu, elää ja muokkautuu tutkimuksen myötä. Se ei ole absoluuttista vaan ”lähenee ennemminkin vihjettä, jonka soveltaminen vaatii aina myös omaa ajattelua”.²⁸ Taiteellinen tutkimus on itselleni väylä jäsentää aistein havaittavaa todellisuutta tavalla, joka mahdollistaa ennalta määrittelemättömän (ja siinä mielessä uuden) tiedon käsitteellistämisen ja analysoinnin eletyn kokemuksen lävitse.

Etenkin esittämissä taiteissa taiteellista tutkimusta luonnehtivat prosessuaalisuus, keskeneräisyys ja se ettei ennalta aivan tarkkaan voi tietää mihin prosessi johtaa. Prosessitekemisen

kielioppia ja avoimen koodin lähtökohtaa tukevat muun muassa erilaiset nykyteatterintekijöiden hyödyntämät ja varioimat teknikat kuten *devising* ja *viewpoints*. Näitä menetelmiä olen hyödyntänyt tutkimukseni taiteellisissa osioissa. Keskeistä ei kuitenkaan ole ollut kiinnittyminen tiettyyn metodiin tai menetelmään. Ne ovat ennemminkin olleet prosessuaalista työtapaa jäsentäviä rakenteellisia apuvälineitä, joiden kautta esitysten liike-, teksti-, ääni- ja tilallis-visuaalista materiaalia osaltaan tuotimme.

Devising oli yksi esitysten *Bodies Are No Good* ja *Eloojääneet* menetelmällisistä lähtökohdista, ja *Mielipuolen päiväkirja* oli Nikolai Gogolin alkuperäistekstin pohjalta uudelleendramatisoidun tekstin lähtökohdastaan huolimatta työtavoiltaan ”divaisaava”, työryhmälähtöinen, avoin prosessi. Keskeiseksi nykyteatterin työtavaksi muodostunut *devising* rinnastuu eienalta tietämisen lähtökohtaan: *Forced Entertainment* -esitys- taideryhmän perustaja Tim Etchells luonnehtii työtapaa prosessina, joka kieltäytyy ennalta tietämästä, mihin se on menossa.²⁹ *Devisingia* määrittää halu muodostaa henkilökohtaisia väittämiä maailmasta esityksen tilassa ja ajassa; se on altistumista liikkuvalle tilanteelle, jossa pyrkimys eheään esitysmaailmaan tai tulkinnalliseen, aukottomaan synteysiin on taka-alalla.³⁰ Mikä hyvänsä esityskomposition elementti voi toimia prosessin alkupisteenä, ja toisaalta yhdenkään elementin ei tule nousta määräväksi liian aikaisessa vaiheessa prosessia.³¹ Esittävän taiteen uusissa muodoissa pyrkimyksenä ei useinkaan ole muodostaa eheää, aukotonta ja itseriittoista esitysmaailmaa, vaan ennemminkin avoin, kysymyksiä herättävä ja dialoginen tila. Nyky-*katharsis* ei puhdistaa katsoja-kokijaa tarjoamalla valmiiksi pureskeltuja maailmanselityksiä, vaan pikemminkin kiihdyttämällä, hämmentämällä ja herättelemällä katsojan omaa ajatteluprosessia. Tätä voi ajatella myös yhtenä taiteellisen tutkimuksen lähtökohtana ja tavoitteena.

Pohdin tutkimuksessani tilan, ajan ja paikan kysymyksiä suhteessa näkyvyyteen, skriiniin ja esittävyyteen.

Esimerkiksi kysymys kuvan näkyvyydestä, tapahtumallisuudesta ja siitä ”miten näky” on itselleni skenografisten toimieni kautta luontaisesti muodostunut kysymys. Samalla kun näyttämö näyttää jotakin, jää jotakin aina näkyvän katveeseen. Näkyvyyden pohtiminen on itselleni luontainen tapa – tiedostettu ja ei-tietoinen yhtäaikaan – jäsentää maailmaa taiteen prosessin kautta. Skenografian mediaalisia taktiikoita ja tekniikoita luonnehtiva välitteisyys on johdattanut itseäni ajattelemaan projisointien tapahtumaluonnetta näkökulmasta, jossa mediavälitteisyys rinnastuu kosketukseen tietyn samanaikaisen yhteyden ja välin edellytyksen kannalta. Projisoitu, mediavälitteinen kuva haastaa katsojaa ottamaan osaa tapahtumaan, jossa osallisina ovat sekä katsoja että kuva. Kyse on monella tapaa vastavuoroisesta suhteesta.

Vastavuoroisuus luonnehtii myös nykyteatterin yhä useammin kokijuudeksi määrittyvää katsojuutta. Nykykäsitysten valossa katsojuus määrittyy usein osallistuvana, aktiivisena toimijuutena, jossa katsoja-kokija osallistuu teoksen tai esityksen luomiseen toinen toisiinsa solmiutuvan havaitsemiskokemuksensa ja käsitteellisen tulkintansa kautta. Erika Fischer-Lichten näkemys esityksestä jatkuvana ”vastavuoroisen palautteen luuppina” (*autopoietic feedback loop*) vastaa käsitystä esityksestä vuorovaikutteisena, jatkuvasti muuntuvana ja muokkautuvana tilana.³² Tässä yhtälössä perinteinen subjekti–objekti-jako osoittautuu riittämättömäksi; esityksen ja katsojan asemointi vastapelureiksi näyttäytyy jossain määrin keinotekoisena konstruktiona. Esitys on vastavuoroinen tilanne, jossa näkökulmasta riippuen sen osallisia voidaan tarkastella yhtä lailla sekä objektina että subjektina. Kun puhun tutkimukseni kehityksessä kokemuksesta, kiinnityn väistämättä samalla *tekijä*positiooni; näin ollen olen oman tutkimusastetelmani ja havaitsemiskokemuksista koskevien tulkintojeni *kokija*. Muiden kokemuksia voin ainoastaan omien kokemusteni ja erilaisten teoreettisten jäsenysten ristivalotuksessa aavistella.³³

Tutkimuksen teoreettinen tausta ja sen muodostuminen

Pohtiessani mediaalisten käytäntöjen vaikutusta aistinvaraiseen kokemuksellisuuteen ja ruumiilliseen havaitsemiseen olen hakeutunut mediafilosofiin ja fenomenologisiin teorioihin. Tutkimukseni teoreettiset viitepisteet kiinnittyvät kahtaalle: mediaalisuutta ja kosketusta käsitteleviin pohdintoihin.

Kuten jo edellä alustavasti mainitsin, tutkimukseni lähtökohtana on käsitys, jonka mukaan mediat kytkeytyvät aistimusten välittymiseen ja sitä kautta merkityksenmuodostuksen prosesseihin. Välineellisen lähtökohdan sijaan huomioidaan tällöin medioiden rooli niin välinä, välityksenä kuin välittäjänäkin.³⁴ Pohdittaessa visuaalisten teknologioiden kokemuksellisuutta, mediaalisuutta tulee ajatella ruumiiseen sidoksissa olevana, kokemuksen välitteisyyttä ilmentävänä rakenteena. Mediaskenografioiden kokemuksellisuus on siten suhteessa siihen ”välissä olevaan” (*to metaxy*), jonka, kuten jatkossa lähemmin esitän, Aristoteles liittää tuntoaistiin ja aistimusten välittymiseen.

Nojaan *mediaalisuutta* koskevilla pohdinnoissani erityisesti Samuel Weberin tulkintaan mediaalisuudesta virtuaalisena kyvyn ulottuvuutena.³⁵ Tarkastelen näitä kysymyksiä lähemmin luvussa (3) *Mediat ja mediaalisuus*. Lähestyn mediasensitiivisen näkökulman nojalla medioiden ”medioimaa” aistinvaraista kokemusta etäisyyden ja intimiteetin samanaikaisuuden dynamiikkana, joka – samalla kun se tuottaa murtuman kokijan ja koetun (kohteen) välillä – säilyttää havaitsemiskokemuksen osapuolten välisen jännitteen ja pitää niitä toinen toisensa otteessa. Vastaavanlainen yhteen tuovan eron jännite leimaa *kosketusta*, kuten Merleau-Pontyn katseen ontologian pohjalta jatkossa esitän.³⁶

Kosketusta lähestyn yhtäältä Aristoteleen aistisuutta koskevien pohdintojen ja toisaalta Merleau-Pontyn katseen ontologian ja kosketuksen tematisointien pohjalta. Tällöin keskeisiksi

teemoiksi muodostuvat aistiherkkyys ja aistimisen kaksisuuntaisuus, jossa on kyse silmän, hengen ja ruumiin tavoista koskettaa ja tulla kosketetuksi. Merleau-Pontyn kosketuksen tematisointien keskiössä on *aistivan ja aistitun välinen sidos*, joka merkitsee havaitsemisen ja havaituksi tulon samanaikaisuutta. Tämä muodostaa yhden tutkimukseni keskeisistä rakenteellisista solmukohdista. Aistien yhteisvaikutus tulee tältä pohjalta huomioiduksi tavalla, jossa aistiva ja aistittu vaikuttavat toinen toisiinsa – mutta ilman, että ne sulautuisivat toisiinsa tai tarkoittaisivat samaa asiaa.

Pyrin osoittamaan, että niin kosketukseen kuin mediaalisuuteenkin sisältyy tietynlainen kahden välissä oleminen – ja samalla niitä kumpaakin määrittää tietty välittömyydeltä vetäytyvä elementti. Tämä on kuitenkin pitkälti jäänyt erittelemättä, sillä länsimainen filosofia on alkuhämäristään asti kiinnittynyt ”aistimukseen yleensä” ja aivan erityisesti näköaistimukseen.³⁷ Tutkimukseni kannalta onkin kiinnostavaa, että Merleau-Ponty erittelee katseen ja kosketuksen välisiä yhteyksiä syvyyssuuntaan ulottuvana kysymyksenä, jossa subjektin ja objektin suhde ei ole vastakkainen, vaan monitahoinen ja toisiinsa kietoutunut. Merleau-Pontyn pohjalta skenografiassa tulee huomioiduksi katseenvaraiseen logiikkaan perustuvan katsomisen tavan ja ruumiillisuuteen palautuvan – tietyllä tapaa ylijäämänä havaitun piirissä koettavaksi tulevan – havaitsemisen yhteisvaikutus, jota kutsun tutkimukseni sanastossa *kosketuksen arkkitehtuurin aistiseksi puoleksi*. Tältä pohjalta elävän ja medioituneen läsnäolon ero näyttämöllä jäsentyy hienovaraiseksi yhteispeliksi karkean vastakkainasettelun sijaan.

Huomattakoon, että viittaa kosketuksen arkkitehtuurilla paitsi aistinvaraisen kokemuksen rakenteellisiin piirteisiin, myös *ellettyä tilaa jäsentävään materiaalisuuteen* – niihin fyysisen todellisuuden tilallisiin ilmentymiin, joiden kautta asiat osaltaan tulevat koettaviksemme. Analysoin esitystilan ja skenografian tilaa sekä fyysisenä että mentaalisenä tilana tai arkkitehtuurina. Tilaa jäsentävä *materiaalisuus* viittaa tutkimuksessani paitsi tilan arkkitehtuuriin, kuten tasopintojen ja tilassa olevien

elementtien muodostamiin kokonaisuuksiin ja niiden välisiin suhteisiin, myös erilaisiin aineettomiin skenografisiin elementteihin, kuten videoprojisointeihin. ”Materiaalisuus” ei siis tutkimukseni sanastossa viittaa ainoastaan havaittujen asioiden fyysisyyteen tai kappalemaisuuteen, vaan ennen muuta *kokemuksen konkretiaan*.³⁸ Kokemus videoprojisoinneista on konkreettinen ja meihin todellisuudessa vaikuttava, vaikka kuvat, välähdykset ja aineettomat tilat, joita projektorista heijastuva valo silmikoi nähtäväksi ei ole mitään kouraantuntuva.

1.5

Tutkimuksen rakenne

Kuten jo edellä mainitsin tutkimukseni koostuu tämän kirjallisen osion ohella kolmesta projisointeja keskeisenä osanaan käyttävästä esitysvisualisoinnista sekä kolmesta kokeellisesta installaatiosta.

Mielipuolen päiväkirja on tutkimukseni ajallisesti ensimmäinen taiteellinen osio. Siihen virittämäni skenografiset ratkaisut muodostavat keskeisen lähtökohdan väitöstutkimukseni teemoille. Tätä seuraavissa taiteellisissa osioissa käsitelen *Mielipuolen päiväkirja* -esitykseen lataamistani asetelmista auenneita fokusoidumpia erityiskysymyksiä; *Bodies Are No Good* -esityksessä käsitelen katsojan suhdetta projisoituun kuvaan, kuvan tilallisuutta ja katseen ruumiillisuutta. *Eloonjääneet*-esityksessä fokukseen nousevat projisoidun kuvan rytmi ja ”mediaskenografoiden” arkkitehtonista, fyysistä tilaa avaava vaikutus.

Kolmessa installaatio-osioissa suuntaudun yhä enemmän pohtimaan ”mediaskenografoiden” yhteyksiä laajempaan visuaalisen kulttuurin paradigmaan. Samalla kun konteksti ikään kuin laajenee, erityiskysymykset muodostuvat tarkemmin rajatuiksi. Installaatio-osioiden yhteydessä pohdin esitysosioissa käsittelemieni teemojen pohjalta muodostuneita *näkyvyyden*, *skriinin ontologian* ja (mediaalisen näyttämön implikoiman virtuaalisen) *esittyvyyden* teemoja.

Esityksistä ajallisesti ensimmäinen esitys *Mielipuolen päiväkirja* on toteutettu Q-Teatterin Puoli-Q-tilassa syksyllä 2004. *Mielipuolen päiväkirja* avaa luvun (3) *Mediat ja mediaalisuus*. Ajallisesti toinen esitys on yhteistyö esitystaiteen ryhmä Oblivian kanssa. *Bodies Are No Good* -esityksen esitysjakso oli Tanssiteatteri Hurjaruuthin tilassa Kaapelitehtaalla keväällä 2005. *Bodies Are No Good* avaa luvun (5) *Projisoitu kuva tilassa ja tilana*. Kolmas esitys on Kiasma-teatteriin keväällä 2007 Kuriton Companyn, ohjaaja Minna Nurmelinin (aiemmin Jaakkola) ja säveltäjä-äänisuunnittelija Timo Muurisen kanssa toteutettu ääntä esityskielenä tutkinut, *devising*-menetelmää ja *viewpoints*-tekniikkaa hyödyntäen syntynyt fyysisen musiikkiteatterin esitys *Eloonjääneet*. *Eloonjääneet* avaa luvun (4) *Kosketus*.

Kolmesta pienimuotoisemmasta taiteellisesta osasta videoteos *oli/täällä* (2006) johdattelee lukuun (6) *Näkyvyys ja skriini*. Samassa luvussa käsittelen taiteellisen tutkimuksen työpajassa Walesissa syksyllä 2013 toteuttamaani kokeellista sarjaa *Sensable Screening – experimenting staging as visibility*. Lukuun (7) *Esittyvyys* sisältyy performatiivinen luentoinstallaatio *Fantasma-koreja* (2011).

Kirjallinen osa jakautuu kahdeksaan lukuun: (1) *Johdanto*, (2) *Mediateatterin tutkimuksen kontekstit*, (3) *Mediat ja mediaalisuus*, (4) *Kosketus*, (5) *Projisoitu kuva tilassa ja tilana*, (6) *Näkyvyys ja ”skriini”*, (7) *Esittyvyys* sekä (8) *Skenografia ja projisointiarkkitehtuuri*. *Johdantoluvussa* esittelen tutkimukseni taustat, lähtökohdat, tutkimusasetelman, yhteyden laajentuneeseen skenografia-käsitteeseen sekä näkemykseni tutkimukseni yhteydestä taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen kenttään. Esittelen johdannossa alustavasti myös tutkimukseni keskeisimmät teoreettiset viitepisteet. Toisessa luvussa 2 *Mediateatterin tutkimuksen kontekstit* taustoitin tutkimukseni lähtökohtia suhteessa esittävän taiteen, projisoidun ja liikkuvan kuvan sekä media- ja installaatiotaiteen historiasta ja nykymuodoista kokoamiini, tutkimukseni kannalta mielekkäiksi katsomiini viitepisteisiin. Tarkastelen tutkimusastelmani taustalla vaikuttavaa niin sanottua havaitsemisen

murrosta kahdelta kannalta: länsimaisen filosofian tradition ylläpitämä ”optista järjestystä” ja katseenvaraista logiikkaa purkavalta kannalta. Tätä mielen ja ruumiin dualismia korostavaa asetelmaa on ruumiillista havaitsemista katseen ja kosketuksen rinnakkaisvaikutuksena lähestyvä diskurssi osaltaan pyrkinyt osoittamaan riittämättömäksi. Toiseksi taustoitan havaitsemisen murrosta elektronisten medioiden ja niin sanottujen havaitsemisen teknologioiden kannalta; koska teknologian väitetään ulkoistaneen kokemuksemme maailmasta oman ruumiimme rajoista riippumattomiksi, on kiinnostavaa pohtia kysymystä siitä, missä määrin ubiikkiteknologia-ajan ihmiselle jo tutuksi tullut oletus ”etäläsnäolosta” on sidoksissa nimenomaan elektronisiin medioihin, ja missä määrin aistinvaraisen kokemuksen jäsennykset ylipäättään pohjautuvat oletukseen kontaktin ”välittömyydestä”. Käyn myös läpi tutkimukseni kannalta keskeistä *virtuaalisuuden* käsitettä. Kontekstiluvun lopulla asemoin tutkimukseni suhteessa aihetta sivuavaan viimeaikaiseen tutkimukseen.

Luvut 3, 4 ja 5 avaa näissä kussakin käsiteltyä esitystä kuvaava prologi. Kuvaan esitysten lähtökohdat ja niihin liittyvät työkysymykseni johdatuksena lukujen teemaan. Olen kirjoittanut prologit vapaaseen, esseemäiseen ja osin työpäiväkirjamaiseenkin tapaan. Haluan näin pitää mukana taiteellisten työprosessien aikana vallitsevan ”tekijän tilan”. Kontekstit ja kysymyksenasettelut ovat olleet tutkimusprosessin eri vaiheissa alustavasti muotoiltuina ja kehitteillä, mutta erityisesti keskellä esitysprosesseja ne ovat pysyneet enemmän taustalla. Olen pyrkinyt tuomaan esiin kuhunkin taiteelliseen osaan keskeisesti vaikuttaneita tekijöitä ja kirjannut niitä ylös silloin kun olen katsonut tämän valaisevan tekemieni valintojen ja päätelmien taustoja.

Luvun 3 *Mediat ja mediaalisuus* avaa kuvaus *Mieli-puolen päiväkirja* -esityksestä. Kuten edellä alustavasti toin esiin, tässä tutkimukseni ajallisesti ensimmäiseen taiteellisessa osassa kulminoituvat väitöstyöni tilalliset ja skenografiset lähtökohdat. Olen ikään kuin lähtötilanteessa nostanut pöydälle installaation tilaa, ”immersiota”, vuorovaikutteisuutta ja ”välisyyttä”

ilmentäviä tekijöitä niiden totaalisimmassa muodossa. Lähestyn mediaalisuutta lähtökohdasta, jossa mediat määrittävät *ruumiiseen sidoksissa olevana rakenteena*. Tarkastelen monitulkintaista media-käsitettä ja mediaesteettisen pohdinnan pohjalta hahmotamaan ”välien politiikkaa” laajemmassa yhteydessä kuin ainoastaan elektronisiin medioihin kytkeytyvänä. Keskeiseksi tässä pohdinnassa muodostuu Weberin kehittämä mediaalisuutta ja medioita luonnehtiva välityksen rakenne, jota voidaan lähestyä ”yhteen tuovan eron” samanaikaisuutena.

Neljännessä luvussa (4) *Kosketus* tuon esiin näkökohtia sille, miksi mediaalisuuden ja kosketuksen ajattelua on nähdäkseni perusteltua pohtia rinnatusten suhteessa näyttämön medioiden kokemuksellisuuteen. *Kosketus*-luvun avaa kuvaus *Eloönjääneet*-esitysprosessista ja siihen liittyvistä projisointiskenografisista lähtökohdistani. Tarkastelen tässä luvussa mediaalisuuden ja kosketuksen suhteita Aristoteleen aistien erottelujen ja Merleau-Pontyn katseen ontologian pohjalta. Ehdotukseni mukaan kosketusta luonnehtiva aistivan ja aistitun sidos – jossa kyse on havaitsemisen osallistumisesta havaittavaan – avaa väylän tarkastella mediaskenografioita kokemuksellisuuden kannalta. Tämä merkitsee itselleni osallistumista keskusteluun näkemisen ja kosketuksen suhteista mediasensitiivisellä otteella.

Luvussa 5 *Projisoitu kuva tilassa ja tilana* käsittelen projisoitua kuvaa suhteessa itseäni erityisesti inspiroineisiin viitepisteisiin liikkuvan kuvan tilallisten muotojen traditiossa. On syytä huomata, että liikkuvan kuva genealogia ei muodostu millään muodoin yhtenäisenä, lineaarisena kehityskaarena vaan haarautuu ja limittyy eri tavoin elokuvan (*cinema*), erityisesti galleriakontekstiin suuntautuneen taiteilijaelokuvan (*artists' cinema*) ja kokeellisen elokuvan eri alueisiin, sekä erilaisiin liikkuvaa kuvaa keskeisesti käyttäviin variaatioihin kuten *live cinema*, *klubiskene* tai *vj'aus* – ja näitä koskeviin, monin osin toisiinsa risteäviin määritelmiin. Näiden historiallisten viitepisteiden valossa voi alustavasti todeta, että skenografian projisointiarkkitehtonisia kysymyksiä on mielekästä tarkastella

suhteessa projisointikeskeisten taiteiden muotoihin ja käsitteellisin jäsennyksiin. Edeltävissä luvuissa esittämieni pohdintojen nojalla tarkastelen projisoitua kuvaa katsojan havainnossa muodostuvan kokemuksen kannalta muun muassa diagnostisen katseen termin. Tämän luvun prologina esittelen esityksen *Bodies Are No Good* ja tässä esitysprosessissa videoita ja projisointeja koskevat lähtökohtani.

Kuudennessa luvussa 6 *Näkyvyys ja ”skriini”* lähestyn kysymystä *näkyvyydestä* näkökulmasta, jossa näytön, ”skriinin” (*screen*) ohella keskeiseen asemaan nousee myös näkyvyyden toinen puoli, ei-näkyvyys. Näitä kysymyksiä lähestyn muun muassa Jacques Lacanin katseen tematisointien ja Pia Siveniuksen Lacanin katsetta koskevien kirjoitusten pohjalta ehdottaman ”peitteisen näytön” kannalta. Lähtökohtainen oletukseni on että näkyvyys solmiutuu media-ajalla käsitykseen paikan katoamisesta; etäläsnäolon teknologioiden myötävaikutuksesta kokemus paikasta määrittyy yhä useammin tunnuksi läsnäolosta monessa samanaikaisessa paikassa. Mediateatterin kannalta myös ajatus havaitsevan subjektin itsensä määrittymisestä moneksi yhtäaikaiseksi kokijaksi ja oudolla tapaa siellä ja täällä leijailevaksi kiinne- kohdaksi on tärkeä. Näitä kysymyksiä käsittelen videoteoksen *oli/täällä* (2006) sekä syksyllä 2013 työstämäni ”skriinikokeilujen” sarjan, projektin *Sensable Screening – experimenting staging as visibility* yhteydessä.

Luvun *Esittyvyys* (7) keskeinen sisältö koskee näyttämön rakenteeseen sisältyvää virtuaalista kyvyn ulottuvuutta, jota kuvaan *esittyvyytenä*. Pohdin näyttämön mediaalisuutta suhteessa ”välin ehdon” ja ”yhteen tuovan eron” jäsennyksiin. Tässä luvussa esittelen tutkimukseni täydentävään aineistoon kuuluvista osioista ajallisesti toiseksi viimeisen, Aalto ARTS:n Porin yksikön ja *Kosketuksen Figuurit*³⁹ -tutkimushankkeen järjestämään taidetutkimustapahtumaan valmistamani esityksellisen luento- installaation *Fantasma-koreja*. Loppupäätelmäluvussa *Skenografia ja projisointiarkkitehtuuri* (8) kokoan yhteen kirjan luvuissa käsittelemäni keskeiset pohdinnat.

Kirjoittaminen on lomittunut taiteellisten projektien väleihin. Kysymyksenasettelut ovat muotoutuneet taiteellisten prosessien myötä, fokuoituneet ja tarkentuneet niiden eri vaiheissa ja vielä pitkään niiden jälkeen. Työpäiväkirjojen, lukuisten mustakantisten kirjasten ja irtolappujen osuus tutkimusprosessin vaiheiden dokumentoijina ja muistiinpalauttajina on ollut merkittävä. Siksikin olen valinnut taiteellisten tapausten uloskirjoittamisen muodoksi esseemäisin prologein käynnistyvän, luvuittain etenevän sarjan. Lukuunottamatta tutkimukseni keskeiset teemat avaavan *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen kuvausta, taiteellisten osioiden käsittelyjärjestys ei ole kronologinen, vaan prologeissa käsitellyt taiteelliset osiot ovat valikoituneet suhteessa kunkin luvun pääteemaan. Katson myös, että teoreettisista käsitelmäritelmistä ja niiden alamääritelmistä paikoitellen tiheän tekstin luettavuutta helpottaa rytmittely, jossa kuhunkin lukuun käydään sisään sen pääteemoihin johdattelevan vapaa-muotoisen kuvauksen kautta.

INTERLUDI

Pitkätossun uni ja muodonmuutoksia

Taiteen kautta tutkimiseen minua aikanaan veti halu syventää ymmärrystäni teatterillisen ja elokuvallisen ilmaisun suhteista. Kiinnostuttuani liikkuvasta kuvasta esityskontekstissa, etsiädyin sellaisten teosten ja tekijöiden äärelle, joiden koin työstävän liikkuvan kuvan ja esittävän taiteen rajapintoja tilan ja moniaistisuuden kannalta. Enemmän osan kiinnostaviksi kokemistani esityksistä ja teoksista löysin useimmiten kuvataidekontekstiin painottuneista yhteyksistä kotimaassa ja ulkomailla.

Mieleeni on painunut erityisesti kolme aikanaan visualisoimaani erityyppistä esitysprojektia, jotka osaltaan vaikuttivat liikkuvan kuvan ja näyttämön suhdetta koskevaan kiinnostukseeni. Osin hyvinkin triviaalien yksityiskohtien kautta niistä tulee esiin kuinka nopeasti teknologisen kehityksen aikalaisaspekti asettaa monet teknologiasidonnaiset menetelmät varsin nopeasti vanhentuneeseen valoon.

Ensimmäisiä esitysprojisointikokeiluitani tein Porin teatterin *Peppi Pitkätossu* -esitykseen (1998). Yhdeksi keskeisistä teemoista nousi Astrid Lindgrenin kirjoissa lähinnä rivien väleistä luettavissa oleva äidin poissaolo. Tämä tekee Pepin hahmoon murtuman, josta voi vain vaieta ja joka siksikin nousee erityisellä tavalla näkyväksi. Järjestimme äidille ja tyttärelle tapaamisen unessa; Pepin sängyn yläpuolella oli vaijerien varassa liikuteltava ”lentävä kaappi”, jonka pintaan projisoitiin rosoinen, auringonhäikäisteinen, vanhoista lapsuus-kaitafilmmateriaaleista porilaisessa videopajassa VHS-formaattiin muunnettu tunnelmaltaan tyyni ja valoisa sekvenssi, jossa tyttö ja nainen käyvät kesäisen niityn laitaa.⁴⁰ Toinen esityksen projisoinneista oli sekin tarinaa tukeva, unen logiikkaa noudatteleva jakso veden pinnan alla kuvattuja kimmeltäviä heijastuksia ja jokunen etäinen delfinimäisen hahmon rauhaisa ohiuiskentelu. Hidastetuiksi sekvensseiksi editoidut jaksot avasivat mielestämme yhteyden puuttuvaan kohtaan, johon näytelmätekstin ja muiden visuaalis-tilallisten esityskomposition osien kohdalla ei viitattu millään tavoin.

Hiukan myöhemmin visualisoin Kajaanin kaupunginteatterissa Aino Kallaksen *Sudenmorsian*-teoksen pohjalta toteutetun esityksen (2000).⁴¹ Halusin mukaan varjomaisia, liik kuvia ”fantomikuvia”, jotka ajoittaisina välähdyksinä murtaisivat arkitason ja ilmentäisivät päähenkilö Aalon muodonmuutosta ja halua ”juosta sutena metsään, kaltaistensa pariin”. Sain käyttööni kainuulaisen luontokuvaaja Kari Kemppaisen valmisteilla olevan susidokumentin raakamateriaalia, jota työstin toivomaani hahmoon paikallisten videoharrastajien kanssa (silloisen) Kajaanin opettajankoulutuslaitoksen videoluokassa. Alkuperäisestä kuvamateriaalista editoitu materiaali käännettiin negatiivikuviksi ja jaksotettiin muutaman hidastetun sekvenssin luupiksi, jota ajettiin teatteriin varta vasten hankitusta videotykyistä näyttämön takaosassa sijaitsevalle kaarevalle elokuvaskriinimäiselle taustakankaalle, osan kuva-alasta hajotessa näyttämön sivuille projisointeihin syvyyssulottuvuutta tuoville ”läpijuostaville skriineille”. Kangaspäällysteiset sivuseinäkkeet, ”läpijuostavat sermit”,

joiden lävitse Aalo pujahti vaihtaessaan hahmoa naisesta sudeksi, voidaan lukea etäisenä tervehdyksenä varhaisen elokuvan ja teatteriesityksen yhteisen taipaleen alkuun, jossa näyttelijä tupsahti elokuvateatterinäytöksessä valkokankaalta – toisin sanoen sen lävitse – suoraan ällistyneen yleisön eteen.

Kolmantena esimerkkinä on kaupunkitilainstallatio *Kesä/ohikulkijoille*, jossa käytimme oman lapsuuteni aikaisia ”kesä, tyttö, hevoset”-kaitafilmmateriaaleja; raahasimme 8mm-projektorini ja kaitafilmmikelat yhteistyökumppanini Johanna Hammarbergin (silloin Ropponen) kanssa akatemialle.⁴² Kuvasimme videokameralla kankaalle heijastamaamme 8mm-materiaalia. Projisoimme kuvaamiamme raakoja, editoimattomia videoita Lasipalatsin Forumipuoleisen kulman yläkerrassa sijainneen Verandan-tilan suuria näyteikkunoita/ lasisieniä vasten virittämiseni opaakeille, valuille ”suihkumuovi-skriineille”. Projisoinnit näkyivät kadulla kulkijoille transparenteiksi ”skriineiksi” muuntamiemme näyteikkunoiden lävitse.

Eräs kollega huomautti näillä main, kuinka vaivatonta kaitafilmiefekti olisi mahdollista saada aikaan digitaalisesti. Ei ole sama, totesin. Halusin pitää kiinni digitaaliajan näkökulmasta eittämättä armottoman kömpelöstä tavasta tuoda esiin kursorin viittaussuhde liikkuvan kuvan tilallisten muotojen traditioon, hyppyineen ja rahinoineen. 8mm-filmien ja -projektorin kanssa työskenteleminen vahvisti haluani ottaa perusteellisemmin selvää liikkuvan kuvan materiaalisuudesta ja tehdä lähempää tuttavuutta kokeellisen elokuvan ja laajennetun elokuvan traditioon.⁴³

Viitteet

- 1 Elo 2005, 37 ja 22–39. Tältä pohjalta voidaan ajatella, että medium näyttää enemmän kuin pelkän merkityksen; se ei siis ole ainoastaan ”viesti” (joka ”sanoo”) jotakin (Elo 2005, 3). Tarkastelen media-käsitettä ja sen johdannaisia lähemmin luvussa 3. Mediat ja mediaalisuus. Ks. myös Bolter ja Grusin 1999, 65.
- 2 Oosterling 2003; Wagner 2006; Chapple ja Kattenbelt 2006.
- 3 Auslander 2008, 43–63 ja 55.
- 4 Oosterling 2003, 30.
- 5 Dorita Hannahin (arkkitehti Bernard Tschumin käsitteen pohjalta) ehdottama ”tapahtumallisen tilan” (*event-space*) käsite tarjoaa hedelmällisen näkökulman tilaan performatiivisen, eletyn ja kokemuksellisen tilan lähtökohdista (Hannah 2008). Arkkitehtuuri- ja rakennepiirroksina tai pienoismallein esitetty ennakkosuunnittelupainotteisten lavastuskäytänteiden perinne toisintaa euklidisen geometrian mukaista tilan esitystapaa tilan representaationa, tasopintojen ja tilassa olevien kappaleiden laskennallisista suhteista koostuvana säiliönä. Annette Arlander puolestaan on tarkastellut väitöstutkimuksessaan esityksen ja tilan suhteita lähtökohdasta, jossa esitys tapahtuu ennenkaikkea tilana (Arlander 1998).
- 6 Gröndahl 2012b. Laura Gröndahl kirjoittaa artikkelissaan, kuinka lavastuksen tapahtumaluonne tekee näkyväksi niin teoksen, katsomisen, esittämisen kuin tilan muodostumisen (Mt., 120).
- 7 Gröndahl 2012a, 2.
- 8 Ks. Heinonen 2005b, 181–182 ja 2011, 43–45.
- 9 Käsittelen virtuaalisuutta tarkemmin luvussa 7.4.
- 10 Lehmann 2009.
- 11 Uroskie 2011, 145–161.
- 12 Ks. ”mediaalinen käänne” (*medial turn*) esim. Schultz 2007. Ks. ”medioiden-jälkeinen tila” (*post-medium condition*) esim. Krauss 2000. Ks. ”posthumanismi” (*post-humanism*) esim. Latour 2007; Smith ja Morra, toim. 2006; Hayles 1999; Haraway 1991.
- 13 Esim. Jean-Christophe Royoux jäsentää installaatiotaiteen nykyisiä muotoja ”jälkielokuvallisen mediumin” (*post-cinematic medium*) termein (Royoux 2003, 107–120; Uroskie 2011, 146). Ks. myös Krauss 2000, 1979 ja 1976; Trodd 2011; Rebentisch 2012; Iles 2001; Rees, Curtis, White ja Ball 2011; Dixon 2007.
- 14 Tärkeän viitepisteen tässä muodostaa Marjatta Ojan väitöstutkimus *Kolmiulotteinen projisointi - tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä* (2011). Oja ehdottaa kuvataidekontekstissa toteuttamilleen 3D-projisointia keskeisenä elementtinä käyttäville teoksilleen termiä ”tilanneveistos”, joka tarjoaa hedelmällisen tarkastelukulman myös esittävän taiteen kontekstissa toteutettuihin tilallisiin projisointeihin.
- 15 Ikkunaparadigmalla viittaa Leon Battista Albertin hahmotelmiin, joissa maalausta on kuvattu kehyksenä, joka avaa valmiiksi rajatun näkymän maailmaan. Käsitys taiteilijan kehystämästä kuvaikkunasta palautuu renessanssiajalla kehitettyyn perspektiivioppiin, jossa katsojan paikka oli ikään kuin valmiiksi osoitettu. Elokuva-teatterielokuvalle tyypillinen esittämiskonventio toisintaa tätä perinnettä (vrt. Oja 2011, 55–57).
- 16 Aronson 2005, 86–92.
- 17 Oja 2011, 56–57.

- 18 Salter 2010, 114–115. Salter huomauttaa myös, että vaikka kuvaprojektion historia osana skenografian käytäntöjä juontuu aikaan ennen teknologista uusinnettavuutta, tallennuksen, ajan ja kuvan rajoittoman manipuloinnin mahdollistavat teknologiat ovat muodostaneet tietynlaisen päätepidteen käsitykselle elävästä esiintyjästä näyttämön illusorisen voiman yksinvaltiaana (Salter 2010, 115).
- 19 Trodd 2011, 7–8.
- 20 Trodd 2011, 5.
- 21 Teknologian ja tekniikan etymologia palautuu Kreikan *tekhne*-kantasanaan; Aristoteleen mukaan *tekhne* on *poiesista* (tekemistä, tuotantoa) koskevaa taitoa. Aristoteleen käsityksen mukaan *tekhne*, taito, ei sinänsä viittaa minkäänlaiseen luovuuteen. Jäljitellessään luontoa – joka siis Aristoteleen mukaan on ainetta ja (olo)muotoa – tekniikat ja erilaiset teknologiat pyrkivät täydentämään sitä. (Fysiikka II, 8, 1998–20.) Timo Airaksinen määrittelee tekniikan ”käytettävyyden” merkityksessä ja teknologian tekniikkaa laajemmassa, ”käytön, valjastamisen ja aktuaalisoitumisen” mielessä (Airaksinen 2003, 17–18).
- 22 Erityisesti sen tyyppinen taiteellinen tutkimus, jossa taiteelliset prosessit tai projektit yhdistyvät laajempaan kulttuuriseen kehikseen – kuten esim. mediaalisuuteen, identiteettiin tai sukupuoleen – määrittäyty Borgdorffin mukaan usein monialaisena, inter- tai transdisiplinäärisenä (Borgdorff 2007, 76).
- 23 Merleau-Ponty 2006, 43. Ruumis on näkökulmakeskiöksemme ja sellaisena se on osa maailmaa, johon se on jatkuvasti suuntautunut (Merleau-Ponty 2006, 81). Ruumis ei ole Merleau-Pontyille ajattelun kohde, vaan jokin minkä lävitse elämme (Merleau-Ponty 2006, xxxiii–xxiv).
- 24 Ikonen 2006, 15.
- 25 Borgdorff 2007, 75.
- 26 Goddard 2009, 113–121.
- 27 Goddard 2009, 113–121. Sen sijaan että olisin ennalta tarkoin määrittänyt tutkimuskysymykset, tavoitellut niihin vastauksia taiteellisen työskentelyn keinoin ja lopulta näiden pohjalta esittänyt ”selityksiä” ja ”tulkintoja”, olen edennyt vaihe vaiheelta, pyrkien kohdistamaan huomion myös siihen, millä tavoin taiteellisen työskentelyn ja teoreettisen pohdinnan välisen suhteen kautta kysymykset nousevat esiin. Vrt. Goddard 2009, 113: ”[–]both the practice and the exegesis are creative research practices.” *Exēgēsis* tulee kreikan sanasta *exēgesthai*, joka tarkoittaa ”tulkita”; *ex-* ”jostakin” + *hegēsthai* ”johtaa”, ”opastaa”. Ks. www.oxforddictionaries.com/definition/exegesis (3.6.2012). Ks. myös Barret & Bolt 2007.
- 28 Ikonen ja Lifländer 2012, 43.
- 29 Etchells 2008, 17. *Devisingista* ks. myös Oddey 1994; Koskeniemi 2007.
- 30 Oddey 1994, 27.
- 31 Etchells 2008, 17. (*It’s a process in which no single aspect of theatrical vocabulary is allowed to lead [–].*)
- 32 Fischer-Lichte 2008, 7–8, 38–40, 163, 173–174 ja 177–180.
- 33 Kysymys katsoja-kokijuuudesta palautuu kuvataiteen piirissä 1960-luvulla käynnistyneeseen kriittiseen keskusteluun, jonka myötävaikutuksesta ja edelleen uusien teosmuotojen myötä taiteeteoksen tilan ja katsojan tilan väliset uudelleenjäsennykset ovat osaltaan muotoutuneet. Mainitut teemat kytkeytyvät viime vuosisataa halkoneisiin laajempiin aikalaisteksteluihin, joissa havaitsemisen, ruumiillisuuden ja kielellisyyden suhteet ovat muodostuneet tiedonmuodostuksen jäsenysten kannalta

- keskeiseksi. Ks. esim. Benjamin 1968, 1989 ja 2009; Bleeker 2008; Fischer-Lichte 2008; Friedberg 2009; Crary 1999 ja 1990; Krauss 2000; Lehmann 2009; Panofsky 1991 (1927); Silverman 1996; Vidler 2001; Weber 2004 ja 1996.
- 34 Elo 2005, 37 ja 22–39; Bolter & Grusin 1999, 65.
- 35 Weber 2008 ja 2000. Weberin keskeiset viitepisteet tässä ovat Benjaminin essee ”Kääntäjän tehtävä” (1999) ja tämän saksalaisen barokin surinäytelmää käsittelevä tutkimus (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, kirjoitettu vuosina 1924–1925, julkaistu ensimmäisen kerran 1928).
- 36 Merleau-Ponty 1992 (1968). Merleau-Ponty käsittelee postuumisti julkaistussa ”uutta ontologiaa luonnostelevassa” teoksessa *The Visible and the Invisible* (alkukielisenä *Le Visible et l’Invisible* 1964) aistivan ja aistitun yhteen kuuluvuutta, joka muodostaa havaitsemiskokemuksen ytimen. Katseen ontologia ja kosketuksen tematisoinnit muodostavat kokoelman keskeisen juonteen. Tässä teoksessa Merleau-Ponty tekee myös pesäeroa omaan varhaisajatteluunsa, jonka merkkiteos *Phenomenology of Perception* (2006. Alkuteos: *Phénoménologie de la perception*, 1945) hänen omien sanojensa mukaan jäi vielä osin kiinni tietoisuusfilosofiaan, kun taas myöhemmässä tuotannossaan hän pyrki tietoisuuden ja sen kohteen dualismin radikaaliin ylittämiseen mm. lihan ja kiasman käsitteiden avulla. (Hotanen 2008, 19.)
- 37 Weber 2008, 82.
- 38 *Materiaalisuus*-käsitettä monitieteisessä tutkimuksessa eri merkityksissä eritellyt Turo-Kimmo Lehtonen toteaa, että materiaalisuutta tulee tarkastella ”suhdeterminä” – ei absoluuttisen valmiina, pysyvänä ja muuttumattomana, ei myöskään absoluuttisen kosketeltavana tai absoluuttisiin elementteihin tukeutuvana. Koska materiaalisuus voi olla – tai yhtä hyvin olla olematta – käsinkosketeltavaa, sen ”pysyvyys” määrittäyty vasten jonkin toisen aineen tai asian pysyvyttyä (Lehtonen 2008, 28).
- 39 *Kosketuksen figuurit* -tutkimusprojekti (2009–2012) tarkasteli taiteen, ruumiillisuuden ja yhteiskunnan välisiä suhteita analysoiden kosketuksen kulttuurisen aseman muutosta. Monialainen projekti tarkasteli kosketusta mm. suhteessa kulttuurisesti vallitsevaan mieli/ruumis-järjestykseen ja korkeamman opetuksen institutionaaliseen järjestykseen. Projektissa yhdistyivät mediatutkimuksen, taiteentutkimuksen, estetiikan, filosofian ja lääketieteen antropologian näkökulmat. Tutkimusryhmään kuuluivat Harri Laakso (projektin johtaja, TaT, professori/ Aalto ARTS/ Porin yksikkö), Laura Gröndahl (TaT, tutkija, skenografi, lavastustaiteen professori v. 2012 saakka/ Aalto ARTS/ Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos), Esa Kirkkopelto (Filosofian tohtori, taiteellisen tutkimuksen professori, Teatterikorkeakoulu), Marja-Liisa Honkasalo (Lääketieteen tohtori, Filosofian tohtori, Helsingin yliopisto/ tutkijakollegium ja Turun yliopisto), Mika Elo (TaT, tutkija, Aalto ARTS/ Median laitos), Sami Santanen (tutkija, Helsingin yliopisto/ Taiteen tutkimuksen laitos, estetiikka) ja Maiju Loukola (TaM, tohtoriopiskelija, Aalto ARTS/ Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos). http://figuresoftouch.com/?page_id=3 (10.11.2013)
- 40 Kiitos Liisa Pentille kaitafilmiä lainasta tarkoitukseemme.

- 41 *Sudenmorsiamen* ohjaajana toimi ohjaaja-käsikirjoittaja Minna Nurmelin (aiemmin Jaakkola). Olemme sittemmin tehneet yhdessä kymmenkunta esitystä vuosien 1999–2006 aikana. Tohtoriopinnytteeseeni liittyvistä esitysosioista *Eloonjääneet* on tehty yhteistyössä Minnan ja Kuriton Companyn kanssa (Kiasma-teatterissa 2006).
- 42 Jaoimme Johannan kanssa kiinnostuksen tutkia liikkuvan kuvan, erityisesti videon ja videoprojisoitien esityskäyttöä teatterin ja kuvataiteen liikkuvan kuvan käytäntöjen rajapintojen lähtökohdista. Jatkoimme yhteistyötä tutkimukseni esitysosioista järjestyksessä ensimmäisessä (*Mielipuolen päiväkirja. Requiem pienelle sairaalle miehelle, Q-teatterin PuoliQ*, 2004).
- 43 Tutkimukseni kannalta läheisiksi katsomistani liikkuvan kuvan viitepisteistä lähemmin luvussa (5) Projisoitu kuva tilassa ja tilana.

Mediateatterin
tutkimuksen
kontekstit

• 2

2.1 Näyttämön ja elävän kuvan rinnakkaishistoriaa

Kun viime vuosisadan puolivälin jälkeen muut taiteet jo ottivat uusista teknologisista mahdollisuuksista kaiken irti ja jäsensivät havaintoa, identiteettiä, paikan virtualisoitumista ja kokemusta suhteessa taiteen uusiin medioihin, poti teatteri pitkään ”elävän” ja ”elokuvallisen” välistä juopaa. Varhaisen video- ja mediataiteen kokeilut ovat osaltaan pedanneet maastoa esityksellisten taide-muotojen jäsennyksille ympäristönomaisuuden ja eletyn tilan lähtökohdista. Videon esityksellisyyttä tutkinut kuvanveisto-taustainen Joan Jonas on kirjoittanut, kuinka hän ennen ensimmäistä *Portapak*-videokameraansa käytti peilejä muuntaakseen ja pilkkoakseen tilaa ja heijastaakseen kuvia yleisöön sisällyttäen heidät performanssin osaksi.¹ Video osoittautui oivalliseksi keinoksi tutkia kuinka yleisön sai imaistua veistosmaiseen video-tilaan entistä intensiivisemmin.²

1960- ja 1970-luvun videotaiteen pioneerien suhde uuteen tele-visuaaliseen mediumiin, videoon, ei ollut sekään aivan mutkaton. Martha Roslerin mukaan taiteilijoiden kiinnostus massamedian palvelukseen valjastettuja uusia teknologioita kohtaan nousi kriittisenä vastareaktiona viihdeteollisuuden tapaan ”viedä taiteilijoilta heille kuuluva paikka elävän kulttuurin tuottajina”.³ Suhdetta videoon performatiivisena välineenä mutkisti toisaalta sen määrittelemätön suhde teatteriin ja esitykseen. Videotaiteen pioneereihin kuuluvan Vito Acconcin käsitys teatterista ei ollut mairitteleva: ”vihasimme sanaa *esitys* (*performance*) [--] emmekä halunneet kutsua sitä mitä teimme ’esitykseksi’ [--] siitä syystä että ’esitys’ edusti teatterin perinnettä – ja sehän merkitsee samaa kuin menisi museoon.”⁴

Teatterin ja elokuvallisen median toisiinsa risteävä historia on tuottanut monenlaisia ja monitahoisia hybridi-muotoja, joissa liikkuvaa kuvaa tavalla tai toisella yhdistetään eläviä toimijoita sisältäviin fyysisiin ympäristöihin. Gene

Youngbloodin 1970-luvun alun toteamus siitä ettei enää ole mielekästä puhua ”puhtaasti teatterillisista” tai ”puhtaasti elokuvallisista” taiteenlajeista pätee nykyisten hybridisten taidemuotojen kohdalla yhä selkeämmin.⁵

Liikkuvan kuvan, kokeellisen elokuvan, taiteilija-elokuvan, videotaiteen, installaatio- ja mediataiteen genealogia on niin laaja ja monitahoinen, että lienee selvää ettei pyrkimyksenäni ole ehdottaa likimainkaan kattavaa esitystä yhdeksi ja kokoavaksi skenografian projisointiarkkitehtuurin strategiaksi. Tutkimukseni viitepisteet liikkuvan kuvan traditiossa ovat valikoituneet ensisijaisesti suhteessa taiteellisessa työskentelyssä esiin nousseisiin kysymyksiini. Yksikään liikkuvan kuvan genreistä ei rajaudu puhtaasti omaksi lajikseen, vaan jäsenyytensä osaksi eri aika-laistulkintoja ja -jäsenennyksiä. Lajityyppejä koskevat rajaukset ovat paitsi valmiiksi häilyviä ja päällekkäisiä, myös aina jotakin tiettyä tarkoitusta varten pystytettyjä, konteksti- ja paikkasidonnaisia ja siten jo valmiiksi kiinteitä määritelmiä pakenevia.

Elokuvan, liikkuvan kuvan ja kokeellisen elokuvan kontekstualisoinneissa käytetään osittain toisiinsa limittyviä englanninkielisiä termejä kuten *cinema*, *moving image* ja *expanded cinema*. Liikkuvan kuvan genealogiaa valottavissa historiikkeissa ja tutkimuksissa on eri painotuksin osoitettu eri lajityyppien ja suuntausten yhteyksiä media- ja installaatiotaiteen varhaisiin vaiheisiin ja nykymuotoihin.⁶ Katsaus näihin alueisiin avaa väylän media- ja installaatiotaiteen nykymuotoihin ja auttaa hahmottamaan näiden taustojen yhteyksiä myös esittävän taiteen ja skenografian ”laajentuneisiin muotoihin”.⁷ Liikkuvan kuvan tilallisten muotojen tradition näkyväksi tekeminen mahdollistaa myös eron-teen suhteessa fiktioelokuvan käytäntöihin, joita edelleen vahvasti määrittää tiivis sidos lineaarisen kerronnan malleihin, auteur-/auteuse-kultt(uur)iin sidoksissa olevaan historiankirjoitukseen ja elokuvateatteriarkkitehtuurin mallintamaan katsomistraditioon.

Kokeellinen elokuva on inspiroinut minua pohtimaan projisoidun kuvan yhteyksiä kuvanveistoon ja performanssiin. ”Laajennetun elokuvan” (*expanded cinema*)⁸ materiaalisuutta ja

tilaa painottavat suuntaukset ovat osaltaan vaikuttaneet nykyisiin esittävän taiteen ja installaatiotaiteen muotoihin. Vaikka tutkimukseni keskiössä ei ole liikkuvan kuvan saati filmin (fyysinen) materiaalisuus sinänsä, muun muassa Iso-Britanniassa vaikuttaneessa strukturalistis-materialistisessa suuntauksessa⁹ radikaalisti uudenlaista liikkuvan kuvan rapinan, repeämien ja ruumiillisuuden, tilan, ajan ja kokemuksellisuuden ulottuvuuksia avanneet kokeilut ovat toimineet hedelmällisinä viitepisteinä pohtiessani elokuvan ikkunaparadigmasta poikkeavia projisointiskenografian muotoja kosketuksen ja kosketusalttiuden, taktiillisuuden (*tactility*)¹⁰ ja materiaalisuuden lähtökohdista.

2.2

Näyttämön rajojen koettelu historiaa

Teatteri on kautta aikojen ollut maagisten vaihdosten ja silmänkääntötemppujen taidetta. Kuten Hans-Thies Lehmann huomauttaa, tietokoneteknologioita, multimediaa, ääni-, valo- ja kuvateknologioita hyödyntävä ”*hi-tech*-teatteri” on kuin päivitetty aikalaisversio modernien teknisten mediamuotojen ketjussa.¹¹ Kunkin ajan uusien mediateknologia on aikojen saatossa esitellyt näyttämöllä tuorempia versioitaan, alkaen antiikin *mekhanesta* liikkeenkaappausteknologisiin sovelluksiin.¹² Teatterin ja teknologioiden suhde juontaa antiikin *deus ex machinasta*, keskiajan mysteerinäytelmistä ja renessanssin ”kruununjalokivenkiillotus”-esityksistä nykyisiin kokemuksellisuutta, vuorovaikutteisuuksia ja katsojan osallisuutta eri tavoin organisoiviin esitysmuotoihin.¹³ Teatterin on sanottu toimineen teollisen vallankumouksen näyteikkunana ja 1800- ja 1900-luvun aikana teatterissa tapahtuneista muutoksista suuri osa oli sidoksissa insinööritaitojen kehittymiseen.¹⁴ Kynttilä vaihtui kaasupalosta sähkövaloon ja mekaanisesti toimivalla näyttämöllä, ja synteesi- ja synestesiäteatterin visionääri Richard Wagner saattoi 1800-luvun lopulla vaatia, että Valhallan linna todella luhistuu maan

tasalle *Nibelungin sormus* (*Der Ring des Nibelungen*) -esityksessä Bayreuthin *Festspielhaus*issa.¹⁵

Teatterin ja teknologioiden suhteiden koettelu oli 1900-luvun näyttämötaiteessa keskeisessä roolissa. Kuten Christopher Baugh huomauttaa, teatterin materiaalisia ja teknologisia ehtoja oli systemaattisesti työstämässä hyvinkin heterogeeninen joukko teatterin uudistajia.¹⁶ Kokeellisissa laboratorioissaan nämä avantgardistit pyrkivät eri tavoin ilmentämään teatterin tuoksujen, värien, tekstuurien, äänten ja liikkeiden fenomenologisessa aktuaalisuudessa ilmenevää erityislaatua.¹⁷ Esityksen jaettu läsnäolon kokemus hajuineen, kolinoineen, kaikkineen oli sidoksissa koneutopioihin, joissa kysymys ihmisen ja teknologian, sekä taiteen ja todellisuuden suhteista oli polttava. Chris Salterin mukaan elektronisten medioiden uudet mahdollisuudet kuvatuotantoon ja -manipulaatioon, tallentamiseen ja toistoon aiheuttivat teatterille aikanaan jonkinlaisen metafysisen kriisin.¹⁸ Esiintyjän asema näyttämötilanteen absoluuttisena hallitsijana, esitystekstin merkitysten ensisijaisena ruumiillistajana ja esilukijana tuli haastetuksi uudella tapaa.

Teatterin ja liikkuvan kuvan rinnakkaishistorian havinoita edustaa esimerkiksi Lumièren veljesten ensimmäinen maksullinen elokuvanäytös vuonna 1895, jossa filmillä esiintyvä näyttelijä pelmahti valkokankaan läpi teatterisalissa istuvan yleisön nähtäville suoraan kankaalta – käytännössä siis kankaan läpi – kesken näytöksen.¹⁹ Elävä kuva on yli sata vuotta kuulunut teatterillisen esittämisen repertuaariin, ja näiden rinnakkaistaitteiden yhtymäkohtia ja jakolinjoja on problematisoitu eri tavoin varhaisvaiheista lähtien. Erwin Piscator ja Bertolt Brecht käyttivät 1920-luvulla yhteiskunnallista tietoisuutta herättelevän eeppi-sen teatterinsa esityksissä filmiprojisointeja pyrkien räjäyttämään (silloisen) nykyteatterin staattisen illuusiovaikutelman.²⁰ Edellisten aikalainen, venäläisen teatterin uudistaja Vsevolod Meyerhold viritti näyttämön taustaksi valkokankaan jolle heijastettiin propagandistisia iskulauseita. Näin nostettiin keskiöön myös yleisö, jolta sopi odottaa ”vihellyksiä, huutoja, naurua ja raivoa”.²¹

Liikkuvan kuvan skenografista potentiaalia koskeva kiinnostuksen juontaa lukuisiin inspiraation lähteisiin teatterin ja elävän kuvan traditiossa, erikseen ja yhdessä – alkaen niistä koneajan varhaisista kokeiluista, joissa skenografista tilaa hahmotettiin plastisena, kolmiulotteisena, kineettisenä, rytmisenä ja kestoollisena, ja joiden alkukodiksi on arveltu Wagnerin *Festspielhausia*.²²

Näyttämön ”elävän” ja ”mediaalisen” yhteispeliä on tarkasteltu pitkälti vastaavista oppositioasetelmista kuin inhimillisen ja ei-inhimillisen, tai tiedetyn ja ei-tiedetyn suhteita. Kuten Salter huomioi, asetelma juontaa aikaan kauan ennen teknologista uusinnettavuutta. Australian alkuperäiskansan, aboriginaalien ”Uniaika”-alkulegenda perustuu käsitykseen ihmisen sisäisen elämän ja luonnon saumattomasta yhteydestä. Se kuvaa ihmisen, kasvikunnan ja eläinten erottamatonta ja jakamatonta tilaa. Paluuta tai pääsyä mihinkään tällaiseen jakamattomaan tilaan ei tunnetusti ole eikä Salter ota kantaa siihen, palveleeko viittaus jakamatoman alkukuvan myytteihin länsimaisen kulttuurin taipumusta eksotismiin ja ylipäättään vieraan ja ”toisen” mystifointiin. Ajatus inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon erottelujen kautta piirtyvästä mahdollisuudesta kuvitella maailmaa ilman tätä inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä kuilua on kuitenkin kiehtova ja ohittamatonkin.²³ Tähän *mahdolliseen* yhteyteen, jonka tiedämme olevan aina vasta tulossa oleva, pohjautuu kaiketi myös taipumuksemme kysyä, tunnustella ja suuntautua kohti. Yhteyttä. Kontaktia. Kosketusta. Minut tämä taipumus on ajanut pohtimaan sitä miten mediavälitteinen koskettaa, miten muodostuu kokemuksena.

2.3

Kokemusteatterin edelläkävijöitä

Kokemus nousi esittävän taiteen keskiöön 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä laajana poliittisena ja yhteiskunnallisena, taiteen ja todellisuuden välisiä suhteita purkavana kysymyksenä.²⁴ Pohdin tutkimuksessani mediateatterin kokemuksellisuutta muun

muassa spatiaalisen, kinesteettisen, kestollisen ja rytmisen projisointiarkkitehtuurin ja spatiodynaamisen tilan lähtökohdista. Viitataan näillä käsitteillä 1900-luvun alun teatterin ja skenografisen tilan (silloisiin) ”ympäristönomaisen”²⁵ esityksen ja esitystilan kehittäjiin. Näistä keskeisimpiin lukeutuu rytmisen tilan kapellimestari, skenografiaa staattisesta pseudoillusionismista vapauttamaan pyrkinyt Adolphe Appia. Hän kehitti abstraktiin, rytmiseen muotoon perustuvia elementtejä, joiden värit, rytmi, kesto ja muut äänimateriaaliin rinnastuvat ominaisuudet heräävät eloon veistoksellisen, ”itsekin yhdeksi esiintyjistä” muodostuvan valon kautta.²⁶ Valon aktiivista roolia osana skenografian plastista arkkitehtuuria kehitellyt Appia on ensimmäisiä skenografiaa systemaattisesti kehittäneitä taiteilija-teoreetikkoja. Ruumis- ja kokemusteatterin juuria voidaan Salterin mukaan paikantaa Appian ja säveltäjä Emile-Jacques Delacroix’n yhteistyön vaiheille 1910-luvulla nousussa olleen ruumiinkulttuurin (*Körperkultur*) tuolloiseen mekkaan, Saksan Helleraun kaupunkiin. Helleraun kaudellaan Appia ja Delacroix visioivat *rytmillistä* teatterikäsitystä, jonka vaikutus oli heidän mukaansa niin perustava, että se olisi muodostava ”uuden yhteiskunnan” perustan.²⁷

Appian ohella esimerkiksi Edward Gordon Craig ja Jacques Polieri pyrkivät tuomaan katsojan uudella tapaa osaksi moniaistista esityskeskitystä. Tähän viittasi pyrkimys esityksen ja katsomon välisen rampin häivyttämiseen sekä käsitys tilasta pikemminkin liikkuvana, muuttuvana tilanteena kuin staattisten tasopintojen tai kappaleiden välisinä suhteina.²⁸ Tsekkiläinen skenografi Josef Svoboda kehitti poikkitaiteellisessa ja -tieteellisessä skenografialaboratoriossaan yhteistyössä insinöörien, fyysikkojen, arkkitehtien, kemistien ja optiikan alan asiantuntijoiden kanssa sähkömekaanista, hydraulista ja pneumatiikkaa hyödyntävää liikkuvaa, vaihdettavista komponenteista koostuvaa näyttämökonetta; tällaiset ”skenografit” (*scenographs*) toimisivat draamallisen toiminnan ja näyttämön tilan ja ajan täydellisinä ja saumattomina yhdistelminä, joita ohjaaja-skenografi-työpari yhdessä saattaisivat orkestroida.²⁹ Svobodan merkitys näyttämövalaisun ja

projisointitekniikoiden kehittäjänä on mediaskenografioiden kan-
nalta kiistaton. Ohittamattomia viitepisteitä ovat niin ikään futu-
ristien, konstruktivistien, Bauhaus-koulukunnan ja surrealistisen
taiteen mekaanisen ja teknologiasidonnaisen teatterin kehittämät³⁰.
Italian Futuristit laativat näihin aikoihin teknologiaentusiastisia
visioitaan, joiden he ennustivat laajenevan täysimittaisiksi, yhteis-
kunnan eri toimintoja läpäiseviksi esteettis-poliittisiksi ohjelmiksi.
Ohittamattomiin historiallisiin kiinnekohtiin kuuluvat edelleen
El Lissitzkyn ”elektromekaanisen peep-show’n” suunnitelmat sekä
Kurt Schwittersin kineettisen, performatiivisen *Merzbühne*-arkki-
tehtuurin kehittämät – joissa ”eloton (materiaali) oli muuttuva elä-
väksi”³¹. Näitä pyrkimyksiä edustivat totaalista teatterikokemusta
ja aistien synesthesiaa eri tavoin tavoitellut Richard Wagner, kuten
myös tahoillaan italialaisfuturistit Filippo Tommaso Marinetti ja
Enrico Prampolini sekä venäläiskonstruktivistit Vladimir Tatlin,
Vsevolod Meyerhold ja Ljubov Popova.

2.4

Medioituja kontakteja etäyhteyksin

Teknologinen kehitys on vaikuttanut tapoihimme hahmottaa ruu-
miillisuutta ja havaitsemista niin metaforan kuin aistikokemuk-
senkin tasolla. Mediateknologiat ovat muokanneet suhdettamme
identiteettiin, todellisuuteen ja paikan määrittymiseen. Siinä
missä aiemmin asiat, esineet ja etäisyydet olivat paljain silmin
havaittavissa ja kosketusetäisyydellä, on elektronisten medioi-
den myötä näkeminen ja kommunikaatio organisoitu laitteille
siinä määrin, että mediateknologiat ovat käyneet kuin toiseksi
luonnoksemme. Näkeminen on monessa suhteessa irtautunut
ruumiista.³² Havaittava todellisuus ei rajaudu ruumiin aistien pii-
riin, ja katse on samalla tullut uudella tapaa tietoiseksi itsestään
katsomisena.³³ Voidaan ajatella, että teknisen uusinnettavuuden
aikakaudella havaitseminen on jo valmiiksi elokuvallista ja katse
lähtökohtaisesti näyttämöllistävä.

Optisen järjestyksen etuasemaa purkavaa keskustelua on käyty modernilla ajalla pitkään. Jonathan Craryn mukaan yhtäläisyysmerkit ”havaitsemisen” ja optisen järjestyksen etujaisuuteen viittaavan ”visuaalisuuden” väliltä alkoivat purkautua 1800-luvun lopulta alkaen.³⁴ Visuaalisuus alkoi jäsentyä *katsojan ja maailman väliseksi jännitteeksi*, jota (media)teknologiat osallataan pitävät yllä ja tekevät näkyväksi. Installaatiotaiteen, esittävien taiteiden ja nykyteatterin tilan, ajan ja paikan kokemuksen rakenteisiin liittyvät kysymykset kumpuavat tältä pohjalta. Tutkimukseni horisonttia määrittää käsitys, että aistikokemuksemme on *jo* sidoksissa (elektronisesti) vahvistettuun, kanavoituun, proteesimaiseen, simuloituun, stimuloituun ja ärsykkeiden täyttämään mediaaliseen perusrakenteeseen.

Erilaiset maantieteellistä etäisyyttä kumoavat ”havaitsemisen teknologiat” ovat tulleet osaksi jokapäiväistä elämäämme eikä kosketuksissa olo enää edellytä jaetussa fyysisessä tilassa oleilua. Paul Virilion mukaan radio, sähkö, puhelin ja muut varhaiset ”langattomat etäläsnäolon teknologiat” enteilivät mahdollisuutta meille nykyisellään itsestään selvyudeksi muodostuneeseen mobiiliin läsnäoloon etäisyyksien päästä³⁵. Tietoteknologiset laitteet kotitietokoneesta alkaen ovat niitä Marshall McLuhanin jo 1960-luvulla ehdottaman globaalin kylän välineitä, jotka ovat arkipäiväistyneet jokapäiväisen yhteydenpidon, kommunikaation ja viestinnän apuvälineiksi. Olemme erilaisten laitteistojen välityksellä yhteydessä toisiimme vuorokauden ympäri. Maantieteellisestä sijainnista, ajasta ja etäisyydestä riippumatta voimme olla kosketuksissa tai kontaktissa tässä ja tuolla samanaikaisesti. Kuten Turo-Kimmo Lehtonen Pierre Lévy'n pohjalta esittää, ihminen ulottuu uudella tavoin entistä laajemmalle; aistiminen on virtualisoitunut – puhelin on virtualisoinut kuulemisen, televisio näkemisen ja telemanipulaatio kosketuksen.³⁶ Etäläheisyys on virtuaalitekniologioiden kannalta tuttu käsite, jolla erilaisten käyttöliittymien varaista kontaktia voidaan kuvailla. Kyse ei ole ruumiin katoamisesta vaan ruumiin ”monistumisesta sekä täällä- että tuolla-olevaksi”.³⁷

Filosofian ja kirjallisuuden tutkijan Konrad Liessmanin mukaan kulttuuriamme luonnehtii keskeisimmin ”yhteyden” teema.³⁸ Erilaisia ”kontakteja” on tarkasteltu laajasti taiteen, filosofian, psykoanalyysin, teologian, kognitiotiteiden ja biologian kannalta. Esimerkiksi Mika Elo huomioi, kuinka miltei kaikkia yrityksiä tematisoida mediavälitteisiä kontakteja yhdistää se, että niissä kokemuksen edellytykseksi tai takeeksi jäsentyy kosketus.³⁹ Tältä pohjalta todellisuus tulee ymmärretyksi kosketuksissa olona, yhteytenä. Jos kosketus mielletään joksikin välittömäksi, käsinkosketeltavaksi ja symmetriseksi, niin menetetään tuntuma sitä perustavasti luonnehtivaan epäsymmetriaan. Näyttämön mediaalisuuden ja kosketuksen suhteen pohdintani kumpuavat tätä taustaa vasten.

Olen taiteellisessa työssäni lähestynyt mediavälitteisen skenografian aluetta, videoprojisointoja, kokemuksellisenä tilana. Tätä kautta heräsi kiinnostus pohtia ”välitteisyyden” problematiikkaa suhteessa alueeseen, joka herkästi mielletään medioidulle vastakkaiseksi – kosketukseen, joka ensituntumalta vaikuttaa välittömältä ja suoralta yhteydeltä. Lähitarkastelussa kosketus kuitenkin osoittautuu ”välitteiseksi”, joskin omin, erityisin ehdoin. Pyrin osoittamaan, että niin kosketukseen kuin mediaalisuuteenkin sisältyy tietynlainen kahden välissä oleminen – samalla kun niitä kumpaakin määrittää tietty ero, etäisyys, välittömyydeltä vetäytyvyys. Pohdin mitä merkitystä tällä on ruumiillisen havaitsemisen kannalta.

Benjaminin kuulu essee *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*⁴⁰ antaa vihjeen siitä, kuinka teknisen uusinnettavuuden medioiden aikakaudella hajaannuksen tilassa tapahtuva havainnointi on murtanut käsityksiä havaitsemisen lainalaisuuksista sekä siitä kuinka taktiilisuus on noussut uudella tapaa esiin osana havaitsemistapahtumaa. Kamerateide ja erityisesti elokuva ovat syventäneet optista huomiorekisteriämme ja avanneet meille nähtäväksi erilaisen luonnon, eri tavoin, kuin paljain silmin kykenemme tavoittamaan.⁴¹ Yksi esseiden keskeisistä teeseistä on, että kameran välityksellä voimme saada tietoa

optisesta tiedostamattomasta ”samalla tavoin kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmastamme”.⁴² Elokuvan ja psykoanalyysin yhteys kulminoituu niiden kykyyn nostaa pintaan sellaisia ilmiöitä, jotka ”ennen lipuivat huomaamatta ohi havaitsemisen laajassa kentässä”.⁴³ Elokuvalliset keinot kuten lähikuva, kamera-ajo, montaasi, ajan parametreillä leikkiminen ja vastaavasti katsomistapah-tuman näkyväksi tekevät keinot ovat tehneet mahdolliseksi tuoda esiin yksityiskohtia ja paljastaa kohteiden rakenteellisia ominaisuuksia sellaisin tavoin, joita paljaalla silmällä ei olisi mahdollista tavoittaa. Samanlaiseen optiikkaan perustuu psykoanalyysi; se pyrkii ottamaan lähi- ja pysäytyskuvia alitajunnasta ja kohdistaa fokuksen tuttujen asioiden salattuihin yksityiskohtiin.⁴⁴

Myös näyttämöä itseään voidaan lähestyä tietynlaisena optisena apparaattina tai olosuhteena; vaikka näyttämöllä kaikki on lähtökohtaisesti tilallista, sen ”ulottuvuudet” eivät jäsenny perspektiivitradition mukaisesti tai muutoin puhtaasti tilallisina.⁴⁵ Näyttämön tila ei jäsenny selkeästi ja erikseen sisä- ja ulkotilaksi ja kuvat vuotavat pinnasta tilaan limittyen osaksi katsojan ruumiillista kokemusta, jossa sekoittuvat kuvittelu, symboli-merkitykset ja havaitsemiskokemus.

Huomionarvoista on myös, että samalla kun teknologiat ja mediat muokkaavat käytänteitä, havaintoa ja käsitystämme ajan, paikan ja tilan suhteista, ne heijastuvat myös kieleen. Monet teknologia- ja tietotekniikkasidonnaiset käsitteet ovat tulleet osaksi arkikieltä myös alkuperäisestä yhteydestään irrallaan; olemme sujuvasti vuorovaikutuksessa erilaisten käyttöliittymien välityksellä, verkostoituneina ja kuin kotonamme virtuaalituloissa ja läpinäkyviksi muodostuneissa rihmastollisissa teknologioissa.

Edellä esitetyn nojalla voidaan alustavasti todeta, että etäläsnaolon teknologiat ovat ulkoistaneet aistinvaraisen kokemuksen oman kehomme rajoista riippumattomaksi ja tämä edellyttää inhimillisen kokemuksen uudelleen jäsentämistä suhteessa ”toisenlaisiin maailmallisiin muotoihin”.⁴⁶ Kun nyt havaittavat asiat ovat yhä useammin vasta *mahdollisen tuntuman* piirissä, tulee aistinvarainen kokemus ajateltavaksi fyysisen ja virtuaalisen

ympäristön vuorovaikutteisuutena, jota voi kuvata näkyvän ja näkymättömän välisenä suhteena. Mitä tällaisessa suhteessa ilmenee ja miten ja mihin se kiinnittyy? Onko kysymys yhteydestä, eroista vai molemmista? Seuraavassa tuon esiin joitakin tilan, ajan ja havaitsevan subjektin suhteita ja asemaa koskevia, tutkimukseni taustalla vaikuttavia näkökohtia.

Mediaalisuuden aistimuksellisuuden jäsennysteni kannalta on oleellista tuoda esiin näkökulma, josta käsin lähestyn mediaalisuutta kokemukseen vaikuttavana rakenteena. Yksi avainsanoista tässä on *virtuaalisuus*. Virtuaalisuutta on hahmoteltu monin eri tavoin muun muassa sen vihjaaman mahdollisen ulottuvuuden – erityisesti illuusion mahdollisuuteen viittaavien tulkintojen – ja kommunikaatioteknologioihin kytkeytymisen kautta.⁴⁷ On myös pyritty saamaan ote siitä miten virtuaalisen todellisuus jäsenyy. Seuraavassa tarkastelen joitakin näistä määritelmistä.

2.5 Virtuaalisuuksia

Sanakirjamääritelmän mukaan virtuaalinen tarkoittaa kuvitteellista, jotakin mielessä olevaa, tietokoneella luotua tai muutoin simuloitua. Empiirisenä ja populaarisena käsitteenä virtuaalisuus viittaa teknologisin keinoin simuloituun toiminta- tai elinympäristöön, virtuaalitodellisuuteen.⁴⁸ Teknologinen virtuaalitodellisuus voidaan nähdä joidenkin ei-todellisten asioiden mahdollisiin vastineisiin tai esikuviin liittyvänä kuvitteluna, joka teknologisten välineiden välittämänä, virtapiirejä pitkin simuloidaan ulottuville, havaittavaksemme. Tämä käsitys sinkoaa meidät saman tien ensimmäisen luokan virtuaalimatkalta Platonin luolaan. Luolavertauksen viesti on, että kuvat ovat aina jonkin oletetun alkuperäisen kopiota. Tällainen perusasetelma hallitsi pitkään länsimaista ajattelua, kunnes Nietzsche käänsi Platonin käsityksen nurin todeten ettei todellisuus suinkaan piileksi kuvien takana, vaan se *on* kuvien lumetodellisuutena.⁴⁹

Virtuaalisuus liittyy elektronisiin medioihin ja toisaalta sillä ei ole niiden kanssa mitään tekemistä. Kuten Turo-Kimmo Lehtonen huomauttaa, ratkaiseva on näkökulma jota vasten virtuaalisuutta kulloinkin lähestytään; klassisen filosofian valossa virtuaalisuus viittaa mahdolliseen, ja toisaalta virtuaalisuutta voidaan ajatella suhteessa ”mihin tahansa tulkinnallisuuteen, varsinkin kun siihen liittyy illuusion mahdollisuus”.⁵⁰ Kolmanneksi näkökulmaksi Lehtonen nimeää digitaaliset kommunikaatioteknologiat.⁵¹ Hän kuitenkin painottaa, että kun virtuaalisuuden käsite tulkitaan ainoastaan (digitaali-)teknologioista riippuvaiseksi todellisuutta mallintavaksi virtuaalitodellisuudeksi, niin avoimeksi jää edelleen kysymys siitä, miksi tai miten ihmisen aikaansaama ympäristö kaikessa keinotekoisuudessaan sitten olisi vähemmän todellinen kuin jotkin muut ympäristöt.⁵² Virtuaalisuus-termi kuvaa kyllä teknologioiden ilmentämää ”ikään-kuin”-luonnetta, mutta nämä instrumentaaliset tulkinnat eivät yksistään ole riittäviä. Jos sähköt katkaistaan tai aggregaattista loppuu virta, ei se suinkaan tarkoita sitä että virtuaalisuus lakkaisi vaikuttamasta. Virtuaalisuus on todellisuudessa vaikuttavaa vaikka kyse ei ole ”aktuaalisesta” tai ”aktuaaliseen suuntautuvasta” vaikutuksesta. Näkymättömänäkin se vaikuttaa kokemukseemme.

Arkipuheessa tukeudumme usein tilan retoriikkaan, jossa tilan sijaan puhumme tilaa esittävistä kuvista ja tilan metaforista. Olemme silloin ikään kuin liikkuvina, olevina, kokevina ja näkevinä.⁵³ Puhuessamme teknologisesta virtuaalitalasta tai -ympäristöstä, kyse ei ole subjektiivisesti koetusta, eletystä tilasta; kyse on havaitsemisesta, joka muodostuu yhteydessä sekä fyysiseen että mediaaliseen tilaan – ja tässä mielessä mediatila muodostuu tilallisenä, ruumiillisena ja autenttisena havaitsemiskokemuksena. Saatamme tunnistaa kuvien havaitsemiseen liittyviä kehollisia tunteita haamurajakokemuksen kaltaisina tunteina. Mediatutkija De Souza e Silva kuvaa tällaisia kielen asuttamia virtuaalitaloja ”hybriditaloiksi”; ne nostavat huomion kohteeksi fyysisen ja virtuaalisen

tilan välisyyden, jolloin huomion kohteeksi nousee tietty ”mahdoton rajapinta” joka ei ole yksin aineetonta muttei yksin materiaalistakaan.⁵⁴ Hybriditila viittaa De Souza e Silvalla fyysisen tilan ja virtuaalisen tilan limittäisiin ja samanaikaisiin tiloihin. Tämän näkemyksen mukaan hybriditila jäsentyy myös todellisuutta ilmentävän virtuaalisen kyvyn mielessä ”orastavana (*emerging*), potentiaalisena, todellisuutta kohti kurottavana tilallisuutena”, jolloin se tulee lähelle muita virtuaalisuutta lunastustaan odottavana muutospotentiaalina tulkitsevia käsityksiä.

Gilles Deleuzen aktuaalisen ja virtuaalisen suhteen jäsenysten valossa virtuaalisuus tulee ajateltavaksi sellaisen dynamiikan nojalla, jossa kyvyn (virtuaalinen) ulottuvuus jäsentyy ”muutokseksi, joksikin toiseksi tulemiseksi”.⁵⁵ Siinä missä Deleuzen aktualisaatio näyttäisi jäsentyvän virtuaalisuuden las-kosten sisään kätkeytyneen ”ongelman” auki eksplikoitumisena⁵⁶, on Pierre Lévy’n suunta päinvastainen; hänellä virtualisaatio hajottaa tai palauttaa aktuaalisen esillä olevan (aktualisoituneen) takaisin kyvyiksi⁵⁷. Virtualisaatio viittaisi näin ollen asioiden olemukseen, niiden sisäpuoleen, joka (mahdollisesti, potentiaalisesti) aktualisoituu erilaisiksi hahmoiksi. Tämä tarjoaa Lehtosen mukaan välineen ajatella ”sellaista olevaa, joka ei palaudu sen esille tulemisen erityiseen materialisaatioon, vaan virtualisoituneena ja aktualisoituneena olemisen välillä olemiseen”; esimerkiksi tällaisesta välillä olevasta on raha – joka on aina rahaa, oli se sitten seteli tai bitti tietoverkossa.⁵⁸

Englannin ja ranskan kielessä virtuaalisuudella on arkinen, teknologioista riippumaton *mahdollisen* merkitys. Virtuaalisen kantasana *virtualis* juontuu latinan kielen miehekästä voimaa ja rohkeutta tarkoittavasta sanasta *virtus*.⁵⁹ Skolastisen filosofian määritelmien mukaan virtuaalista on jokin, mikä on olemassa ainoastaan kykynä – ei siis aktualisoituneena ja tässä mielessä todellistuneena. Tätä kykyä on Lehtosen mukaan tul-kittu sanan ”heikossa merkityksessä mahdollisuutena” ja toisaalta ”vahvassa mielessä ennalta määräytyneenä, vaikkakaan ei vielä ulkopuolelta havaittavana”.⁶⁰ Jälkimmäinen käsitys lähestyy

Deleuzen purkamia käsityksiä virtuaalisesta oman aktualisoitumisensa edellyttämät ominaisuudet tai ehdot sisältävänä.⁶¹ Weberin tulkinnassa Deleuze, joka muutoin tulee tässä varsin lähelle Benjaminia, jäsentää ”rakennetta virtuaalisen todellisuutena” kun taas Benjaminilla asetelma on päinvastainen: virtuaalinen ilmentää ”rakenteen todellisuutta”.⁶² Virtuaaliseen sisältyvä kyvyn ulottuvuus ei määrity sen mukaan, mitä siitä puuttuu tai mitä se ei vielä ole. Sen sijaan virtuaalisuutta ja siihen rinnastuvaa *esittävyyttä* voidaan jäsentää ”radikaalin muuntuvuuden” (*radical alteration*) mielessä.⁶³ Tämä käsitys eroaa siitä latauksesta, jolle esimerkiksi Deleuzen potentiaalisen ja todellisen välinen suhde rakentuu – radikaalin muuntuvuuden pohjalta kyse ei ole todentumiseen suuntautuvasta odotuksesta. Weber esittääkin, että virtualisoituminen ei ole vain uudelleen-aktualisoitumista (potentiaalisen ja virtuaalisen). Sen sijaan keskiössä on ”aktuaalisen ja virtuaalisen välisen eron kommunikoituminen suhteessa siihen, mistä se (ero) on erossa”.⁶⁴ Virtuaalinen aktualisoituu omassa sisäisessä muutoksessaan ja jäsentyy näin myös tätä muutosta itseään koskevana erona ja muutoksena.⁶⁵ Tämän näkemyksen nojalla todellisuuden jäljittelyn tai jonkin alkuperäiseksi oletetun idean ilmentämisen sijaan kyse on *todellisuuden jatkuvasta luomiseksi tulemisesta* aina aiemmasta poikkeavalla tavalla. Käsitys palautuu skenografisen mediumin kannalta modernin lavastustaiteen perinnettä purkaviin käsityksiin. Medium on sidoksissa tällaiseen *aina vasta tulossa olevaan ja samanaikaisesti jo meneeseen* tilalliseen ja ajalliseen historialliseen rakenteeseen, jota jatkossa tarkastelen *esittävyyden* kannalta. Teatterin kannalta voidaan alustavasti sanoa, että näyttämö ilmentää omaa esittävyytään luonnehtivan virtuaalisuuden *esittävyytenä*.

2.6

Siroteltu ruumiinkuvallisuus mahdollisen tuntuman tilassa

Erilaisiin optiikkoihin pohjautuvien taidemuotojen historia osoittaa, kuinka käsitykset havaitsemisesta ja tilan määrittymisestä ovat muokkautuneet. Elokuvantekijät ovat pyrkineet luomaan valkokankaalle erilaisia ”elävästä elämästä tartunnan saaneita (neljänsiä) ulottuvuuksia” joiden kautta elokuvatila saataisiin vastaamaan eletyn todellisuuden kokemuksellista tilaa. Robert Weinen *Tohtori Caligarin kabinetti* -elokuvan uumoiltiin edustavan sellaista ”stereoskooppista universumia”, joka saisi elokuvan ”kuolleen ja staattisen tilan” näyttäytymään kokonaan uudessa valossa. Hermann Scheffauer kirjoitti 1920, kuinka Weinen elokuva vaikutti kuudennen aistin tavoin katsojan kykyyn kokea elokuvan tila todenkaltaisena.⁶⁶ Erwin Panofsky, jonka klassikkoessee⁶⁷ tarkastelee perspektiivijärjestelmiin perustuvia tilan mallinnuksen tapoja tilan symbolisina esityksinä, piti elokuvaekspressioinistien pyrkimyksiä kuitenkin vain jälleen yhtenä tilaa mallintavista, perspektiiviin tiukasti sidoksissa olevista objektiivoin katseen muunnelmista.⁶⁸

Nämä kysymykset palautuvat 1800- ja 1900-luvun vaihteessa käynnistyneeseen keskusteluun modernin vaikutuksista uuden, uljaan, urbaanin ihmisen havaitsemisen tapoihin. Modernin ajan tilalliset järjestykset määrittyivät pitkälti subjektin projektioina ja havaitsevan subjektin ”sisätilaa”, hänen sisäistä kokemustaan ilmentävinä tuotoksina⁶⁹. Viime vuosikauden kuluessa tilallisiin jäsennyksiin ja kuvastoihin on vaikuttanut voimakkaasti muun muassa psykologia ja psykoanalyysi. Anthony Vidlerin mukaan siinä missä romantiikan aika ihannoit ”kammottavan taivaallisuutta” ja näki pelkojen ja kauhun vaanivan maisemassa, niin nyt pelot, huolet ja vieraantuneisuus muodostuivat erilaisten sisäisten tilojen, kuten neuroosien ja fobioiden ilmiöissä osaksi tilallisia järjestyksiä ja estetiikkaa⁷⁰. Erilaisiin psykotiloihin viitaten saatamme puhua fyysisen kivun ohella

sisäisestä kivusta, arkkitehtonisen tilan klaustrofobisoituneisuudesta tai kaupunkitilaan liittyvästä torikammosta, agorafobiasta. Tällaiset ”tilan vääntymät” ilmentävät monen samanaikaisen, sisäkkäisen, tilassa ja ajassa toisiinsa kietoutuneen monikollisen perspektiivin subjektiperustaisia vaikutuksia⁷¹.

Elokuvahistorian ”kine-plastiset” kauhua, klaustrofobiaa ja muita sisäisiä tuntemuksia heijastelleet tilan esitykset antavat kuitenkin ajateltavaksi sen, millä tavoin erilaiset ruumiinteknologiat ja vuorovaikutteiset mediat ovat vaikuttaneet tilan, paikan ja ajan kokemiseen. Tältä kannalta kysymys ruumiillisuudesta on oleellinen. Weber huomauttaa että elektronisten medioiden ajalla ruumis on lähtökohtaisesti *monikollinen*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita kiinnittymättömyyttä ainoastaan suhteessa fyysisiin ulottuvuuksiin (paikkoihin, huoneisiin, rakennuksiin), vaan myös suhteessa ”itseensä” ja ”digitalisoituneeseen ruumiiseen”.⁷² Monitahoisen ruumiin digitaalisuutta koskevan analyysin kautta Weber tuo esille, että elektronisten medioiden aiheuttama ruumiin sirpaloituneisuus – kykymme olla ”kosketuksissa” ja ”läsnä” maantieteellisestä sijainnista riippumatta erilaisten kommunikaatio- ja informaatioteknologisten laitteistojen välityksellä – on tuottanut taipumuksen ”koota tuon sirpaloituneen ruumiin palaset jonkinlaisen ’ruumiin’ tai ’todellisen hahmon’ muotoon”.⁷³ Tätä hahmoa tai uudelleen koottua muotoa Weber kutsuu virtuaaliseksi. Weberin mukaan ”medioiden voima ilmenee *sekä* ’irtirepimisen (digitaalisissa) teknologioissa’ *että* mahdollisuudessa koota yhteen nuo irtirepityt palaset”.⁷⁴ Tältä pohjalta etäläsnäolo tulee ymmärretyksi mahdollisuutena sijaita sekä täällä että siellä – eikä ainoastaan täällä tai siellä, vaan jonkinlaisessa jatkuvassa epävarmuuden ja huojunnan liikkeessä, jonka seurauksena syntyy tuntu siitä että olemme itse itsemme haamuja – ”olioita, joilta puuttuu autenttinen paikka tai oikea, pysyvä ruumis”.⁷⁵

Merleau-Ponty sivuaa paikan ja läsnäolon kokemuksen virtualisoituneisuutta kirjoittaessaan, kuinka ihmisten välisten *tilallisten tilanteiden* välillä vallitsee ”vastaavuuksien järjestelmä” jossa jokainen tilanne symboloi kaikkia muita.⁷⁶

Tällaisia tiettyssä paikassa sijaitsevia aktuaalisen tilan päälle toiminnessamme asettuvia tiloja hän kutsuu *virtuaalisiksi*.⁷⁷ Paikan ja läsnäolon kokemuksen virtualisoituminen alkaa itsestä ulospäin suuntautuvasta eleestä – siitä kun osoitamme sormella jotakin tiettyä paikkaa. Merleau-Ponty kutsuu tätä itsestä ulospäin osoittavaa elettä osoitukseksi ruumiin mimeettisyydestä; se ei ole käsitteenmuodostusta, koska emme voi irtautua omasta ruumiillisesta tilanteestamme. Se on ”konkreettista teoriaa henkisestä toiminnasta” joka muodostaa vaihtosuhteen käyttämiensä välineiden kanssa – niiden ”jotka se ottaa käyttöönsä ja jotka [--] tarjoavat sille sen mitä se niille antaa, ja enemmänkin”.⁷⁸

Mediaskenografoiden kokemuksellisuutta koskevien pohdintojen kannalta kiinnostavan viitepisteen tilallisuuteen avaa edellä kuvaamani käsitykset monikollisen (”digitaalisen”) ruumiillisuuden yhteydestä barokin syvyysulotteiseen tilaan. Yksi modernin taidehistorian perustajista, Alois Riegl, vertaili 1800- ja 1900-luvun taitteessa tilallisia järjestyksiä koskevista analyyseistään renessanssin ”absoluuttisen litteää pintaa” ja barokkitaiteen syvyysulotteista tilaa; barokkitila enteili hänelle sellaista modernia tilaa, jossa ”taktiilinen ohittaa optisen”.⁷⁹ Rieglin representatioteorioistakin vaikutteita ottanut Benjamin kirjoitti saksalaista surunäytelmää (*Trauerspiel*) käsittelevissä tutkimuksissaan, kuinka (*Trauerspielin* edustama) moderni tila oli ei-lineaarista tilallista jatkumoa, jonka eri tasot limittyivät toisiinsa kuin (eri aikoihin sijoittuvia historiallisia tapahtumia kuvaavissa) panoraama-kuvatiloissa.⁸⁰ Tällainen barokkimainen ”koreografinen tilallisuus” edusti Benjaminille perustavasti modernia, ei-kronologista ja ei-lineaarista ajan tilallistumista: barokin myötä aika tuli ensimmäistä kertaa tilallisesti käsitettäväksi (mitattavaksi, *measurable*). Havaitsevan subjektin kannalta voidaan ajatella että barokin pyrkimys kääntää aika tilaksi kiepautti tilan eräänlaiseksi ”käänteiseksi heijastumaksi”, kuin koveran peilin näkymäksi.⁸¹ Tällaisen koveran, vääristyneen peilin kautta heijastuva hahmo edusti Benjaminille modernia subjektia – näyttämön hahmoa, joka ei (antiikin tragedian tapaan) enää ollut kääntyneenä kohti

kosmosta, vaan kohti subjektiivista tunteiden näyttämöä. Benjaminin mukaan tämä moderni näyttämö tulikin nähdä katsojan näkökulmasta.⁸² Kuten Vidler toteaa, tällainen sisäiseen tilaan keskittyneisyys – jota myös Benjaminin *Trauerspiel*-tutkimuksessaan esimerkkinä käyttämä oikeussalin tila ilmensi – kuvaa modernin, ”vieraannuksen tilassa olevan metropolin asukkaan” subjektiviteettia.⁸³

Edellä olen lyhyesti tuonut esiin tutkimukseni taustalla vaikuttavia viitepisteitä, joiden pohjalta lähestyn tilan ja kokemuksen yhteyksiä havaitsevan subjektin kannalta. Näkemykset tilan kokemisesta palautuvat pitkälti käsitykseen siitä, ettei subjektiuisuutta määrity eheänä ykseytenä vaan samaan aikaan monena. Kysymys ruumiin *paikasta* on tässä aistinvaraisen kokemuksen jäsenysten kannalta olennainen. Olen alustavasti tuonut esiin, että kysymys *esityskokemuksen ruumiillisuudesta* palautuu nykysäilytysten valossa pitkälti katsojakokijan ruumiilliseen havaitsemiskokemukseen. Olen myös esittänyt, että elektronisten medioiden ilmentämä *paikattomuus*, paikan virtualisoituminen, on merkinnyt muuttuneita suhteita paitsi fyysisten paikkojen rakenteisiin ja tilan kokemiseen, myös suhteessa ”itsen” määrittymiseen.

2.7

Suhde laajennetun skenografian konteksteihin

*Expanded Scenography is to classical Scenography as the ‘rubber sheet geometry’ of topology is to classical Euclidean mathematics.*⁸⁴

Yksi keskeinen mediaalisuuden ja kosketuksen suhteita kartoittavan tutkimukseni lähtökohta on käsitys skenografia-käsitteen laajentumisesta. Viimeaikaisen skenografia- ja esitystutkimuksen valossa nykyskenografia tulee ymmärretyksi pikemminkin aktiivisena toimijana kuin staattisena näyttämökuvana.

Käsitystä skenografian staattisuudesta on problematisoitu modernin skenografian historiassa aiemminkin. Niin sanotun teatterin historiallisen avantgarden näyttämötilan ja -visuaalisuuden uudistajista muun muassa Craig ja Appia nostivat näyttämön performatiivisen jännitteen kehitelmissään keskeiseen osaan. Craigilla näyttämön funktioksi ja estetiikaksi määritetty nimenomaan performatiivisuus – ei jäljittely, esittävyys tai pelkät esteettiset arvot.⁸⁵ Craig hahmotteli eräänlaista näyttämötilallista organismia, arkkitehtonista konstruktiota ”joka elää omaa elämäänsä”.⁸⁶ Kyse oli nimenomaan paikasta joka *on*, ei vain sen vaikutelmasta. Appia jakoi Craigin käsityksen siitä, ettei skenografian perimmäinen tehtävä ole tuottaa näyttämökuvia sen enempää kuin suunnitella draaman taustaksi stabiileja tilallisia kappaleita.⁸⁷ Vaikka Appian ja Craigin ideologiat pohjautuivat varsin erilaisiin lähtökohtiin, heitä yhdisti irtisanoutuminen naturalismin ja illuusioteatterin perinteestä sekä käsitys skenografiasta esityksen elävänä osatekijänä.⁸⁸ Aikanaan radikaalien ajatustensa taustalla niin Appia – wagneriarismista vaikutteita saaneine näyttämökoneineen ja rytmisine psykotila-luonnostelmineen, joissa valo oli yksi merkittävistä esitysarkkitehtuuria jäsentyvistä tekijöistä – samoin kuin kollegansa Craig ”kineettisine, performatiivisine näyttämöineen” perustivat dynaamista ja elävää tilallisuutta tuottavat radikaalit kokeilunsa käsitykselle, jonka mukaan skenografia lähtökohtaisesti ja perustavasti oli draaman palveluksessa.⁸⁹

Huolimatta 1900-luvun alun pioneerien tiladynaamisista pyrkimyksistä – tai vaikkapa Prampolinin skenodynami-
misen arkkitehtuurin ja polydimensionaalisten näyttämötilojen kehittämistä sekä hänen maanmiehensä Fortunato Deperon pyrkimyksistä kehittää skenografista tilaa itsessään niin eläväksi kokonaismekanismiksi, ettei elävää esiintyjää enää tarvittaisi⁹⁰ – on modernia skenografiaa sitkeästi leimannut tietynlaisen tulkinnan imperatiivin ohella käsitys teatterista todellisuutta heijastavana eriönä. Modernia skenografiaa on ajateltu vahvasti suhteessa draamalliseen lähtökohtaan. Tältä pohjalta se on

jäsentynyt esityksen metanarratiivia kannattelevaksi, tukevaksi ja tuottavaksi tilallis-visuaaliseksi osatekijäksi, jolloin se rajautuu tietyllä tapaa ennalta määriteltyä tai kuin valmiiksi esiluettua tulkintaa tukevaksi kuvitukseksi, näyttämökuvaksi.

Timo Heinonen rinnastaa tällaisen ”objektiivisen tulkinnan harhaan” pohjautuvan toimintaperiaatteen tapaan, jolla klassinen merkki operoi: ”se (merkki) olettaa (jonkin poissaolevan) läsnäolon, jota se tilapäisesti korvaa ja jota kohti sen (alkuperäistä ideaa tai ennalta määriteltyä merkitystä) välittävä liike on suuntautunut”.⁹¹ Tältä kannalta moderni skenografia on pitänyt yllä paitsi klassisen dramaturgian mukaisia rakenteita, myös (mitattavissa olevan, matemaattisen) perspektiivitalan mallia, joka on ”irrottanut silmän ruumiista ja subjektit niin maailmasta kuin toisistaan”.⁹² Laajennetun skenografian termein hahmotetut näkemykset poikkeavat käsityksestä, jossa skenografista toimintaa motivoi pyrkimys visuaaliseen ja käsitteelliseen eheyteen ennalta määritellyn *esitystekstin*⁹³ kuvatilallisena ilmentäjänä tai ilmentymänä.

Kuluvalle vuosituhannele tultaessa skenografian lähtökohtia on alettu ajatella uudelleen niin suhteessa aistisuuden uudelleenjäsennyksiin kuin yhteiskuntaan, sosiaaliseen kontekstiin ja medioituneisuuteen yhteydessä olevien toimijuuksien näkökulmasta. Prosessuaalisuutta ja työryhmälähtöisyyttä painottavat lähestymistavat purkavat ennakosuunnittelupainotteisia, esityskehyksen jo ennen esityksen kehittelyjaksoa määritteleviä ja esilukevia käytäntöjä. Nämä muutoksessa olevat asetelmat ovat avanneet tilaa uudennaisille lähtökohdille.

Modernin skenografian perinteeseen sidoksissa olevia käsityksiä avoimemman lähtökohdan tarjoaa näkemys, jossa skenografiaa lähestytään ”esityksen tilallisena ja visuaalisena osatekijänä, joka tarjoaa katsojalle mahdollisuuden havainnon ja muistin vuorovaikutukseen”.⁹⁴ Tältä pohjalta skenografia jäsentyy esityskomposition tai -tilanteen luomiseen osallistuvaksi aktiiviseksi tekijäksi. Taiteiden- ja medioidenvälisyyttä painottavien esitysteoreettisten analyysien kautta on avautunut edelleen uusia tapoja jäsentää skenografiaa uudella tapaa performatiivisena ja

dynaamisena esittävän taiteen osatekijänä. Kuten Dorita Hannah ja Olof Harsløf asian muotoilevat, skenografia on suhteessa ”eläytyyn, kompleksisena konstruktiona jäsentyvään maailmaan joka (itsessään) koostuu lukemattomista makro- ja mikrotason ’esityksistä’, jotka puolestaan ovat jäseneltävissä erillisinä, rajattuina ja muokattavissa olevina”.⁹⁵ Tässä monialaisessa kentässä skenografisen toiminnan tuottamat eleet jäsentyvät pikemminkin aktiivisina ja performatiivisina kuin ”muodostumina”.⁹⁶ Thea Brejzek on samoilla linjoilla: hänen mukaansa skenografiakäsitteen murroksessa kyse on huomiopisteen siirtymästä pysyvien määritelmien sijaan muuttuviin ja tapauskohtaisiin tilan artikulaatioihin. Tältä pohjalta skenografia ei määrity niinkään tietyn lajityypin, konvention tai yksittäisen taiteilija-tekijän mukaan.⁹⁷ Skenografian jäsentäminen Brejzekin ehdottamaan tapaan potentiaalisuuden ja spekulatiivisten tilojen termein ottaa etäisyyttä tavasta ymmärtää skenografia ensisijaisesti ennalta määritellyn idean ilmentäjäksi.

Edellä esitetyt näkemykset tukevat käsitystä skenografiasta liikkuvana ja tilannekohtaisena olosuhteena – mahdollistajana tai tarjoumana, joka aktivoituu aktivoidessaan katsojan osaksi esitystapahtumaa ja sen tilallista ja ajallista havaitsemiskokemusta⁹⁸. Joslin McKinney vertaa nykykatsojan kokemukSELLISTA roolia rave-kulttuurista tuttuun ruumiista irtautumisen kokemukseen; uskonnollista hurmosta lähestyvässä ekstaattisessa tilassa katsoja tulee osaksi näyttämöä, ”uppoaa maisemaan”. Tämä ei tarkoita todellisuuspakoa, vaan pikemminkin mahdollisuutta ajatella toisin ja haastaa tilakokemuksen muodostukseen liittyviä tapoja ja tottumuksia.⁹⁹ Skenografia on siinä mielessä kesytön toimija, että se mahdollistaa paitsi minkä hyvänsä ilmaisukeinon ja mediumin, myös rajattoman määrän tulkintoja, tunteuksia ja assosiaatioita. McKinneyn mukaan skenografinen toiminta on kykyä samalla sekä dekonstruoida että tulla vaikutetuksi siitä maailmasta ja tilanteesta, jossa juuri olemme.¹⁰⁰

Näkemyks viittaa skenografiaa luonnehtivaan surrealistiseen potentiaaliin, jota mediataiteilija ja skenografi Frank den Oudsten kuvaa kykynä tuottaa tilan, ajan ja narratiivin

epävarmuutta.¹⁰¹ Puhekielellä ilmaisten kyse on puun takaa tulevasta efektistä, joka tuottaa katsoja(kokija)n kokemukseen ja tulkintaan odottamattoman ja jollakin tapaa oletetuilta poluilta sivuun nyrjäyttävän vaikutuksen. Tätä ”kääntävää elettä” voitaisi tarkastella myös Aristoteleen *peripeteia*-käsitteen valossa; *peripeteia* viittaa aristoteelisen tragedian sanastossa tiettyyn epäjatkuvuuteen, toiminnan suunnan muutokseen, kääntymiseen kohti uuden toiminnan aloittamista ja toimijan vaihdokseen.¹⁰² Den Oudsten esittää kiinnostavan analyysin siitä, mistä skenografiassa perustavasti on kyse. Hän kutsuu tätä skenografialle leimallista erityislaatua ”skenografian ratkaisevaksi hetkeksi”. Esimerkit maalaustaiteen ja elokuvan traditiosta havainnollistavat asiaa.

Argentiinalais-italialainen modernistimaalari Lucio Fontana käänsi den Oudstenin sanoin maalaussarjallaan *Conzetto Spaziale* (alk. 1949) mediuminsa uuteen asentoon silpomalla maalauskan-kaan pinnan terävin viilloin; kun konventionaalisen kuvakäsityksen mukaan maalaus oli jäsentynyt kuvan kaksiulotteiseksi pohjaksi, kuvapinnaksi, nyt kankaan pintaan tehdyt viillot ”saivat aikaan sen, että kuvan välittämä symboli muuttui olomuotoon, joka imaisi katsojan osaksi maalauksen tilallista, ruumiillista tapahtumaa – ja [--] teon aikaansaamaa (uudella tavoin jäsentynyttä) ajallista ulottuvuutta”.¹⁰³ Fontanan viillot ilmentävät den Oudstenin mielestä perustavassa ja kategorisessa mielessä skenografista elettä – sitä mikä ilmentää skenografian skenografisuutta.

Toisesta skenografian momentumia kuvaavasta esimerkistä käy Luis Bunuelin *Andalusialainen koira* -elokuvan kuulu silmänviilto-kohtaus; elokuvan surrealistinen näkymä avautuu varsinaisesti vasta erikoislähikuvassa, jossa partaterä viiltää Simone Mareuil’n silmän.¹⁰⁴ Silmän (sisäpuolen) odottamaton luiskahdus (ruumiin ulkopuolelle) kulminoituu eleenä, jonka den Oudsten tulkitsee perustavalla tavalla kuvaavan skenografista vaikutusta, sille ominaista erityistä kykyä.

Skenografinen ele toimii edellä esitetyn nojalla samanaikaisesti muutokseen sysäävänä ja muutoksen tuottavana elementtinä; harhauttamalla ja edesauttamalla katsojakokijan

väärin navigointia, joka avaa uuden tilan oudosta suunnasta esiin tulvahtaville kuville, merkityksille, assosiaatioille ja arvaamattomiin suuntiin viittaaville sivupoluille. Tällaista skenografista vaikutusta voitaisiin verrata rikkoonuneeseen kompassiin, joka saattaa johdattaa odottamattomalle kurssille suhteessa (toiminnan ja esitystekstin antamiin) odotuksiin. ”Andalusialaisen” nyrjähdyksen tapaan skenografinen ele ylittää sanotun, kirjoitetun ja esitetyn, ja ilmentää (potentiaalista, rajatonta ja määrittelemättöntä, oudosta tulokulmasta esitystilanteeseen suhteutuvaa) esityvyyttä. Näin voidaan ajatella skenografian seuraavan näyttämön fantasmagorista logiikkaa, joka Heinosta mukaillen ”lähtökohdaisesti sekoittaa ulko- ja sisätilan”.¹⁰⁵ Esitys, performatiivinen tapahtuma, tapahtumallinen tila, tilanne – nämä kaikki luonnehtivat käsitystä näyttämöstä ja sen tilasta erityisen kokemuksellisuuden tapahtumapaikkana, muotona tai moodina. Kun termi ”esitys” ymmärretään aktiivisena ja transformatiivisena, se häivyttää esiintyjän ja katsojan välisen rampin ja purkaa lähtökohdaisesti sellaisia karkeita vastakkainasetteluja kuten dualistinen mieli-ruumis-asetelma.¹⁰⁶

Rosalind Kraussin analyysiä¹⁰⁷ seuraten voitaisiin ajatella modernin skenografian konventioiden olevan murtumassa kohti laajennettua skenografiaa pitkälti suhteessa siihen *mitä se ei ole* (perinteisesti) *ollut*. Skenografiaan perinteisesti liitetyt lähtökohdat kuten draamatekstilähtöisyys, (ennakko)suunnitteluraditio, sidos institutionaaliseen tilaan tai *black boxiin* sekä pyrkimys ilmentää alkuperäistä ideaa tai esitystekstiä ovat aiempaa selkeämmin tulleet haastetuiksi. Laajentuneen skenografian lähtökohdista skenografisen toiminnan on määriteltävä tapauskohtaisesti yhä uudelleen suhteensa sisar- ja lähialueen taiteisiin ja erilaisiin sosiaalisesti määrittyviin ympäristöihin; performanssiin, installaatiotaiteeseen, ympäristötaiteeseen, julkisen ja löydetyn (kaupunki)tilan haltuun ottoon, luonnonympäristöön tai erilaisiin ei-inhimillisiin toimijoihin. Skenografian siinä missä jonkin muun (taiteen) erityisalueen murroksesta keskusteltaessa vastaavanlainen mediumien eriytyminen on hyvä pitää mielessä.

Kun nyt sekä skenografia, tila että katsojan osallisuuden huomioiva ja aktivoiva esitystilanne jäsentyvät muuttuvina ja aina tulossa olevina, tutkimusasetelmani kannalta keskeinen kysymys kuuluu: millä tavoin mediateatteri upottaa maisemaansa? Pohdin jatkossa lähemmin kysymystä siitä, miten mediateatterin mediaalisuus koskettaa katsojakokijaa, ja millaisesta kontaktista silloin on kyse. Pohdin myös sitä, millä tavoin mediaalisella näyttämöllä tulisi huomioida havaitsemisen teknologioihin liittyvä välityksen problematiikka, johon olen viitannut kosketuksen arkkitehtuurilla. Kokemus tilasta – oli kyse sitten fyysisestä tilasta tai erilaisista mediatilallisista variaatioista – on todellinen ja elävä. Sen sijaan, että kokemus esitystilanteesta määrittäisi tietyn mediumin mukaan, on syytä suuntautua pohtimaan, millä tavoin se rakentuu aistimuksellisenä ja ainutkertaisena. Tältä pohjalta syvennyn tutkimuksessani *skenografian aistiteknologioita* koskeviin kysymyksiin. Selvitän näitä kysymyksiä yhteydessä kootun skenografiseen prosessiin.

2.8

Esitys ja mediat nykytutkimuksen kentässä

Nykyteatterin käytännöissä ja tutkimuksessa usein esiintyvät termit monimediaalisuus (multimediaalisuus, *multimediality*) ja medioidenvälisyys (intermediaalisuus, *intermediality*) viittaavat kumpikin useamman kuin yhden ”median” käyttöön. Perustelen seuraavassa, miksi juuri termi intermediaalisuus on tutkimukseni kannalta osuvampi kuin multimediaalisuus.

Multimediaalisuus esiintyy usein eräänlaisena mediateknologisten välineiden käyttöön liittyvänä yleisterminä. Multimediaasta puhutaan silloin, kun esityksessä käytetään liikkuvaa kuvaa, elokuvaa, videota tai muita tietokoneavusteisia kuvantamisen teknologioita. Greg Giesekamin mukaan kyse on nimenomaan multimediaalisuudesta silloin kun medioiden – esimerkiksi

videon käyttö – rinnastuu lavastukseen, valoon ja pukuihin siinä mielessä kun ne ymmärretään visuaalis-tilallisina, tarinan, miljöön, maailman, tunnelman ja tapahtumapaikkojen kannalta tulokintaa tukevinä symbolisina merkkeinä tai muina viitteinä, jotka auttavat avaamaan ennakkoon määritteltyä skeemaa tai keskeis-metaforaan perustuvaa lukutapaa.¹⁰⁸

Intermediaalisuudesta puolestaan on Giesekamin mukaan kyse silloin kun elektroniset mediat muodostavat aktiivisen vuorovaikutussuhteen esiintyjien kanssa; mediat ovat vastavuoroisessa vaikutussuhteessa toisiinsa ja siten esimerkiksi myös siihen, millaiseksi jonkun tietyn hahmon karaktääri muodostuu.¹⁰⁹ Giesekamin jako on vielä varsin karkea ja moniselitteinen, sillä kuvatut käyttötavat sekoittuvat toisiinsa. On myös hieman problemaattista tarkastella näyttämön visuaalis-tilallisia elementtejä siltä pohjalta, etteikö niiden ja esiintyjien välille muodostuisi aina jonkinlainen jännitteinen suhde.

Teknologian avulla laajennettuja teatteritiloja performansseissa ja installaatioissa tutkinut Kaisu Koski¹¹⁰ seuraa Frida Chapplen ja Chiel Kattenbeltin käsityksiä; heidän tulkinnassaan intermediaalisuus liittyy taiteidenvälisyyteen, generajojen hämärtymiseen ja esittävän taiteen uusiin hybridisiin muotoihin, sekä siihen kuinka muut/ uudet mediat ovat avanneet teatterissa uudenlaisia representaation mahdollisuuksia ja uusia mahdollisuuksia jäsentää ruumiillisuuteen kytkeytyviä tilan ja ajan parametrejä.¹¹¹ Chapple ja Kattenbelt määrittävät intermediaalisen tilaksi, jossa rajat pehmenevät; ”tällöin ollaan välitilan (*in-between*) ja tilojen, medioiden ja todellisuuksien sekoittumisen alueen piirissä”.¹¹² Tältä pohjalta intermediaalisuus määrittyy ajattelun ja prosessien muutokseksi, jossa muutos (joksikin toiseksi) mahdollistuu esityksen kautta.

Jaan osittain edellä kuvatun käsityksen, joskin sekin jää osin varsin yleiseksi ja abstraktiksi. Millaisista uudenaista ruumiillisuuteen kytkeytyvistä tilan ja ajan parametreistä voisi olla kyse? Kysymys on tutkimusasetelmani kannalta oleellinen. Tässä yhteydessä onkin syytä palata Oosterlingin esittämiin

näkemyksiin medioidenvälisyyden tuottamista uudennlaisista (aistinvaraisista) fuusioista ja vuorovaikutteisuudesta, mikä näyttäisi edellyttävän huomion kohdistamista ”kokemuksen erityiseen laatuun”, kuten aiemmin olen esittänyt. Tämä puolestaan näyttäisi edellyttävän ”herkkätuntoista, mediasensitiivistä tarkastelua”. Mediasensitiivisessä tarkastelussa fokukseen asettuu kysymys olemisen huojuvasta, diskursiivista kiinnittymistä väistelevästä laadusta ”välisyys-olemisen (*inter-esse*) välitilassa (*in-between*)”.¹¹³ Oosterlingin näkemykset intermediaalisuudesta nousevat taidekritiikistä, taidehistoriasta ja taiteen poliittisuudesta – ja siten myös etiikasta – mutta ne fokusoivat *erityisesti eksistenssiin ja ontologiseen*.¹¹⁴

Meike Wagner on tutkinut nukke- ja marionettiteatteria intermediaalisena esittämisen muotona. Wagner on ratkonut muun muassa nukketeatterin esiintyjän, nuke/ marionetin hahmoa ruumiillisen havaitsemistapahtuman kannalta yhdistämällä fenomenologista ja mediateoreettista tulkintaa. Hän lähestyy havaitsemistapahtumaa havaitun ja havaitsevan vuorovaikutteisen suhteen, sekä ruumiillisuuden, katsojan ruumiin ja eletyn materiaalisuuden kannalta.¹¹⁵ Wagnerin intermediaalista teatterikatsetta käsittelevät jäsennykset ovat tarjonneet tärkeän viitepisteen omiin kysymyksenasetteluihini. Wagner kritisoi käsityksiä, joissa intermediaalista teatteria lähestytään ”hypermedianana”. Hypermedia-lähtökohta viittaa teatteriin jonkinlaisena ”kokoaavana multimediaalisena kehyksenä”, joka jättää neuvottelematta suhteensa ”teatterin ruumiiseen”. Kun medioita tarkastellaan lähinnä ”apparaatteina jotka välittävät kuvia ruumiista, unohdetaan silloin *medioiden käyttäjän, katsojan ruumis*”.¹¹⁶

Tutkimukseni keskeiseksi teoreettiseksi viitepisteeksi on valikoitunut mediaalisuuden (joka osana ”mediaskenografioita” ikään kuin suoremmin kytkeytyy taiteen praktiikkaani) ohella Merleau-Pontyn katseen ontologia ja kosketuksen tematisoinnit pitkälti siksi, että ne tarjoavat välineitä ”välisyys-olemisen välitilallisen” luonteen pohdintaan kiinnostavassa suhteessa tutkimukseni toiseen ”välistäjään”, mediaalisuuteen. Mediaalisuuden

ja kosketuksen rinnankuljettamisen tarkoituksena ei ole ehdottaa, että ne muodostaisivat toisiinsa palautuvan vastaavuussuhteen. Näin ei toki ole. Ne ovat rakenteeltaan toistensa kaltaisia siinä, että kumpaaakin luonnehtii keskeisesti tietty ”välin mahdollisuus-ehto”, kuten aiemmin olen tuonut esiin. Merleau-Pontyn aistivan ja aistitun yhtäaikaa etäiselle ja intiimille sidokselle keskeisen painon antava ajattelu on osoittautunut tässä valaisevaksi.

Skenografiatutkimuksen alueella medioiden tutkimus on aistimuksellisuuden kannalta toistaiseksi ollut suhteellisen ohutta. Arnold Aronsonin sivuaa aihetta skenografian teoriaa laajan historiallisen taustoituksen kautta tarkastelevassa teoksessaan *Looking into the abyss: essays on scenography*. Lähtökohtani eroavat Aronsonista erityisesti siinä, että hän tarkastelee näyttämön ja ”elokuvallisen” välisiä jännitteitä/eroja etupäässä kehys- tai frontaaliteatterin ja teatterielokuvan tradition valossa. Aronson painottaa elokuvallisen mediumin välineluonnetta ja jättää huomioimatta liikkuvaa kuvaa teatterikontekstissa koskevat kokeukselliset jäsennykset. Aronson huomioi sellaiset liikkuvan kuvan ominaisuudet kuin tallennus, dokumentaatio, suora lähetys, toisto ja formaatti.¹¹⁷ Viimemainitulla hän viittaa elokuvan esittämiskonventioon – yhdestä katsomissuunnasta tapahtuvaan havainnointiin ja valkokankaan suorakaiteen muotoiseen kuva-rajaukseen. Kuten kolmiulotteisia projisointeja *tilanneveistoksen* termin tutkinut Oja toteaa, elokuvan katsomiskokemuksessa ”kaikki tapahtuu kehyksen sisällä ja puitteissa, ja katsojan positio sijoittuu useimmiten yhdelle puolen elokuvakangasta”¹¹⁸ – teatterin frontaalinäyttämöä vastaavalla tavalla. Valkokangaselokuva ei laajene fyysisesti tilaan vaan pitäytyy kuvaruudun sisäpuolella. Ruutuformaatin synnyttämä illuusio rinnastuu maalaustaiden historiasta tunnettuun ikkunaparadigmaan, eikä 3D-elokuva juuri tilannetta muuta, vaikka illuusio tilasta siinä muodostuikin korostetun voimakkaana.

Salter on koonnut laajan ja seikkaperäisen kartoituksen teatterin ja esitysteknologioiden liitosta alkaen 1800-luvun lopun varhaisista näyttämökoneista aina esittävän taiteen

nykyisten intermediaalisten muotojen vuorovaikutteisiin ympäristöihin.¹¹⁹ Hän punoo yhteen yli sadan vuoden aikana tapahtuneita teknologiasidonnaisia murroksia suhteessa esittävän taiteen aikalaiskäytäntöihin, ja tuo esiin keskeisiä havaitsemiseen, identiteettiin, sekä sosiaalisena ja poliittisena määrittävän tilan muodostumiseen ja käsitteellistämiseen liittyviä yhteyksiä. Mediaskenografioiden kokemuksellisuutta koskeviin pohdintoihin vertailupintaa tarjoavat 1900-luvun alun avantgardeteatteria käsittelevien kokemus- ja teknologiateatterin taustoja jäsentävät historiikit ja analyysit¹²⁰, skenografiaa laajentuneen skenografiasityksen, tapahtumallisen tilan ja transformatiivisuuden pohjalta pohtivat viitepisteet¹²¹, sekä liikkuvan kuvan tilallisia muotoja kuten kokeellista elokuvaa, installaatiotaidetta ja esittävän taiteen intermediaalisia nykymuotoja käsittelevät viitepisteet¹²². Teknologioiden ja erilaisten ”skriinien” välityksellä muodostuvaa havaitsemista koskevassa keskustelussa olen tukeutunut taiteen ja estetiikan tutkimuksen sekä media- ja kulttuurintutkimuksen alueelta erilaisiin katseen, ruumiin sekä taideteosta tai esitystä katsojan kokemuksen lähtökohdista jäsentäviin lähteisiin.¹²³ Keskeisiä viitepisteitä näkyvyyden ja ”skriinin” suhteen pohdinnoissani ovat Sigmund Freudin ”peitemuistoja” koskevat jäsennykset ja Janne Seppäsen niistä esittämät tulkinnat, samoin kuin Jacques Lacanin ”peitteistä näyttöä” koskevat tematisoinnit ja Pia Siveniuksen Lacanin pohjalta ehdottama ”peite/näytön” termi.¹²⁴

Esitysteknologioiden ja ruumiillisen havaitsemisen suhdetta käsittelevää tutkimusta on Suomessa tehty erityisesti tanssin tutkimuksen alueella. Jaana Parviaisen teknologioiden ja ruumiillisuuden suhteita liikkeen ja kinestesien kannalta tarkasteleva *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa* (2006) on yksi harvoja esitysteknologiaa ruumiillisen havaitsemisen fenomenologisesta lähtökohdasta jäsentäviä, kotimaisesta tutkimuskirjallisuudesta löytyviä viitepisteitä.

Elektronisten medioiden suhdetta näyttämöön on kotimaisessa tutkimuskentässä tarkasteltu etupäässä muuttuvien tuotantorakenteiden, ammatillis-välineellisten käytäntöjen ja/

tai sisällöntuotannon kannalta. Tutkimusasetelmat ovat määrittäneet valtaosin suhteessa draamateatterin ja fiktioelokuvan perinteeseen. Elokuva- ja tv-tutkimuksen mediapohdinnat puolestaan ovat useimmiten sidoksissa sosiologian ja kognitiotieteiden jäsennyksiin. Aiheeni kannalta huomionarvoisissa tutkimuksissa on tarkasteltu digitaalisten medioiden vaikutusta tuotantorakenteiden, draamasisällön tai esitysmuodon synnyn ja todellisuustasojen vaihteluiden kannalta. Näkökulmat vaihtelevat informaatio- ja/tai kommunikaatioteknologia-lähtöisistä käyttäjä- ja/tai osallistujalähtöisiin.

Tekijätutkimuksen piiriin lukeutuvaa esittävän taiteen ja elektronisten medioiden suhdetta kartoittavaa tutkimusta edustaa Kaisa Kosken Lapin yliopistolle tekemä tohtorinväitöstutkimus *Augmenting Theatre: Engaging With the Content of Performances and Installations on Intermedial Stages* (2007). Koski tarkastelee teknologian avulla laajennettuja teatteritiloja performansseissa ja installaatioissa; hän tutkii taideteosten esiintyjien ja kokijoiden ilmenemistä teknologian avulla muodostetuissa tiloissa ja sitä, ”miten he ovat vuorovaikutuksessa teosten sisältöjen kanssa”.¹²⁵ Muita viitepisteitä ovat Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen hankkeista esimerkiksi (TEKES:in Tila-ohjelman puitteissa toiminut) *Tila, teatteri ja kokemus – tapahtumallisen tilan uudet muodot* -hanke (DREX, 2009–2012), ”VIMMA”-projekti (*Virtual, Intermedial and Mixed Reality Performance in Live Production and Creative Contexts*, 2013–2014) ja *Video teatterissa* -hanke (2008–). Tutkivan teatterityön keskuksella on tätä kirjoittaessani käynnissä useita muitakin teatterin ja medioiden suhteita, käyttöä ja sovelluksia koskevia hankkeita.¹²⁶ Näistä kolme mainittua tulee lähimmäs oman tutkimukseni aihepiiriä.

DREX-hanke tarkastelee tilan tapahtumallisuutta näkökulmasta, jossa ”ihmisen toiminta ja [--] ympäröivä maailma vaikuttavat toisiinsa monenlaisten dynaamisten, psykofyysisten, sosiaalisten ja teknisten vuorovaikutussuhteiden kautta”. Hanke keskittyy muun muassa ”ihmisilmaisun ja tilateknologian interaktiivisuuteen, ihmiskokemuksen monitorointiin tilassa,

virtuaalisympäristöjen mahdollistamaan tilakokemukseen [--] ja niiden tuottamiin uudenlaisiin tilamallinnuksen mahdollisuuksiin”.¹²⁷ *VIMMAN* tavoitteena on kehittää uusia käyttäjäkeskeisiä käsitteitä ja ratkaisuja hyödynnettäväksi virtuaali- ja (liikkeen-) tunnistin-teknologioita käyttävissä live-esitysmuodoissa.¹²⁸ *Video teatterissa* -hanke puolestaan tutkii videon laaja-alaisia käyttömahdollisuuksia teatterissa. Hankkeen esittelyssä todetaan fokuksen suuntautuvan erityisesti ”videosuunnittelun työprosessien kehittämiseen sekä videosuunnittelun erityispiirteiden kommunikointiin suunnittelu- ja harjoitusprosesseissa”, ja lisäksi hankkeen tavoitteena on kommunikoiminen suoraan myös teattereiden käytännöistä vastaavien toimijoiden kanssa.¹²⁹

Edellä kuvaamani tutkimukset kytkeytyvät elektronisten teatteriteknologioiden mukanaan tuomiin muuttuviin käytänteisiin, teknologiasovelluksiin ja erilaisten kuvantamisen ja sensoripohjaisten liikkeenkaappausteknologioiden mahdollisuuksiin ja vaikutuksiin teatterissa tuotannollisten olosuhteiden, sisällöntuotannon ja uusien teknologisten esitys- ja mallinnusmenetelmien edellyttämän käsitteellisen kartoituksen kannalta.

Lavastustaiteen alueelta on puolestaan valmistunut kaiken kaikkiaan kuusi kotimaista väitöstutkimusta. Niissä lavastusta tai skenografiaa on tarkasteltu havaitsemisen ja merkityksen muodostuksen yhteyden, murroksessa olevien työnkuvien, ruumiillisuuden ja fenomenologisen tulkinnan, paikkaerityisyyden ja ympäristön, maiseman ja leikin kannalta, sekä tutkittu virtuaalilavastuksen vaikutusta elokuvalliseen ilmaisuun elokuva- ja tv-lavastuksen kannalta.¹³⁰ Kukin näistä tutkimuksista heijastelee niitä esitystutkimuksen, visuaalisen kulttuurin, taiteen ja estetiikan tutkimuksen suuntauksia ja taustoja, jotka ovat vaikuttaneet voimakkaasti nykyteatteriin ja siihen kytköksissä oleviin skenografisiin käytäntöihin ja ajatteluun. Oma tutkimukseni muodostuu osaksi tätä monialaista laajentuneen skenografian käsityksiä enteilevää jatkumoa.

Kuten jo johdantokappaleessa mainitsin, Ojan kehittämä ”tilanneveistoksen” käsite muodostaa tärkeän viitepisteen

pohdintojeni taustaksi.¹³¹ Ojan kolmiulotteista projisointia käsittelevä tutkimus selkeyttää projisoitua liikkuvaa kuvaa tilallisen komposition keskeisenä osana käyttävän installaation käsitteellisiä jäsennyksiä. Oja lähestyy tilan ja videoprojisointien välisiä yhteyksiä näkökulmasta, joka painottaa katsojakokijan roolia osana ”tilannetta”.

Katson tutkimukseni kiinnittyvän osaksi ”nykyteatteriin” sidoksissa olevaa skenografiatutkimuksen kenttää. Nykyisyys on lähtökohtaisesti mahdoton ajallinen perspektiivi. Giorgio Agambenia seuraten voi sanoa, että nykyisyys on omaan aikaan kiinnittyneisyyttä ja samanaikaista kriittistä etäisyyden ottoa siihen.¹³² Tutkimukseni kehyksessä viitataan nykyteatterilla yleisellä tasolla laajasti ymmärrettävään esittävän taiteen alueeseen, johon sisältyvät teatteri, tanssi, esitystaide, performanssi ja erilaiset perinteisesti kuvataiteen alueisiin liitetyt fyysisyyden ilmaismuodokseen ottaneet esittämisen muodot. Erääksi keskeiseksi rajapinnaksi on ehdotettu nykyteatterin suhdetta esitystaiteeseen ja performanssiin.¹³³ Helsinkiläisen esitystaiteen toimijoiden yhteenlittymän, *Esitystaiteen Keskuksen*¹³⁴ esitystaidetta koskevan määritelmän mukaan

”Esitystaide on taidetta, jonka mediumina on esitys. Esityksen määritelmä on jatkuvan käsittelyn ja uudistumisen tilassa [--] Yhdistäviä tekijöitä muotojen moninaisuuden lisäksi ovat yleisökontaktin eri ilmentymät, käsitteelliset lähestymistavat esityksiin ja samanaikainen elämyksellisyyden korostaminen. Esitystaide kehittää uusia katsoja- ja tekijäpositioita, uudenlaisia tapoja luoda yleisö ja ymmärtää teatterilinen kohtaaminen.”¹³⁵

Vaikka muotoiltu on esitetty suomalaisessa keskustelussa ja koulutuskentässä¹³⁶ pitkälti *live artiin* ja performanssitaiteen perintöön kiinnittyvän esitystaiteen kontekstissa, se osuu lähelle monitahoista nykyteatteriksi hahmottuvaa aluetta. Tämä osoittaa,

kuinka hankalaa, eikä edes kovin mielekästä ole pyrkiä tekemään tiukkoja esityksellisten taidemuotojen välisiä kategorisointeja. Kuten ohjaaja-dramaturgi Katariina Numminen toteaa, muotoa ja lajityyppejä koskevaan keskustelu johtaa useimmiten uusiin, jollakin toisella tavalla lukitseviin ja siten jo valmiiksi problemaattisiin määritelmiin.¹³⁷ Heinonen on samoilla linjoilla todetessaan, ettei nykyteatterilla voida sanoa olevan yhtä kokoavaa pakopistettä – eikä se näin ollen palaudu kokoavaksi matriisiksi, joka perinteisesti jaotteli teatterin ”lajityypeiksi, tyyliuunniksi, ohjelmiksi, historiallisiksi jatkumoiksi tai draamallisen ja eepin väliseksi muotodialektiikaksi”.¹³⁸

Yhteydessä laajempiin kulttuurisiin murroksiin nykyteatteria on määritelty muun muassa suhteessa niin sanottuun performativiseen käänteeseen¹³⁹, minkä seurauksena esitystä on hahmotettu teos-objektimaisuuden sijaan tapahtumallisuuden (*performing performance*) lähtökohdista. Tältä pohjalta esityksen esityksellisyys jäsentyy ”prosessina, jossa tavanomainen ilmenee muuntuvuutena (so. kykynä muuntua) joka pistää erityisellä tavalla silmään”.¹⁴⁰ Marvin Carlsonin mukaan tämä käsitys rinnastuu tietyn varauksin venäläisformalisti Viktor Shklovskyn tunnettuun taiteen määritelmään.¹⁴¹

”Taide on, jotta voisimme tavoittaa elämän tunteen; voidaksemme tuntea asioita, jotta kiven kivisyys voisi ilmetä. Taiteen tarkoitus on välittää asioiden tuntu niin kuin ne havaitsemme, ei siten kuin tiedämme niiden olevan. Taiteen tekniikkana on asioiden tekeminen tunnistamattomiksi, oudoiksi, muotojen ja havainnoimisen hankaloittaminen, havaitsemisetaisyyden kasvattaminen – sillä havaitsemisprosessi itsessään on esteettinen mahdottomuus, ja siksi sitä on taiteen keinoin venytettävä, pitkitettävä. Taide on kokemus teoksen taiteisuudesta, sen taide-luonteesta; teos itsessään ei ole tärkeä.”¹⁴²

Kotimaista teatterikeskustelua läpi 2000-luvun alun vahvasti leimanneet Lehmannin esittämät draaman jälkeisen teatterin jäsenyykset ovat osaltaan tehneet näkyväksi ja auttaneet myös itseäni käsitteellistämään ”artists theatre”:ksi (vrt. *artists’ cinema*) puoliksi vakavissaan kutsumiani nykyteatterin strategioita. *Postdramatisches Theater* on julkaistu saksaksi vuonna 1999, ja englanninkielisenä se ilmestyi 2006. Suomenkielisen painoksen ilmestyttyä vuonna 2009 tuntuivat draaman jälkeisen teatterin jäsenyykset asettuvan jonkinlaiseksi kotimaista nykyteatterikeskustelua määrittäväksi, kokoavaksi origoksi. Kuitenkin, kuten Numminen 2000-luvun ensimmäisen kymmenyksen päätteeksi julkaistussa nykyteatteria käsittelevässä kokoomateoksessa¹⁴³ toteaa, on huomattava että Lehmannin sinänsä valaisevat jäsenyykset tarjoavat ainoastaan yhden mahdollisen näkökulman monitahoisen nykyteatterin jäsentämiseen. Nykyteatterin ja draaman jälkeisen teatterin väliin ei siis ole syytä piirtää yhtäläisyysmerkkejä.

Pyrkimys palauttaa näyttämölle sen alkuperäinen merkitys vapauttamalla teatteri naturalismista ja todellisuuden esittämisestä on vaikuttanut teatteriin koko sen modernisaatioprosessin ajan.¹⁴⁴ Jälkmodernin ajan kytkökset liittyvät pitkälti jälkiteollisen-jälkeiseen aikaamme, jossa mediat ja kulutus säätelevät suhdettamme todellisuuteen ja määrittävät arvojamme. Jälkmodernia tilannetta luonnehtii ideoiden, ihanteiden ja tavaroiden kierrättämiseen perustuva asenne. Nicolas Bourriaudin esittämien relationaalisen estetiikan jäsenyysten mukaan pelissä ei sinänsä ole mitään uutta.¹⁴⁵ Valtaosa ubiikkiteknologia-ajan keskeisistä teemoista kuten vuorovaikutteisuus, ympäristö- ja paikkaerityisyys sekä katsojan aktiivinen rooli osana taiteen tapahtumaa ovat jo klassisen taiteen historiasta tuttuja ilmiöitä.¹⁴⁶ Ero kiteytyy siihen, että 1900-luvun jälkipuoliskolta alkaen käsitteitä ja niiden välisiä yhteyksiä on alettu artikuloida radikaalisti toisin. Näkisin, että kyse on keskeisesti myös kielen medium-luonteesta – onhan myös kulttuurisia murroksia jäsentävä puhetapa, aikaansa

kiinnittyvä retoriikka, aina oman aikansa mediumi. Myös on hyvä huomioda, ettei kierrätystä ja vuorovaikutteisuutta tule palauttaa pelkästään osaksi mihinkään kiinnittymätöntä relationaalisuuden kehää. Bourriaud'n muotoiluja onkin kritisoitu tietynlaisesta emansipatorisesta yleiskulttuurianalytismistä, jossa mikään ei tunnu lopulta kiinnittyvän ja olevan suhteessa mihinkään. Taiteellisen tutkimuksen roolia akateemisessa kontekstissa pohtineet Juli Carson ja Bruce Yonemoto näkevät äärimmilleen viedyn relationalismin uhkana putoamisen eräänlaiseen tyhjän tilan interdisziplinäärisyyteen (*interdisciplinarity without disciplines*).¹⁴⁷ Heidän mukaansa pelkästään relationalismin nimeen vannova taiteilija operoi kuin kuluttaja tai tuotantokoneiston välikäsi, joka ammentaa kulttuurisen kuvavarannon ehtymättömistä uumenista, kooten yhteen riittävän määrän tunnistettavia elementtejä kulutusrattaiston seuraavaa askelmaa, tiedostavaa katsojaa varten – edelleen hänen uudelleentunnistavan kulttuurisen analyysinsä piiriin.

Tässä palaisinkin *intermediaalisia taiteita* koskevaan keskusteluun, jossa keskeiseksi nousevat kulloinkin pelissä olevat vuorovaikutteiset *suhteet*. Mediumien eriytyneisyyden ohella tulee nähdäkseni kiinnittää huomio siihen, millä tavoin eri mediat ja mediumin vaikuttavat toisiinsa ja miten nämä vaikutussuhteet muokkaavat kokemustamme. Olen ehdottanut Oosterlingin pohjalta mediasensitiivistä lähestymistapaa, jonka nojalla pyritään kohdistamaan huomio eri medioita yhdistelevien taiteiden tuotamaan kokemuksen erityiseen laatuun. Benjaminin kameran optiikkaa koskevaa anekdoottia mukaillen voidaan ajatella, että kyse on huomion suuntaamisesta ”tuttujen asioiden salattuihin yksityiskohtiin”.¹⁴⁸

2.9 Medioiden teatterillisuus

Vuosituhanen vaihteessa tapahtunutta siirtymää digitaalisat-
tion, informaation siirron ja globaalin viestinnän alueelle on
rinnastettu 1960-luvulla alkaneeseen esitys-käsitteen laajenemi-
seen.¹⁴⁹ Kuten edellä alustavasti olen tuonut esiin, on esitys-käsite
itsessään muodostunut käytäntöjen, menetelmien ja maailman-
kuvamuodostuksen kannalta yhdeksi aikamme keskeisistä para-
digmoista niin taiteissa kuin tieteissä.¹⁵⁰

Esitystutkijoiden Josette Féralin ja Chantal

Pontbriandin mukaan modernististen taidekäsitysten vasta-
reaktioksi tulkitut 1960- ja 1970-luvun kuvataiteen teatterilliset
suuntaukset ja performanssitaide ovat mahdollistaneet perinteis-
ten teatterikäsitteiden uudelleenartikuloinnin kokonaan uudella
tavoin. He viittaavat taidekeskusteluun, jota värittivät muun
muassa Michael Friedin ja Clemens Greenbergin sekä Theodor W.
Adornon eri tavoin taiteen autonomisen aseman puolustuspuheiksi
tulkitut kannanotot. Keskustelu on kulminoitunut pitkälti Friedin
esseeeseen ”Art and Objecthood” (1967), jossa tämä moitti mini-
malistista taidesuuntausta banaalista, teatraalisesta läsnäolosta ja
paheksui sitä, kuinka havainnon esiintymistä¹⁵¹ korostavasta tai-
teesta oli minimalismin myötävaikutuksella tullut yhtä teatteria.¹⁵²
Keskustelu on syytä ymmärtää osana aikalaistulkintojen jatkumoa.
Féral ja Pontbriand lukevat kuitenkin Friedin kuulun esseen kiis-
tattomiin ansioihin sen, että se on yksi niistä maamerkeistä, jotka
petasivat tietä teatterin todelliselle dekonstruktiolle.¹⁵³

Juliane Rebentischin huomautus siitä, ettei keskuste-
lua genrerajojen huojumisesta – mihin viimeistään 1970-luvulta
lähtien ja nykyisten intermediaalisten käytänteiden kohdalla on
kiinnitetty yhä enemmän huomiota – tule ymmärtää 1960- ja
1970-lukulaisten keskustelujen valossa mitenkään yhteneväisenä,
on tässä huomionarvoinen. Esimerkiksi Adornolle taiteen auto-
nomisen aseman purkautuminen ei merkinnyt eri taiteille omi-
naisten piirteiden katoamista tai sitä, että eri genrejen väliset

eronteot olisivat käyneet tarpeettomiksi tai merkityksettömiksi. Pikemminkin, kuten Rebentisch korostaa, Adornolla kyse oli siitä, että taiteenlajien sisäistä logiikkaa alettiin jäsentää aiemmista tulkinnoista poikkeavin tavoin; tämä vaikutti tapoihin määrittää uudelleen paitsi generajojen liikahduksia ja venymisiä, myös eri taiteenlajeja suhteessa toisiinsa.¹⁵⁴ Adorno vastusti – toisin sanoen ”piti kulinarismina” – Friedin käsitystä, jonka mukaan ”taiteen tulisi ’selviytyäkseen’ tai ’suojautuakseen’ viihteistymiseltä (mihin Friedin kritiikki taiteen teatraalisuudesta viittasi) pyrkiä pitäytymään tiukasti traditionaalisten generajojensa sisällä.”¹⁵⁵ Edellä esitetyn pohjalta voitaisiin alustavasti ajatella, että teosautonomian purkautumista koskevassa keskustelussa oli generajojen *purkamisen* tai poispyyhkiytymisen sijaan kyse siirtymästä kohti taiteiden, eri medioiden ja mediumien erityispiirteiden huomioimista. Sen lisäksi että eri medioita, muotoja tai formaatteja leimaavat tietyt ominaispiirteet, uudella tapaa muodostuvissa kohtaamisissa ne synnyttävät aina aiemmista jollain tavoin poikkeavia vastavuoroisia vaikutussuhteita.

Käsitys esityskokemuksen muodostumisesta monen rinnakkaisen täällä- ja siellä-olon vaikutuskenttänä, jonka keskiöön on noussut katsojakokijan ruumiillisuus, palautuu paljolti näille juurille. Siirtymä teoksesta tapahtumallisuuteen on merkinnyt sitä, että taide tulee ymmärretyksi osana kollektiivista ja transformatiivista mahdollisen tilaa. Tämän myötä myös taiteen teatterillisuus tulee hahmotetuksi uudella tapaa suhteessa fragmentoituneisiin tilan, paikan ja ajan epälineaarisiiin strategioihin.¹⁵⁶ Rebentisch ehdottaakin teatterillisuus-käsitteen irrottamista konventionaalisista kiinnikkeistään ja suhteuttamista tähän päivään. Hän ehdottaa, että oppositioasetelmien sijaan ymmärtäisimme teatterillisuuden *kaikkeaa taidetta koskevana rakenteellisena ominaisuutena*.¹⁵⁷

Teatterillisuus luonnehtii medioiden ”kaikkiallista”¹⁵⁸ luonnetta, mikä kokemuksen ja aistihavainnon kannalta on merkinnyt radikaalia tilan, paikan ja ajan lainalaisuuksien uudeleen järjestäytyneisyyttä. Voidaankin alustavasti todeta, että tila,

paikka ja aika itsessään ovat medioituneita; yhteydenpidon tavat ja kokemus läsnäolosta ovat enenevässä määrin sidoksissa erilaisiin välillistä etäläsnäoloa tuottaviin rakenteisiin ja esitystapoihin. Weber esittää, että tätä rakenteellista olosuhdetta voidaan määrittää pitkälti teatterillisuuden termin. Hänen näkemyksensä mukaan elektronisten medioiden myötä teatterillisuus on muodostunut teorian, politiikan ja median rinnalla peräti yhdeksi aikamme keskeisistä paradigmoista – nyt vain merkitykseltään muuntuneissa muodoissa.¹⁵⁹ Toisin kuin euklidisen tilakäsityksen pohjalta meille länsimaisessa metafysikassa on vuosisatoja painotettu, tila, paikka ja aika jäsentyvät nyt ennen muuta suhteellisina, liikkuvina ja muuttuvina. Käsitykseni skenografian tapahtumaluonteesta on pitkälti sidoksissa tähän taustaan. Skenografisen tilan ja kokemuksen kannalta keskeiseksi nousee elävä havaitsemiskokemus – sen muodostuminen, siihen vaikuttavat tekijät ja näiden kysymysten kysyjän subjektiivisen ja objektiivisen näkemyksen väliä liikkuva eletystä kokemuksesta irrottamaton rajapinta. Voitaisiin sanoa, että siinä missä 1900-luvun keskustelua leimasivat havaitsemisen sirpaloituminen, teknologioiden aikaansaama etäisyyksien katoaminen ja katseen tuleminen erityisellä tavoin näkyväksi, niin 2000-luvun alun fokuksessa ovat ruumiillinen havaitsemistapahtuma, tilanne jossa katsojan havaitsemiselimenä ei ole silmä vaan sellaisena voidaan hahmottaa Merleau-Pontya mukaillen hänen maailmaan yhteydessä oleva, havaitseva ruumiillisuutensa.¹⁶⁰ Tällainen eletty, liikkuva ruumiillisuus muodostaa tutkimukseni keskeisen johtolangan.

Olen alustavasti todennut, että mediat määrittävät olemista tuottavana, rakenteistavana muotoutumisen periaatteena, jonka välityksellä olemme yhteydessä maailmaan. Olen tuonut esiin, että tutkimukseni näkökulmat pohjautuvat käsitykseen ruumiin ja havaitsemisen perustavasta sidoksesta; ruumiin-fenomenologisten tulkintojen pohjalta oma eletty ruumiimme jäsentyy havaitsemistapahtuman havaitsevana – ja samalla aina itsekin havaittuna – keskipisteenä. Tältä pohjalta olemme jo

lähtökohtaisesti suuntautuneet kohti kokemuksen jäsentymistä itseään. Olen myös tuonut esiin käsityksen siitä että esityskokemus muodostuu katsojakokijan havainnossa – katsojan ruumiillisen kokemuksen kautta. Tarkastelun kohteeksi asettuu katsojakokijan kokemus, jota näkökulmaa tekijälähtöisen tutkimuksen lähtökohdista itse edustan.

KONTEKSTILUVUN EPILOGI

Teatterillisuus mahdollisen tilana

Kontekstiluvun päätteeksi esitän Weberin Platonin ”Lakien” (*Nomoi*) pohjalta tekemien huomioiden valossa, kuinka teatterillisuutta voidaan lähestyä autoritäärisistä ja mitallisista määreistään vapautuneen *mahdollisen tilan* mielessä. Teatterin kantasanasta *theatron* (paikka, josta käsin nähdään) juontuvan analyysin avulla Weber huomauttaa, että vaikka teatteri sisältääkin tietyn paikkaan viittaavan merkitysulottuvuuden, kyseessä ei ole pysyvä ja vakiintunut paikka.¹⁶¹

Platon kuvaa demokratian ja teatrokratian suhteita; siinä missä (autoritäärisen ”aristokratian” kumonnut) demokratia oli vielä kunnioittanut joitakin rajoja, teatrokatiassa oli pelottavaa se, ettei se näyttänyt kumartavan enää minkäänlaisia rajoja. Platon pohtikin, voisiko *polista* – tai ylipäätään mitään poliittista – olla olemassa ilman rajoja.¹⁶² Platon oli tunnetusti huolissaan taiteilijoiden antamasta esimerkistä, jossa säännöksille annettiin huutia ja taiteellisia kokeiluja tehtiin omin oikeuksin ja rajoituksetta. Platonin pahin pelko koski teatterillisuutta ja erityisesti ”mimesistä yleensä”.

”[–] Väitämme, että myös jäljittelevä runoilija rakentaa kunkin yksityisen sieluun kehnon valtiojärjestelmän suosimalla sielun järjetöntä osaa, joka ei erota suurempaa pienemmästä vaan pitää samoja asioita milloin suurina milloin pieninä. Tällainen runoilija tekee pelkkiä kuvia ja on sangen kaukana totuudesta.”
(Valtio, X, 605b–c)

Teatterillisuus uhkasi syrjäyttää normatiivit, jotka pyrkivät universaaleiksi julistettujen lakien nojalla ylläpitämään järjestystä. Heterogeenisyyttä, moninäkökulmaisuuutta ja moniäänisyyttä korostavana teatterillisuus laimensi käsityksiä yhteiskunnasta auktorisoituna, yhtenäisenä hallinnan tilana.¹⁶³ Tällainen ohjien ja oikeuksien ottaminen omiin käsiin merkitsi uhkakuvaa, jonka vuoksi rettelöitsijät (taiteilijat) tuli mitä pikimmin karkottaa (ihanne)valtiosta. Erityisesti musiikki edusti Platonille sellaista mediumia, joka voimakkaimmin rikkoi soveliaisuuden normistoja vastaan. Weberin näkemyksen mukaan musiikki edustikin aikansa ”multi- ja intermediaa”.

Weberin jäsenyyksen pohjalta käy ilmi, että teatrokratian – aivan kuten samasta kantasenasta juontuvan ”teoriankin” (*theorein*) kumouksellisuus – majoilee sen voimassa liikuttaa ja häiritä pysyviä, institutionaalisia rajoja. Teatteriin kokoontuminen edusti Platonille uhkakuvaa vapaiden kansalaisten hallitsemattomista torikokoontumisista, joissa mitä hyvänsä saattoi tapahtua. Esimerkkinä tällaisesta uudesta moniäänisyydestä Platon mainitsee kuoron, joka moniäänisinä joukkoina kyseenalaistaa ja häiritsee virallisia toimituksia ilmestymällä odottamattomissa paikoissa levittämään laulunsa viekoittelevuudella hämmennystä kansalaisiin.¹⁶⁴

Leikittelen toisinaan ajatuksella että skenografia operoi kuin antiikin kuoro. Laajentuneen skenografiakäsityksen pohjalta voitaisiin sanoa että näin juuri on – luonnehtiihan skenografiaa sen tapa toimia draamallisen lähtökohdan ulkoistajana. Nyt puhun projisoinneista, mutta yhtä hyvin voisin tässä tarkoittaa skenografiaa ylipäätään: projisoinnit tuottavat kuoron lailla esityksen suhteen ”eksklusiivisia” asioita – välillä mukailaan näyttämötilannetta, kohta kommentoidaan tapahtumia kuin sivusta katsoen, ja väliin suuntaudutaan näyttämötilanteen yli ja ohi tavalla, jonka myötä skenografinen toimijuus ja esitystapahtuma pirstaloituvat ja erkanevat toisistaan kuin eri aurinkokuntiin kuuluviksi planeetoiksi. Skenografinen toiminta koskettaa eri kohtia ja asioita ja muodostuu lopulta katsojan kokemuksessa.

Katsojan roolin annetaan muodostua pakottamatta, ennalta turhan tarkkaan määrittelemättä. Katsoja huomioidaan, hänelle voidaan suositella paikkaa, olemistapaa ja suhdetta esitykseen, mutta häntä ei voida ennalta täysin roolittaa. Hänelle ei pueta sen paremmin objektin kuin subjektinkaan manttelia päälle ja kuitenkin hänellä – heillä – on vapaus ja tila osallistua, olla kuulolla, aktivoitua, altistua juuri niin kuin on. Lopulta on niin, että katsojan ruumis on hänen kokemuksensa näyttäjä.

Viitteet

- 1 Salter 2010, 124. Ensimmäinen markkinoille ilmaantunut videokamera oli Sonyn (musta-valkoisen videokuvan tallennuksen mahdollistanut) *Portapak* vuonna 1967 (Salter 2010, 114).
- 2 Jonas 1990, 367.
- 3 Rosler 1990, 31; Salter 2010, 116.
- 4 Rush 2005, 52; Salter 2010, 116.
- 5 Youngblood 1970, 365; Salter 2010, 156.
- 6 Ks. esim. Iles 2001; Reiss 2001; Hall ja Fifer 1990; Krauss 1979 ja 1976; Royoux 2003; Friedberg 1993; Rees 2000; Trodd 2011.
- 7 Laajentuneisuudella viittaa paitsi eri mediumien ja taiteenlajien välisiin uusiin yhdistelmiin ja jäsennyksiin, myös aikalaisperspektiiviin, jossa käsitämme laajemmin – tai ainakin eri tavoin – aiempia jäsennyksiä suhteessa uudelleen muotoutuviin.
- 8 Rees, Curtis, White ja Ball 2011; Rees 2000; Youngblood 1970.
- 9 Brittiläinen liikkuvan kuvan taiteilijoiden yhteenliittymä *London Filmmakers' Co-operation* (LMFC) on tunnettu erityisesti ”struktuurilistis-materialistisen” kokeellisen elokuvan suuntauksen nimissä 1960-luvun puolivälissä alkaneista filmin materiaalisuutta erityisen konkreettisin tavoin tekemistä kokeiluista ja performansseista. Ks. esim. Trodd 2011; Rees 2000. Sami van Ingenin Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan väitöstutkimus *Moving Shadows: Experimental Film Practice in a Landscape of Change* (2012) käsittelee mm. strukturalistisen elokuvan kysymyksiä. van Ingen lähestyy tutkimuksessaan liikkuvaa kuvaa ”filmin artesanaalilähtöisten nykykäytäntöjen” kannalta.
- 10 Taktiilinen (*tactile*) on kosketusaistiin (tuntoaistiin) perustuvaa, kosketuksen kautta havaitsemisen piirissä ilmenevää. Taktiilisen kantasana on latinan *tactilis*, jota lähellä on myös latinan *tangibilis*; kosketettavissa oleva, jokin jota voidaan koskettaa ja joka on altis kosketukselle, kosketusherkkä. (OED, <http://www.oed.com/view/Entry/196968?redirectedFrom=tactile#eid>) (12.9.2013)
- 11 *Hi-tech*-teatteri on Lehmannin käyttämä yleisluontoinen termi, jolla

- hän viittaa ”uusiin ja vanhoihin (elektronisiin) mediamuotoihin” esittämissä taiteissa. Lehmann käyttää kyseistä termiä – rinnakkain termin ”mediateatteri” kanssa tietynlaisena kattokäsitteenä, joka kattaa niin ”radikaalin esitystaiteen” kuin perinteisten teatteri-instituutioidenkin mediateknologioita hyödyntävät esityskäytännöt. (Lehmann 2009, 370–371 ja 376–378.)
- 12 Lehmann 2009, 377.
 - 13 Baugh 2005, 1–2.
 - 14 Baugh 2005, 3.
 - 15 Salter 2010, 3; Wickham 1985, 181–182.
 - 16 Baugh nostaa esiin erityisesti Edward Gordon Craigin, Vsevolod Meyerholdin, Caspar Neherin, Jerzy Grotowskin, Peter Brookin, Josef Svobodan, Robert Wilsonin ja Robert Lepagen.
 - 17 Baugh 2005, 10.
 - 18 Salter 2010, 114–115.
 - 19 Salter 2010, 114.
 - 20 Esimerkkeinä liikkuvaa kuvaa hyödyntävistä multimediateatteri-toteutuksista mainittakoon myös Piscatorin luomukset Alfons Paquet’n *Sturmflut* (1926)- ja Walter Mehringin *Der Kaufmann von Berlin* -teoksiin (1929). Teatterin ja liikkuvan kuvan tätä varhaisemmista yhteyksistä lähemmin luvussa (5) Projisoitu kuva tilassa ja tilana.
 - 21 Leach 1989, 32–33.
 - 22 Salter 2010, xxxvi.
 - 23 Inhimillisen ja ei-inhimillisen luonnon suhteita on tutkinut laajasti mm. Bruno Latour. Ohjaaja, kirjoittaja ja tutkija Tuija Kokkonen käsittelee näitä teemoja Teatterikorkeakouluun tekeillä olevassa taiteellisessa väitöstudiumuksessaan ”Esityksen mahdollinen luonto. Suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta” ja tutkimukseen sisältyvässä esityssarjassa ”Muistioita ajassa – esityksiä ei-ihmisten kanssa ja ei-ihmisille.” (<http://www.tuijakokkonen.fi/?page=7&requestlanguage=fi>) (10.11.2013) Myös kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapojan tekeillä oleva väitöstudium ”Kohtaamisen teknologioita – taiteesta, tieteestä ja ympäristöetiikasta” Kuvataideakatemia jatkotutkinto-osastolle sekä *Toisten Puolue* -projekti käsittelevät näitä teemoja. Haapojalla on mukana myös ekologisen aktivismin aspekti. (<http://www.terikehaapoja.net/about/>) (10.11.2013)
 - 24 Viittaamaan mm. Baughin toteamukseen, kuinka 1900-luvun teatterin uudistajat kukin tahollaan kohdistivat huomionsa teatteria luonnehtivaan ”fenomenologiseen aktualisuuteen” jolloin kokemus itse asettui teatterin ja sen kehitelmien keskiöön (Baugh 2005, 10). Esimerkiksi Appia (1882–1928) kehitteli katsojan aktiivista roolia korostavaa ”ramppivapaata” kokemuksellista esitysympäristöä, ”sellaista tulevaisuuden katedraalia, jonka vapaa, avara ja muuttuva tila tarjoaa paikan mitä erilaisimpien taiteellisen ja sosiaalisen elämämme aktiviteettien kohtaamiselle”. (Salter 2010, 7) Kokemusteatterin esimuotoina voidaan pitää uskonollisia rituaaleja ja tori- ja katuteatterin eri muotoja.
 - 25 Käsitys esityksen ympäristönäisyydestä palautuu ikiaikaiseen esitystraditioon; esitystutkija Richard Schechner on käsitteellistännyt ei-frontaalien esityksiperinteen varhaisia, olemassa olevia muotoja ja 1900-luvun lopulla uudella tavoin jäsentyneitä ympäristösuhteita termin ”ympäristönomainen” avulla. (Ks. Schechner 1994; Arlander 1998; Aronson 2005.)

- 26 Salter 2010, 7.
- 27 Salter 2010, 5–6.
- 28 Salter 2010, 2–47. Luvussa (2) Mediateatterin tutkimuksen kontekstit tarkastelen lähemmin modernin skenografian uudistajien vaikutuksia nykyskenografian leimallisesti tilallisiin ja tilannesidonnaisiin muotoihin.
- 29 Salter 2010, 49–50 ja 52.
- 30 Ks. Baugh 2005, 119–124; Salter 2010, 7–45.
- 31 Salter 2010, 20–21 ja 29–30.
- 32 Lehmann 2009, 36. Tätä kuvaavia termejä ovat myös ”cyborg vision” (Manovich 2001; Haraway 1991) ja ”telescopic vision” (Ihde 2002).
- 33 Lehmann 2009, 368–369.
- 34 Crary 1999, 11–14.
- 35 Virilio 1998, 16.
- 36 Esimerkiksi televisiota katsoo Lévyin sanoin ”yksi suuri kollektiivinen silmä”. Ks. Lehtonen 2008, 199; Lévy 1995, 26.
- 37 Lehtonen 2008, 199.
- 38 Liessmann 2008, 260.
- 39 Elo 2012, 2.
- 40 Benjamin 1989, 139–173.
- 41 Benjamin 1989, 160.
- 42 Benjamin 1989, 161.
- 43 Benjamin 1989, 159.
- 44 Benjamin 1989, 160.
- 45 Heinonen 2005a, 49.
- 46 Bourriaud 2007, 20.
- 47 Lehtonen 2008, 187.
- 48 Taira ja Väliaho 2006, 73–74.
- 49 Esim. Bloom 2001, 149.
- 50 Lehtonen 2008, 187.
- 51 Lehtonen 2008, 187.
- 52 Lehtonen 2008, 184.
- 53 De Souza e Silva 2004, 38.
- 54 De Souza e Silva 2004, 38–39.
- 55 Deleuzen mukaan aktuaalisen ja virtuaalisen suhde on toisenlainen kuin rinnasteisen käsiteparin ”mahdollinen – todellinen”. Viimeksi mainitty ilmentää sellaista jännitettä, jossa ”jokin odottaa toteutumistaan”. Toisin kuin potentiaalisuus, virtuaalisuus ei suuntaudu itsestään ulospäin. Ks. Deleuze 1994, 211; Weber 2000, 289–299.
- 56 Esimerkkinä tällaisesta ongelmakentästä Lehtonen esittää ”puun siemenen ongelman”: siemen ei tiedä, kuinka kasvaa puuksi – se on itse tämä ongelma. Se ei ennalta ”tiedä” millaiseksi puuksi se kasvaa. Se joutuu itse ratkomaan tämän ongelman ”kohtaamiensa pakotteiden rajoissa”. Ks. Lehtonen 2008, 193.
- 57 Lévy 1998, 24–28; Lehtonen 2008, 195.
- 58 Lehtonen 2008, 206.
- 59 Lehtonen 2008, 187.
- 60 Lehtonen 2008, 186–187.
- 61 Ks. Lehtonen 2008, 190–192.
- 62 Weber 2000, 305–312.
- 63 Weber 2000, 306; siinä missä Deleuze jäsentää ”rakennetta virtuaalisen todellisuutena”, Benjaminilla asetelma on päinvastainen: virtuaalinen ilmentää ”rakenteen todellisuutta”. (Ks. Weber 2000, 305–12.)
- 64 Weber 2004, 294.
- 65 Weber 2000, 289–299.
- 66 Vidler 2001, 103. Vidler viittaa Scheffauerin artikkeliin ”The Vivifying of Space”.
- 67 Viittaa teokseen Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, 1991 (1927).
- 68 Vidler 2001, 107–108 ja 110.
- 69 Vidler 2001, 1.
- 70 Vidler 2001, 97.
- 71 Vidler 2011, 97. Modernin subjektiviteetin kysymyksiä mm. vie-raantuneisuuden tilan, torikammoisen ja klaustrofobisen tilan termein ovat käsitelleet laajasti mm. Georg Simmel, Sigfried Kracauer ja Walter Benjamin. Visuaalisen kulttuurin tutkija Jonathan Crary puolestaan on käsitellyt 1800- ja 1900-luvun ”huomiotalouden” kysymyksiä havaitsemisen murroksen kannalta.
- 72 Weber 2004, 48–49.
- 73 Weber 2004, 47–50.

- 74 Weber 2004, 49–50 ja 1996, <http://hydra.humanities.uci.edu/weber/displace.html> (17.4.2010).
- 75 Weber 1996, <http://hydra.humanities.uci.edu/weber/displace.html> (17.4.2010).
- 76 Merleau-Ponty 2012, 68–69.
- 77 Merleau-Ponty 2012, 68.
- 78 Merleau-Ponty 2012, 69.
- 79 Vidler 2001, 83 ja 94.
- 80 Benjamin 2009 (1928), 92, 95, 99; Vidler 2001, 94–97.
- 81 Benjamin 2009 (1928), 91, 95–97; Vidler 2001, 95–96. Benjamin käyttää esimerkkinä hollantilaisfilosofi Geulincxin mielen ja ruumiin yhteyttä ja eroa kuvaavaa kello-metafora, jossa kaksi identtistä, samaan aikaan viritettyä kelloa ei koskaan käy täysin samarytmisesti. Geulincxin kellometafora on Benjaminille ”skemaattinen esitys psykologisen ja fyysisen maailman rinnokkaisuudesta”.
- 82 Benjamin 2009 (1928), 118–119.
- 83 Vidler 2001, 97.
- 84 den Oudsten 2011, 393.
- 85 Baugh 2005, 52.
- 86 Craigin ”näyttämöorganismi” perustui liikuteltaviin, monokromaattisiin, jättiläiskokoisiin sermeihin, ”skriineihin” (*screens*), joita hän kuvaili seuraavasti: ”Ne seisovat näyttämöllä juuri sellaisina kuin ovat, ne eivät imitoi luontoa, eikä niille ole maalattu realistisia tai koristeellisia kuvia. [...] Siinäpä mukava *paikka*, totesi vanha ystäväni pienoismalliani katsellessaan... olen itsekin pitänyt juuri tuota (paikkaan viittaavaa) ilmausta parhaana.” (Craig 1962 (1911), viii; Baugh 2005, 49.)
- 87 Baugh 2005, 60.
Ks. myös Salter 2010.
- 88 Baugh 2005, 60–61.
- 89 Baugh 2005, 56.
- 90 Depero kehitteli ”totaalimekanistista synesteettistä näyttämöllepanoa”, jossa näyttämötahtuma muodostuisi virtaavista elokuvista, liikkuvista lavasteista, värähtelevistä kappaleista ja liikkuvasta arkkitehtuurista, jonka periaatteena oli että ”kaikki kääntyy – katoaa – ilmestyy” jatkuvassa, virtaavassa liikkeessä (Salter 2010, 9–10).
- 91 Heinonen 2005a, 45. Heinonen tukeutuu tässä Merja Hintsan esiin tuomaan, Jacques Derridan esittämään tulkintaan strukturalistisia luonnehtivasta pitäytymisestä ”läsnäolon metafysiikan sulkeumassa”. Ks. Hints 1998, 239.
- 92 Heinonen 2005a, 47.
- 93 ”Esitystekstillä” viitataan tässä mihin hyvänsä draamalliseen lähtökohtaan, kuten tekstuaaliseen, äänelliseen, visuaaliseen, temaattiseen, liikkeelliseen jne.
- 94 Ikonen 2006, 15. Ikonen huomauttaa myös, että laajassa merkityksessä skenografialla viitataan usein lavastustaiteen, valo-, ääni- ja pukusuunnittelun sisältäväksi kokonaisvisuaalisuuden alueeksi.
- 95 Hannah ja Harsløf 2008, 12.
- 96 Hannah ja Harsløf 2008, 12.
- 97 Brejzek 2011, 8.
- 98 Ks. McKinney 2013, 65, 73 ja 2009, 171–179.
- 99 McKinney 2013, 73–74.
- 100 McKinney 2013, 74.
- 101 den Oudsten 2011, 430.
- 102 Esim. Reitala et al. 2012, 113; Weber 2004, 88, 100, 289 ja 298–301.
- 103 den Oudsten 2011, 430. Mm. tämänkaltaisia epäortodoksisia eleitä pitivät taiteen ylevää luonnetta banalisoivina (1960-lukulaiset taidekriitikot) Michael Fried ja Clemens Greenberg.
- 104 den Oudsten 2011, 430.
- 105 Ks. Heinonen 2005a, 49.
- 106 Fischer-Lichte 2008, 99.
- 107 Krauss pohti 1970-luvun lopulla laatimassaan ”laajennettua kuvanveistoa” (*expanded sculpture*)

- käsittelyssä tekstissä sitä, millä tavoin perinteisesti omiksi taiteenlajeiksi jäsentyneiden taiteenalueiden muutos rakenteellisen jäsennyksen kannalta tapahtuu. (Krauss 1979.)
- 108 Ks. Gieseckam 2007, 7–8.
 - 109 Gieseckam 2007, 8.
 - 110 Ks. Koski 2007.
 - 111 Chapple ja Kattenbelt 2006, 11 ja Koski 2007, 13.
 - 112 Chapple ja Kattenbelt, 2006, 12.
 - 113 Oosterling 2003, 30–31.
 - 114 Oosterling 2003, 31.
 - 115 Wagner 2006, 125–136.
 - 116 Wagner 2006, 125, 127.
 - 117 Aronson 2005, 91–92.
 - 118 Oja 2011, 7.
 - 119 Ks. Salter 2010.
 - 120 Mm. Aronson 2005; Auslander 2008; Baugh 2005; Gieseckam 2007; Lehmann 2009; Salter 2010.
 - 121 Arlander 1998; Aronson 2005; Brejzek 2011; Fischer-Lichte 2008; Gröndahl 2012a ja 2012b; Hannah 2008; Heinonen 2005a, 2005b ja 2011; Ikonen 2006; McKinney 2013; McKinney ja Butterworth, toim. 2009; Oudsten 2011.
 - 122 Dixon 2007; Friedberg 2009; Gunning 1986; Hall ja Fifer 1990; Hansen 2006; Hayles 1999 ja 2004; Ihde 2002; Iles 2001; Krauss 2000, 1979 ja 1976; Morse 1990 ja 1993; Mäkelä 2006; Nicolson 2011; Oja 2011; Rebentisch 2012; Rees 2000; Rees, Curtis, White ja Ball 2011; Reiss 2001; Ross 2011; Salter 2010; Sitney 1974; Trodd 2011; Uroskie 2011; Weber 2004, 2000 ja 1996; White 2011; Youngblood 1970.
 - 123 Crary 1999; Krauss 1994, 1979 ja 1976; Rebentisch 2012; Silverman 1996; Sobchack 1992.
 - 124 Freud 2010; Lacan 1978; Seppänen 2004; Silverman 1996; Sivenius 1997. Käsittelen näkyvyyttä ja peite/ näyttää lähemmin luvussa 6 Näkyvyys ja ”skriini”.
 - 125 Kosken tutkimuksen fokuksessa ovat vuorovaikutteiset tietokonegra-fiikat ja -äänet, matkapuhelinten käyttö teoksen välittäjänä sekä reaaliaikaiset ja äänitetyt videoprojisoinnit. Hän mm. analysoi vuorovaikutteisten teknologioiden vaikutuksia taideteosten tekemisen prosesseihin ja vastaanottoon. Ks. http://www.ulapland.fi/Suomeksi/Taide/Taide_opinnoissa/Jatko-opinnoissa/Koski_Kaisu.iw3 (4.2.2010)
 - 126 Ks. Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksen hankkeiden esittelyistä lähemmin <http://t7.uta.fi/fi/projects/0300.html> (14.5.2013)
 - 127 Ks. DREX-hanke: <http://t7.uta.fi/fi/projects/030018.html> (14.5.2013)
 - 128 Ks. VIMMA: <http://t7.uta.fi/en/current/news.php?cat=1&i-tem=321&archive=0> (14.5.2013)
 - 129 Ks. Video teatterissa -hanke: <http://t7.uta.fi/fi/projects/030009.html> (14.5.2013)
 - 130 Laura Gröndahl vertailee väitös-tutkimuksessaan *Experiences in Theatrical Spaces. Five Scenographies of Miss Julie* (2004) Strindbergin näytelmän pohjalta toteutettua viittä erilaista lavastusratkaisua suhteessa merkityksen muodostuksen prosesseihin. Gröndahl lähestyy lavastustaidetta havaintoprosessin kannalta, ”maailman ja havaitsijan välisenä vuorovaikutuksena”. Reija Hirvikosken väitöstutkimus *Tahdon tiellä - lavastajan rooli ja asema* (2005) pohtii esittävän taiteen perinteisiä hierarkioita muuttuvien työnkuvien kannalta. Liisa Ikonen jäsentää dialogisessa suhteessa muodostuvaa skenografista prosessia väitöstutkimuksessaan *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa* (2006). Ikonen kysyy skenografisen prosessin mahdollisuutta tekijän omaan maail-masuhteeseen perustuvana, välilliset

päämäärät ohittavana vapaana prosessina. Teoreettinen osio on fenomenologista tulkintaa Ikosen kehittämän menetelmän vaikutuksista taiteellisiin työprosesseihin. Kathleen Irwinin tutkimus *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance* (2007) ja Taiteen laitoksen taidekasvatuksen osastolta väitelleen skenografi Liina Untin väitöstutkimus *Landscape as Playground. The environmental experience of landscape as fictional and real in a performance* (2012) tarkastelevat kumpikin sosiaaliseen tilaan ja ympäristöön sidoksissa olevia skenografialähtöisiä käytäntöjä, sekä paikan ja ympäristön vaikutuksia merkityksenmuodostuksen prosesseihin. Irwinin tarkastelee mm. paikan performatiivisuutta ja Untin tutkimus käsittelee maisemaa esityksen lavastuksena. Katriina Pajunen (aiemmin Ilmaranta) puolestaan tarkastelee Lapin yliopiston taiteen tiedekunnalle tekemässään tutkimuksessa *Immersed in Illusion. An Ecological Approach to the Virtual Set* (2012) digitaalisia lavastustekniikoita (ns. virtuaalilavastusta) ja perinteisiä elokuvallisen illuusion lajeja ekologisen psykologian avulla erityisesti elokuva- ja tv-lavastuksen kannalta. Tärkeä viitepiste on myös Tomi Humaliston valosuunnittelun alueen ensimmäinen väitöstutkimus *Toisin tehtyä, toisin nähtyä - esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä* (2012). Humaliston tutkimuksen taiteellisista osista mainittakoon erityisesti *Pimeä projekti*, jossa pimeys on ”esityksen aihe, esityksellinen materiaali ja näyttämöolosuhde”. Siinä missä teatterin traditio on nostanut valokeilaan esiintyjän (ja hänen ruumiillisuutensa), huomioi Humalisto myös valon toisen puolen, pimeyden.

Lähtökohtien nurinkääntäminen – tai ”toisin tekeminen”, kuten Humalisto itse muotoilee – on tehnyt esitystilanteen kokemisen kaikkia aisteja koskettavalla, konkreettisella tavalla näkyväksi, antaen aihetta pohtia kysymyksiä ”silmän hegemoniasta” ja näyttämön näkyvyydestä. Tämä alue yhdistyneenä kysymykseen esityskokemuksen moniaistisuudesta muodostaa yhteyden omaan tutkimuksiin asetelmiin.

- 131 Oja 2011.
- 132 Agamben 2009, 41.
- 133 Numminen 2011b, 11.
- 134 Esitystaiteen keskus toimii Helsingin Suvilahdessa ja se on perustettu vuonna 2009.
- 135 <http://esitystaide.fi/esitystaide/maaritelma> (10.10.2012)
- 136 Viitataan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun (nykyisin englanninkieliseen) esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelmaan Master of Arts Degree Programme in Live Art and Performance Studies (LAPS), jossa esitystaide määrittyy ensisijaisesti esitystaiteen (Live Art) ja performanssin (performance art) alueet sisältäväksi esittävän taiteen alueeksi. Ohjelma on suuntautunut Live Artin, performanssitaitteen sekä esitystutkimuksen yhdistämiseen. Ks. http://www.teak.fi/Opiskelu/Koulutusohjelmat/Esitystaiteen_ja_teorian_maisteriohjelma_MA (7.9.2013)
- 137 Numminen 2011b, 9–10.
- 138 Heinonen 2011, 43. Vrt. Heinosen esipuhe Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri* -kirjassa (2009, 13).
- 139 Ks. esim. Goffman 1990; Schechner 2006; Carlson 2006; McKenzie 2001; Butler 1998.
- 140 Carlson 2008, 7 (Carlsonin esipuhe Fischer-Lichten teoksessa *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*).

- 141 Carlsonin mukaan Fischer-Lichte ja Shklovsky tulevat huomattavassa määrin lähemmäs toisiaan kuin esimerkiksi suhteessa amerikkalaiseen esitysteoria-keskusteluun, jota leimaa kytkös sosiaalitieteisiin ja deweyläiseen pragmatismiin (Carlson 2008, 7).
- 142 Ks. Fischer-Lichte 2008; Shklovsky 1965. Suomennos omani.
- 143 Viitataan Annukka Ruuskasen toimitamaan *Nykyteatterikirja - 2000-luvun alun uusi skene* -artikkelikokoelmaan (2011).
- 144 Modernismi ei palaudu tiettyyn aikakauteen, mutta taiteessa ja kirjallisuustieteessä termi voidaan David Brooksien mukaan jakaa ainakin kahdella tapaa; yhtäältä viitataan tiettyihin taiteilijoihin tiettyinä aikana, ja toisaalta voidaan viitata tiettyntyyppiseen asenteeseen (Brooks 1991, 123. Ks. myös http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_ny_modernismi.htm (5.9.2011))
- 145 Ks. Bourriaud 2002, 26–28 ja 35–37.
- 146 Bourriaudin mukaan jo E. Delacroix hahmotteli teoksessa *Journal de Eugène Delacroix* (1893) lainaamiseen, kierrätykseen ja *détournementiin* (kaappaus, varastaminen) liittyviä periaatteita, joiden varaan taideteokset rakentuvat. Mitään neitseellistä raakamateriaalia ei ole, ja näin ollen kierrätyksen kohteena ovat moneen kertaan käytetyt kulttuuriset artefaktit ja niiden ideat (Bourriaud 2007, 9).
- 147 Carson ja Yonemoto 2009, 91.
- 148 Ks. Benjamin 1989, 160.
- 149 Carlson 2006, 192; Birringer 1999, 366–368. Ks. myös Lehmann 2006; Fischer-Lichte 2008.
- 150 Salter 2010, xxi. Ks. myös Fischer-Lichte 2008; Carlson 2006.
- 151 Kuva- ja esitystaiteilija Terike Haapoja kirjoittaa esseessään ”Esitys vai installaatio. Joitakin huomioita” (2006), kuinka Friedille minimalistinen taide edusti eräänlaista ”mielen teatteria” katsojan psykologisten, fyysisten ja kuvitteellisten reaktioiden korostumisen takia. Ks. <http://www.terikehaapoja.net/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/TH-Esitys-ja-installatio.pdf> (5.8.2012)
- 152 Olettaessaan teatterin tavoin katsojan minimalistinen taide mursi osaltaan käsitystä teoksen itseriittoisuudesta. Fried painotti, ettei vastustanut teatteria sinänsä; kävihan ”modernistinen teatteri samaa teatterillisuuden vastaista taistelua kuin muutkin modernistiset taiteet”. (Fried 1998, 153; Auslander 1997, 50–51.)
- 153 Féralin ja Pontbriandin mukaan se, mitä performanssitaitteen uranuurtaja Vito Accondi ja teatterintekijät Richard Foreman ja Robert Wilson kutsuvat ”esitykseksi” (*performance*), on syntynyt vastareaktiona Friedin antiteatterillisille teeseille. (Auslander 1997, 56.)
- 154 Rebentisch 2012, 99–100.
- 155 Rebentisch 2012, 100.
- 156 Ks. Fischer-Lichte 2008; Lehmann 2006; Carlson 2006; Arlander 1999.
- 157 Rebentisch 2012, 22.
- 158 Heinonen 2011, 45. Medioiden ”kaikkihallisuus” viittaa termiin ”ubiquitous technologies”, jolla tarkoitetaan medioiden kaikenläpäisevää roolia yhteiskunnassa. Erilaiset teknologiat ja elektroniset mediat ovat tulleet tietyllä tapaa läpinäkyviksi osana arkipäiväisiä toimintojamme, emmekä useinkaan juuri kiinnitä niihin erityistä huomiota ennen kuin esimerkiksi ”tekniikka pettää”.
- 159 Weberille teatterillisuuden paradigmaattisuus sisältää sen varauksen, että paradigma(attisuus) itsessään on kyseenalainen käsite. Aivan samoin kuin teatterillisuutta, myös paradigmaattisuutta määrittää

- lähtökohta, jossa pyrkimyksenä on purkaa vakiintuneita määritelmiä, ja nousta niitä vasten – ”aina niiden rinnalla tai ohessa”. Weber 1996, <http://hydra.humanities.uci.edu/weber/displace.html> (17.4.2010)
- 160 Merleau-Ponty 2006, 81, 162 ja 169.
- 161 Weber 2004, 34.
- 162 Weber 2004, 33; Platon, *Lait III*, 701 a-c. Platon kammoksui sitä kuinka teatrokratiaan ajoi (vapaan ihmisen) pyrkimys mielihyvään ja nautintoihin – mikä tietenkin uhkasi ihannevaltion sisäistä järjestystä ja oli vievä kaaokseen (Weber 2004, 36). Ks. paikan filosofiaa ja tilakäsitysten historiasta myös Casey 1997.
- 163 Weber 2004, 34–36.
- 164 Weber 2004, 36. Nykypäivän katsannossa tällaisia teatterillisii, institutionaalisia rajoja kumartamattoman kokoontumisen muotoja ovat määrittelemättömässä ja liikkuvassa julkisessa tilassa tapahtuva kaikkalainen kansalaistoiminta ja -aktivismi. Aina aika ajoin, kuten vallitsevassa tilanteessa nytkin, esittävä taide on saanut eri tavoin vaikutteita poliittisesta aktivismista ja suoran toiminnan muodoista. Julkisen tilan guerrilla-performansseja voidaan tulkita antiikin toriteatterin perillisiksi ja teatterihistoriasta löytyy monia esimerkkejä julkisen tilan ”teatteria leikkivistä esitystapahtumista”, kuten katuteatteri, uskonnolliset seremoniat, julkiset teloitukset, mielenosoitukset, kulkueet tai feministinen sissiteatteri.



Mediat ja
mediaalisuus

• 3

3.1 PROLOGI

esitys *Mielipuolen päiväkirja*.
Requiem pienelle sairaalle miehelle

Q-Teatterin PuoliQ-näyttämöllä Helsingissä 2004

DRAMATISOINTI NIKOLAI
GOGOLIN ALKUPERÄISTEKSTIN
POHJALTA
Johanna Hammarberg
(aiemmin Ropponen)
OHJAUS
Johanna Ropponen
TILA JA VISUALISOINTI
Maiju Loukola
VIDEOT
Jukka Mantere (kuvaus),
Johanna Hammarberg
ja Maiju Loukola

VIDEOIDEN EDITOINTI
Henri Tani
VALOT
Ainu Palmu
ESIINTYJÄ
Jori Halttunen (*Mies*)
VIDEOESIINTYJÄT
Henriikka Salo (*Nainen*),
Leo Raivio (*Tarkastaja, Koira*),
Jori Halttunen
(*Uutistenlukija*),
Tanja Karpela
(*Kulttuuriministeri*)

Mielipuolen päiväkirja. Requiem pienelle sairaalle miehelle on ajallisesti tutkimukseni ensimmäinen taiteellinen osio. Se mahdollisti projisointiarkkitehtoniset kokeilut suhteessa teatterin, liikkuvan kuvan ja installaatiotaiteen tradition ja nykymuotojen inspiroimiin mahdollisuuksiin. Halusin haastaa niitä kliseisiksi illuusiotheateriperinteen mukaisiksi digitaalisiksi muunnelmiksi jäsentämiäni käytänteitä, joissa projisoinnit on organisoitu kuin ”leffa teatterissa”, tutkia projisointeja kokemuksellisenä tilana ja tilanteena. Tutkimukselliseksi kysymyksiksi muodostuivat muun muassa seuraavat: mitä esityksen installaatiomaisuus tilallisten projisointien kannalta voisi tarkoittaa? Miten esitystilanne muodostuu kokemuksena? Uppoaako esiintyjä kuviin, entä yleisö? Mitä medioidenvälisyys merkitsee esityskehyksen ja projisoinnein operoivan skenografian suhteen kannalta?

Mielipuolen päiväkirja oli myös Gogolin alkupe-
räistekstin uudelleen dramatisoineen ja ohjanneen Johanna
Hammarbergin (aiemmin Ropponen) maisterinopinnäyte Kuva-
taideakatemia Tila-aikataiteen laitokselle (2005)¹. Jaoinme
lähtökohtaisen kiinnostuksen tutkia videon ja projisointien

esityskäyttöä ja installaatiomaisuutta. Lähestyimme tulevaa esitystä ”video/ projisoinnit edellä”.

Ensisijaisia lähtökohtia oli kaksi: videoprojisoitien esityskäytön tutkiminen ja Gogolin alkuperäistekstin uudelleen-dramatisointi. Kolmantena lähtökohtana oli, että esityksestä tulisi monologimuotoinen esitys, jonka ”live”esiintyjänä on näyttelijä Jori Halttunen – jota puolestaan kiinnosti tutkia kanssa-esiintymistä ”videovastanäyttelijöiden” kanssa installaatiomaisessa tilassa. Esitysvideo-intressien näkökulmasta Jori toimi koekanini tilallisille kokeiluillamme, ja esiintyjän näkökulmasta käsillä oli tilaisuus harjoitella dialogista suhdetta sähköisiin kollegoihin.

3.2

Mielipuolen päiväkirjan projisointiarkkitehtoniset lähtökohdat

Mielipuolen päiväkirja -esityksen skenografiset lähtökohdat olivat esitysinstallaatiomaisuus, projisointiveistos-lähtökohta ja projisointiarkkitehtuurin immersiivisuus. Pohdin heijastavien, liikkuvien pintojen kautta projisoitujen kuvatilojen vaikutusta esitystilan/teen jäsentymiseen installaatiomaisena ja upottavana, ja esitystilan/teen muodostumista kinemaattisena kollaa-sina. Tutkimuksessani lähestyn tätä tilannetta näkökulmasta, jossa kokemuksen näyttämöksi jäsentyy katsojan havaitseva ruumis. Tutkimuksen edetessä olen tarkastellut näitä lähtökoh-tia suhteessa teatterin ja liikkuvan kuvan taiteiden traditiosta löytyviin kiintopisteisiin. Viime vuosisadan alussa kehitellyt totaalisen esityksen, dynaamisen esitystilan ja kinesteettisen teatteriskenografian mallit tarjoavat väylän pohtia projisointi-arkkitehtuurin installaatiomaisuutta näkökulmasta, jossa eheän ja kokonaisvaltaisen synestesiapyrkimyksen sijaan ajatellaan *näyttämön tilannetta avoimena, aukkoisena ja muuntuvana*. Muita viite-pisteitä tässä ovat installaatiotaiteen ja liikkuvan kuvan tilallisten

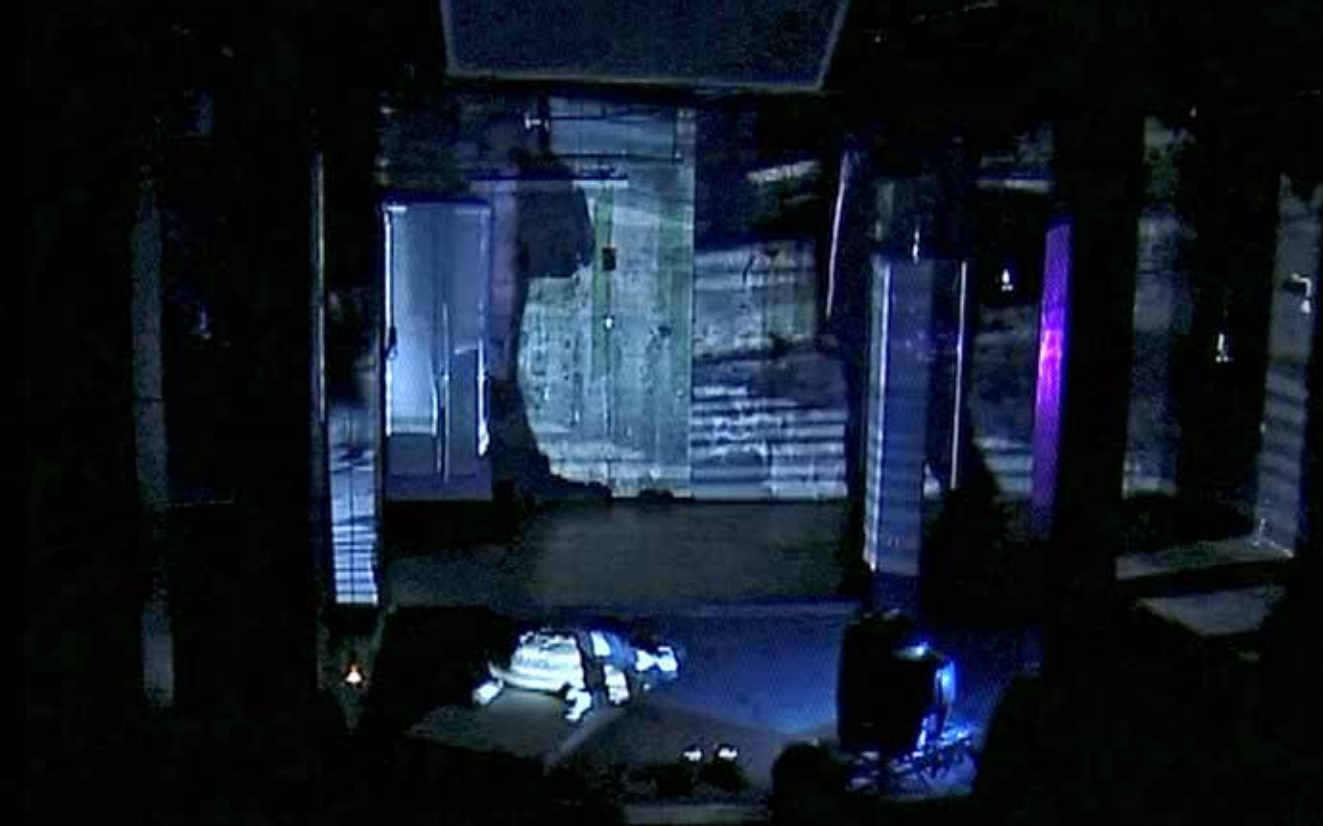
muotojen jäsennykset lähinnä tilallisen organisaation, projisointien kolmiulotteisuuden ja vastavuoroisena tilanteena muodostuvan katsojasuhteen kannalta.

Mielipuolen päiväkirjassa lähtökohtanani oli videon ja elokuvallisten keinojen varioiminen tavoilla, jotka mahdollistavat videoprojisointien käsittelyn tiloina ja tilanteina. Pysin luomaan päällekkäisiä ja liikkuvia projisointitiloja. Kuvakerronnallisia keinoja olivat kuvakoon vaihtelut intiimistä iholähikuvasta laajoihin (elokuvauksen termien: *establishment*-)kuviin, kamera-ajot, ”live-ajot”², kestollisuus, hidastus, toisto, takaisinkelaus, kuvamanipulointi, montaasitekniikka, sekä dokumentaarisen materiaalin käyttö. Koostimme videot Johannan ja kuvaaja Jukka Mantereen kanssa. Teimme kokeiluja laajalla skaalalla, vapaan kentän tuotannolle tyypillisen kevyen rakenteen ja työryhmän kesken jaettujen video- ja projisointi-intressien mahdollistaessa tähän vapaat kädet.

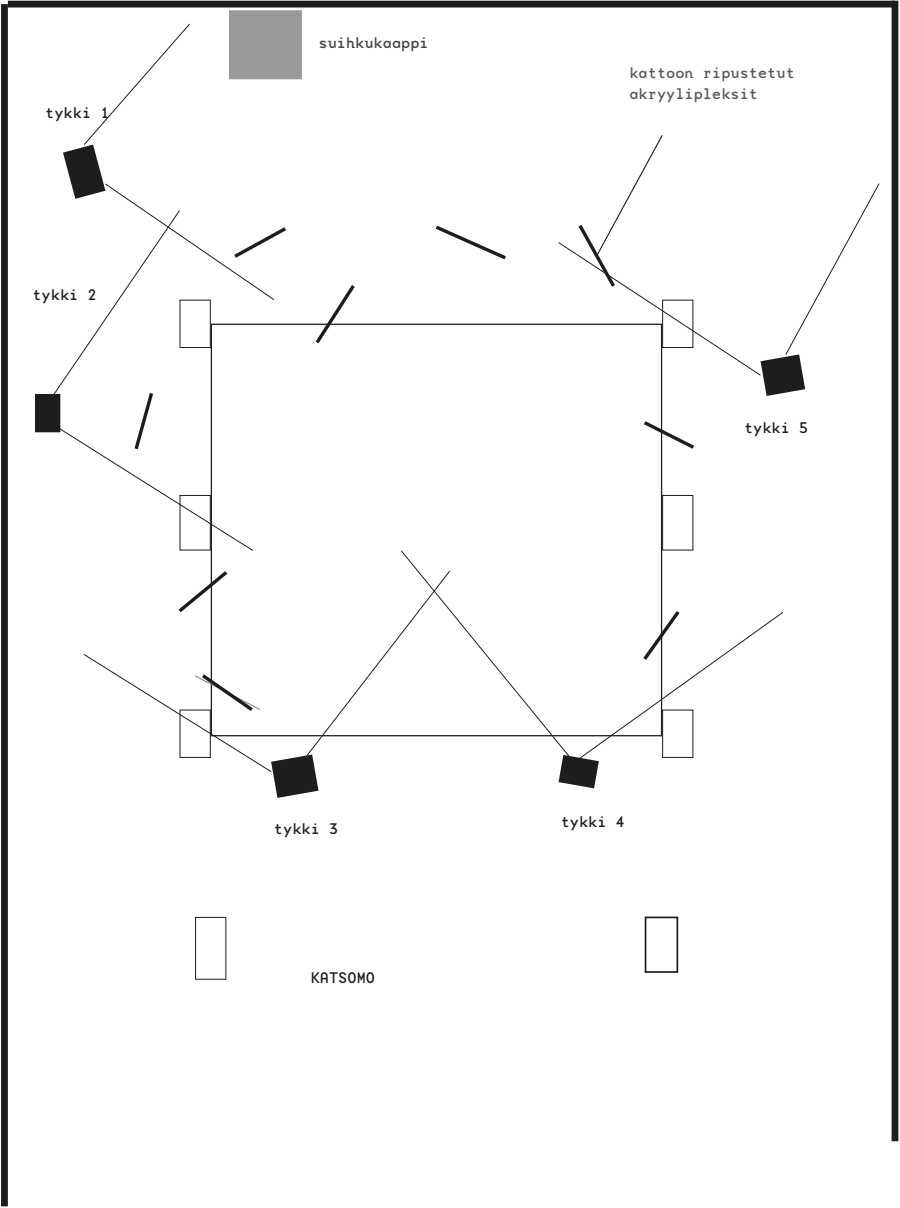
Järjestin olosuhteet 360-asteiselle, kuviin upottavalle, heijastuksin pelaavalle projisointitilalle. Liikkuva ja liikkeeseen reagoiva projisointitila edellytti myös esiintyjän kannalta toisella tapaa reaktioherkkää vastavuoroisuutta kuin staattisemmista elementeistä koostuva esitysympäristö. Keskeisin osa *Mielipuolen päiväkirjan* projisointiarkkitehtuuria koostui liikkuvista, läpi-projisoitavista, heijastavista pleksilevyistä, jotka ympäröivät esitystilan keskelle rakentamaani, betonista valettua neliön muotoista ”tatamia” (kooltaan n. 3 x 3 metriä). Tatamin ympärille sijoitin katosta ripustusvaijerin varassa itseksensä hiljalleen ja satunnaisesti pyöriviä, läpinäkyviä, vapaasti roikkuvia pleksilevyjä. Viidestä eri puolille tilaa sijoitetusta videoprojektorista heijastuva kuvavirta hajosi yhtäaikaaisesti usealle pleksille, heijastui niistä tilassa olevien pylväiden osiin, ympäröiviin seiniin, kattoon, lattiaan, nurkkiin, katsomoon, esiintyjään, ja tietenkin toisiin projisointeihin ja niiden heittämiin heijastuksiin. Ilmassa roikkuvat ”skriinit” heilahtelivat kevyen ilmapirran vaikutuksesta esimerkiksi *Miehen* kävellessä ohi, törmätessä yhteen miltei näkymättömistä plekseistä tai noustessa tatamilta. Pleksien jatkuva liike piti projisoidut kuvat verkkaisessa liikkeessä ja hajotti ne kauttaaltaan ympäröivään tilaan.

Katsomon edessä lattialla oli kaksi projektorista, toinen suunnattuna näyttämölle ja toinen kattoon. Tatamin vasemmalla puolen eri kohdissa ja korkeuksilla oli kaksi projektorista ja oikealla puolen yksi. Tilassa oli myös monitorikeskeisen videotaiden muistolle omistettu liikuteltavalle alustalle sijoitettu tv-monitori, jossa muun muassa puhelivat *Koira* ja *Tarkastaja* (Leo Raivio) ja *Mies* itse luki uutistoimittajana itselleen Nelon uutisstudiossa uutisia. Koostimme kymmenen erityyppistä videotaita, joita ajettiin videomatriisin kautta viidestä projektorikohtaisesta kanavasta. Osalla videoista esiintyi näyttelijöiden esittämiä hahmoja ja osalla oli muuta kuvamateriaalia.

Osa *Miehen* video-kanssaesiintyjistä (Henriikka Salon hahmot *Nainen*, *Toinen Koira*, Leo Raivion *Koira* ja *Tarkastaja* sekä silloisen kulttuuriministeri Tanja Karpelan *haaveiden nainen*, kulttuuriministeri Tanja Karpela) edusti alkuperäistekstin hahmojen mukaelmia, osa oli uudelleendramatisointiin kirjoitettuja, kuten uutistenlukija. Mukana oli häntää heiluttelevan koiran juoksentelua, katuvinää ja pornoelokuvasta leikattu erikoislähikuvajakso. Rakkauskohtaukseksi nimeämässämme kohtauksessa näyttämötilan takaosaan ja takaseinää vasten sijaitsevan (höyryävän kuumaa vettä kohisevan) suihkukopin päälle projisoitiin kahta takaseinän korkuista, laajaa liikkuvaa kuvaa, jossa *Nainen* loikoili divaanilla sensuellein elkein. Eräässä kohtauksessa Jori Halttusen mieshahmo irrottautui kanveesimaiselta suoja-alueeltaan kohti tilan takaosassa olevaa suihkukaappia. *Mies* haparoi *Naista* (kuvaa) seinältä ja ”tapahtui lähes näyttämöllinen ihme; projisoitu nainen muuttui [--] ainakin yhtä todelliseksi kuin säärin kuvaa hivelevä miesolio”³. Esityksen lopulla tilan valtasivat *Miehelle* lempeästi puhelevat (näyttelijä Henriikka Salon) jättiläishuulet. Huuliprojisoinnit ajettiin esityksen lopulla yhtä aikaa kaikista viidestä, eri puolille tilaa sijoitetusta videoprojektorista. Ne valtasivat koko esitystilan ja muodostivat sisäkkäisiä tiloja ja syvyysvaikutelmia seiniin, pylväisiin, esiintyjään ja katsojiin hajoavina liikkuvina kuvakerroksina.



pohjakartta /
projektorien
sijainnit,
Mielipuolen
pääväkirja



3.3 Hengittävää skenografiaa

Tutkimukseni taiteellisten esitysosioiden lähtökohdat poikkeavat toisistaan paitsi tilallisen järjestyksen suhteen, myös suhteessa siihen, miten kunkin projektin työryhmä on määrittänyt suhteensa ”esitystekstiin” ja esitysprosessin muihin lähtökohtiin. *Mielipuolen päiväkirjan* videoprojisoinnein tuotettujen ympäri tilaa sirpaloituneiden heijastusten ja hajoavien kuvien voi ”esitystekstisuh-teeltaan” katsoa ilmentäneen draamallista lähtökohtaa – *Miehen* mielen hajoamista ja pirstaloitunutta identiteettiä – modernin skenografian hengessä. Tämä tulkinta on *Mielipuolen päiväkirjan* kohdalla kuitenkin vasta osa totuutta. Kuten johdantoluvussa mainitsin, Lehmannin draaman jälkeisen teatterin teoreettiset jäsennykset ovat osaltaan auttaneet itseäni käsitteellistämään nykyteatterin muotoja ja lähtökohtia. Suhtaudun kuitenkin varuksella hänen näkemykseensä siitä, että kirjallisessa muodossa oleva draamallinen lähtökohta palautuisi jäännöksettä traditioon, jossa teatterin ei-kirjalliset osa-alueet (skenografian alueet kuten tila, visuaalisuus, valo, ääni, puku, tai korografisen ja liikkeelliset elementit jne.) ovat olleet ensisijaisesti kirjoitetun sanan palveluksessa. Mielestäni kysymys ”tekstin” ja muiden tekijöiden suhteesta asettuu Lehmannilla turhan yksioikoisesti. Itseäni kiinnostaa ensisijaisesti se, millä tavoin *suhde* esityksen eri osatekijöihin kulloinkin päätetään muodostaa. On eittämättä totta, että moderni teatteri on vahvasti kiinnittynyt kirjallisen tekstin imperatiiviin. Nykyteatterissa käsitykset ”esitystekstistä” ja ”draamasta” ovat kuitenkin pitkälti irtautuneet automatisoituneista kiinnikkeistään kirjallisuuteen ja kirjalliseen muotoon. Esitysteksti voidaan ymmärtää laajassa merkityksessä paitsi kirjallisena tekstinä, myös esityksen tilallisena, visuaalisena, äänellisenä tai ruumiillisena materiaalina ja lähtökohtana. Katariina Numminen kuvaa osuvasti 1900-luvulla muodostunutta suhdettamme kieleen skitsofreeniseksi – yhtäältä kieli on heikko, samalla kun se läpäisee kaiken; ”kieli on altis epäonnistumaan, se vastaa todellisuutta

vain huonosti, estää kommunikaation, ja toisaalta, kieli hallitsee meitä, kieli on kaikkialla, siitä ei ole ulospääsyä”.⁴ Viime vuosisataa leimaa ”epäluotettavan, horjuvan, luultua moninaisemman” kielen problematisoituminen.⁵ Nykyteatterissa kirjoitettu ja puhuttu sana jäsentyvät yhdeksi mahdolliseksi esityksen materiaaleista muiden joukossa, ja sitä voidaan käyttää kuin kuvaa tai ääntä – eri tavoin leikitellen, esimerkiksi musiikillisesti, suhteessa rytmiin, kollaasimaisina ryöppyinä, äänteinä, epileptisesti, toistaen ja niin edelleen.⁶

Nämä lähtökohdat solmiutuvat 1980-luvun eurooppalaisen vaihtoehtoteatterin piirissä käynnistyneeseen keskusteluun ”uudesta” dramaturgiasta; kuten Juha-Pekka Hotinen painottaa, kyse on suuntaa antavasta, ”vanhan” dramaturgian rinnalle nousseesta tavasta hahmottaa vaihtoehtoisia ajattelutapoja esityksen dramaturgiaa määrittävistä piirteistä.⁷ Siinä missä vanhaa dramaturgiaa määrittivät tarina, juoni, ristiriita, karakterisoidut henkilöahmot, teema ja etenevä rakenne, uutta dramaturgiaa luonnehtivat fragmentaarisuus, kompositio, erot ja variaatiot, ”omana itsenään esiintyminen”, poikkeamat ja ”virheet” sekä vuorovaikutteisuus ja hyppy sivuun. Pyrkimys draaman eheyteen on korvautunut yhä enemmän aukkojen, puutteiden, katkosten ja ylijäämän näyttämisen rakenteilla.⁸

Kuten aiemmin olen tuonut esiin, lähestyn skenografiaa sen draamaa ulkoistavan kyvyn näkökulmasta. Tätä ominaisuutta voidaan luonnehtia kykynä hengittää esityskehyksestä ulospäin. Ajattelen tällaista piirrettä erojen, murtumien ja eri mediumien välisten katkosten näyttämisen mahdollistajana. Osoittaessaan esityskompositiosta ulospäin skenografia kommentoi, suostuttelee ja provosoi ohi oletetun. Tässä mielessä sen roolia – myös *Mielipuolen päiväkirja* -esityksessä – on kiinnostavaa rinnastaa (antiikin) *kuoroon*.

Historiallisena viitepisteenä mainittakoon, että Friedrich Schiller kritisoi illusionistisia pyrkimyksiä, jotka uhkasivat sekoittaa teatterin todellisen ja mahdollisen (tai rationaalisen ja aistimellisen) välisen jakolinjan, minkä seurauksena teatteri

uhkasi laimeta pelkäksi eskapistiseksi utopioiden tyyssijaksi.⁹ Kuoro edusti Schillerille teatterillista vieraannutusta, jonka avulla näyttämö oli mahdollista pitää perustavalla tavalla avoimena. Reagoimalla näyttämölliseen toimintaan, osallistumalla vuoroin toimintaan ja vetäytymällä vuoroin sivuun seuraamaan ja kommentoimaan, kuoro tässä mielessä ulkoistaa draamallisen tekstin (tai laajemmassa mielessä: esitystekstin).

Millä tavoin *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen projisointiarkkitehtuurin sitten voi ajatella toimineen, kuten edellä ehdotan, antiikin kuoron hengessä? Näkemykseni mukaan tätä tukivat seuraavat kaksi seikkaa: projisointien arkkitehtoninen organisaatio – toisin sanoen tapa sijoittaa projisoinnit tilallisesti niin, että ne olivat mahdollisimman alttiita omarytmiselle, satumanvaraiselle liikkeelle, mikä tuotti eri tavoin peilautuvia ja ennakoimattomia sisäkkäisiä projisointitiloja. Toisaalta videot¹⁰ operoivat rooleja vaihdellen: toisinaan kuvallinen materiaali viittasi *Miehen* (mielen)tilaan, välillä kirjallisen materiaalin lähtökohtiin, ja ajoittain kokonaan esity maailmasta ulospäin ja sen ohi. Projisoinnit toimivat vuoroin näyttämön tapahtumien *aktiivisena osana* (videonäyttelijät dialogissa *Miehen* kanssa), vuoroin näyttämön tapahtumia ja muita videoita *kommentoiden* (*Tarkastaja* huutelemassa tv-monitorista *Miehelle* ja yleisölle erilaisia huomautuksia, *Mies* lukemassa tv-uutisia, joissa kommentoidaan *Miehen* toimia näyttämöllä jne.) ja ajoittain kuvamateriaali suuntasi johonkin aivan muuhun kuin näyttämön tapahtumiin, puhuttuun tekstiin ja hahmoihin (viipottavat koirat, valonvälähdykset, häivähtävät ja tarkentumattomat kuvat jne.).

Edellä esitin näkemyksiäni siitä, millä tavoin *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen videoprojisoinnit toimivat tilallisen järjestyksen ja kuvakerronnan osalta draaman ulkoistajana. Seuraavassa pohdin esitystilan kokemista, installaatiomaisuutta ja immersiivisyyttä suhteessa kuvataiteen ja esityksen tilan kokemusta koskeviin määritelmiin ja suhteutan näitä käsityksiä näkemyksiin nykyteatterin katsojuudesta ja esityskokemuksesta vuorovaikutteisena tilanteena.

3.4 Kokemuksen tiloja

Koen kiinnostavana yhtäältä installaationomaisen esitystilanteen ja toisaalta sen, että esityspaikka tai tila on jollakin tavoin erityinen. Se voi olla löydetty, sattumoisin vastaan tullut, väliaikainen, hetkellinen, vahingossa tai tarkoituksellisesti katoava. Se voi olla näkökulmasta riippuen iloksi tai häiriöksi normatiiviselle ja järjestäytyneelle arkiselle toiminnalle. Vaikka ns. *black box* -teatteri saattaa kalskahtaa nykyteatterin tekijän korvaan vastaavalla tavoin kuin *white cube* kuvataiteilijalle, niin toisaalta jokainen tila – myös musta laatikko ja valkoinen kuutio – on erityinen ja edellyttää jonkinlaista tilanvaltausta ja tilaan asettumissuhteen muodostamista. Tässä mielessä jokainen teos on paikkasidonnainen. Kuten olen aiemmin tuonut esiin, nykyesitysten valossa esityksen ruumiiksi jäsentyy ennen kaikkea katsojan ruumis. Toisin ilmaisten voidaan sanoa että *katsojakokijan ruumis on hänen kokemuksensa näyttämö*.

Miten katsojakokijuutta sitten olisi mielekästä hahmottaa suhteessa lähtöajatuksiini *Mielipuolen päiväkirjan* projisointiarkkitehtonisen tilan immersiivisyydestä ja kokemuksellisuudesta? Kuvataiteen kontekstissa installaatiomaisuus on jo pitkään ollut pikemminkin sääntö kuin poikkeus, joskin kysymys esityksellisyydestä jää näyttelykontekstissa usein taka-alalle.¹¹ Installaatiomaisuutta on kuvataiteen kontekstissa jäsennetty suhteessa ”teoksen kokijasubjektiin”. Teatterissa ja esittävissä taiteissa keskeiseksi tekijäksi puolestaan on sitkeästi jäsentynyt esiintyjän ja katsojan etäisyyttä säätelevä ”ramppi” ja sen erilaisia häivytyks- ja korostuspyrkimyksiä koskevat ponnistelut. Milloin tuon yhteyden estimen hävittämistä tavoitellaan kantamalla katsomon penkit näyttämölle, milloin laskemalla esiintyjät toimittamaan esitystä auditorion penkkirivien väleihin. Mutta onko kysymys arkkitehtonisten järjestelyjen mukaan määrittyvästä näyttämön ja katsomon välisestä suhteesta sitenkään ensisijainen ja ratkaiseva? Missä katsojan ruumis on?

Miten esitys koetaan tilana? Ja miten mediaskenografiat vaikuttavat esityksen kokemiseen tilana ja tilanteena? Näitä kysymyksiä olen pohtinut suhteessa installaatiotaiteesta esitettyihin kokemuksellisuuden jäsennyksiin.

Chrissie Ilesin mukaan projisoidun kuvan käyttöön perustuvat installaatiot ovat kuvataiteen valkoisen kuution (*white cube*) ja teatterin mustan laatikon (*black box*) välisiä hybridejä minimalistisen taiteen ja elokuvan risteyskohdassa.¹² Tilalliset installaatiot osallistavat katsojan minimalistisen taiteen tapaan ”osaksi teoselementtien ja (galleria-)tilan arkkitehtonisten ulottuvuuksien välistä fenomenologista havaitsemiskenttää”.¹³ Käsitteistöä esityksen installaationomaisuuden erittelyihin on tarjonnut myös Margaret Morsen videoinstallaation ja sen kokijan suhdetta tarkasteleva klassikkoartikkeli ”Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space In-Between”¹⁴. Morsen huomiot *kineesteettisten näkemysten* puuttumisesta ja *tilasuhteen kautta oppimisesta* ovat edelleen ajankohtaisia pohdittaessa kokemuksen muodostumista suhteessa tilallisiin järjestyksiin. On kuitenkin syytä huomata, että Morsen teatterikäsitys näyttäytyy nykykatsojassaan siinä mielessä ajan hampaan kuluttamana, että hänen jaottelussaan teatteri palautuu lähtökohtaisesti frontaaliteatteri-arkkitehtuurin mallintamaan näyttämö-katsomo-jakoon. Hän perustaa näkemyksensä tiukasti konventionaaliseen arkkitehtoniseen malliin, jossa sekä teatterin ”neljäs seinä” että elokuvan valkokangas rinnastuvat maalauksen kehystämään ikkunaparadigmaan. Morsea mukaillen olennaista tila(-aja-)llisten esitysmuotojen jäsennyksen kannalta on, *kuka teoksen subjektiksi määrittyy* – (teoksen) tekijä, (näyttämöllä) esiintyjä vai (teoksen tai esityksen) katsoja.¹⁵ Hänen näkemyksensä viittaa siihen, että teatterikatsoja rajautuu teos- tai esitystapahtuman ulkopuolelle, kun taas installaatiossa hän ”osallistuu” teokseen. Tässä mallissa näyttämön ja katsomon välinen sopimuksenvarainen ”ramppi” osoittaa *katsojan paikan* teoksen/ esityksen kehyksen ulkopuolelle, kun ”installaatiossa kävijää ympäröi tilallinen tässä-ja-nyt”.¹⁶ Tässä tulkinnassa jäävät huomiotta erilaiset ”ympäristönomaisen”¹⁷

esityksen variaatiot, samoin kuin käsitys avoimesta esityskehyksestä, joka huomioi materiaalistien olosuhteiden ja tilan käyttöä koskevien strategioiden ohella *katsojan osana esityksen havaitsemiskenttää*, osana esityksen *ruumista*. Näiden näkemysten pohjalta katsoja määrittyy osaksi esityskompositiota – riippumatta siitä, liikkuuko hän esityksen tilassa, teoselementtien keskellä vai istuuko hän kiinteässä tai vapaasti sijoitetussa katsomossa. Nykykäsitysten valossa katsojan ruumiis jäsentyy siis osaksi esitystilanteen muodostumista, vaikka hän ei Morsen termein ”(installaation) tilallisen tässä-ja-nyt-asetelman ympäröimänä” koko ruumiillisen hahmonsa mitalla olisikaan. Keskeiseksi nousee lähötkohta, jossa esityskokemus muodostuu havaitsijan ja havaitun vuorovaikutuksessa. Tämä ei edellytä katsojan liikkumista installaation fyysisessä tilassa.

Arlander on hahmotellut esityksen ja tilan sidoksia muun muassa näyttämön ja katsomon, esittäjän ja katsojan sekä todellisen ja kuvitteellisen tilan välisten suhteiden kannalta.¹⁸ Hän jäsenteää esitystilaa esityskehyksen, esityskomposition (esitys sekä teoksena että tapahtumana), rakenne- ja käyttöulottuvuuden sekä erilaisten fyysistä ja psyykkistä etäisyyttä määrittävien tekijöiden kannalta.¹⁹ Jokainen esityskompositio ja esitystapahuma sisältää aina jonkinlaisen katsojan paikan – sekä fyysisen paikan että ehdotuksen katsomistavaksi ja toisinaan myös ”jonkinlaisen (katsojalle ehdotetun) roolin suhteessa esitykseen”.²⁰ Kuten Arlander huomauttaa, pienelle yleisömäärälle varta vasten rakennetuissa esityksissä pyritään usein takaamaan mahdollisimman yksityinen katsojakokemus. Pienenkin joukon keskellä kokemuksen kollektiivisuus voi kuitenkin painottua yhtä vahvasti ellei vahvemmin kuin ”kollektiiviseen huumaan perustuvissa massaesityksissä” – juuri tilanteen intiimiyden vuoksi.²¹ Kysymys katsojille tarjotusta ”psyykkisestä liikkumatilasta” on Arlanderin mukaan jäänyt pitkälti toissijaiseksi niissä keskusteluissa, joiden keskiössä on ”rampin” eri puolille sijoitettuvan esiintyjän ja katsojan välisen suhteen fyysinen mitta ja erilaiset keinot säädellä tätä välimatkaa.

Sen sijaan silloin kun ensisijaiseksi esityskokemuksen nimittäjäksi asetetaan rampin erottaman yhteyden sijaan ”*katsojan suhde esitykseen tilana, ympäristönä ja maailmana*”²², kysymys esityskokemuksen muodostumisesta kiinnittyy näkemyksiin katsojan ruumiista esityksen tapahtumapaikkana. Tämä lähtökohta solmiutuu kontekstiluvussa (2 *Mediateatterin tutkimuksen kontekstit*) esiin tuomaani käsitykseen, jossa teatterillisuus ymmärretään kaikkia taiteita läpäisevänä rakenteellisena ominaisuutena; tämän näkemyksen pohjalta teoksen/ esityksen kehys tulee ymmärretyksi avoimena, sekä teoksen että katsojan sisällyttävänä vuorovaikutteisena kenttänä. Millä tavoin katsoja sitten on vuorovaikutteisessa suhteessa esitystilanteeseen?

3.5

Vuorovaikutteisuus katsojan kokemuksena

Ruumiillisen havaitsemisen lähtökohdista havaitsemiskokemus tapahtuu aina keskeltä omaa, elettyä kokemusta. Vuorovaikutteisuus sisältää, kuten Slavoj Žižek osuvasti huomioi, kaksi puolta: siihen sisältyvä *interaktiivisuus* on aina vasta toinen puoli outoa (*uncanny*) kaksoissidosta – jonka toinen puoli on ”*interpassiivisuus*”. Kun katsoja kokee teoksen tai esitystapahtuman liikkumalla vapaasti sen tilassa tai painellen aktiivisesti teokseen liittyvän (vuorovaikutteisen) käyttöliittymän nappuloita, nämä fyysisiä aktiviteetteja edustavat *toiminnot itsessään* etäännyttävät hänet hänen omasta (passiivisesta) mielihyvän kokemuksestaan, jolloin ”toiminto itse saa nauttia show’sta” hänen kustannuksellaan. Interaktiivisuudessa *aktiviteetti* – oli se sitten laitteiden näpelöintiä tai jotakin muuta erilaisiin toimintoihin huomion suuntaavaa puuhailua – ”irrottaa yliminän siitä tehtävästä, joka sille muuten kuuluisi: nautinnon kokemisesta”.²³ Erik P. Bucy mukailee tätä näkemystä; *interaktiivisuudessa* on kyse erityisesti katsojan/ käyttäjän/ koki-
jan vuorovaikutussuhteen kokemisesta.²⁴ Tältä pohjalta voidaan

ajatella, että esitystilanteen kokemisen kannalta keskeistä on se, että *esityskokemuksen* näyttämöksi jäsentyy katsojan ruumis – eikä tämä välttämättä edellytä mitään silminnähdn erityisiä fyysisiä aktiviteetteja. Edellä esitetyn nojalla voitaisiin pikemminkin ajatella, että esitysmuodossa, joka edellyttää fyysisiä toimintoja, tilanne on päinvastainen: aktiviteetit ikään kuin varastavat osan katsojakokijan kokemuksesta – viedessään huomion erilaisiin toimintoihin kuten kävelemiseen, laitteiden käyttöön, paikan tai liikumistavan valintaan ja niin edelleen.

Edellä esitettyjen näkemysten pohjalta katsojakokijuus määrittyy yhä vahvemmin vuorovaikutteisuudeksi, joka muodostuu eri tilanteissa eri tavoin. Toisinaan kyse on hyvinkin konkreettisista aktiviteeteista, toisinaan passiivisemmasta toimijuudesta. Lähtökohtaisesti voidaan todeta katsojakokijuuden muodostuvan eri painotuksin havaitsemiskokemuksen ja siihen solmiutuvan käsitteellisen tulkinnan yhdistelmiksi.

3.6

Disorientaatioita, äärellisiä tiloja ja kuviin uppoamisia

Tarkastelin edellä näkemyksiä esityksen ja installaation tilallisista järjestyksistä suhteessa katsojan positioon. Claire Bishop on jäsentänyt installaatiotaidetta materiaalis-tilallisen järjestyksen tai fyysisten toimintatapojen lisäksi kiinnittämällä huomiota katsojan subjektiviteettiin – siihen, millaisia kokijuuksia installaatio tuottaa ja mahdollistaa. Vaikka Bishop Morsen tavoin erottelee installaation kokemuksen suhteessa esimerkiksi maalauksen tai valkokuvan kokemiseen siinä, että installaation kokemus edellyttää katsoja-kokijan fyysistä aktiviteettia tilassa, tarjoavat hänen erityyppisten kokijuuksien erittelynsä kiinnostavan tulokulman *Mielipuolen päiväkirjan* projisointitilan pohdintaan.²⁵ Bishop kehittää analyysiään Morsea pidemmälle ehdottamalla neljää

erityyppistä katsojasubjektiuden mallia: psykoanalyttisen tulkinnan mukaan määrittävä katsojuus viittaa surrealismiin, assosiaatioihin ja unen logiikalla pelaaviin upottaviin ja totaalisiin ympäristöihin.²⁶ Fenomenologinen lähtökohta puolestaan juontaa minimalistiseen kuvanveistotaiteeseen, jossa korostuvat katsojan oma ruumiillinen havainto ja tämän havaitsemiskokemuksen näyttämöllistyminen. Taustalla vaikuttaa Merleau-Pontyn näkemys subjektin ja objektin toisiinsa kietoutuneesta suhteesta ja havaitsemisen muodostumisesta ei vain katseen, vaan koko ruumiin sisällyttävänä havaitsemisen piirinä.²⁷ Bishopin kolmas malli tukeutuu Lacanin, Roland Barthesin ja Freudin myöhäiskauden näkemyksiin, joiden nojalla katsojuus jäsentyy suhteessa halun ekonomiaan, ”itsen” määrittymättömyyteen ja äärellisyyteen. Tällöin katsojakokemus tulee pohdittavaksi immersion tematiikan, orientaation katoamisen ja teos-katsoja-eron romahdamisen kannalta.²⁸ Immersiivisessä tilanteessa saattaa kokea sulautuvansa teokseen, kadottavansa paikan ja ajan koordinaatit, ja katoavansa pohjattomaan, pimeään skitsofreeniseen tilaan.²⁹ Poliittiseksi katsojuudeksi Bishop määrittelee puolestaan mallin, jossa katsoja kutsutaan osallistumaan teoksen virittämään yhteisölliseen toimintaan tai muutoin erityisen aktiiviseen dialogiseen suhteeseen.³⁰

Bishopin jäsenysten pohjalta on kiinnostavaa pohdita eri perinteisiin sidoksissa olevia subjektikäsityksiä, jotka useimmiten tietenkin sekoittuvat toisiinsa. Lähimmäs *Mielipuolen päiväkirjan* kysymyksenasettelujani tulevat fenomenologiseen ja psykoanalyttiseen tulkintaan sekä äärellisyyteen palautuvat näkökannat. *Mielipuolen* projisointiarkkitehtuurissa korostuvat immersiiiset tekijät, joiden vaikutuksesta voitaisiin ajatella katsojan havaitsemiskokemuksen näyttämöllistymisen korostuvan ja fyysisen tilan pohjalta määrittävän teos-katsoja-eron pyyhkiytvän taka-alalle. Olen kuvannut muistiinpanoissani 360-asteisen projisointitilan kokemusta ilma-akvaariossa leijuvan olion kokemuksena ja aavistuksena siitä, miltä atsronautista tuntuu painovoimattomassa kapselissa.

Immersion, kuvaan uppoamisen historian voidaan tulkita alkaneeksi 1500-luvun alussa. Näihin aikoihin Pohjois-Italiassa konstruointiin Raamatun kertomusten pyhien paikkojen ensimmäinen panoraama-simulaatio, Pyhä vuori (*Sacri Monti*).³¹ Kuvia keräännettiin katsomaan lieriömäiseen tilaan, jonka sisäpinta oli kauttaaltaan maalattu raamatullisin kuva-aiheihin. Jeffrey Shaw'n lieriömäiset panoraamat *Place: A User's Manual* (1995) ja *Place: Ruhr* (2000) voidaan nähdä tilalliselta järjestykseltään *Sacri Montin* perillisinä. Shaw'n *Place: Ruhr* on sylinterin muotoon installoitu tila, jonka seinämille heijastetaan reaaliaikaista kuvavirtaa yhdestätoista saksalaisesta teollisuuskaupungista.³² Lieriön keskellä on alusta, joka pyörii sille astuttaessa. Projisoitujen kuvien liike on yhteydessä katsojan ruumiin liikkeisiin – katsojan keho toimii näin kuin kuvien käyttöliittymänä, kuvia liikuttavana ”hiirenä”.³³ Katsojan käytettävissä on hänen kehonsa liikkeisiin reagoivan liikkuvan alustan lisäksi erillinen ohjaussauva, *joystick*, jolla lieriömäiselle valkokankaalle heijastuvaa videokuvaa vedenalaisesta maisemasta voi ohjailla. Käyttöliittymä-katsoja voi matkata vedenalaisessa maisemassa pitkin Ruhrin teollisuusalueen katuja kuin näyttöpäätteen äärellä istuva virtuaalimatkaileja. Erona pöydän ääreen nauliutuneeseen tietokonepelaajaan on, että hänen oma ruumiinsa toimii yhtenä käyttöliittymistä. Lev Manovichin mukaan Shaw'n teoksissa yhdistyy kaksi visuaalisen kulttuurin traditiota:

*”Hän onnistuu asettamaan rinnakkain erityyppiset käyttöliittymät tavalla, jossa representaatiotradition kehystetty, esittävä kuva (maalaus, elokuva, tietokoneen näyttö) kohtaa totaalisen simulaation perinteen – immersion, joka edellyttää simuloitua fyysistä tilaa (kuvakuoren), joka sulkee katsojan sisäänsä (panoraama, virtuaalitodellisuus)”.*³⁴

Katsomiseen, ruumiillisuuteen ja tilan kokemiseen sekä käyttäytyksen liittyvät jännitteet ja erityispiirteet asettuvat Shaw'n

monikerroksisissa teoksissa rinnakkain toisiaan vahvistaen.³⁵ Katsoja saattaa ohjailta niissä kuvia käsillä olevan ohjaimen, kuten joystickin, tai liikkuvan alustan avulla, joka on ohjailtavissa kehon liikkein. *Mielipuolen päiväkirjassa* ”käyttöliittyminä” eivät suinkaan toimineet katsojat tai esiintyjä, mutta sellaisina voi halutessaan nähdä tilaan ripustamani liikkuvat, läpinäkyvät, heijastavat pleksiruudut (korkeudeltaan noin puolitoista metriä). Pleksit roikkuivat ohuiden vaijereiden varassa, pyörien omaan tahtiinsa pystyakselinsa ympäri. Esiintyjän liikkeestä syntyvä pienikin ilmavirta liikutti pleksejä, ja yhden pleksin poikkeuksellisen reipas heilahdus saattoi vaikuttaa lievän dominoefektin lailla viereisiin riippuviin heijastuspintoihin. 360-asteisia liikkuvia, tilallisia projisointeja aikaan saavat projisointi- ja heijastuspinnat poimivat kaiken esitystilassa olevan valon ja sinkosivat heijastumat edelleen toisiin pintoihin. Samanaikaisesti muodostui projektorien ”kuvavaloikeilan” aiheuttamina projisointitiloja kirkkaiden, lasimaisten heijastuspintojen etupuolelle ja taakse.

3.7

Aistisuus ja medioiden välisyys

Olen kuvannut *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen esitysinstallation ja immersiiivisen tilan lähtökohdista toteuttamaani mediaskenografiaa katsojan havaitsemiskokemuksessa muodostuvan vastavuoroisen suhteen kannalta. Kuten johdanto- ja kontekstiluovussa olen alustavasti todennut, tutkimukseni perustan muodostaa lähtökohta, jossa mediaalisuus jäsentyy ruumiiseen sidoksissa olevana rakenteena. Tämä rakenne ilmentää tiettyä kokemukseen sisältyvää välillisyyttä, joka osoittautuu huomionarvoiseksi *intermediaalisissa* taiteissa muodostuvan kokemuksen kannalta. Toin myös esiin, kuinka mediatutkijoiden Chapplen ja Kattenbeltin sanoin ”intermediaalinen” määrittyy ”pehmenevien rajojen (väli-) tilana”, jossa tilat, mediat ja todellisuudet sekoittuvat³⁶. Tämän näkemyksen pohjalta intermediaalisuus viittaa esitykseen tilana,

joka *mahdollistaa muutoksen joksikin toiseksi*. Käsitys joksikin toiseksi muuttumisen tilasta viittaa tietynlaiseen mahdolliseen tilaan, mikä on myös teatteria ja näyttämöä luonnehtiva peruslähtökohta. Näin ollen käsitys intermediaalisuudesta jää edellä esitetyn nojalla aistinvaraisen kokemuksen kannalta vasta toteamukseksi vuorovaikutteisen tilan tai tilanteen muodostumisesta.

Konkreettisemmalle tasolle johdattaa nähdäkseni aiemmin Oosterlingin pohjalta esiin tuomani käsitys, jossa intermediaalisuus tulee huomioiduksi sellaista uudenlaista vuorovaikutteisuuksi tuottavana olosuhteena, joka edellyttää huomion suuntaamista kokemuksen erityiseen laatuun. Ymmärrän tämän erityislaadun viittaavan ”välisyys-olemisen” ontologiseen asemaan – minkä tarkasteluun Oosterling ehdottaa mediasensitiivistä lähestymistapaa. Mediasensitiivisessä tarkastelussa fokukseen asettuu kysymys olemisen huojuvasta, diskursiivista kiinnittymistä väistelevästä laadusta ”välisyys-olemisen (*interesse*) välitilassa (*in-between*)”.³⁷

Tutkimukseni keskeiseksi teoreettiseksi viitepisteeksi ”välisyys-olemisen” pohdinnassa on muodostunut Merleau-Pontyn katseen ontologia. Tarkastelen kosketusta ja mediaalisuutta kumpaakin eri tavoin luonnehtivan rakenteellisen ominaisuuden – ”välin mahdollisuusehdon” kannalta, kuten aiemmin olen tuonut esiin. Merleau-Pontyn kosketuksen rakenteen ruumiinavaukset ja aistivan ja aistitun yhtäaikaa etäiselle ja intiimille sidokselle merkittävän painon antava ajattelu ovat osoittautuneet mediateatterin kokemuksellisten jäsenysten kannalta valaiseviksi.

Jotta aistimukseen vaikuttavien medioiden tuotamiin kokemuksiin voitaisiin suhtautua mediasensitiivisesti, tulee ensin selvittää mistä aistimuksessa, aistimustapahtumassa ja aistiherkkyudessa on kyse – toisin sanoen on hahmotettava, millä tavoin aistimukset muodostuvat. Mediasensitiivinen lähestymistapa edellyttää aististen erojen pohtimista. Aristoteleelle, joka tarjoaa tähän hyvän lähtökohdan, aistiminen on oman ja vieraan rajankäyntiä ja sellaisena alttiutta vaikutuksille, jotka jäsentyvät erojen kautta. Aristoteleen pohjalta havaitsemisen edellytyksenä

on jokin välissä oleva, jonka välityksellä ja lävitse havaitseminen mahdollistuu. Tällaiseen käsitykseen viittaa näet Aristoteleen Demokritokselta lainaama kuuluisa ”muurahais-aneekdootti”.³⁸ Esimerkiksi lämpöaistimus syntyy vain silloin, kun koskettava ja kosketettu ovat eri lämpöiset.³⁹ Aisti jäsentyy näin eräänlaisena keskivälinä, jonka piirissä toisistaan eroavien ominaisuuksien erottelu mahdollistuu.⁴⁰ Aistiminen käy eroista käsin, jolloin havaituiksi tulevat vain vaikuttajan ja vaikutetun ominaisuuksien vastaavuuksia ylittävät osat.

3.8 Yhteen tuova ero

Aristoteleen pohjustaman mediateoreettisen keskustelun ei tule kuitenkaan pysähtyä välin löytymiseen. Kuten Weber on tuonut esiin, mediumia on ”välisyyden” kannalta syytä ajatella myös ”yhteen tuovan erottelun” asiana.⁴¹ Teatteria ja skenografiaa silmällä pitäen tämä on olennainen huomio. Teoksessaan *Benjamin's -abilities* Weber esittää monitahoisen analyysin kieleen liittyvästä ”kyvyn rakenteen” mediaalisuudesta. Keskeisenä terminä tässä tutkimukseni kannalta varsin hedelmällisessä jäsennyksessä esiintyy Benjaminin esiin nostama kielen ”välittyvyys”, *Mittelbarkeit*⁴², jonka Weber kääntää sanalla *impartability*.⁴³ Sanassa esiintyvä pääte *-ability* (saksan kielessä *-barkeit*) tuo esiin Benjaminille tyypillisen tavan virtualisoida käsitteitään.

Yksi mahdollinen suomennos Benjaminin kielen mediaalisuutta kuvaavalle luonnehdinnalle *unmittelbare Mittelbarkeit* ja sen englanninkieliselle vastineelle *immediate impartability* on Elon ehdottama ”väli(nee)tön jaka(utu)vuus”, joka pyrkii ottamaan huomioon Benjaminin tavan aktivoida sanan *Mitteilung* ja sen johdannaisten eri merkitysulottuvuudet (”ilmoittaminen”, ”ilmoitus”, ”jakaminen”, ”siirtyminen”).⁴⁴ Tällöin tulee huomioiduksi myös sanan *Unmittelbarkeit* kaksoisviittaus ”välittömyyteen”, joka, Elon sanoin, on samalla myös ”välineettömyyttä”. Kyseessä

on tematiikka, jonka kautta virtuaalisuus tulee ajateltavaksi sellaisen dynamiikan nojalla, jossa kyvyn (virtuaalinen) ulottuvuus jäsentyy muutoksena, joksikin toiseksi tulemisena. Weberin mukaan Benjaminin ajattelussa artikuloituva virtuaalinen kyvyn ulottuvuus ei kuitenkaan määrity sen mukaan, mitä siitä puuttuu tai mitä se ei vielä ole. Sen sijaan virtuaalisuutta – ja siihen rinnastuvaa *esittävyyttä* – voidaan jäsentää ”radikaalin muuntuvuuden” (*radical alteration*) mielessä.⁴⁵ Kyse ei siis ole todentumiseen tai aktualisoitumiseen suuntautuvasta odotuksesta.⁴⁶

Tästä radikaalista muuntuvuudesta käsin mediumi muodostuu tilaan, aikaan ja liikkeeseen sidoksissa olevaksi *yhteen ja eroon pyrkimisen samanaikaisuudeksi*, mikä ei tuota ”tulosta” merkityksen kiinnittymisen mielessä. Kyse on jatkuvasta uudelleen paikantumisesta, jolloin nousee esiin myös kysymys siitä, minkä suhteen tämä siirtyminen tapahtuu. Elo huomioi että Benjaminin *-barkeit*-rakenne viittaa asioiden tai ilmiöiden ”jättämien jälkien historiaan tai ’jälkihistoriaan’” – ja hahmottaa erityisesti taideteosten ”kääntämisen, kritiikin tai teknisen uusintamisen jälkeisiä vaiheita”, niiden ”jatkoelämää”.⁴⁷ Tämä viittaa ”virtuaalisen aktualisoitumiseen virtuaalisuutena”.⁴⁸ Tältä pohjalta näyttämön mediumia voidaan ajatella eroavuuden ja muuntuvuuden periaatteen mukaisena sellaisena ”mahdollisen” rakenteena, joka haastaa käsityksen näyttämöstä omien kehystensä sisään rajautuvana, ehyenä merkitysten kenttänä. Tilana, joka näyttää *virtuaalisen aktualisoitumisen virtuaalisuutena*, teatteri ilmentää mahdollisuutta ymmärtää näyttämö merkityksenmuodostuksen kannalta jatkuvassa liikkeessä olevana *transformatiivisena tilanteena*. Kuten kontekstiluvussa (2) toin esiin, elektronisia medioita voidaan tarkastella teatterillisuuden termein tällaisen jatkuvan muokkautuvuuden virtuaalisena, aina vasta tulossa olevana ”paikattomana paikkana”. Palaan *virtuaalisuuden* ja *esittävyyden* lähitarkasteluun luvussa (7) *Esittävyyys*.

Esitin edellä Weberin pohjalta, kuinka Platonin huoli asioiden ja identiteettien pysyvyyttä koskevasta uhkasta kulminoituu juuri teatterin ja teatterillisuuden taipumukseen huojuuttaa

ylhäältä annettuja ja ennalta määrättyjä lakeja ja oletuksia. Mii-
mikot tuli ajaa tiehensä mitä pikimmin – uhkasivathan he järjes-
tystä kutsumalla samaa asiaa yhtenä hetkenä yhdeksi ja jo kohta
joksikin muuksi.⁴⁹ Yksi teatterillisuuden poliittisista aspekteista
näyttäisikin olevan siinä, että teatterissa, jossa mikään ei ole
absoluuttista ja pyhää, ei ainoastaan sisä- ja ulkopuolen, vaan
myös julkisen ja yksityisen välinen ero pyyhkiytyy pois. Platon,
samoin kuin sittemmin omalta kannaltaan myös Freud, kiinnitti
huomiota naurun voimaan vapauttaa kansalaisten käsityksiä
soveliaisuuden rajoitteista. Ylittäessään sovinnaisuuden ja tot-
tumuksen rajat nauru edusti Platonille yhtä niistä ”mimesiksen
aspekteista, jotka todistivat teatterillisuuden voimasta”⁵⁰ – ja
tämä seikka, kuten edellä esitetyn nojalla voimme päätellä, ei
Platonia juuri naurattanut. Freudille vitsin yhteys tiedostamatto-
maan oli kiistaton; vitsissä on kyse kiellettyjen ajatusten ja tuntei-
den kohtaamisesta tavanomaisesta poikkeavalla, epäsovinnaisella
ja ennakoimattomalla tavalla, jolloin ennalta oletettu yllät-
täen kääntyy ylösalaisin. Vitsin seurauksena purkautuva nauru
aiheuttaa mielihyvän tuntemuksen, ja huumori ottaa kiellettyjen
asioiden myötä pintaan nousevien häiritsevien ja tuskallistenkin
affektien paikan.⁵¹ Aiemmin esiin tuomani skenografisen, kään-
tävän eleen vitsi on sen taipumuksessa mahdollistaa tilan odot-
tamattomalle, pinnanalaiselle, kenties mitä epäsovinnaisimmalla
hetkellä pintaan putkahtavalle mielteelle tai merkityksen avau-
malle. Tällainen vaikutus on teatterillinen sanan keskeisimmässä
merkityksessä. Todentuaakseen se edellyttää aistivoimaisen koki-
jan, jonka havaintokokemukseen tuo ele ulottautuu.

Platonin kammoama villi ja pidäkkeetön *teatro-
kratia* joka uhkasi aristokratian valta-asemaa vielä demokrati-
aakin perustavammin, luonnehtii teatterillisuutta tavalla, joka
Jacques Derridan muotoilua seuraten määrittyy ”tulevan mediu-
mina” (*medium of the arrivant*).⁵² Tämä (jatkuvan tulossa-
olon) lähtökohta rinnastuu Weberin analyysissä Benjaminin
esittämiin käsityksiin medioiden muutospotentialista, niiden
transformatiivisuudesta⁵³.

Tuodessaan esiin ”käännettävyyden” (*translatability*) yhtenä Benjaminin virtualisoituna käsitteenä Weber tulee osoittaneeksi, että mediaalisuuden ja kosketuksen yhteyttä voidaan lähestyä myös Benjaminin kääntämisen teorian kautta.⁵⁴ Aristoteleen pohjalta mediaalisuus jäsentyy intervallina, kun taas Benjaminin kääntämisen teorian jäsenysten nojalla kyse ei ole vain yhdestä kielestä toiseen kieleen kääntämisestä ja tässä mielessä pelkästään ”intervallista”, vaan ennemminkin kaksoisvalottuneesta *tapahtumasta*, joka sisältää sekä singulaarisen erityisyyden että ”kielen yleensä”.⁵⁵ Tässä käännöstyö rinnastuu kosketukseen, joka niin ikään on vailla haltuunottoyrkimystä.⁵⁶ Benjaminin kääntämisen teorian pohjalta *mediumi* näyttäisi jäsentyvän ajalliseksi ja historialliseksi rakenteeksi – tässä ja nyt ilmenevän, jo tapahtuneen (ja potentiaalisesti tulevan) suhteeksi.⁵⁷ Ajallisuus tai historiallisuus on tässä ymmärrettävä universaalin ja erityisen suhteeksi, jossa jokainen nykyhetki ilmenee ”voimana palata jo menneeseen – jatkuvasti muuntuvana tapahtumana, joka sisältää sekä singulaarisuuden että toiston ulottuvuuden”.⁵⁸

Näyttäisi siis siltä, että mediumi jäsentyy ainakin seuraavien tekijöiden nojalla: (1) välissä olevuus; väli, välitys, välittäjä, (2) yhteen liittävä ero ja (3) jo menneen sidos nykyhetkeen (ja tulevaisuuteen). Mediumin hahmottuminen näiden tekijöiden yhdistelmäksi eroaa totutusta tavasta ymmärtää se lähinnä viestiksi tai viestin kantajaksi, toisin sanoen kahden navan välille jännittyneeksi, lähettimen ja vastaanottimen suhteen kaltaiseksi muutoksen sallivaksi välityksen rakenteeksi.⁵⁹ Mediaalisuuden ei-viestinnällisten ulottuvuuksien myötä huomio kiinnittyy mediumin voimaan tuoda esiin se, mikä ei toteudu aistihavainnon piirissä, mutta joka kykynä ja vaikutuksena on silti myötävaikuttamassa tähän. Kulloistenkin merkitysrakenteiden sijaan keskeiseksi kysymykseksi nousee se, millä tavoin merkitysten katveeseen jäävä merkityksellistymisen liike ”kääntyy” esiin.⁶⁰ Näyttämöä voidaan tältä pohjalta jäsentää sellaisena mediumina, jonka kohdalla huomio kiinnittyy siihen, *miten* esitys muodostuu

liikkeenä, tilanteena ja vaikutussuhteina, sen *mitä* esitetään jäädessä taka-alalle. Miten tämä ”miten” sitten jäsentyy; miten se näkyy, tuntuu ja tilallistuu?

3.9

Mediasensitiivistä tulkintaa

Projisointeja tilanneveistoksen termein tutkinut Oja toteaa, että vaikka liikkuvan kuvan tilalliset muodot muistuttavat maalaus-taiteen ikkunaparadigmasta, ne tämän lisäksi aktivoivat tilan sekä niiden edessä että takana.⁶¹ *Mielipuolen päiväkirja* -esityksessä keskelle tilaa organisoidut, katosta riippuvat, heijastavat ja hiljalleen liikkuvat kirkkaat pleksiruudut muodostivat esityksen keskeisen tilallisen komposition; läpiprojisoitavien pleksien eteen ja taakse muodostui projisoinnin aikaansaamia keilamaisia valotiloja. Kun elokuvaskriinimäisessä konventiossa pyrkimys useimmiten on mahdollisimman laadukkaaseen kuvaterävyyteen, kiinnostavat minua projisoidun kuvan hajoilut, katkeilut, osumat ja ohimenot. Kolmiulotteisen projisoinnin lähtökohta mahdollistaa projisoidun kuvan syvyysulottuvuuksien näkyväksi teon elokuvan konventiosta ratkaisevasti poikkeavalla tavalla. Se korostaa paitsi projisointien tilallisuutta myös tekee kuvatilallisia poikkeamia näkyväksi tavalla, joka palautuu käsityksiin skenografiasta draamallisten lähtökohtien ulkoistajana.

Mielipuoleessa – samoin kuin osittain *Eloojääneissä* ja *Fantasma-koreissa* – projisoinnit oli organisoitu siten että niihin saattoi ”puuttua”: sekä esiintyjä ja yleisö ”lävistivät” projisointeja, toimivat ”välikohteina” joihin kuvat (joko kuvan tai ”välikohteen” liikkueissa) heijastuivat.⁶² Kuvatilan syvyys materialisoitui projektorin valoikeilan osuessa näyttämön hahmoon, *Mieheen*, sekä tilassa oleviin kappaleisiin, pylväisiin ja muihin satunnaisesti väliin sattuviin asioihin. *Mielipuolen päiväkirjassa* myös kaksi- ja kolmiulotteisten projisointien väleihin ja rajoille muodostui kiintoisia lisä- ja välitiloja; organisoin osan projisoinneista suoraan

aikoinaan etu-töölöläisiä kauppahallina palvelleen PuoliQ-teatteritilan elämää nähneille betoniseinille siten, että ne vuotivat tasopintojen ohi ja yli – seinästä kattoon, lattiaan tai viereiselle seinälle. Kaiken kaikkiaan projisoinnit hajosivat syvyysuunnassa useaan tasoon: heijastaville plekseille, niiden taakse ja eteen, sekä liikkuvina heijasteina muuhun tilaan ja siinä oleviin enemmän tai vähemmän satunnaisiin kohteisiin. Tällaista tilallista järjestystä voitaisiin ajatella barokin syvyyssulotteisen tilan termin taktiillisuutta korostavana tilana.⁶³ Kontekstiluvussa toin esiin Benjaminin näkemyksiä modernista tilasta eri tasoista muodostuvana jatkumollisena ja koreografisena panoraamatilana, jossa eivät vain kuvat, vaan myös aika tuli tilallisesti hahmotettavaksi.⁶⁴ *Mielipuolen* videoprojisoinnit muodostivat syvyyssulotteisia toisiinsa kietoutuvia (valo- ja kuva-)tilanteita, joita aistinvaraisen kokemuksen kannalta voidaan ajatella tilallisina, ajallisina ja immersiiivisinä.

Mediaskenografiat näyttäisivät jäsenyvän näyttämön tilannetta jatkuvassa liikkeessä pitävänä mediumina, joka pyrkii suuntautumaan sekä itsestään että näyttämöstä ulospäin ja muuttuvana. Toin aiemmin esiin, että mediaalisuutta luonnehtivaa muuntuvuutta voi tehdä erityisellä tavalla näkyväksi jokin erityinen skenografinen ele, kuten katkos tai hyppy esimerkiksi kuvavirrassa; oudot poikkeamat voivat erityisellä tapaa osoittaa suunnan muutoksen ja näin ikään kuin ”varmistaa epävarman” tilan säilymisen – myös kuvallisen ilmaisuuden retorisin keinoin. Mediasensitiivisen tulkinnan kannalta tällainen ele kääntää esiin kaksoisvalottuneen näkymän, jossa kokemus samanaikaisesti eriytyy ja yhdistyy singulaarisena ja erityisenä, ja kokemuksena ”yleensä”. Kyse ei ole merkitysten punoutumisesta yhteen, vaan pikemminkin havaitsemisen yhtäaikaisesta liikkeestä hajonnan ja yhteen tulon välisessä vaikutuskentässä. Alustavasti voidaan ajatella että katkos tai hyppy kuvavirrassa tekee erityisellä tavalla tällaisen merkitysten liikehdinnän näkyväksi – havaittavaksi ja koetuksi. Tätä kuvakerronnallista, kuvan tilallisuutta ja kokemuksellisuutta korostavaa näkökohtaa tarkastelen lähemmin

luvussa 5 *Projisoitu kuva tilassa ja tilana*. Kuvavirran keskeytys katkoksen tai hypyn keinoin rinnastuu aiemmin kuvaamaani vitsein toimintaperiaatteeseen, jolloin se tulee ajatelluksi myös skenografisen ”väärin navigoinnin” lähtökohdasta. Tällainen nyrjähtävä ja raiteilta notkauttava vire on kulkenut mielessäni tutkimukseni esitysosioiden videoita koostaessani.

Viitteet

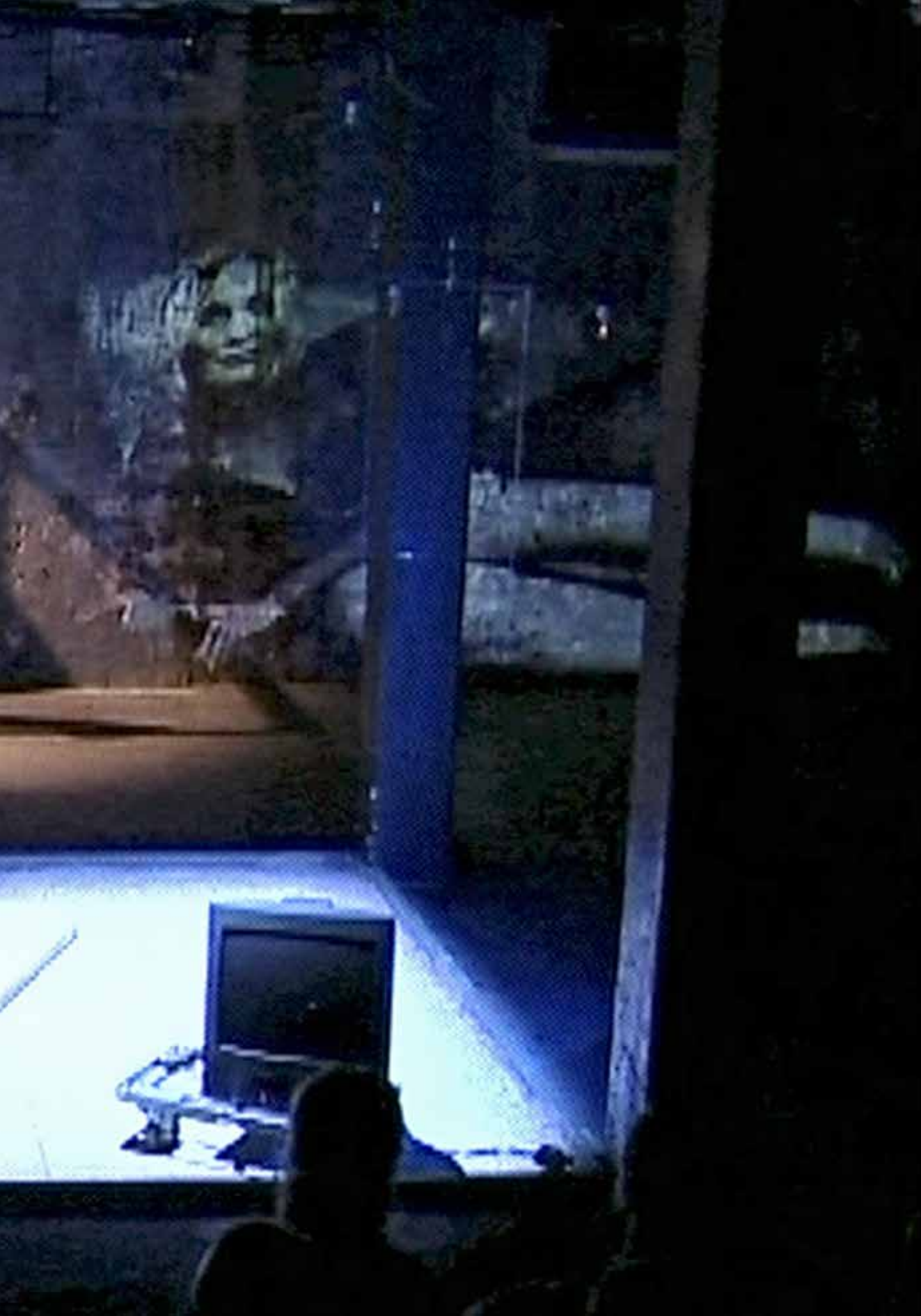
- 1 Ropponen 2005.
- 2 Käytimme valmiiksi editoimamme videoita, joita ajettiin esityksessä monikanavaista videomatriisia käyttäen. Emme siis toimineet esimerkiksi kuvamateriaalin reaaliaikaisen manipuloinnin mahdollistavalta live cinema- tai VJ-pohjalta. Videomatriisit ovat laitteita, joiden kautta säädellään kuvasignaalien sisääntuloa ja ulosmenoa eli kuvan tulo- ja lähtöliikennettä. Matriiseissa on useita kanavia sekä tulevalle että lähtevälle kuvalle ja niitä voidaan ohjata manuaalisesti valitsemalla lähtöön kytkettävä tulo suoraan numeroiduille painikkeille. Live cinemasta ja ”videojukkaamisesta” (VJ vrt. DJ) lähemmin luvussa (5) *Projisoitu kuva tilassa ja tilana*.
- 3 Taiteellisen osion *Mielipuolen päiväkirja* esitarkastajana toimineen skenografi Anu Majan lausunnosta poimimani huomio.
- 4 Numminen 2011a, 25.
- 5 Numminen 2011a, 24. Ks. myös Reitala ja Heinonen 2001, 13.
- 6 Vrt. Numminen 2011a, 26–28 ja 31.
- 7 Hotinen 2001, 216.
- 8 Hotinen 2001, 217.
- 9 Schiller 2008 (alkuteos *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795).
- 10 Ks. kuvallisista lähtökohdistani, mm. poeettisesta kerronnasta ja surrealismin vaikutteista, lähemmin luvussa (5) *Projisoitu kuva tilassa ja tilana*.
- 11 Vrt. Oja 2011; Iles 2001; Morse 1992.
- 12 Iles 2001, 33.
- 13 Iles 2001, 33.
Ks. myös Ross 2011, 184.
- 14 Morse 1990, 153–167. Artikkelin on julkaistu Minna Tarkan suomennoksena nimellä ”Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila” Tarkan toimittamassa antologiassa *Video, Taide, Media* 1993.
- 15 Morse 1993, 110–111 ja 113–114.
- 16 Morse 1990, 156.
- 17 Ks. Schechner 1994. Kuten Terike Haapoja toteaa, vaikka erilaisten ympäristönomaisten, tilaan levittäytyneiden esitysten perinne on kulkenut frontaaliteatteriperinteen rinnalla, on niitä alettu käsitteellistää vasta viime vuosisadan

- loppupuolella. Aronsonin ehdottama versio ympäristönomaisen esitystilanteen jäsentämiseen on ”kehys”, joka huomioi tilan ympäristönomaiset variaatioiden lisäksi ”fiktio-tilan ja reaalitilan väliset jännitteet” (Haapoja 2011, 70; Aronson 1981, 1-14; Arlander 1998, 35). Aronsonin kehys pitää sisällään materiaalistien olosuhteiden ohella katsojalle esityksen myötä avautuvat kuvittelun tilat (Haapoja 2011, 70-71).
- 18 Arlander tarkastelee taiteellispainotteisessa väitöstudiumuksessaan esityksen ja tilan suhteita lähtökohdasta, jossa ”esitys tapahtuu (ennenkaikkea) tilana” (Arlander 1998, 12).
- 19 Arlander on jäsentänyt esitystila-analyysijään paitsi suhteessa omaan taiteelliseen, usein ympäristönomaisiin tai paikkaerityisiin teoksiinsa, myös skenografiatutkimuksen kannalta keskeisten, mm. Aronsonin, Peter Eversmanin ja Richard Schechnerin esittämien tematisointien pohjalta.
- 20 Arlander 1998, 17.
- 21 Arlander 1998, 49.
- 22 Arlander 1998, 49.
- 23 Žižek 1998. Ks. ”The Interpassive subject.”, *Traverses*, 3/1998. Ks. on-line-julkaisu www.lacan.com/zizek-pompidou.htm (luettu 4.4.2013)
- 24 Ross 2011, 202.
- 25 Bishop 2005, 8 ja 11.
- 26 Bishop viittaa mm. Ilya Kabakovin ”totaalisen installaation” käsitteeseen; Kabakovin teokset muodostuvat usein lukuisten (”lavastettujen” huone)tilojen ketjuna. Tilasta toiseen liikkuva katsoja uppoaa ”yliteatterillisiin” tiloihin ja luo tilasta toiseen vaeltaessaan vapaasti assiosioivaa tilallista dramaturgiaa, jossa koetut tilat sekoittuvat askel askeleelta eletyksi tilalliseksi narratiiviksi (Bishop 2005, 14-17). Unen logiikalla pelaavaa katsojuutta tuottavat monenlaiset ”laajennetun valvetilan” ajatukseen nojaavat teokset, joissa fyysisen tilan ilmentämät, esimerkiksi voimakkaita tunto- tai hajuaistimuksia aiheuttavat materiaaliset asiat ja ärsykkeet tuottavat katsoja-kokijan aistihavainnossa ja mielenliikkeissä äärimmäisiä ja odottamattomia assosiaatioita. (Bishop 2005, 39.)
- 27 Bishop 2005, 48-54.
- 28 Bishop 2005, 8 ja 82-84.
- 29 Bishop 2005, 84.
- 30 Bishop 2005, 8-10.
- 31 Grau 2002, 24.
- 32 Hansen 2006, 47-50.
- 33 Käyttöliittymä on se laitteen, ohjelmiston tai minkä tahansa muun tuotteen osa, jonka välityksellä käyttäjä tuotetta käyttää. Esimerkiksi tietokoneohjelmassa käyttöliittymällä tarkoitetaan sitä ohjelman osaa, jonka käyttäjä näkee tietokoneen näytöllä, tai sitä tapaa (näppäimistö, hiiri, kosketuslevy) jolla hän käyttää ohjelmaa. Ks. <http://wikipedia.org/> (28.6.2006)
- 34 Manovich 2001, 282. Suomennos omani.
- 35 Hansen 2006, 45-46.
- 36 Chapple & Kattenbelt 2006, 12.
- 37 Oosterling 2003, 31,
- 38 ”[--] jos joku asettaa värillisen esineen kiinni silmään, hän ei näe sitä. Tosiasiaassa väri liikuttaa sitä, mikä on läpinäkyvää, kuten ilmaa, ja tämä liikuttaa aistieliintä, joka on siihen nähden jatkuva. Demokritos ei esitä tätä oikein uskoessaan, että jos välissä oleva tulisi tyhjäksi ja taivaalla olisi muurahainen, se voitaisiin nähdä tarkasti. Tämä on mahdotonta, sillä näkeminen syntyy siitä, että aistimiskyky on jonkin vaikutuksen kohteena. On kuitenkin mahdotonta, että nähtävä väri vaikuttaisi näkökykyyn, joten vaihtoehdoksi jää, että siihen vaikutta välissä

- oleva. Siksi on välttämätöntä, että on olemassa välissä oleva. Jos tämä olisi tyhjä, siitä ei seuraisi, että nähtäisiin tarkasti vaan että silloin ei nähtäisi yhtään mitään.” (Aristoteles, *Sielusta*, 419a.)
- 39 Aistiherkkyyden rakenteesta Aristoteleella ks. *Sielusta* II; Kittler 2008; Elo 2012; Jokisaari, Parikka ja Väliho 2008; Ridell ja Väliho 2006.
- 40 Aristoteles, *Sielusta* II, 11, 423a2–6 ja 10–11.
- 41 Weber 2008, 111 ja 2000, 301.
- 42 *Mitteilbarkeit* juontaa Benjaminilla sanasta *Mitteilung*, joka yleensä käännetään ”kommunikaatioksi” (*communication*). Kuitenkin tällöin jää Weberin mukaan huomiomatta Benjaminin tarkoittama kaksoismerkitys; *-teilen* -verbi viittaa erottamiseen ja eron tekoon, ja etuliite *Mit-* puolestaam (jonkin) ”kanssa” olemiseen. Sana viittaa kirjaimellisesti ”kanssaeroamiseen” samalla kun se viittaa ”jakamiseen/jakautuvuuteen”. (Weber 2008, 40–41.) Elon mukaan, kun *Mitteilung* johdannaisineen käännetään ”ilmaisemiseksi”, ”ilmaisuksi” tai ”kyvyksi ilmentymiseen”, johtaa tämä harhaan, sillä ”ilmaisu” ymmärretään helposti subjektin representaatioihin viittaavassa merkityksessä. (Elo 2008, 268–269, alaviite 10.)
- 43 Weber 2008, 117; Elo 2005, 194–195. Ks. myös Elo 2007.
- 44 Elo 2005, 194–195.
- 45 Weber 2008, 40 ja 2000, 306. Weberin tulkinnan mukaan toinen, muutoin tässä Benjaminia varsin lähelle tuleva virtuaalisuuden ajattelija, Deleuze, jäsentää ”rakennetta virtuaalisen todellisuutena”, kun taas Benjaminilla asetelma on päinvastainen: virtuaalinen ilmentää ”rakenteen todellisuutta” (Weber 2008, 39 ja 2000, 305–312).
- 46 Mahdollisen, todellisen, aktuaalisen ja virtuaalisen suhteista ks. Deleuze 1994, 211; Weber 2008, 31–38 ja 2000, 298–301.
- 47 Elo 2005, 194.
- 48 Weber 2008, 41–42; Elo 2005, 194.
- 49 Ks. Weber 2004, 38. Vrt. sivu 65. (Sitaatti *Valtio*, X, 605b–c.)
- 50 Weber 2004, 39.
- 51 Freud 1983 (1905), 199 ja 204.
- 52 Weber 2004, 29.
- 53 Ks. Weber 2004, 35.
- 54 Weber 2008, 84–93. Weberin keskeiset viitepisteet tässä ovat Benjaminin essee ”Kääntäjän tehtävä” ja tämän saksalaisen barokin surinäytelmää käsittelevä tutkimus.
- 55 Weber 2008, 89.
- 56 Weber 2008, 84–88.
- 57 Mediumin dynamiikkaa jäsentää myös se, mitä jokin asia ei ole; ”medium” ja ”mediaatio” eivät ”medioiden” ainoastaan asioiden (itsensä) ulkopuolella tai niiden väleissä, vaan myös aina samalla niihin sisältyen. Tämä osaltaan purkaa käsitystä siitä, että väli jäsentäisi ”ei-min-kään”, tyhjän tai tyhjiön mielessä tai itsessään ”katkoksena, kuiluna, halkeamana tai, tyhjänä välilyöntinä”. Ks. Weber 2008, 34–36.
- 58 Weber 2008, 89.
- 59 Weber 2008, 35 ja 2000, 302.
- 60 Weber 2008, 92.
- 61 Oja 2011, 55.
- 62 Vrt. Oja 2011, 56–57.
- 63 Olen tarkastellut barokkitilaa lähemmin kontekstiluvussa (2).
- 64 Vrt. sivu 55.

seuraava aukeama:
dokumentaatio /
Mielipuolen
päiväkirja
2004





Kosketus

• 4

4.1 PROLOGI

esitys *Eloonjääneet*

Kiasma-teatterissa Helsingissä 2007

Tutkimukseni ajallisesti kolmas taiteellinen osio *Eloonjääneet* oli fyysisen musiikkiteatterin ensemblen, *Kuriton Companyn*¹, ohjaaja-dramaturgi Minna Nurmelinin ja säveltäjä-äänisuunnittelija Timo Muurisen kanssa toteuttamani yhteistyöproduktio. Esitysjakso oli 9. – 30. 5. 2007 Kiasma-teatterissa, Helsingissä.

Eloonjääneiden temaattiset lähtökohdat kirjoitettiin esityksen käsiohjelmatekstiin seuraavasti:

”Esitys pohtii, mitä on eloonjääminen suuren menetyksen jälkeen. Teoksen keskiössä on eriaisteiset katastrofit ja niistä selviytyminen – elämää säilyttävät voimat ihmisessä. Eloonjääneet pyrkii poeettisen esityskielen, kuvien, äänen ja metaforan kautta suoraan emotionaaliselle tasolle, yhteiseen kokemukseemme elossa olostajassa, jota leimaa katastrofin odotus. Työryhmä kokee, että unenomainen, suora maailman kokeminen on edellytys moraaliselle ymmärrykselle. Esitys on puheenvuoro nöyryyden, kauneuden ja sisäisen etsinnän puolesta.”

Kokosimme liikkeellistä, kirjallista, äänellistä ja kuvallista esitysmateriaalia työryhmälähtöisesti.² Harjoitusjakson puolivälin vaiheilla koottiin työryhmässä tuotetun materiaalin pohjalta kohtausfragmenteista rakentuva käsikirjoitus. Näillä main jakaannuimme jaetusta työtilanteesta selkeämmin omiin sarkoihimme. Ohjauksesta, esitysdramaturgiasta ja käsikirjoituksen kokoamisesta vastasi Minna Nurmelin. Esiintyjinä olivat Terhi Suorlahti, Heidi Syrjäkari, Minna Hilke, Jukka Peltola ja Tatu Hämäläinen, sävellystyöstä ja äänisuunnittelusta vastasi Mika Muurinen, tilasta, videoista ja projisoinneista minä, pukusuunnittelijana toimi Jaana Haaksiluoto ja valosuunnittelijana Marianne Lagus (aiemmin Nyberg). Videomateriaalia kuvasivat itseni lisäksi

dokumentaatio /
Eloonjääneet
2007

Valokuvat:
Petri Virtanen





Heikki Färm ja Marianne Lagus. Editoin videot itse ja esityksissä ne ajoi harjoitusprosessin loppuvaiheessa muotoutuneen video-dramaturgian mukaan Kiasma-teatterin Jani-Matti Salo.

4.2

Eloonjääneet-esityksen projisointitilalliset lähtökohdat

Kaksi keskeisintä projisoinnillista lähtökohtaani olivat 1) olemassa olevan esitystilan ”puhki- ja läpivalaisu” projisoinnein ja 2) projisointien lähestyminen rytmin termin, musiikillisena tekijänä. Näitä lähtökohtia kuvaan valosuunnittelullisena ja äänellisenä lähtökohtana. Näiden lisäksi videoiden kuvakerrontaan vaikuttivat esityskielelliset ja temaattiset lähtökohdat – unenomaisuus, pyhyiden, kauneuden ja valon kokemuksen tunnustelu esityksen keinoin – jotka toivat väistämättä ajateltavaksi näihin ilmavaan, avoimeen ja spirituaaliseenkin viittaavien alueiden käänteisen puolen: raadollisen, uhkaavan, painavan, varjon. Olen kirjoittanut muistiinpanoihini: Kiinnostavampaa lähtökohtaa on vaikea kuvitella.

Prosessityötavan ohella menetelmällisenä lähtökohtana oli alunperin tanssijoiden improvisaatiotekniikaksi kehitelty *Viewpoints*-tekniikka. *Eloonjääneet*-esityksen harjoitusprosessin aikana tutustuin *Viewpointsiin* *Kuriton Companyn* kutsuman, tekniikkaa kehittäneen Ellen Laurenin vetämän workshopin kautta.³ Esityskompositiota työstettiin osaltaan tähän tekniikkaan pohjautuvien liikemateriaali-harjoitteiden avulla. *Viewpoints* on teatterin tai esityksen kielen aktiivista, liikkeellistä uudelleenkompositointia suhteessa yhdeksään tilan ja ajan peruskäsitteeseen.⁴ Näistä tilallisia elementtejä ovat tilalliset suhteet, muoto, ele, arkkitehtuuri ja topografia. Aikaan sidoksissa olevia elementtejä ovat tempo tai rytmi, kesto, kinesteettinen vaste ja toisto. Esitystilanteen kielioppia lähestytään näiden lisäksi dynamiikan ja kentän termin. Kyse on myös eri taiteenlajeille ominaisten kielten

kääntämisestä suhteessa toisiinsa, tyyliin ”Mikä on tietyn liikkeen rytmi?” tai ”Miten näyttämöllistä lähikuva tai kamera-ajo?”⁵

Käytännössä harjoite saattoi muodostua esimerkiksi jonkin sanallisen lähtökohdan tai sanarykelmän – kuten ”lämmi-”, ”eurooppalainen” ja ”venettä” – pohjalta. Sen oheen voitiin sopia erilaisia tilassa liikkumisen ”sääntöjä” – kuten että käännökset tehdään aina suorassa kulmassa, että tehdään jokaisesta liikesarjasta ainakin kaksi toistoa, tai että pyritään muodostamaan kolmen hengen yhteenliittymiä – ja alettiin liikkua tilassa. Alkoi muodostua erilaisia kohtaamisia, eri sävyisiä, tempoisia, eri intensiteetillä, variaatioita samasta, ja päinvastaisia kuin juuri oli. Syntyi materiaalia esitykseen. Ajattelin harjoitteita seurattessani, että jokainen harjoite on alkaessaan puhdas paperi, johon aletaan luonnostella jotakin vielä hahmottumatonta aietta. Alkoi muodostua tilanteita, toistuvia asioita, vetoa jonkin tietyn liikkeen, eleen tai kohtaamisen tavan muodostamiseen. Tuntumia siitä mihin suuntaan tulisi tai ei tulisi jatkaa. Vastaliikettä, pyrkimystä liian harmonisen tai ehjän ”kuvion” hajottamiseen. Liikkeellisiä harjoitteita purettiin puhumalla. Väliin materiaalia tuotettiin kirjoittamalla jonkun alulle laittamasta teemasta tai lähtökohdasta. Erityyppiset harjoitteet alkoivat työskentelyn edetessä muodostaa laajempia kokonaisuuksia ja suhteita toisiinsa. Teatteriohjaaja-esitystaiteilija Vihtori Rämä on kirjoittanut harjoittelusta tavalla, joka osuu yhteen *Eloojääneiden* harjoitteluotteeseen; ”harjoittelu on yhteistoiminnallista materiaalien ja tehtävänantojen jakamista, ja harjoittelemista yhteisellä näyttämöllä”.⁶ Kyse on kokoontumisesta tuottamaan (tyhjästä) ja jakamaan materiaaleja, hakemaan niiden välisiä yhteyksiä ja olemaan itsekin materiaalia.⁷ Rämää kiinnostaa yhteys ”joka on joogan ja vastaavien lajien ja niiden taustaideologioiden välillä”.⁸ Tältä pohjalta harjoittelu on liikkuvaa meditaatiota yhteisen lajin parissa ja sellaisena se muodostuu edellytykseksi yhteisen näyttämön olemassaololle.

Eloojääneiden harjoitteiden väleissä haettiin, editoitiin, kuulosteltiin, kehiteltiin, yhdistettiin tuotettua materiaalia erilaisiin konkreettisiin asioihin kuten ”mitä tämä tarkoittaisi

tilassa/ äänellisesti/ liikkeellisesti/ valon tai pukujen kannalta”. Myös tutkimuksellista prosessia on ollut kiinnostavaa hahmottaa *Viewpoint*sin termien rakenteellisina, rytmisinä, toisteisina, arkkitehtonisina ja kielestä toiseen kääntyvien eleiden, elementtien ja osatekijöiden suhteina. Käännökset ovat harvoin lineaarisia, vielä harvemmin ennalta määriteltävissä olevia, mutta sen sijaan parhaimmillaan yllättävien yhdistelmien kautta odottamattomia ”just noin” -putkahduksia. Kukaan ei tiedä syytä miksi juuri näin tai noin tuntuu oikealta.

Kuten luvun alussa toin esiin, tilan ja videoprojisoitien suhteen minulla oli kaksi keskeistä lähtökohtaa: Kiasman tilan puhkivalaisu – tilan puhkominen projisoinnein, ja toisaalta projisointien ajattelu äänellisestä lähtökohdasta. Halusin avata Kiasma-teatterin kuilumaista, omissa mielikuvissani kuopan pohjalle pudonneen linnunpöntön kaltaista, kolomaista ja ilmatiiivistä näyttämötilaa. Ajattelin arkkitehtonisen tilan saumojen löysäämistä, ilmarakojen avaamista, etäisyyksien vaihteluita, ohipyhkiytyvää liikettä. Mieleni täyttyi kuvitteellisista ”teknisistä levityskuvista”, joissa Kiasma-teatterin kiinteät pinnat ovat irronneina toisistaan ja leijuvat painottomassa tilassa. Kaavailin madonreikien tekemistä tähän umpinaiseen, oudon punertavaan mustaan laatikkoon. Valosuunnittelun ja lavastuksen alueet kohtaavat erityisesti tällä skenografian optisten taktiikoiden ja tekniikoiden alueella, ja halusin lähestyä projisointeja erityisesti kuvallisen valotilan lähtökohdista.

Ajatuksenani oli löysätä saumoja ylivalottamalla ja ”liikuttelemalla” olemassaolevan tilan yksityiskohtia, katveja, nurkkauksia ja lokeroita. Projisoin nurkkiin, seinä- ja lattia-pintojen saumoihin, Kiasman näyttämötilan takaosassa olevaan huoltoluukkuun – avasin luukut ja suuntasin projisoinnit aukkoon. Huoltoluukun oveen teippasin projisointivalokeilojen langettamien muotojen mukaisia valeperspektiivipintoja. Viritin projektoreita kattoon ja erilaisille tasanteille näyttämön yläpuolelle ja rajasin projisoinnein erilaisia tilassa olevia materiaalisia asioita, kuten kiilamaisen alueen näyttämön lattialla, jonka

mukaan asettelimme valkoista tanssimattoa. Esiintyjät kokosivat näyttämön etualan lattialle tietyssä kohtauksessa tiiliskivimuodostelman, jonka päälle projisoin sen äärelle kumartuneen esiintyjän kasvot. Paitsi että puhkoin valotiloin esitystilan arkkitehtonisia reuna-alueita, projisoin eri paikoin esityksen päälle, esiintyjien päälle, yleisön päälle.

En halunnut käyttää dokumentaarisen ja/tai reaaliaikaisen video-operoinnin keinoja, kuten esimerkiksi yhdistämällä erilaisia ”samaa aikaan toisaalla” -viitteitä ympäröivästä todellisuudesta esityksen tilassa ja ajassa. Tekemieni videoiden kuvamateriaali oli ei-esittävää, viitteellistä, abstraktia, nonfiguraatiivista, ei-kerronnallista. Jos narratiivista halutaan puhua, videoiden kuvakerronnallista periaatetta voitaisiin kuvata valon ja heijastusten rytmillisiksi koosteiksi. Näyttämön vasemmanpuoleiseen takanurkkaan sijoitin ”oikeaoppisen” projisointi- valkokankaan, jonka ruutuformaattia rikoin peittämällä sitä osittain valkoisella lakanaröykkiöllä. Lakanaröykkiöille ja ”skriinille” projisoitiin tietyssä kohtausfragmentissa virtaavaa vettä (eloisasti, *animato*, sitoen, tauotta, *legato*) ja toisessa ylös-alas liikkuvia valonvälähdyksiä (henkevästi, *con spirito*).

Kädet-videota varten kuvasimme läpikuultavan, vaalean paperin (skissipaperin) takana tietyssä rytmissä liikkuvia käsiä. Kuvauspaikkana oli kuvaajaystäväni saunamökki, jonka ikkunaa vasten kuvasimme sekä sisä- että ulkopuolelta erilaisia variaatioita. Kuvaaja seiso i kameran kanssa ikkunan takana ulkopuolella, minä kylmässä löylyhuoneessa kokeilemassa erilaisia käsikoreografioita – liikuttelemassa käsiäni ikkunaan viritetyn skissipaperin takana ja sitä vasten – ja toisin päin. Kädet näkyisivät videolla kuultavan materiaalin lävitse hahmottuvina varjokuvina. Kokeilimme erilaisia variaatioita, selkeysasteita, eri rytmeissä. Halusin juuri ja juuri tunnistettavia käsiä – en tummia, kuva-alassa edestakaisin liikkuvia, sinänsä ihan kauniisti valkeaa maitomaista pintaa vasten piirtyviä hahmottomia möykkyjä. Ja kuitenkin en halunnut että kädet olisivat ”pelkästään käsiä”. Tavoitteena oli jotakin siltä väliltä, hahmon ja

hahmottumattoman oikea suhde. Toistuvien ottojen kautta saimme kokoon riittävästi sekvenssejä, joista tiesin editoimalla saavani vaihtoehtoja kokeiltavaksi harjoituksissa. Paperia vasten varjokuvina tanssivat, projisoitaessa jättimäisen kokoiset, opaakin ”skriinin” takaa pehmeinä varjokuvina liikkuvat kädet (pehmeästi, lempeästi, *soave*) jäivät esityksen lopulla pyyhkimään hitain vedoin näyttämön valkoista lattiapintaa, esiintyjien siirtyessä katsomon takana sijaitsevaan ääniakvaarioon laulamaan Monteverdin *Orfeusta*.

Äänellinen lähtökohta liittyi omassa työskentelyssäni tapaani prosessoida videoita rytmin ja vastarytmin, tempon, virtaavuuden ja toiston lähtökohdista. Musiikillinen lähtökohta pitää sisällään valmiiksi jonkinlaisen suhteen aikaan; tässä mielessä video (tallennuksen, loputtoman toiston, takaisinkelauksen, reaaliaikaisuuden ja arkistoinnin mahdollistavana apparaattina) on lähtökohtaisesti rytminen instrumentti, jota luonnehtii musiikillisuus. Musiikillisuus on myös dramaan jälkeisen teatterin jäsennyksiä luonnehtiva keskeinen piirre.⁹ Kuten ääni, myös video liikkuu ajassa ja tilassa rajatta.

Ajattelin eri kohtauksiin kokeilemiani projisointeja musiikin termein, *staccatona*, *pianona*, *pianissimona*, *legatona*. Musiikkitermien käyttö toimi lähinnä oman työskentelyni apuvälineenä, joka tuntui luontevalta – olihan esityksen yhtenä keskeisenä materiaalina ”muutakin äänellistä ja musiikillista materiaalia”, kuten ajatus kuljettaa jossain muodossa mukana variaatioita Monteverdin *Orfeuksesta*. Erään kohtausfragmentin aikana näyttämötilaa pyyhki hermostuneessa, katkonaisessa epärytmissä joukko ilmestyviä ja katoavia pallosalama-valopalloja (jotka olivat aurinkoisena päivänä Vantaankosken varrella paperiin tehdyn reiän lävitse kuvattuja välkehtivän veden heijastumia). Kokosin videomateriaalia kaiken kaikkiaan huomattavasti enemmän kuin lopulta esitykseen valikoitui; halusin improvisoida erilaisten vaihtoehtojen kanssa ja kokeilla erilaisia rytmisiä vaihtoehtoja suhteessa esiintyjien liikemateriaaliin ja kohtausten muotoutumiseen. Olen liittänyt kirjan loppuun yhden





työprosessin keskivaiheilla tekemistäni kirjallisista luonnoksista havainnollistaakseni *Eloonjääneet*-projisointieni muotoutumista osana harjoitusprosessia ja esitysmateriaalin keruuta.¹⁰ Tilan saumojen löysääminen, ilmavuus, uhka, erilaiset ei-mihinkään johtavat tunnelimaiset asiat, juuri ja juuri erottuvat asiat, välähdykset, vinot ja nyrjähtäneet asiat ja toisaalta kirkkaat, selkeät ja laajat asiat päätyivät eri muodoissa osaksi esityksen projisointiarkkitehtuuria.

still-kuvia
videolta /
Eloonjääneet
2007

kuvaaja:
Heikki Färm

Eloonjääneet-esityksessä oli mukana lopulta seitsemän videota, joiden työniminä oli *Virtaava* (vesi, kohinat), *Tunnelit* (luukkuprojisoinnit), *Hidas putoava* (valkokankaalle projisoitunut ”kirkkokuoro”-heijastukset), *Pallosalamat* (hermostuneet valopallot), *Häikäisy* (reunustoihin kohdistuvia häivähdyksiä ja liikkuvia valokiiloja eri pinnoissa), *Kasvot* (tiiliskiviskriinille projisointi), *Kädet* (loppukohtaus). Kokosin eri tyyppistä, suhteellisen abstraktia ja ei-esittävää materiaalia harjoitusprosessin aikana ja kokeilin erilaisia vaihtoehtoja pohtien mitkä soisivat kuvallisesti ja rytmisesti kiinnostavimmin suhteessa kohtausfragmenteista muodostuvaan kokonaisuuteen. Koreografioimme videoprojisoinnit suhteessa esityksen rytmiin pääsääntöisesti niin, että kullakin kohtauksella oli oma tai omat videoelementit – aivan kuten kohtausfragmenteille muodostuivat omat kutsumanimet, jotka luonnehtivat kutakin palasta.

4.3

Paluu aistisuuden jäsennyksiin

Olen aiemmin tuonut esiin, että medioiden medioima aistinvarainen kokemus jäsentyy *etäisyyden ja intimitetin samanaikaisuuden dynamiikkana*, joka – samalla kun se tuottaa eron, murtuman, kokijan ja koetun (kohteen) välillä – säilyttää havaitsemiskokemuksen osapuolten välisen jännitteen ja pitää niitä toinen toisensa otteessa. Voidaan ajatella, että fyysiseen esitystilaan yhdistetyt projisointitilat muodostavat intermediaalisen tilan,

joka pitää katsoja-kokijaansa otteessaan jollakin sellaisella tavalla, joka ei ole käsinkosketeltavaa mutta joka kuitenkin vaikuttaa aistimuksellisenä ja siten katsojalle todellisena kokemuksena. Mediaprojisoinnein luotu tila(nne) ei ole mitään kouraantuntuva, eli tältä kannalta se jää etäisyyden päähän. Toisaalta projisoitu tila(nne) tulee lähelle katsojaa, hänen kokemuksensa piiriin. Kokemus muodostuu yhtäaikaa etääntyvänä ja lähelle tulevana. Vastaavanlainen yhteen tuovan eron dynamiikka leimaa *kosketusta*, kuten Merleau-Pontyn katseen ontologian pohjalta esitän.

Olen esittänyt Weberin pohjalta, että mediasensitiivisestä tulokulmasta mediaalisuutta luonnehtii tilaan, aikaan ja liikkeeseen sidoksissa oleva, samanaikaisesti vaikuttava yhteen tuovan eron pyrkimys. Olen myös todennut, että voidaksemme pohtia projisointien kokemuksellisuutta *aistinvaraisen kokemuksen kannalta*, on ensin hahmotettava, millä tavoin aistimukset muodostuvat. Merleau-Pontyn syvyyssuuntaan kurottava ajattelu avaa väylän lähestyä aistinvaraista kokemusta tavalla, joka ei vain osoita perinteisten dikotomioiden kuten mieli/ruumis tai järki/aistit riittämättömyyttä, vaan pyrkii osoittamaan, ettei käsitteellinen ajattelu ole ruumiista irrallaan tai jotakin sen suhteen ulkopuolista.¹¹ Merleau-Ponty kyseenalaistaa havaintouskoon perustuvia käsityksiä, joiden mukaan meillä olisi pääsy asioihin itseensä. Merleau-Pontylla pääsy tilaan mahdollistuu ruumiin kautta; tila ei jäsenny kappaleiden ja rajaavien pintojen välisinä matemaattisina suhteina vaan se muodostuu paikkojen ja ”näkökulmakeskiönä” toimivan ruumiimme välisinä suhteina.¹² Kokemuskoordinaatistomme nollapiste, havaitseva ruumiimme, liikkuu mukamme, jolloin myös näkökulmamme muuttuu sitä mukaa kun liikkuessamme ”teemme tilaa”. Vastaavasti voidaan ajatella, että ruumis ”on läpikotaisin sielutettu” ja havaitsemiseen osallistuvat kaikki ruumiilliset toiminnot; havaitseminen ei ole puhtaasti tiedollista toimintaa siinä mielessä kuin filosofian traditio on antanut ymmärtää.¹³

Fenomenologisessa katsannossa lähtökohtana on, että havaitsemme aina keskellä ja keskeltä olevaa. Merleau-Pontyn mukaan maailmassa oleminen on kaiken kokemuksen



ensimmäinen ehto, ja kaikki tila on ihmiselle, maailmassa-olijalle välttämättä inhimillistä ja suhteessa hänen omaan ruumiillisuuteensa. Taiteellinen tutkimus on itselleni havainnollinen, kokemusperäinen ja konkreettinen tapa pyrkiä jäsentämään sitä ympäröivää todellisuutta, johon koko ruumiin painolla olen upoksissa.¹⁴ Tämän lisäksi aistiminen jäsentyy eletyn, liikkuvan ruumiin tilanne- ja paikkasidonnaisuuden lähtökohdista, jolloin aistittavaksi tulee yhdellä kertaa aina ainoastaan jokin asioiden osa. Tilassa liikkuesani liikkuu myös havaitsemisapparaattini, maailmaan sidoksissa oleva ruumiini ja näin näkökulmani jatkuvasti muuttuu.

Keskeisen juonteen Merleau-Pontyn ajattelussa muodostaa kokemuksen toisenvaraisuus; suhde toiseen muodostuu aina kaksisuuntaisena. Ajatellessani tilannetta, jossa näen toisen ihmisen, voin ymmärtää, että nähdessäni hänet hän voi nähdä minut. Havaitsen maailmaa aina nähtynä, tullen itse samalla nähdyksi. Toinen ei ole ainostaan (minun määrittämäni) ”hän”, vaan ennemminkin ”toinen ’minä’”.¹⁵ Käsitys toisesta yhtäaikaan näkeväenä ja näkyvänä, muodostuu vastaavalla tavoin kuin sisä- ja ulkopuolen, yhteyden ja eron tai läheisyyden ja etäisyyden välinen jännite. Ja koska havaitseva on samalla aina myös itsekin havaittu, ei havaitsemistapahtuma määriytyä dualistisesti sisäisen ja ulkoisen kokemuksen eroavaisuutena.¹⁶ Kuten Juho Hotanen Merleau-Pontyn myöhäiskauden ajattelua käsittelevässä *Lihan laskos* -kirjassa¹⁷ painottaa, tällainen kokemuksen kaksisuuntaisuus on kuitenkin Merleau-Pontylle ennemminkin siirtymän ja muodonmuutoksen mahdollisuus kuin ylitsepääsemätön kynnyks tai ristiriita joka tulisi pyrkiä ratkaisemaan.¹⁸

Merleau-Ponty itse on kritisoinut tuotantonsa alkuvaiheen pääteostaan *Phenomenology of Perception*¹⁹ siitä, että siinä ”havaintomaailma ja ruumiin kuvaukset jäävät riippuvaisiksi kritisoiduista ajattelutavoista ja siksi filosofisesti epätydyttäväiksi”.²⁰ Siinä missä Merleau-Ponty painotti myöhemmässä ajattelussaan ”hyvää moniselitteisyyttä” jota tulisi etsiä ”ilmaisun ilmiöistä”, vaivasi alkukauden teosta hänen omasta mielestään vielä se, että se edusti ”huonoa moniselitteisyyttä” – ”äärellisyyden ja

universaalisuuden, sisäisyyden ja ulkoisuuden sekoitusta”.²¹ Kuten Luoto kirjoittaa, Merleau-Pontyn ”ruumiillinen eksistenssi” ei palaudu ”tietoisuuden ja ruumiin sekoitukseksi”, sen enempää kuin ruumista ei pidä ymmärtää pelkästään ”välittäjäksi” tai ”mediumiksi”, jonka kautta tietoisuus on suhteessa maailmaan.²²

Pohtiessani kosketuksen ”välillistä” rakennetta suhteessa aiemmin esiin tuomiini mediaalisuutta ”yhteen tuovan eron” kautta lähestyviin hahmotelmiin, on selvää ettei tavoitteena ole muodostaa jonkinlaista ”välillisen” rakenteen skeemaa, jonka kautta voitaisiin hahmottaa mediaalisuutta ja kosketusta (rakenteeltaan) ”samanlaisina”. Ajatus mallista tai skeemasta, jonka läpi eletty, aistinvarainen kokemus voitaisiin läpivalaista, tunnistaa, tavoittaa ja palauttaa osiinsa, on lähtökohtaisesti absurdi. Mitä tulee luentaani ”Merleau-Pontya vasten”, videoprojisointien kokemuksellisuutta yhteydessä näkyvyyteen, kosketukseen ja ruumiilliseen havaitsemiseen koskevat pohdintani ovat, ”merleau-pontyksi”²³ sanoen, omasta näkökulmakeskiöstäni muodostuneita ehdotuksia tavoiksi lähestyä näkemisen arvoituksen, kosketuksen ja mediaalisuuden suhteita. Työstän näitä kysymyksiä yhteydessä taiteelliseen työskentelyyn ja tätä kautta muodostuviin kysymyksiin ja havaintoihin.

4.4

Aistivan ja aistitun sidos

Merleau-Pontyn ajattelussa keskeisellä sijalla oleva aistivan ja aistitun välinen sidos, joka merkitsee havaitsemisen ja havaituksi tulon samanaikaisuutta, muodostaa yhden kosketusarkkitehtuurin tarkasteluni rakenteellisista solmukohdista. Merleau-Pontyn katseen ontologian ja hänen tältä pohjalta kehrittelemiensä *kosketuksen* tematisointien pohjalta aistien yhteisvaikutus tulee huomioiduksi tavalla, jossa aistiva ja aistittu vaikuttavat toinen toisiinsa – mutta ilman, että ne sulautuisivat toisiinsa tai tarkoittaisivat samaa asiaa.

Merleau-Pontyille aistimus on kokemuksen pienin ”yksikkö”.²⁴ Aistimusten välityksellä havaitsemistapahtumat koostuvat meille elettyinä kokemuksina. Ruumis puolestaan on ensisijainen havaitsevan ja havaitun minän suhde maailmaan ja toiseen, samalla kun ruumiissa itsessään – ja näin ollen myös kokemuksessamme – on aina jotakin toista tai vierasta.²⁵ Yksi hänen keskeisistä löydöksistään on, että ruumis jäsentyy havaitsemisen ja havaitun välisenä heijastavana pintana (*screen*), joka estää aistivan ja aistitun välisen suoran kontaktin.²⁶ Tällaisena erottavana ja erottuvana tekijänä ruumiiseen kuuluu aina jotakin itselleni (ja tällöin siis myös ruumiille itselleen) vierasta.²⁷ Kyse ei kuitenkaan ole kuin frontaalin peilin kautta tapahtuvasta reflektiosta, jossa peilikuvat käänteisesti vastaavat toisiaan, vaan vastavuoroisesta näkevän ja näkyvän kietoutumisesta toisiinsa. Samaan aikaan havaitsevana ja havaittuna ruumis kääntää näin aina itselleen tavallaan selän, jolloin reflektio jäsentyy kuin tietoisuuden sokeana pisteenä.²⁸

Kosketusta ajatellaan usein käsillä olevuuden ja välittömän kontaktin termin. Kuten alustavasti olen tuonut esiin, kosketusta luonnehtiva toisenvaraisuus ja epäsymmetria ovat kontaktin välittömyyttä ja symmetriaa painottavissa tulkinnoissa jääneet kuitenkin pitkälti erittelemättä.²⁹ Tällöin se hahmotuu näkemistä tukevaksi aistiksi. Olen myös todennut, kuinka länsimainen filosofia on perinteisesti keskittynyt ”aistimukseen yleensä” ja aivan erityisesti se on antanut painoa näköaistimukselle.³⁰ Luodon mukaan Merleau-Pontyn vaatimus paluusta ”ruumiillisen elämän maaperään [--] toteutuu työstämällä näkemisen arvoitusta”.³¹ Kysymyksenasettelujeni kannalta onkin erityisen kiinnostavaa, että Merleau-Ponty ei aseta näkö- ja kosketusaistimusta toisilleen vastakkaisiksi.

Kuten luvussa *Mediateatterin kontekstit* (luku 2) toin esiin, teatteri-sanana etymologia palautuu kreikan *theatron*-sanaan, joka juontuu termeistä ”katsoa” (*theastai*) ja ”nähdä” (*thea*).³² Teatterihistoria tuntuu melkein pä rakentuneen näkemiseen liittyvien termien varaan: yhteen katsomissuuntaan avautuvaa

perinteistä frontaalinäyttämöä kuvataan termillä tirkistysluukuteatteri. Toin myös esiin Nummisen huomion siitä kuinka 1860-luvulla teatteria on ehdotettu kutsuttavan ”katsolaksi”.³³ Skenografian kannalta näkemisen arvoitusta suhteessa erilaisiin kontakteihin koskevilla pohdintoilla on monelta kannalta merkitystä. Erääksi keskeisistä juonteista mediaalisuuden ja kosketuksen pohdinnassa tutkimukseni kannalta muodostuu kysymys siitä, minkälaisista ”aistiteknologioista” kosketuksessa on kyse.

Sen sijaan että jäsentäisi katseen ja kosketuksen erilaisiksi havaitsemismuodoiksi, Merleau-Ponty pyrkii osoittamaan niiden välisiä yhteyksiä syvyys-suuntaan ulottuvana kysymyksenä, jossa subjektin ja objektin suhde on monitahoinen ja kiasmaattinen.³⁴ Keskeisiä käsitteitä tässä ovat *kiasma*, *käänteisyys* ja *liha*.

Kiasman (*chiasm*) käsite viittaa siihen tapaan, jolla aistiva ja aistittava rakentuvat toistensa varaan käänteisessä suhteessa, sulautumatta kuitenkaan toisiinsa.³⁵ Mielen ja ruumiin välinen suhde ei ole vastakkaisuutta, vaan ”mielen ruumiin” ja ”ruumiin mielen” kytköstä, niiden kiasmaattista suhdetta. Käännettävyyden periaate puolestaan ilmentää asioiden syy-seuraus-suhteeseen palautumatonta linkittymistä toisiinsa. Käänteisyyden epäsymmetriaa kuvaa valaisevasti hansikas, jonka molemmat puolet tunnistaa hansikkaaksi, vaikka esillä olisi vain sisä- tai ulkopuoli; toisen (puolen) näkeminen palauttaa minulle toisen, sanoo Merleau-Ponty.³⁶ Oikean käden hansikas muuttuu kuitenkin nurin käännettäessä vasempaan käteen sopivaksi, joten kääntöpuolet eivät palaudu toisikseen. Lihan (*chair*) käsite puolestaan ilmentää Merleau-Pontylla kosketuksen ja näkemisen rakentumista jatkuvasti jakautuvana ja yhdistyvänä. Kun liha näyttää meille jonkin asian, samalla sen tiheys estää meitä näkemästä tätä kokonaan paljaana.³⁷ Tämä ilmentää näkyvään kuuluvan näkymättömän ja läsnäoloon kuuluvan poissaolon välistä suhdetta; ”lihallinen peili” näyttää meille yhteydessä eron ja näkyvässä näkymättömän.³⁸

Esitin aiemmin, kuinka Aristoteleelle aistiminen näyttäisi olevan oman ja vieraan rajankäyntiä – ja sellaisena alttiutta

vaikutuksille, jotka jäsenyivät erojen kautta. Tätä kuvaa seuraava, ”kohteiden koskettamista” luonnehtiva *Sielusta*-teoksen katkelma, jossa todetaan että kosketus näyttäytyy vaikutuksena, joka tapahtuu samanaikaisesti välissä olevan kanssa – ”niin kuin miestä iskettäisiin kilpensä läpi”.³⁹ Käsitys tukee ajatusta kosketuksesta *kiasmaattisena, käänteisenä ja lihallisena* – se ei ole välitöntä vaikka siltä usein vaikuttaakin.

4.5

Näyttämön ruumiinteknologioita

Draaman jälkeisen teatterin jäsennyksiä esittäneen Lehmannin mukaan mediateatteria tulee ajatella ”havaitsemisen ulkoistumisen” vuoksi esteettisen ja eettisen kohtaamisen ja vastuun kysymyksenä⁴⁰. Koska hänen mukaansa pelkkä aistihavainnon varainen läsnäolo ei elektronisten medioiden aikana ole enää riittävä kategoria, Lehmann perää ”sellaista elävää ja vastavuoroista aistihavainnon varaista läsnäoloa, joka mahdollistaa vaikutussuhteen havainnoinnin kohteena olevan kanssa”.⁴¹ Lehmannin näkökulmasta ”pelkkä aistihavainnon varainen” läsnäolo ei juuri eroa informaatiokoneen rakenteesta, ellei oteta huomioon sille ominaista vaikutussuhdetta, johon kietoutuvat halun, vastuun ja velvollisuuden ulottuvuudet. Kysymys havaintoapparaatin informaatiokonemaisuudesta näyttäytyy kuitenkin siinä mielessä varsin ongelmallisena, että aistihavainto on *aina jo* elävä suhde. Lehmannin käyttämä muotoilu ”pelkkä aistihavainto” tuntuisi viittaavan hänen näkökulmansa taustalla vaikuttaviin esi-fenomenologisiin käsityksiin ja naiivin havaintoteorian mukaisiin jäsennyksiin aistihavainnon välittömyydestä – siis juuri niihin käsityksiin, joita esimerkiksi Merleau-Ponty tuotannossaan systemaattisesti pyrki osoittamaan riittämättömiksi.

Siinä missä – Heiner Müllerin sanoin – teatteri perustuu ”potentiaalisesti kuolevan (hahmon) läsnäoloon”⁴², pyrkivät havaitsemisen teknologiat häivyttämään ajan, paikan

ja etäisyydet. Lehmannin tulkinta on, että medioiden sähköiset kuvat ovat aikaan ja paikkaan kiinnittymättömiä ja siten ”taustattomia” ja ”kohtalottomia”. Lehmannin tulkinnassa media-teatterin kuvien ontologinen asema määrittyy pitkälti suhteessa *näyttämön hahmoon*, esiintyjän ruumiillisuuteen. Tämä hahmo muodostaa teatterikatseen kohteena olevan ”kuvan” siinä merkityksessä, että se avaa näkymän ”siihen mikä pysyy mahdottomana esittää”.⁴³ Tähän oraakkelimaiseen teatterihahmoon hän lataa koko ”teatterin todellisen liikelain” – sen ”esitettävyyden” virtuaalisen ulottuvuuden, joka teatterissa on aina saapumisen tilassa. Näkemykseni eroaa Lehmannista siinä, että kohdistan tutkimuksessani huomion mediateatterin kokemuksellisuuteen havaitsevana ja havaittuna muodostuvan näyttämön ruumiin, katsojan kannalta.⁴⁴

Olen aiemmin tuonut esiin, että *nykyteatterin ”ruumis”* viittaa lähtökohtaisesti *monikolliseen olemiseen*.⁴⁵ Fenomenologisessa katsannossa tätä monikollista ruumista voidaan lähitarkastella ja jäsentää sellaisena yksilöllisenä ”minun ruumiinani”, jonka kokemuksta määrittää aina yhteys toisiin – omasta eletystä kokemuksestani käsin. Tämä yhteys ei kuitenkaan ole symmetrinen, kuten Merleau-Pontyn ruumiin itsesuhdetta koskevien hahmotusten pohjalta voidaan alustavasti ehdottaa; kosketus näyttäisi olevan aina *toisenvaraista* ja sikäli jo valmiiksi vierauden leimaamaa ja ”välittynyttä”.

Seuraava esimerkki kuvaa kosketuksen epäsymmetriaa: koskettaessamme oikealla kädellä vasenta, oikea käsi tuntee itsensä sekä koskettavana että vasemman käden koskettamana. Kokemuksen kaksisuuntaisuus peittää kosketuksen myös itseltään, ja kummankin käden osalta käy mahdottomaksi täsmentää sitä, kumpi koskee ja kumpi on kosketettu. Ruumiin itsesuhteen refleksiivisyyteen kuuluu olennaisesti tietty katkos. Havaitsevana ja havaittuna ruumis kääntää aina itselleen tavallaan selän, jolloin reflektio jäsentyy tietoisuuden sokeana pisteenä.⁴⁶ Merleau-Pontyn ajattelun keskiössä olevaa ajatusta aistimisen ja aistituksi tuleamisen vastavuoroisuudesta ja samanaikaisuudesta voidaan pitää

eletyn, aistinvaraisen ruumiillisen kokemuksen perusrakenteena. Voi sanoa, että tällainen tietty väli ja etäisyys kontaktin ytimessä on samalla kosketuksen mahdollisuusehto.

4.6

Elävä aistittavuus

Merleau-Pontyn ja Aristoteleen kosketuksen analyysijä yhdistää ajatus siitä, että kosketus on aina jo omaan kuuluvan vierauden leimaamaa: Aristoteleen pohjalta olen tuonut esiin, että aisti jäsentyy eräänlaisena keskivälinä jonka piirissä toisistaan eroavia ominaisuuksia on mahdollista erotella.⁴⁷ Tällainen välittyneisyys vihjaa etäisyyden päähän jäävästä tuntumasta. Käsitys solmituu Merleau-Pontyn ehdottamaan kosketuksen fenomenologiseen perustaan. Aristoteles kiinnittää huomiota myös siihen, että muista aisteista poiketen kosketuksella ei ole mitään erityistä elintä vaan se on tiettyssä mielessä ”lihallista”, aistittavan keskuudessa tapahtuvaa oman ja vieraan rajankäyntiä.⁴⁸ Kuten Hottanen huomioi, Aristoteleen ja Merleau-Pontyn ”lihan” käsitysten välillä on yhteys, sillä erotuksella, että jälkimmäiselle lihassa ei koskaan ole kyse pelkästä välityksestä tai välissä olemisesta vaan myös ”lihan tiheydestä”.⁴⁹ Merleau-Pontylle liha on ”olemisen prototyyppi”.⁵⁰ Se on olemassaolon rakenne tai läsnäolon periaate.

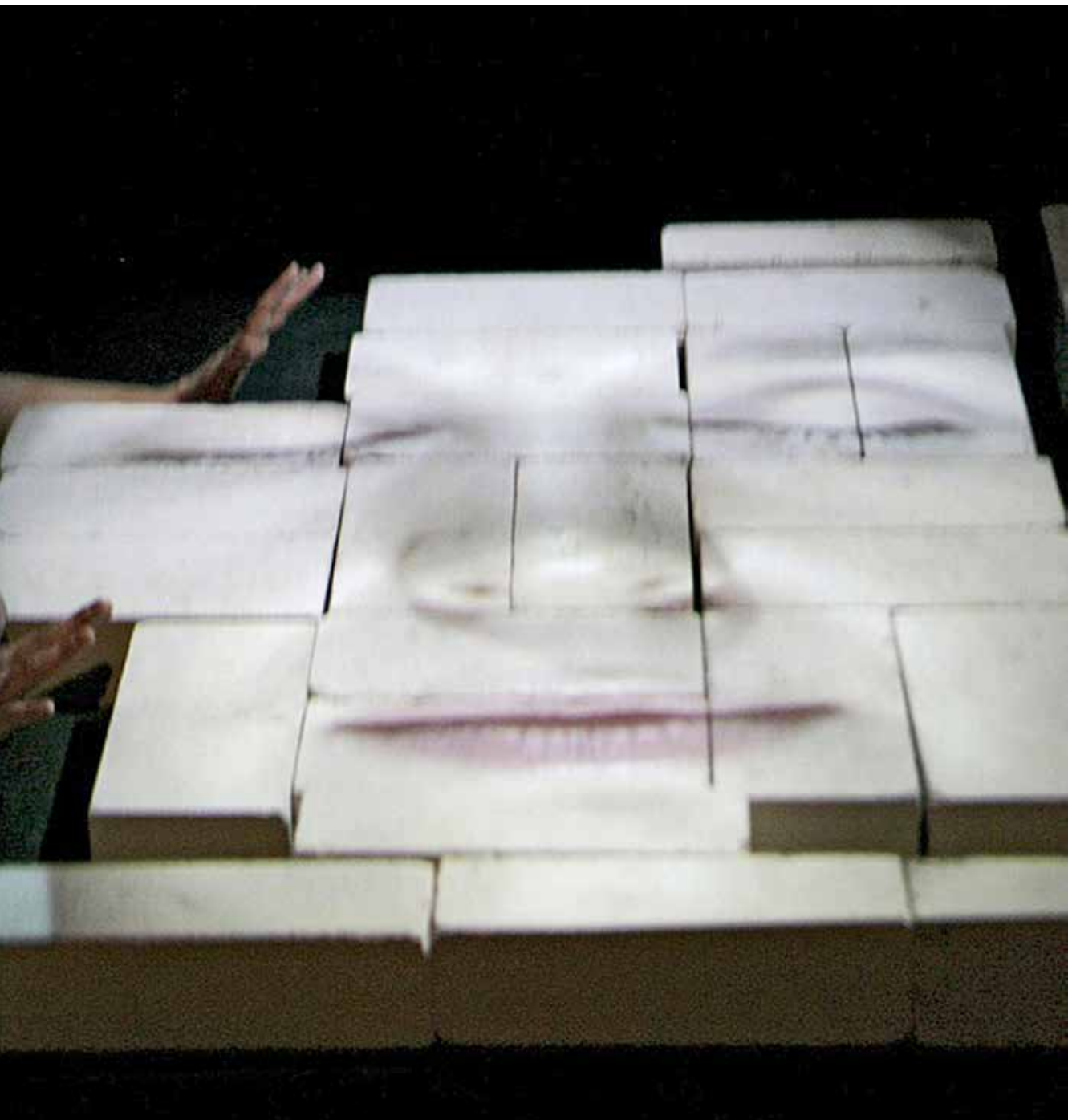
Sekä Aristoteleelle että Merleau-Pontylle kosketuksessa kyse on *kaksisuuntaisesta vaikutussuhteesta*, jonka osapuolet tulevat erottavalle rajalle. Tämä rajankäynti on edellytys sille, että kontakti tapahtuu, ilman että kyse olisi yhteen sulautumisesta. Siksi, kuten Weber on ehdottanut, tulisikin ”kosketamisesta” (koskettaa, *to touch*) puhumisen sijaan korostaa kosketuksen liikkuvuutta ja muuntuvuutta – kosketuksen kosketavuutta (vrt. kosketuskykyisyys, kosketusalttius ja kosketettavuus, *touchability*).⁵¹ Tätä voidaan ajatella Merleau-Pontyn edellä esiin tuomani aistivan ja aistitun sidoksen valossa: koskettavuus sisältää aina myös kontaktin toisen puolen – kosketettavuuden,

kosketuksen mahdollisuuden. Kun huomioidaan tämä samanaikaisesti vaikuttava eron ja kontaktiin pyrkimyksen edestakainen jännite tai sidos, tulee kosketuksen toisenvaraisuus ja sille ominainen välillisuus huomioiduksi.

Tätä kautta hahmottuu yhteys mediaaliseen näyttämöön, joka jäsentyy tilana tai ehkä pikemminkin tilanteena, jossa aistiminen ei tapahdu vain jonkin välissä olevan välityksellä vaan *aina sen kanssa ja suhteessa siihen*. Aristoteleen ja Merleau-Pontyn pohjalta näyttämön mediaalisuutta voidaan lähestyä aistisuuden ja ruumiillisen havaitsemisen ensisijaisuutta painottavasta näkökulmasta, jossa aistittava ja aistittu limittyvät toisiinsa vastavuoroisessa suhteessa. Kuten olen edellä esittänyt, eivät suoraviivaisten kausaalisuhteiden lainalaisuudet kuvaa tätä suhdetta riittävän tarkasti.

Edellä esitetyn valossa kosketus näyttäisi ilmenevän ei-haltuunottavana kontaktina, jonka osapuolet ovat toisiinsa vaikuttavassa suhteessa mutta eivät sulaudu toisiinsa – silloinkaan kun kyseessä on itsen kosketus; niiden välillä on jännite. Tämä jännite ilmentää kosketuksen käänteisyyttä ja kiasmaattisuutta. Tällaisessa kontaktissa osapuolten välinen etäisyys ja omat erityispiirteet säilyvät, eikä kyse ole yhteismitallisesta kohtaamisesta. Tällaisessa etäläheisyydessä piilee mahdollisuus mediaalisuuden ja kosketuksen välisen suhteen ajatteluun. Vastaavanlainen kahden vaiheilla olemisen jännite on tunnetusti myös yksi teatterin keskeisistä ominaispiirteistä.

Luvussa *Mediat ja mediaalisuus* (luku 3) toin esiin, että mediaalisuus jäsentyy voimana tai *kykynä* tuoda esiin jotakin sellaista, mikä ei toteudu aistein havaittavassa muodossa mutta joka kuitenkin tuntuu *virtuaalisena vaikutuksena* ja sitä kautta myötävaikuttaa aistinvaraisen kokemuksemme muodostumiseen. Kosketusta ja mediaalisuutta luonnehtiva ”välisyys-oleminen” näyttäisi merkitsevän samanaikaista yhteyttä ja kuitenkin riittävää etäisyyttä. Tältä pohjalta *mediaskenografioissa tulee huomioiduksi kosketuksen arkkitehtuurin aistinen puoli*, jonka nojalla elävän ja medioituneen läsnäolon ero



jäsentyy hienovaraiseksi yhteispeliksi. Kuten jatkossa esitän, tältä pohjalta aukeaa myös väylä tarkastella mediaalista näyttämöä teatterilliseen esittämiseen perustavalla tavalla kuuluvan *esittävyyden* ja virtuaalisuuden valossa.

Kosketuksen ja mediaalisuuden kautta välin kysymys tulee ajateltavaksi laajempaan kuin millaiseksi se elektronisiin medioihin liittyvänä kysymyksenä näyttäisi muodostuvan. Media-käsitteen käyttöala on laajentunut tulkinnallisten, kokemusperustaisten ja välineellis-materiaalisten tasojen kysymyksiä koskevaksi esteettiseen, poliittiseen, ruumiilliseen, aistiseen, erilaisiin käytäntöihin sekä kommunikaatio- ja informaatioteknologioiden suuntiin avautuvaksi kentäksi. Tässä monitahoisessa kentässä on kategorisointien sijaan hedelmällistä pohtia sitä, miltä osin ja millä tavoin mainitut yhteydet välin osalta kulloinkin artikuloituvat ja miten ne samalla tekevät tiedonmuodostuksen tapojen tilanne- ja kontekstisidonnaisuutta näkyväksi.

4.7

Rytmin ja valon tilat

Skenografian optisten taktiikoiden kokemuksellisuuden pohdinta on johdattanut itseäni ajattelemaan sekä projisointien luomia kuvatiloja että itse kuvan kuvallisuutta näkökulmasta, jossa mediavälitteisyys rinnastuu kosketukseen juuri välin mahdollisuusehdon kannalta. Projisoitu, mediavälitteinen kuva haastaa katsojaa ottamaan osaa tapahtumaan, jossa osallisina ovat sekä katsoja että kuva. *Kosketus*-luvun alussa kuvailin *Eloanjääneet*-esityksen projisointien lähtökohtia – projektorin heijastusten muodostamien valotilojen, sekä musiikillisen, äänellisen ja rytmisen esityskielen ajatusta. Pyrin löysäämään arkkitehtonisen tilan liitoksia ja tekemään näin näkyväksi fyysisen tilan ja valotilojen hankausta vasten toisiaan. Projisoinneissa sekoittuivat viitteellinen ja ei-esittävä kuvallisuus ja jatkuva, eri tavoin hieman rytmin vieressä kulkeva liike. Paikoin projisoinnit rajasivat tietylle

alueelle suunnatun valonheittimen tavoin eri alueita näyttämöllä ja sen reunustoilla, paikoin rei'ittivät nurkkia, ja paikoin projisointien avulla merkittiin jonkin kohtauksen keskeinen tapahtuma (esimerkiksi *Kasvot*-video, joka projisoitiin maahan asetellulle, valkoisista tiiliskivistä muodostetulle ”skriinille”).

Esitin edellisessä luvussa hahmotelman mediaalisuutta luonnehtivasta ”radikaalista muuntuvuudesta”. Tältä pohjalta voidaan ajatella, että mediumia leimaa ”yhteen ja eroon pyrkimisen samanaikaisuus”, joka ei kiinnity pysyviin merkityksiin eikä paikkoihin. Jatkuva tulossa olo ja uudelleen paikantumisen jännite luonnehtii mediateatteria – ja lähtökohtaisesti myös näyttämöä itseään (mediumina). Kyse on monitahoisesta suhteesta, joka jäsentyy kiinnostavalla tavalla myös *rytmin* termin. Voidaan ajatella, että mediumi avaa eräänlaisen *ajan ja tilan kaksoisnäkyvän*, joka tulee tunnistettavaksi yhtäältä jatkuvana uudelleen palautumisena tai palauttamisena ja toisaalta lähtökohtaisesti sulkeutumattomana ja keskeneräisenä.⁵² Mediumin rakenteessa ei siten ole kyse vain jonkin uuden syntymisestä, vaan ennemminkin *aina jo* ohi kiitämäsillään olevana tulemisesta – ja siten aina ”jo menneenä tulevasta”.⁵³ Keskeiseksi näyttäisi muodostuvan kääntyvyyteen sisältyvän virtuaalisuuden huomiointi haltuunottoon tähtäämisen sijaan. Aiemmin toin esiin, kuinka Benjaminin kääntämisen teorian ja Weberin tätä koskevien näkemysten nojalla mediumin rakenteeseen sisältyvä ajallinen ja tilallinen monitahoisuus näyttäisi antavan virtuaaliselle vapautuksen sen usein oletetusta pakkoavioliitosta toteutumisen odotuksen kanssa. Virtuaalisuus kun on jo virtuaalisenakin todellisuudessa vaikuttavaa.

Ajattelen *Eloojääneiden* projisointeja instrumenttina, jolla Kiasma-teatteria oli mahdollista soittaa äänellisenä esitystilanteena, jossa tila ja aika tulevat näkyväksi ja koettavaksi. Aiemmin toin esiin, että Merleau-Pontyn pohjalta katsetta voidaan tarkastella kosketuksen kanssa rinnakkaisena havaitsemistapana. Voidaan ajatella, että aistinvaraisessa kokemuksessa on kyse silmän, mielen ja ruumiin tavoista koskettaa ja tulla kosketetuksi.

Huomioiduksi tulee sekä katseenvaraiseen logiikkaan perustuva katsomisen tapa että ruumiillisuuteen palautuva, tietyllä tapaa ylijäämänä havaitun piirissä koettavaksi tuleva virtuaalinen mahdollisen ulottuvuus, joiden yhteisvaikutuksena havaitsemiskokemus muodostuu. Ajatus skenografiasta, joka operoi antiikin kuoron hengessä draamallisen lähtökohdan ulkoistajana⁵⁴ palautuu nähdäkseni tällaiseen nimeämättömän ylijäämän merkitysulottuvuuteen. Esitystilalliset projisoinnit materialisoivat tietynlaista lisäävää, esityskehyksestä ulossuuntautuvaa skenografista lähtökohtaa tavalla, jossa ”näyttämökuva” muodostuu ruumiillisen havaitsemisen pohjalta katsojan kokemuksen kuvina.

Eloonjääneet-esityksen valotilan ja rytmin lähtökohta sekä liikemateriaalin tuottamisen menetelmällinen kiinne kohta, *Viewpoints*, viittaavat draaman jälkeisen teatterin jäsennyksin kuvattuun aikaestetiikkaan, jossa esityksen ”tosiaika” muodostuu yhdessä koettuna tilanteena; keskeisinä tekijöinä ovat rytmi, kesto, toistot, kollaasimaisuus, fragmentaarisuus, simultaanisuus ja aiemmin esiin tuomani (barokin) laskoksellisen aikatilan ajatukset.⁵⁵ On mahdollista, että valotilojen, kohtausfragmenttien, esiintyjien ja äänimateriaalin yhteisvaikutuksena muodostuva ajassa ja tilassa liikkuva, jatkuvasti hahmoaan muuttava ja katsojan ”tosiajallisessa” kokemuksessa todellistuva kokemuksen näyttämö ilmentää juuri sellaista ajan ja tilan kaksoisnäkymää, jota voitaisiin kutsua mediumin jatkuvasti purkautuvaksi ja palautuvaksi hahmoksi.



still-kuvia
videolta /
Eloanjääneet
2007

kuvaaja:
Heikki Färm



Viitteet

- 1 Ks. <http://www.kuriton.com/index.php?id=company&lang=fi> (15.9.2012)
- 2 Ks. nykyteatterintekemisen reper-tuaariin kuuluvasta *devisingista* lähemmin johdantoluvun kohta 1.3 Taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen orientaatiosta.
- 3 *Eloojääneiden* harjoitusprosessin aikana järjestettiin *Kuriton Companyn* kutsuman Ellen Laurenin vetämä *Viewpoints*-tekniikan ja *Suzuki*-metodin workshop suomalaisille esittävän taiteen toimijoille 26.2.–10.3.2007 Ylioppilasteatterin tilassa Helsingissä. Lauren on *Viewpoints*-tekniikkaa kehittäneen SITI Companyn perustajajäseniä ja toimii SITIssä edelleen kouluttajana, luennoitsijana ja esiintyjänä. Työpajaan osallistuivat esiityjät ja ohjaaja – muut työryhmän jäsenet kävivät seuraamassa harjoitteita ja osallistuivat *Eloojääneiden* harjoitteluprosessin aikana enemmän tai vähemmän satunnaisesti näihin liikkeellisiin harjoitteisiin.
- 4 Ks. Bogart ja Landau 2004, 8–13.
- 5 Bogart ja Landau 2004, 12–13.
- 6 Rämä 2011, 143.
- 7 Rämä 2011, 143.
- 8 Rämä 2011, 143.
- 9 Lehmann 2009, 161–164.
- 10 Ks. liite 1.
- 11 Ks. esim. Luoto 2012, 15; ”Merleau-Pontyn ajattelua johdattaa yritys tavoittaa merkityksen syntymätila: hetki jolloin aistittava, materiaallinen tilanne muuntuu merkitykseksi, joka ei kuitenkaan ole erotettavissa aistittavasta pohjastaan.” Ja ”koska havaitseva tietoisuus paikantuu elävään ja toimivaan ruumiiseen, tuon ruumiillisen ulottuvuuden merkitys nousee havainnon fenomenologian keskeisimmäksi kysymykseksi” (Luoto 2012, 19). Ks. myös Luoto 2014, ”Vision, Body, Image. On Merleau-Ponty’s Ontology.” Teoksessa *Senses of Embodiment. Art, Technics, Media*.
- 12 Merleau-Ponty 2012, 64. ”[--] sielu ei ole niin kuin merimies aluksessa, vaan se on läpikotaisin kietoutunut ruumiiseen. Ruumis puolestaan on läpikotaisin sie-lutettu, ja kaikki ruumiilliset toiminnot osallistuvat havaitsemi-seen.” (Merleau-Ponty 2012, 63).
- 13 Ks. esim. Merleau-Ponty 2012, 63; Luoto 2012, 24–25.
- 14 ”Tilan voi viime kädessä ais-tia ainoastaan suhteessa omaan ruumiiseensa. Minä elän sen (maailma) sisäpuolitse, olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni.” (Merleau-Ponty 1993 (1960), 50).
- 15 Hotanen 2008, 115. Ks. myös Merleau-Ponty 1992 (1968), 9–11, 59–61, 78–83 ja 140–144; Hotanen 2008, 121–122. Merleau-Pontyille ”itse” ja ”toinen” ovat toinen toisensa toisia puolia. (Merleau-Ponty 1992 (1968), 263).
- 16 Länsimaisessa filosofiassa dualistista todellisuuskäsitystä on painotettu Platonista ja Aristoteleesta alkaen. 1900-luvun keskustelussa käsityksiä mielen ja ruumiin yksioikoisista erotteluista ja muita klassisen filosofian pohjalta muodostuneita dikotoimioita on haastettu monin tavoin. Merleau-Pontyn ajattelua leimaa pyrkimys palata aina uudelleen alkuun; hänen mukaansa absolutismeihin viittaavien tulkintojen (koskien tapoja määritellä subjekti, ruumis, identiteetti, toinen) on tultava aina uudelleen, alusta alkaen ajatelluiksi.

- (Esim. Sallis 2003, 21 ja 27–30; Hotanen 2008, 66 ja 149–150.)
- 17 Hotanen 2008.
 - 18 Hotanen 2008, 113–115.
 - 19 2006. Alkuteos *Phénoménologie de la perception*, 1945.
 - 20 Luoto 2012, 25. Ks. myös Hotanen 2008, 19 (alaviite 1).
 - 21 Merleau-Ponty 2012, 77; Luoto 2012, 23–24.
 - 22 Luoto 2012, 24.
 - 23 Tarja Roinila kuvailee vuonna 2012 julkaistun Merleau-Ponty-suomennoksen käännöstyötä seuraavasti: "[--] Minun oli kuunneltava merleaupontya kokonaisuutena ja opittava, miten juuri tämä kieli ilmaisee." (Roinila 2012, 38; teoksen *Filosofisia kirjoituksia* johdantoluvussaan "Kielen oppimisen ihme.")
 - 24 Merleau-Ponty 2006 (1945), 3–7.
 - 25 Merleau-Ponty 1992 (1968), 246 ja 263–265.
 - 26 Merleau-Ponty 2006 (1945), 299; Sallis 2003, 76.
 - 27 Merleau-Ponty 1992 (1968), 141.
 - 28 Merleau-Ponty 1992 (1968), 135–136; Sallis 2003, 87–88; Hotanen 2008, 84 ja 109–111.
 - 29 Niin sanotut "haptosentristiset" tulkinnot viittaavat kosketukseen sellaisena kontaktina, jossa yhteys merkitsee kontaktin osapuolten välisten erojan huomiotta jättämistä, tietynlaisia yhteen sulautumista – jolloin sen edellytyksenä olevat erot ja "välin mahdollisuusehto" sivuutetaan. Olen viitannut tällaiseen "välin ehtoon" aiemmin mm. Aristoteleen esittämien aistien erottelujen yhteydessä. Filosofi Jean-Luc Nancy on pohtinut kosketusta mm. suhteessa ruumiiseen, teknologioihin ja "itseen". (Ks. Nancy 2008 ja 2010; Derrida 2005; James 2010.) Nancy lähestyy kosketusta "kokemusta itseään koskevan rajan" kannalta ja vastustaa tiukasti haptosentrismiin viittaavia käsityksiä. (Ks. Nancy 2008, esim. 13–16, 34–37 ja 49–50; Derrida 2005, 111; James 118–121.) Nancyn kosketuksen ajattelua voitaisiin sanoa luonnehtivan käsitys siitä, että kosketus on pidettävä erossa välittömyydestä johon arki ajattelu sen useimmiten liittyy. Jacques Derrida esittää omalta osaltaan haptosentrismiä purkavia kriittisiä huomautuksia mm. juuri Nancyn ajattelua käsittelevässä teoksessa *On Touching – Jean-Luc Nancy* (Derrida 2005).
 - 30 Weber 2008, 82.
 - 31 Luoto 2012, 31. Ks. Miika Luodon esipuhe teoksessa *Maurice Merleau-Ponty: Filosofisia kirjoituksia*.
 - 32 Weber 2004, 97. Weberin mukaan teatteri on yhteydessä myös kreikan "ihmettä" (*thauma*) tarkoittavaan merkitykseen. Paitsi että teatteri viittaa draamaan, esitystapahtumaan ja paikkaan, jossa teatterillisiä tapahtumia esitetään, se viittaa myös monenlaisiin julkisiin tapahtumiin (Weber 2004, 98).
 - 33 Numminen 2011b, 20.
 - 34 Vasseleu 2005, 23. Merleau-Ponty 1992 (1968), 130–155, 259.
 - 35 Merleau-Ponty 1992 (1968), 134.
 - 36 Merleau-Ponty 1992 (1968), 263.
 - 37 Hotanen 2008, 84.
 - 38 Hotanen 2008, 83–84 ja 149.
 - 39 "Meistä [--] näyttää siltä, että voimme koskettaa kohteita, eikä ole mitään välissä olevaa. Tuntoaistin kohde eroaa kuitenkin niistä, jotka voivat nähdä ja kuulla; näissä tapauksissa aistimme, koska välissä oleva aiheuttaa meissä jonkin vaikutuksen, kun taas tuntoaistin kohteiden aistiminen ei tapahdu välissä olevan välityksellä vaan yhtäaikaaisesti sen kanssa, niin kuin jos miestä iskettäisiin kilpensä läpi. Kilpi, jota iskettiin, ei näet ole se, joka iski

- edelleen, vaan molempiin osui isku samanaikaisesti.” (Aristoteles, *Sielusta* II, 11, 423b12–17).
- 40 Lehmann 2009, 369.
- 41 Lehmann 2009, 369.
- 42 Kluge 1995, http://mullerkluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=121. (7.8.2011)
- 43 Lehmann 2009, 400.
- 44 Tällaista näkökulmaa ehdottaa myös nukketatterin ruumiillisuutta katsojan havaitsemiskokemuksen keskiöön asettavasta näkökulmasta pohtiva esitystutkija Meike Wagner. (Wagner 2006, 127–128.)
- 45 Olen tuonut esiin kysymyksen monikollisesta ruumiista havaitsemista ja ”ruumiin digitaalisuutta” käsittelevässä kontekstiluvun kohdassa 2.5. Ks. myös Lehmann 2009, 38.
- 46 Merleau-Ponty 1992 (1968), 135–136; Sallis 2003, 87–88; Hotanen 2008, 84, 109–111.
- 47 Aristoteles, *Sielusta* 423a.
- 48 Aristoteles, *Sielusta*, 423b.
- 49 Hotanen 2008, 104.
- 50 Merleau-Ponty 2006 (1945), 179.
- 51 Weber esitti tämän huomion luennoissaan *Kosketuksen Figuurit* -tutkimushankkeen kutsumana Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa Helsingissä joulukuussa 2011. Tulkintani mukaan hän viittaa ”potentiaalisuuteen, jota luonnehtii sen toistettavuus, toisin sanoen sen kyky olla toistettavissa – mikä ei tarkoita samaa kuin ’toisto’”. (Ks. myös Weber 2008, 6.) Tätä Benjaminin kääntämisen teorian nojalla Weberin kehrittelemää (kielen) virtuaalista kykyä koskevaa moniulotteista analyysiä olen tarkastellut luvussa (3) Mediat ja mediaalisuus. Pалаan tähän teemaan ”esitysvyyden” kohdalla luvussa (7).
- 52 Rytmin teema on keskeisellä sijalla Benjaminin monitahoisissa jäsennyksissä mm. juuri hänen saksalaisen surinäytelmän alkuperää koskevassa tutkimuksessaan. (Weber 2008, 88–89.)
- 53 Benjamin 2009 (1928), 45–46; Weber 2008, 89.
- 54 Vrt. kontekstiluvun kohta 2.9 Teatterillisuus mahdollisen tilana.
- 55 Lehmann 2009, 306–307 ja 309–320. Voidaan myös ajatella, että video itsessään edustaa postdraamallisia aikastrategioita – se on lähtökohtaisesti tallennuksen, toiston, etäännytetyn katseen, ajan fragmentaarisuuden, rytmituksen ja simultaanisuuden mahdollistava apparaatti.

Projisoitu
kuva tilassa
ja tilana

• 5

5.1 PROLOGI

esitys *Bodies Are No Good*

Kaapelitehdas, Tanssiteatteri Hurjaruuthin tila, Helsinki 2005

ESIINTYJÄT
Oblivia:
Timo Fredriksson, Annika
Tudeer ja Anna Kryšžek,
sekä Riikka Theresa Innonen
ja Magnus Lógi Kristinsson
VIDEOT JA PROJISOINNIT
Maiju Loukola

ÄÄNISUUNNITTELU
Lauri Luhta
VALOSUUNNITTELU
Pekka Pitkänen
PERFORMANSSIDRAMATURGIA
Stella Parland
TUOTTAJAT
Johanna Fredriksson
ja Virva Sointu

Tutkimukseni aikajärjestyksessä toisen taiteellisen osion tein yhteistyössä taiteidenvälisyyttä ja minimalismia väreinään tunustavan esitystaiteen ryhmä Oblivian kanssa. Oblivian perustajajäsen Annika Tudeer oli kuullut, että olin valmistelemassa tutkimusta videon ja esityksen suhteesta ja murtumakohdista ja kutsui mukaan työryhmälähtöiseen projektiin, jonka temaattisena lähtökohtana olisi ei enempi eikä vähempi kuin globalisaatio ja ruumiillisuus. Tulevan esityksen ruumista lähestyttiin skaalalla ”isoimmasta mahdollisesta pienimpään mahdolliseen”; tavoitteena oli muodostaa erilaisia suhteita globaaliin, intiimiin ja johonkin siinä välissä. Käsiohjelmalehtisessä kuvaillaan esitystä näkökulmaksi maailmasta ja tilasta, jossa tuotteet ja kehot ovat jatkuvassa liikkeessä.¹ Esityslähtökohdan laaja skaala ei ole ryhmälle epätyypillinen: työskentelyn lähtökohtana ja metodina on tyypillisimmillään ”tarttuminen mahtavaan ideaan – niin mahtavaan, että siitä on miltei mahdoton saada otetta.”² Esitysjakso oli Tanssiteatteri Hurjaruuthin tilassa Kaapelitehtaalla Helsingissä 14.5. – 25.5.2005.

Bodies Are No Good sijoittuu lähtökohtaisesti performanssin, kuvataiteen ja teatterin rajapintaan. Esitys ei sisältänyt kirjoitettua dialogia – mukana oli joitakin hokemia, toistoon tai muutamiin yksittäisiin sanoihin tai fraaseihin pohjaavaa puhetta tai muuta äänellistä materiaalia. Rakenteeltaan

episodirakenteinen, harjoitusprosessin loppumetreillä tarkkaan koreografoituun liikemateriaaliin pohjautuva kohtaustaisten fragmenttien ketju, videoprojisoinnit ja äänimaailma avattiin toisilleen noin viikkoa ennen ensiesitystä.

Kiinnostuin projektista, etenkin kun jaoimme kiinnostuksen työtapaan, jota voitaisiin nimittää vaikkapa laajennetuksi *devising*iksi. Olin opiskeluaikoinani tutustunut tähän työryhmälähtöiseen ja prosessuaalisuutta painottavaan työtapaan jossa – kuten johdantoluvussa alustavasti esitin – kyse on prosessista, joka kieltäytyy tietämästä, mihin se on menossa.³ Itseäni kiinnosti erityisesti materiaalin tuottaminen yhteisen temaattisen lähtökohdan pohjalta jaettuun ”tyhjään tilaan” – mutta sillä tavoin tavanomaisimmasta poikkeavalla tavalla, että työskentelimme pääasiassa erikseen, erillisinä yksiköinä. Minua kiinnosti erikseen työskentelyssä mahdollisuus säilyttää tuotetun materiaalin raakuus ja yhteensovittamattomuus mahdollisimman pitkälle. Jos useimmiten esityksen lähtökohtana on koota kokonaisuus, jonka osat palvelevat ennalta ajatellun ja sovitetun esteettisen, temaattisen ja aiheen kokoavan väittämän ympärille, niin nyt fokuksessa oli ennemminkin sen tutkiminen, miten kollaasimainen prosessi ja erillisinä palasina koottu (liikkeellinen, äänellinen, visuaalinen) materiaali rakentuisi esityksenä kun ne ”pudotetaan” vieretysten samaan tilaan juuri ennen esityskautta. Esityksen elementtejä ei lähtökohtaisesti synkronoitu suhteessa toisiinsa.

”He halusivat työskennellä tällaisessa mielentilassa, ja välittää jotakin siitä myös yleisölle.”⁴

Enemmän osan harjoitusjaksosta esiintyjät (Annika Tudeer, Anna Kryšžek, Riikka Theresa Innanen, Timo Fredriksson, Magnus Lógi Kristinsson), minä, äänisuunnittelija (Lauri Luhta) ja valosuunnittelija (Pekka Pitkänen) keskityimme työskentelyyn tahoillamme omien erityisalueittemme parissa. Performanssidramaturgina toimi Stella Parland. Hänen roolinsa oli performanssiosuuden millimetrilleen ja sekunnilleen hiomisen

vaiheessa keskeinen. Noin kahdesti kuukaudessa kokoonnuimme tapaamisiin, jossa myös me muut (kuin esiintyjät) saatoimme osallistua liikkeellisiin harjoitteisiin esiintyjien kanssa. Harjoitusmetodi oli vastaavanlainen kuin *Eloojääneissä* – sillä erotuksella, että *Bodies Are No Good* -työryhmän ”yhteinen näyttämö”⁵ oli prosessin ajan enimmäkseen hajasijoittuneena: kokoonnuimme palavereihin ja yhteisiin harjoitteisiin aika ajoin, mutta enimmän osan työprosessista työskentelimme tavalla, jota voitaisiin kuvata ”yhteiseksi mielen ruumiin ja ruumiin mielen näyttämöksi”. Tuotimme materiaalia esitykseen pitkälti omissa oloissa, kokoontuen välillä käymään näitä asioita läpi, hajaantuaksemme omille teille jälleen. Työprosessi eteni etäläsnäolon periaatteella ja esityksen elementit tuotiin yhteen vasta ensi-illan kynnyksellä. Työtapana oli ilmava, salliva, keskusteleva ja kuunteleva, ja koin sen synnyttävän uudella tapaa kriittistä keskustelukulttuuria. Emme hakenneet ratkaisuja, pyrkineet tekemään päätöksiä, vaan jatkoimme tunnusteluja ja liikkeessä oloa. Ja koska yksi tutkimukseni tavoitteista on, kuten johdantoluvussa olen tuonut esiin, pohtia skenografiaa laajentuneen skenografiakäsityksen pohjalta, ovat työprosessien erilaisia ja muuttuvia lähtökohtia ja muotoja koskevat kysymykset keskeinen osa tätä problematiikkaa.

*”Säveltäjä katsoo aikaansaannostemme ohi, kieltäytyy näkemästä mitä olemme saaneet aikaan – ja säveltää jotain mitä emme lainkaan odottaneet. Rakastan sitä.”*⁶

Työprosessin aikana keskityin videoihin ja kuvakerronnallisiin seikkoihin. Eri elementtien tultua esityksiä varten yhteen, oli mahdollista edetä seuraavaan vaiheeseen: pohtimaan, millä tavoin tavallista enemmän satunnaistekijöitä, yhteensovittamaton ja ei ennalta keskinäisiin suhteisiin tarkkaan koreografioitua materiaalia sisältävä kokonaisuus muodostuisi esitykseksi. Tässä yhteydessä ei ole syytä korostaa skenografian roolia draamallisen lähtökohdan ulkoistajana – sillä draamallista lähtökohtaa ei ollut. Lähtökohta oli päinvastainen, sillä esityksen eri

elementtien väliset suhteet tulivat lähtökohtaisesti muodostumaan vasta esityksissä. Kyse oli siltäkin kannalta esityskokemuksen muodostumisesta katsojan kokemuksessa, että eri elementit – performanssiesitys, videot, ääni ja valot – tuotiin erillisinä yhteen vasta esityksiin.

Projisointeihin vaikuttava, itselleni tärkeä projisointiskenografinen seikka oli Hurjaruuthin ”pitkän mustan laatikon” päädyssä olevien, koko seinän levyisten ikkunoiden avaaminen; halusin paitsi avata yhteyden ulkotilaan, Kaapelitehtaan pihalle, myös pitää tilan valaisuolosuhteiltaan riittävän epävakana ja ei-ennustettavana, jotta projisointien näkyvyys olisi, esityspäivän olosuhteista riippuen, suhteessa luonnonvalon määrään. Valosuunnittelija oli kanssani samoilla linjoilla ja poistimme raskaat mustat pimennysverhot, ”Moltonit”. Tämän esitystilaan vaikuttavan ratkaisun teimme melko lailla saman tien kun esiintyjät siirtyivät harjoittelemaan pitkään mustaan laatikkoon – nyt siis toisesta päästä avoimeen.

Kaikki tilassa olevat *toiminnalliset* elementit – noin sata keltaista tennispalloa, mustalla tanssimatolla rajatun lattiapinnan esityksen alussa peittäneet valkoiset A4-paperiarkit, muutama tuoli ja pöytä – olivat liikkeellisten harjoitteiden ja performanssidramaturgian muotoutumisen myötä tarpeellisiksi havaittuja elementtejä. Esityksen ”lavastajuus” jakautui tässä mielessä erikseen toiminnallisista elementeistä vastaavaan puoleen (esiintyjät) ja projisointiskenografiaan (minä). Tilan organisaatiota koskevista isoista linjoista kuten katsomoiden sijoittumisesta keskellä tilaa olevan esiintymisalueen molemmin puolin, pitkän tilan päätyihin, sovimme yhdessä. Toiminnallisiin elementteihin, ”A-nelosiin, tennispalloihin ja muihin”, puutuin ainoastaan siltä osin, että saatoin ehdottaa joitain muutoksia tai ”hyväksyä” ne, kun kantaani – työryhmän ainoana lavastajankoulutuksen saaneena henkilönä – korrektisti tiedusteltiin. Esiintyjien asuja saatoin samoin kommentoida ”jonkin sukan tai paidan värin osalta”, mutta lähtökohtaisesti rajasin skenografisen tonttini koskemaan videoita, projisointeja ja niihin liittyviä olosuhteita. Ylipäätään





ajattelen niin, että edellä kuvatun kaltainen ”ammattilaisuuden” tai koulutustaustan mukaan määrittyvien ”toimenkuvien” sekoittaminen on osoitus usein turhankin vahvasti professionalismiin hirttäytyneiden lähestymistapojen tervetulleesta purkautumisesta. Prosessityötavat ovatkin usein tässä mielessä hyvällä tavalla epäortodoksia.

Skenografin rooliin kohdistuvista käsityksiä kuvaa, että eräs katsoja kommentoi muun muassa sitä, että ”(muutoin varsin minimalistisen lavastuksen keskeisenä osana olleita iloisen värisiä) tennispalloja olisi voinut hyödyntää enemmänkin”. Joku oli pitänyt videoita ”virkistävän erillisinä”. Eräs katsojista koki positiivisena sen, että ”kerrankin videot olivat jossakin muussa roolissa kuin live-esityksen taustana” ja että ne eivät olleet ”yksi-yhteen suhteessa esitykseen”. Toisaalta eräs katsoja peräänkuulutti ”videoiden vahvempaa kerronnallista roolia” ja ”rohkeampaa visuaalista ilmettä”. Skenografisiin asioihin kiinnitettiin huomiota ehkä keskimääräistä enemmän – yhtäältä siksi, että videot olivat omillaan, omituisessa ei-suhteessa performanssiesitykseen (positiivinen palaute koski lähinnä tätä seikkaa). Ja toisaalta, koska näin oli, niiden rooli herätti kummastusta ja toivetta, että niiden rooli osana esityskokonaisuutta – toisin sanoen niiden rooli perinteisessä mielessä ”lavastuksena” – olisi ollut selkeämmin ennalta määritetty tai merkitty. Saatoin olla ainoastaan iloinen kommentaateista. Vaikutti siltä että viestini oli mennyt perille.

dokumentaatio /
esityskuvia
Bodies Are No Good
2005

Valokuvat:
Eija Mäki vuoti

”Välähdyksiä – reaaliajan ja esityksen ajan välissä – mihinkään johtamattoman toiminnan ja koko homman suhteen poikkiteloin olevan toiminnan väleissä. Ja ei kun takaisin työn touhuun vaan – tuplasti kiihdyksissä, riehakkaan antaumuksen vallassa.”⁷

5.2

Projisointiskenografian lähtökohta: tanssii esityksen kanssa

Lähtökohtanani oli rakentaa videoista ja projisoinneista Oblivia-ryhmän *performanssiesityksen rinnalla* esiintyvä omalakinen ja -rytmisen videoesitys. Esityksen kanssa-esiintyjyyden ohella halusin tutkia videokuvan tilallisuutta ja erilaisia tapoja säädellä projisointien keinoin skenografista kykyä ”operoida kuoron lailla”, väliin osallistuen, väliin kommentoiden ja väliin suunnaten outoihin suuntiin. Kuvakerronnan osalta painotin viime mainittua ”ulos suuntautuvuutta”, sillä arvelin tämän vahvistavan omalta osaltaan vaikutelmaa siitä että videoprojisoinnit olivat performanssiosuudesta erillisiä, kuin esityksen *kanssa* tanssivia elementtejä.

Valmistin *Bodies Are No Good* -esitykseen kaksi luoppina pyörivää videota, jotka projisoitiin kahdelle, esitystilan kummallakin puolen sijaitsevalle vastakkaiselle seinäpinnalle maa-laamiini ”projisointiaukkoihin”. Kuvaan projisointien toteutusta yksityiskohtaisemmin luvun 5.3 lopussa. Samalla kun video-osuus muodostuisi kuvan syvyyttä, aikaa ja rytmiä tutkivana teoksellisenä esitystilanteen osana, se *esityksen yhteydessä* väistämättä tulisi muodostamaan jonkinlaisen suhteen paitsi esitystilaan, myös esiintyjien muodostamaan kokonaisuuteen, äänimateriaaliin ja esitykseen suunniteltaviin valoihin. Tätä ”erikseen ja yhdessä” – lähtökohdan tuottamaa suhdetta halusin tarkastella skenografian kannalta kuvallisten erityiskysymysten ohella.

Lähtökohta saattaa kuulostaa aivan itsestään selvältä – eivätkö esityksen osa-alueet aina muodosta jonkinlaisen suhteen? ”Esityksen *kanssa*”-lähtökohta oli siinä mielessä erityinen, että kyse ei ollut modernin skenografian konventioon palautuvasta esitystekstiä tulkitsevasta lähtökohdasta, muttei myöskään draaman jälkeisten jäsenysten (uudelleen-)elvyttämästä tila-/ valo-/ ääni-/ jokin muu kuin teksti -lähtöisestä mallista. Skenografian lähtökohtana oli tässä tapauksessa yksinkertaisesti muodostua

löyhässä suhteessa jaettuun, abstraktiin teemaan mutta pääsääntöisesti omissa oloissaan, ja lopulta tulla yhteen ja ”olla esityksen kanssa” kalenteriin merkityn esitysjakson ajan. Muistiinpanoihini olen kirjannut video-osuuksien suhteesta esitykseen: ”tanssii esityksen kanssa”.

Fragmentaarisuus on eräs draaman jälkeisen teatterin jäsenysten ja modernin jälkeisen taiteen keskeisistä johtajatuksista. Se voi esittävän taiteen kannalta merkitä monenlaisia asioita – kuten aristoteelisen draaman kaaren häivyttämistä ja korvaamista ajassa ja tilassa sirpaloitunein, tarinankerronnan kannalta toisinaan enemmän, toisinaan vähemmän yhteensovitetuin kohtausrepalein. *Bodies Are No Good* -esitys muodostui liikkeellisistä kohtausfragmenteista. Performanssiesityksen muodon ja sen sirpaleisen dramaturgisen rakenteen ohella fragmentaarisuus kiinnosti minua myös työprosessin muotona: kuten luvun alussa kuvailin, tavoitteena ei ollut synteessin tai kokonaisnäkemyksen muodostaminen tai pyrkimys esittää jonkin esityksen tietylle osa-alueelle alisteisen johtolangan määrittämä väittämä. Temaattisena johtolankana oli, kuten luvun alussa toin esiin, pyrkimys muodostaa (rinnakkaisia) *näkökulmia* maailmaan ja tilaan, jossa tuotteet ja kehot ovat jatkuvassa liikkeessä.

Menetelmä tuotti kiinnostavia laajentumia suhteessa kunkin osa-alueen omaan erityiskieleen. Koin erityisen tyydyttävänä mahdollisuuden säilyttää esitys reunoiltaan aidosti avoimena prosessin loppuun saakka. Toivoin, etteivät eri elementit asettuisi rinnatusten liian saumattomasti, toisin sanoen että ne törmäisivät toisiinsa riittävän selkeästi yhteen tavalla, joka jollain tasolla ”soisi yhteen” mutta säilyttäisi outoja, epävireisiä ja ennalta ennakoimattomia halkeamia. Minusta oli tärkeää, ettei kokonaisuudesta hahmottuisi liian selkeästi, mihin tai millä tavoin katsojan oletettaisiin kulloinkin suuntaavan huomionsa. Toivoin katsojasuhteelle mahdollisuutta ”jatkaa esityskokemusta” vielä pitkään sen päättymisen jälkeen – vastaavanlaisena mahdollisen tilana millaiseksi olin esitysprosessin kokenut. Kuten johdantoluvun tekijälähtöisen tutkimukseni orientaatioita

selvittelevässä jaksossa toin esiin, tekijälähtöisen tutkimuksen lähtökohdista katsojakokijan prototyyppejä voin tekijänä edustaa ainoastaan minä itse – kaikki muu on tulkintaa – ja näin ollen katsojakokijan havaitsemiskokemusta koskevat jäsennykseni eivät voi kuin palautua vain tähän lähtökohtaan. Eräästä arviosta saimme lukea, kuinka ”ylellistä oli seurata esitystä, joka ei selitä itseään kuoliaaksi”. Jussi Tossavaisen mukaan ”(katsojan) oma ajatteluprosessi käynnistyy tosissaan vasta esityksen jälkeen.”⁸

5.3

Diagnostinen katse ja tulossa oleva maisema

Bodies Are No Good -projektissa johtoajatuksenani oli pyrkiä tekemään näkyväksi esityksen eri osa-alueiden välisiä murtumalinjoja, minkä edellä kuvattu työtapo osaltaan mahdollisti. Siinä missä *Mielipuolen päiväkirja*-esityksen kysymyksenasettelut koskivat esitystilan kokemuksellisuutta ja immersiiivisyyttä katsojan aistinvaraisen, eletyn havaitsemiskokemuksen kannalta, niin *Bodies Are No Good* -esityksen projisoinneissa halusin lisäksi painottaa kuvan ja videoiden kuvakerronnan kautta muodostuvaa tilallisuutta. Kuvan syvyysulotteisuus muodostui jo kuvausvaiheessa sisäänrakennetuksi lähtökohdaksi, kuten jäljempänä tuon lähemmin esiin. Pyrin tässä projektissa ikään kuin siirtämään vastuuta ja vapautta projisointien kuvatilan kokemisesta painavammin katsojan harteille, projisoituihin kuviin, ja organisoin projisoinnit tällä kertaa kaksiulotteiseen pintaan. Fokusoin kuvien ja katsojan väliseen suhteeseen pyrkimällä korostamaan samaan aikaan kontemplatiivisen ja hajamielisen havainnoimistavan yhteyksiä. Halusin minimoida, tehdä hidasta, pientä, juuri ja juuri havaittavaa liikettä ja osaltaan tämän minimalismia rummuttavan rytmillisen lähtökohdan kautta tehdä näkyväksi kuvien omaa aikaa ja tilaa. *Bodies Are No Good* -videoissa painottuu kuvan tilallisuuden ohella tietty ”nyrjähdyskuvien” logiikka. Pohdin kuvallisten

poikkeamisen ja videokuvakerronnan rytmiä muun muassa suhteessa ”diagnostiseen katseeseen” ja ”liian hitaisiin ja liian tyhjiin kuviin”.

Päädyin *kuvaamaan* tilallista ja tutkimaan editointivaiheessa erilaisia mahdollisuuksia säädellä tuota syvyytsvaikutelmaa. Toinen vaihtoehto olisi ollut olla kuvatessa erityisemmin huomioimatta kameran linssin lävitse näkyviä, limittäisistä pinnoista ja heijastumista muodostuvia kerroksia ja korostaa näitä puolia jälkikäteen editoidessa. Pohdin erilaisia tapoja korostaa kuvan tilallisuutta: kuvasin erilaisten läpikuultavien materiaalien läpi – sateen kastelemien lasien, nuhruisen tuulilasin, rakkaan aiemman löydökseni ”pikkuheidi-fiksaatio”-lasimaalauksen (lasi-levylle siirretty, valoa läpäisevä maisemakuva) ja muiden valoa läpäisevien pintojen lävitse.

Pyrin ilmaisemattomaan ja nonfiguuratiiviseen kuvakerrontaan. Pohdin, huomioidako tämä kuvatessa vai käsitelläkö mielestäni liian selkeät ja tunnistettavat asiat riittävän tunnistamattomiksi jälkikäteen. Vai eliminoisinko tunnistettavat elementit kuvaustilanteessa, kuvaamalla jo valmiiksi epätarkkaa ja sumuista? Koska haluan tutkia miltei staattisessa liikkuvassa kuvassa tapahtuvaa olemattoman hidasta liikettä suhteessa ”stillissä” olevaan esitystilaan ja liikkumattomalle skrinille – kuvaisinko sittenkin ainoastaan ”hitaita asioita” vai manipuloisinko materiaalia jälkikäteen, editoidessa?

Kokosin *Bodies Are No Good* -esityksen videot kolmenlaisesta eri tyyppisestä kuvamateriaalista, jotka työvaiheessa nimesin ”(melkein) tyhjäksi”, ”maisemaksi” ja ”odotukseksi”.

(*melkein*) *tyhjä* on hidas, ei-figuraatiivinen erikoislähikuvan ja laajan kuvan kerroksittainen välimuoto. Kuvasin materiaalia muun muassa Hietalahden hautausmaan ja uimarannan välisellä niemekkeellä laajaa maisemakuvaa merelle, Lauttasaaren sillan suuntaan sateen kasteleman ja höyrystyneen auton tuulilasin lävitse. Vastavalossa tuulessa huojahtelevia männynlatvuk-
sia. Annoin matalan kevättalven auringonläikköiden ylivalottaa sattumanvaraisesti. Vaihtelin kuvatessa fokusta, tarkensin etualan

lasiin, puihin, taka-alan maisemaan. Silmän ja taka-alan maiseman välissä oli kolmin kerroin optiikkaa: kameran linssi, kupera tuulilasi ja lasin pinnassa liikkuva vesi eri olomuodoissaan. Lasi, vesi ja aurinko saivat aikaan taittumia, epämuodostumia ja heijastumia, sellaisia optisia sattumia, joita olin mielessäni hahmotellut ja joiden mukaan päättänyt kuvaustilanteessa reagoida. Editoin materiaalin niin, että valtaosa oli hidasliikkeistä, nonfiguraatiivista ”(*melkein*) tyhjää” erikoislähikuvaa. Ajoittain kuvassa käväisi laajaa kuvaa (maisema) tai latvuksen häivähdys. Kokeilin editoidessani erilaisia rytmin vaihteluita ja päädyin hidastamaan ”lasi/vesivideon” 16-kertaisesti.

Kuvattavien kohteiden kerrostuneisuuteen fokusoiva hidas erikoislähikuva mahdollisti toivomani vaikutelman sisä- ja ulkopuolen määrittymättömyydestä ja sekoittuneisuudesta, tietynlaisesta edestakaisesta liukumasta ja emulsiomaisuudesta kerrosten ja pintojen väleissä. Tavoittelin yhtä aikaa passiiviseen ja kriittiseen katsomistapaan houkuttavaa vaikutelmaa. Ajattelin hajamielistä ja siristelevää katsetta joka yrittää tarkentaa kuin kameran fokus, muttei oikein koskaan siinä onnistu. Joanna Lowry kirjoittaa, kuinka Bill Violan ja Douglas Gordonin ”aikaa vastustavat”, hitaat (usein ison kankaan) videoprojisoinnit synnyttävät staattisuuden ja toiston samanaikaisuuteen perustuvan videoajallisuuden, joka sekä edellyttää että projisoi takaisin katsojan ”diagnostisen katseen”.⁹

Diagnostisen katseen käsite juontaa 1800-luvun lopun vaiheille, jolloin valokuvauksen ja psykiatrian tiet kohtasivat varsin hätkähdyttävässä valossa; Pariisin Salpêtrièren sairaalassa tuolloin toiminut psykiatri Jean-Martin Charcot hoiti naispuolisia hysteriapotilaita muun muassa saattamalla heitä hypnoosin ja sähköshokkiterapian keinoin tilaan, jossa he päätyivät esittämään taudintilaansa kuin teatterissa. Charcot järjesti erityisiä puolijulkisia hypnoosinäytöksiä, joiden aikana kohtausten vallassa olleet naiset valokuvattiin. Hän oli vakuuttunut valokuvauksen tarjoamasta mahdollisuudesta tallentaa, todistaa ja luokitella naisten taudintilan laatua, kehittymistä ja ennustettavuutta.¹⁰





Valokuva on nähty eräänlaisena oireiden projisoinnin pintana ja diagnostisten tutkimusten teatterina, jossa linkittyvät ”kliininen valokuvallinen katse ja ’itsen’ esittämisen strategiat”.¹¹

Bodies Are No Good -videoiden (liian) hidas, (liian) läheltä kuvattu, emulsiomainen ja nykäyksin rytmittyvä kuva-materiaali viittaa diagnostiseen ja hajamieliseen katseeseen sekä intiimein lähikuvin videon materiaalisuutta ja ruumiillisuuden merkitystä osana havaitsemistapahtumaa korostavaan estetiikkaan, jollaisille usein esimerkiksi Violan tai Mona Hatoumin teokset rakentuvat.¹² Diagnostinen katse on Lowryn mukaan kaukana (idealisoitusta) käsityksestä ”aktiivisesta, kriittisestä katsojasta”, mutta se ei kuvaa myöskään spektaakkeleille ehdollistuneen ”passiivisen kuluttaja-katsojan” havaitsemistapaa.¹³ Ymmärrän asian niin, että se jää hajamielisenä huojumaan johonkin tähän väliin. Tällaiseen liukuvaan, hajamieliseen ja hitaasti tarkentavaan katsomistavan logiikkaan pyrin kuvatessani myös *Bodies Are No Good* -videoiden ”maisemaosuuksia”, kuten seuraavassa kuvailen.

Toisen esityksen videoista rakensin ”*maisemaksi*” ja ”*odotukseksi*” nimittämieni kuvajaksojen pohjalta:

maiseman pohjana oli aiemmin löytämälleni opaakikilasille painettu ”pikkuheidi”-taulu (45 x 30 cm), kuva 50-lukua henkivästä tirolilaismaisemasta. Kiinnitin kuvatessani lasilevyn kameran jalustaan siten, että takaa kuului työhuoneeni ikkunoista kajastava luonnonvalo. Kuvasin läpikuultavan taulun maisemaa käsivaralla fiksatusa paikasta, ”zoomaamalla” hitaasti edestakaisin, kohtisuoraan edestä, hieman epärytmissä. Hyödynsin sitä seikkaa, ettei automaattitarkennus pysynyt ajossa mukana, vaan tuotti katkonaista, nykivää vaihtelua tarkan ja epätarkan kuvan välillä. Tein käsivarakamera-ajot suhteellisen rauhalliseen tahtiin ja kuitenkin riittävän nopeasti saadakseni aikaan tasaisen epätasaisia, epäskarppeja siirtymiä, kamera-ajoja maisemaan, joka sumenee sitä lähestyttäessä. Tässä kuvaustapaa voisi luonnehtia termillä ”(likinäköisen tohtorin) diagnostinen zoomaus”.

still-kuvia
videolta *maisema*
ja *odotus* (*Bodies*
Are No Good 2005)

Maisemajaksojen lisäksi toisella videolla oli lyhyitä esiintyjien kanssa kuvaamiani *odotus*-jaksoja. Esiintyjät harjoittelivat Suomenlinnassa silloisen Pohjoismaisen taidekeskus Nifcan tilassa. Avarassa tilassa vallitsi matala kevättalven merellinen valo ja halusin kuvata esiintyjä siellä. Kuvasin kutakin esiintyjää yksi kerrallaan. Pyysin toistamaan jotakin harjoitteissa syntynyttä, yksittäistä liikesarjaa, liikkeellistä ajatusta tai teemaa. Kamera oli ”fix”. Päätin kuvakoot ja (käsivaraiset) kamera-ajot kuvaustilanteessa. Pyysin esiintyjää ryhtymään omaan tahtiinsa ”siihen mitä ikinä se oli mitä hän halusi ohjeitteni pohjalta tehdä”. Tarkkailin tilannetta hetken ja valo-olosuhteen, villasukista huolimatta kylmien jalkojen ja esiintyjän toiminnan herättämien impulsien pohjalta kuvasin kutakin noin 15-20 minuutin ajan. Riikka Theresa Innasella oli kuvauspäivänä flunssa. Sovimme, että hän enimmäkseen vain on. Editoin kuvaamastani Riikka-materiaalista toiselle esitysvideoista kestoltaan alle puolen minuutin mittaisen puolilähikuva-jakson, jossa valkoista taustaa vasten oleva hahmo, Riikka, yrittää olla aivastamatta ja keskittyä kameran edessä olemiseen. Editoin jakson muutaman kerran toistuvaksi luupiksi, jossa aivastuksen odotuksesta tuli mielestäni oikea ”action-pätkä”, *maisema & odotus* -videon intensiivisin osio. Kokonaisuudessaan video on viipyilevä, hidastempoinen ja toisteinen. Se projisoitiin yhteen esitystilan seinään maalamistani valkoisista alueista, joita kutsuin aukoiksi seinissä.

Maalasin Hurjaruuthin Kaapelitehtaalla sijaitsevaan ”mustaan (suorakaiteiseen) laatikkoon” seiniin aavistuksen verran läpikuultavalla valkoisella lateksilla erimuotoisia ja -kokoisia ”aukkoja”. Aukot toimivat ”projisointipintoina” ja ne sijaitsivat vastakkaisilla seinillä, tilan keskellä olevan esiintymisalueen molemmin puolin. Toiselle maalaamistani epämääräisen muotoisista projisointiaukoista (halkaisijaltaan n. 3,5 m) projisoin n. 10 minuutin mittaisena luuppina pyörivää (*”melkein tyhjä”* -videota, jossa yhden luupin aikana vilahteli muutaman kerran *”(melkein) valkoisen, tyhjän”* kuvan lomassa tuskin tunnistettava, hitaasti huojuva männyn latvus. Vastakkaiselle

puolelle maalaamaani hieman pienikokoisempaan aukkoon projisoin *maisema & odotus* -videoluuppia, jossa tapahtumaa oli jo enemmän; hitaita ja nykiviä kamera-ajoja erilaisten pintojen läpi sekä muuhun minimalismiin suhteutettuna omasta mielestäni jälleen todellisiksi action-kohtauksiksi muodostuvia jaksoja, joissa esiintyjät vilahtelivat lyhyissä, noin 3–10 sekunnin mittaisissa sekvensseissä (Riikan aivastukset ja niiden odotukset sekä Magnuksen paikallaanmarssi).

Bodies Are No Good -esityksen yhteydessä esitystilaan installloimani videot eivät olleet kerronnallisia eikä niitä synkronoitu esityksen muihin elementteihin, kuten usein esitysvideoiden tapauksessa on käytäntönä. Silloin kun video tukee esityksen narratiivia, videoprojisoinnit synkronoidaan usein ”freimin” tai sekvenssin tarkkuudella yhteensopiviksi esityksen kohtauksiin. Näissä tapauksissa videot usein ohjelmoidaan ennalta ja toivotaan, että harjoiteltu, ennalta mitoitettu aikastrategia kutakuinkin pitää. Videot voidaan myös ajaa ”livenä” ja suhteuttaa halutulla tavalla esityksen reaaliaikaan joko valmiiksi editoidun materiaalin pohjalta tai ”videojukaten” – muokkaamalla kuvamateriaalia valmiiksi kootun materiaaliarkiston pohjalta DJ’n/VJ’n tapaan.

5.4

Liikkuvia struktuureja ja poeettista kerrontaa

Tutkimukseni lähtökohtana on ollut pohtia teatterin kuvantamisen medioita suhteessa liikkuvaa kuvaa keskeisenä elementtinä käyttäviin intermediaalisiin taiteen muotoihin, joissa teoksen tai esityksen polttopisteenä on erityisesti katsojan havaintokokemuksessa ja -kokemuksena muodostuva tilanne. Tärkeän viitepisteen projisointiskenografisiin pohdintoihini muodostaa erityisesti se liikkuvan kuvan alue, jossa narratiivisen elokuvan konventioita on haastettu nostamalla keskiöön katsomiskokemuksen ”fyysisyys”

ja ”läsnäolo”.¹⁴ Esityksiin tekemieni videoiden kuvakerronnalliset vaikutteet ovat paljolti sidoksissa liikkuvan kuvan traditioon aina varhaisesta taide-elokuvasta (*Art Cinema*) alkaen.¹⁵ Kuvakerronnallisuutta koskevat pohdintani jäsenyivät yhtäältä suhteessa ei-figuratiivisuuteen ja poeettiseen kerrontaan ja toisaalta suhteessa ”näkyvyyden” tematisointeihin.

Kokeellinen elokuva on inspiroinut pohtimaan projisoidun kuvan yhteyksiä kuvanveistoon ja performanssiin, sekä ymmärtämään laajennetun elokuvan (*expanded cinema*)¹⁶ termein määriteltyjen alueiden, kuten strukturalistisen (Yhdysvalloissa) ja strukturalistis-materialistisen (Iso-Britanniassa) elokuvan vaikutusta projisoidun kuvan lähtökohtiin, muotoihin ja kontekstualisointeihin. Näiden vaikutteet ovat nähtävillä myös nykyisissä media- ja installaatiotaiteen hybridimuodoissa. Iso-Britanniassa vaikuttaneen strukturalistis-materialistisen suuntauksen pioneerien Annabel Nicolsonin filmiperformanssit *Jaded Vision* ja *Reel Time* (1973), Malcolm Le Gricen *Horror Film*- ja *Love Story* -sarjat (1972–1973) ja Guy Sherwinin filmiperformanssi *Paper Landscape* (1974/2009) ovat osaltaan vaikuttaneet käsityksiini siitä, mistä skenografiassa tilaa avaavaan liikkuvaan kuvaan sidoksissa olevana mediumina voi olla kyse. Esimerkiksi Nicolsonin *Reel Time* -filmiperformanssissa korostuu teatteriesitykseen rinnastuvien tavoin elävän esitystilanteen ainutkertaisuus ja hetkellisyys; Nicolson istuu ompelukoneen ääressä ”ompelemassa” filmiprojektorin läpi kelaatuvaa filmiä. Neulanpistoista vähä vähältä rei’ittyvä, repeilevä filmi heijastetaan valkokankaalle, toisen projektorin suuntautuessa heijastamaan ompelupuuhiiin syventyneen Nicolsonin varjoa toiselle kankaalle. Joku katsojista lukee vuorollaan ääneen ompelukoneen käyttöohjetta.¹⁷

Kuvataiteen ja performanssin liitoskohdissa sekä liikkuvan kuvan ja taiteilijaelokuvan traditiossa on lukuisia esimerkkejä, jotka ovat taustoittaneet ja avanneet itselleni myös skenografian ajattelua esitystekstiä ilmentävästä paradigmatuloksesta ulos hengittäviin suuntiin. Olen pohtinut eri aikalaiskontesteissa muodostuneita ilmiöitä kuvakerronnan kannalta toisiaan

vasten; elokuvantekijä, elokuvateoreetikko, runoilija, tanssija ja koreografi Maya Derenin elokuvissaan tutkivat hyppy-leikkauksen keinoin tuotetut ajan ja paikan epälineaariset siirtymät ovat resonoineet videoiden kuvakerronnan pohdintojen yhteydessä nykyteatterin keskeisiin esitysdramaturgisiin elementteihin kuten epäyhtenäisyys, kollaasimaisuus ja rytmin vaihdokset ajassa ja tilassa.

Deren tutki tanssin ja elokuvan suhteita ja kehittäi näiden kahden taidemuodon suhdetta ilmentäviä kuvauksen ja leikkauksen menetelmiä. Derenin poeettisen kerronnan ja ”transsielokuvien”¹⁸ vaikutus on muodostunut itselleni tärkeäksi viitepisteeksi. Derenin elokuvakerronta noudattaa sellaista montaasin kulkua, jossa yhtäkkiset keskeytykset ja lipeämiset keskeyttävät ”elokuvan proosan”. Derenin poeettista kerrontaa on tulkittu laajasti suhteessa surrealismiin ja toisaalta erilaisiin elokuvan kuvailmaisullista graafisuutta koskeviin tulkintoihin.¹⁹ Kuten Jarmo Valkola kirjoittaa, Derenille kuitenkin ”visuaalinen kokemus on (ensisijaisesti) *dynaaminen prosessi*”, jonka keskiöön nousee kokemuksen muodostuminen erilaisten jännitteiden vuorovaikutuksessa. Derenin proosan keskeyttävään kerronnan tapaan rinnastuva kuvakerronnallinen näkökulma avautuu runouden ja proosan välisen suhteen kautta. Futuristien ”cine-runouden” (*cine-poem*) innoittamina venäläisissä kirjallisuuspöireissä vaikuttaneet Viktor Shklovsky ja Roman Jakobson pyrkivät artikuloimaan uudelleen proosakerronnan jatkumolliseen ja poeettisen kerronnan fragmentaariseen logiikkaan pohjautuvaa jakoa. Shklovsky kirjoitti esseessään ”Runous ja proosa elokuvassa” (*The Poetry and Prose in Cinema* 1927), kuinka proosa ja runous edustivat elokuvassa kahta keskenään hyvin erilaista lajityyppiä; ”ne eivät eroa ainoastaan rytmiltään, vaan siinä, että poeettisessa elokuvakerronnassa muoto ylittää merkityksen elementit – ja nämä muodon elementit määrittelevät elokuvan komposition”.²⁰ Jakobson puolestaan huomioi keskeytyksen ja katkoksen merkityksen poeettisen elokuvakerronnan perustana tavalla, joka rinnastuu vitsin taipumukseen horjauttaa yli odotusten.²¹

5.5 Siirtymiä kuvassa

Palaan seuraavassa kuvakerronnan yli odotusten horjauttavaan kykyyn. Toin kontekstiluvussa esiin joitakin teatterin ja liikkuvan kuvan rinnakkaishistorian alkuvaiheiden teemoja. Liikkuvan kuvan ja teatterin yhteisen taipaleen alku paikannetaan usein 1920-luvun Saksaan. Kuitenkin jo jonkin aikaa aiemmin kuin Brecht kumppaneineen herätteli teatteriyleisössään yhteiskunnallista tietoisuutta iskulauseita iskostanein plakaatein ja filmein, olivat teatteritaustaiset, sittemmin elokuvantekijöinä tunnetuksi tulleet teatterin ja elokuvan jakolinjojen varhaiset kehittäjät ehtineet alustaa näiden esitysmuotojen rinnakkaishistoriaa elävien kuvien ”tempunäytöksissä” ja Vaudeville-esityksissä. Lumièren veljesten junan saapumista (1895) seuranneen vuosikymmenen kuluessa esitti taikuuksista ja katoamistempuista viehättynyt Georges Méliès²² illuusio- ja speaktaakkeliteatterissaan *Théâtre Robert-Houdin* vuonna 1904 nimenomaan teatteriesityksen yhteyteen tarkoitettua kymmenminuuttista rallielokuvan *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures*.²³ Vauhdikas näytös enteili keskustelua, jota on käyty läpi koko 1900-luvun, ja johon omalla tutkimuksellani osallistun minäkin: keskustelua näyttämön ja liikkuvan kuvan suhteen dynamiikasta.

Tom Gunningin mukaan Méliès’tä on luettu elokuvahistorian kontekstissa ”liiaksi teatterillisuuteen ja trikkeihin kallellaan olevana primitivistinä”. Häntä on tulkittu perinteisessä elokuvatutkimuksessa lähinnä hänen kehitlemiensä teknologisten trikkien ja erikoisefektien kannalta.²⁴ Méliès’n merkitys on tärkeä myös näkökulmasta, jossa ”narratiivisuus” ymmärretään laajemmin kuin tekstuaalisen kerronnan muotona. Gunning korostaa, ettei viittaa siihen että Méliès olisi sanoutunut kerronnasta irti: pikemminkin kyse on tarinan kuljettamisesta ”maalaisista reitteistä”. Esimerkiksi tunnusmerkkielokuvassaan *Matka kuuuhun* (juonellinen tai draamallinen) kerronnallisuus toimii kehiksenä todelliselle aiheelle – ilmitulemisen, katoamisten

ja muutosten näkyväksi tulolle.²⁵ Käsitystä voidaan suhteuttaa aiemmin esiin nostamaani nykyteatterin esitystekstikeskusteluun; nykykäsitysten pohjalta esitysteksti voidaan ymmärtää laajassa merkityksessä paitsi kirjallisena tekstinä, kirjoitettuun ja puhuttuun sanaan sidottuna tarinankerronnan muotona, myös esityksen tilallisena, visuaalisena, äänellisenä tai ruumiillisena materiaalina ja lähtökohtana.

Méliès'n outoja transformaatioita näkyväksi tekevää kerrontatapaa on rinnastettu Sergei Eisensteinin montaasi-teoriassaan esittämiin "teatterillisen attraktion" tematisointeihin; eisensteinilaisessa kehyksessä katsojan huomio pyritään herättämään emotionaalisten shokkivaikutusten avulla. Kyse ei ole viihteestä tai yleisön miellyttämisestä, vaan, edelleen attraktio-teoriasta vauhtia ottaen, "shokkiteatterin" hengessä tapahtuva herättelystä ja ravistelusta.²⁶ Ranskalainen teatteriryhmä *Grand Guignol Theatre* tuli tunnetuksi reippaista kauhuefek-teistään, joita saatiin aikaan esimerkiksi kaivamalla esiintyjältä yleisön edessä silmä kuopastaan tai amputoimalla tältä käsi tai jalka. Tällainen shokkivaikutus ravistelee esiin "niitä aggression hetkiä, jotka nostavat pintaan katsojan omat, vastaavat kauhun tuntemukset [--]", ja seurauksena tästä pieninkin normaalijärjestyksestä poikkeava kohooa erityisen merkitykselliseen asemaan.²⁷ Kuvatonlaiset "sivuunheitot" ovat kiinnostavia myös aiemmin esittämieni laajennetun skenografian, skenografisen eleen ja draamaallisen lähtökohdan ulkoistamisen näkökulmasta. Méliès'n sarjanäkyminä koostuva kollaasikerronta *näyttää esitystapahtuman*²⁸ ja shokkielementein operoiva kerronnan moodi suistaa raiteilta normaalijärjestyksestä poikkeavat odotukset.

Kontekstiluvussa toin myös esiin uutta dramaturgiaa ja draaman jälkeistä teatterikäsitystä luonnehtivia tekijöitä, kuten erot, toistot, muunnelmat ja variaatiot, poikkeamat ja "virheet" sekä vuorovaikutteisuuden ja sivuun hypyt. Hotisen muotoilua seuraten totesin, kuinka nykyteatterille ominaiseksi on muodostunut pyrkimys korvata draaman cheyteen tähtääviä lineaarisia rakenteita aukoin, puuttein, katkoksin ja ylijäämän

näyttämiseen pohjautuvilla keinoilla.²⁹ Olen pohtinut näitä piirteitä skenografialle ominaiseksi hahmottamani draaman ulkoistamiseen viittaavan kyvyn kannalta. Nyrjähdysten periaate on leikkauksen ja montaasin taiteen emolajina tunnetulle elokuvalle eri lajityyppeineen mahdollinen toisella tapaa kuin tilallista kompositiota, fyysisyyttä ja ruumiillista kokemusta painottaville taidemuodoille. Nyrjähdyskyvyn pohtiminen on, kuten olen aiemmin tuonut esiin, yksi keskeisistä projisointiskenografisia lähtökohdistani.

Uudessa kotimaisessa fiktioelokuvassa lipsahdusten logiikkaa ja (tarinankuljetuksen kannalta) ”ylimääräisiä kuvia” soisi näkevän useammin. Esimerkkejä draamallista imperatiivia ulkoistavasta liikkuvan kuvan ajattelusta toki löytyy: Kimmo Taaivilan ohjaamassa lyhytelokuva *Mittari* (2005) on hienovaraisesti rytmitetty, tarinan kuljetuksen kannalta ”liikaa” laajoja, ei-toiminnallisia maisemajaksoja sisältävä elokuva. Elokuvassa on myös eräs tuskin havaittava, arviolta enimmillään sekunnin mittainen välikuva, joka välähtää niin yllättäen ja ohimennen että sen rekisteröi vasta jälkikuvana: irrationaalinen välikuva jotakin kuva-alan ulkopuolelle jäävää ärsykettä kavahtavasta hevosesta on muodostunut itselleni pienenä ikoniksi kuvan ja rytmin voimaan luotavasta elokuvakerronnasta – vaikkakin muistelenkin kuulleen tämän välikuvaepisodin olleen kuvaajan ja lavastajan (Heikki Färm ja Kaisa Mäkinen) elokuvan lomaan juonitteleva koeluontoinen ”ujutus”. Kuten ”*live cineman*” parissa toimiva Mia Mäkelä toteaa, kerronnallisessa elokuvassa kuvat, joissa tarinan kuljetuksen kannalta ”ei tapahdu mitään oleellista” toimivat useimmiten ”pelkkinä siirtyminä” (*transitions*) toimintaa ja dialogia sisältäviin tarinaelokuvan keskeisimpiin elementteihin, ”varsinaisiin otoksiin”.³⁰ Poikkeuksia, joissa siirtymäkuvat toimivat keskeisessä roolissa löytyy toki ison tuotannon fiktioelokuvasta; Mäkelä nostaa esimerkiksi David Lynchin elokuvan *Lost Highway* (1997), jonka tapahtumaton ja dialogiton valtatiejakso on muodostunut jonkinlaiseksi ”lynchiläisyyden” symboliksi. *Bodies Are No Good* -videoissa korostin välähdysmäisten välikuvien tuottamaa

nyrjähdysvaikutusta muun muassa *maisema & odotus* -videon ”Riikan aivastukset- ja Magnuksen marssit -jaksoin”, joita kuvailin edellä luvussa 5.3 *Diagnostinen katse ja tulossa oleva maisema*.

5.6 Kriittisessä tilassa

Kokeellinen elokuva ja liikkuvan kuvan fyysisyyttä ja tilasuhdetta korostavat liikehännät muodostavat merkittävän kiintopisteen myös siinä mielessä, että 1970-luvun molemmiin puolin nousi esiin uudenlainen, taiteen keskeltä kumpuava kriittinen keskustelukulttuuri. Kokeellisen elokuvan ja taiteilijaelokuvan piirissä toimineet taiteilijat, taidekriitikot ja tutkijat kävivät vilkasta keskustelua ja pyrkimys uudenlaisten ajattelutapojen ja tulkintojen kehittelyyn ja käsitteellistämiseen alkoi avautua aiempaa enemmän myös akatemian ulkopuolelle. Voitaisiinpa sanoa, että kyse oli tietynlaisesta taide- ja tekijälähtöisen tutkimuksellisuuden auringonnoususta – kriittinen keskustelukulttuuri kumpusi taiteen ja ympäröivän todellisuuden, havainnon ja sosiaalisen tilan välisissä hankauspisteissä. Taiteen ehtoja ja lähtökohtia suhteutettiin yhä näkyvämmiin paitsi rinnakkaisiin taiteisiin, myös laajempiin kulttuurisiin ja sosiaalisesti määrittyviin ympäristöihin. *Happening, live art*, performanssi ja jo 1960-luvulla vaikuttaneet Wienin aktionistit olivat synnyttämässä uudenlaisen kriittistä toimintakulttuuria, jossa taiteen keskeisiä kysymyksiä lähestyttiin tilan, ruumiin ja kokemuksen hyvinkin lihallisten toiminnallisten lähtökohtien kautta.

Kuten Trodd huomauttaa, vaikka kokeellinen elokuva ja galleriakontekstiin suuntautuneet projisoidun kuvan taiteet muodostavat omat traditionsa, niiden voidaan katsoa osin limittyneen toisiinsa 1970-luvulla juuri strukturalistisen elokuvan (*structural film*) myötä.³¹ 1970-luvulla New Yorkin taide-elokuva-piireissä yhteen käyneet elokuvateoreetikko P. Adam Sitney ja keskeiset liikkuvan kuvan taiteilijat kuten Jonas Mekas ja Peter

dokumentatio /
Bodies Are No Good
2005





Kubelka olivat yhdysvaltalaisessa kontekstissa mukana luomassa uudenlaista kriittistä toimintaympäristöä, jonka vaikutus heijastuu liikkuvan kuvan taiteisiin edelleen. *Anthology Film Archives*-instituutti (AFA), jonka piirissä Sitney ja kumppanit toimivat, perustettiin ylläpitämään säännöllistä esitys- ja julkaisutoimintaa ja kokoamaan ja ylläpitämään taiteilijaelokuvakokoelmaa. AFA-instituutin julkaisemat tekstit loivat osaltaan pohjaa liikkuvan kuvan muodostumiseen kriittiseksi, monialaiseksi diskursiksi.³² Tuon ajan kokeellisen elokuvan kontekstualisoinnit ovat nähtävissä edelleen nykyisiin teoksissa, joita ”luonnehtivat välähelyt, samojen otosten välitön toistaminen (*loop printing*), ajan parametreillä leikittely – esimerkiksi erityishitaat, miltei pysäytetyt kuvat (*fixed-frame filming*) ja kuvien kierrätys valkokankaalta uudelleen kuvaamalla”.³³ Trodd näkee näiden jäsenysten linkittäneen ”tekniikkaorientoituneen uuden estetiikan” kriittisen, avantgardistisen poliittisen elokuvan ohjelmaan.³⁴ Liikkuvan kuvan tematisoinneissa on havaittavissa yhteydessä minimalististen taiteen teoreettisiin jäsennyksiin. Esimerkiksi Kraussin minimalistisen taidesuuntauksen analyysit limittyivät keskeisiltä osin strukturalistisen elokuvan tematisointeihin; kummassakin painotukset koskivat muotoa, fyysisyyttä ja aistisuutta sekä fenomenologista monitahoisuutta.³⁵

1980- ja 1990-lukujen keskustelujen fokuksen siirryttyä paljolti performanssiin, identiteettikysymyksiin ja installaatioitaiteen suuntaan, jäi projisoidun kuvan kriittisen analyysin projekti Troddin näkemyksen mukaan ellei tauolle, niin ainakin hajanaiseksi. Chrissie Ilesin kuulu *Into the Light* -näyttelyjulkaisu (2002) jatkoi projektia tavalla, jonka Trodd rinnastaa keskusteluun, jota muun muassa Sitneyn myötävaikutuksesta käytiin 1960- ja 1970-luvun taitteessa Yhdysvalloissa vaikuttaneissa kokeellisen elokuvan piireissä.³⁶ Iles kokosi minimalismia ja taiteilijaelokuvaa koskevia jäsennyksiä yhteen, mikä avasi uudenlaisia tapoja jäsentää liikkuvan kuvan ja projisoidun kuvan hybridisiä, yhä tilallisempia muotoja. Uudelleenkontekstualisoinnit tuottivat myös projisointikuvan konteksteista ja muodoista aiempaa tietoisempaa katsojuutta.

Näitä taustoja vasten olen pohtinut liikkuvan kuvan ja fyysisen tilan suhteita esitys- ja installaatio-osissani hieman toisen toisestaan poikkeavasta kulmasta. *Mielipuolen päiväkirjassa* projisointitilojen ja fyysisen tilan limittyminen toisiinsa korostuu kerroksittain ja ympäri tilaa sijoitettujen heijasteisten ja liikkuvien skriinien vaikutuksesta, kun taas *Bodies Are No Good* -esityksessä leikittelen selkeämmin ajan parametreilla – erikoishitailla, valuvilla ja miltei staattisilla kuvilla, ja toisaalta äkisti välähtävin välikuvin. Lisäksi installointitapa jälkimmäisessä esityksessä tuo korostetusti esiin katsoja-kokijan katseen ”diagnostisuuden” – hajamielisen katsomistavan, joka viipyilee jossakin tietoisien ja passiivisen orientaation välillä.

5.7

Esityksen eletyt kuvat

Vaikka kuluneen vuosituhanneen taitteen ”videobuumin” vaiheilla projisointeja näyttämölistettiin pitkälti elokuvaformaattissa, ovat liikkuvan kuvan näyttämöinstalloinnin tavat ja roolit jo tästä monimuotoistuneet. ”Leffaa teatterissa” näkee aiempaa harvemmin. Erityisesti esittävän taiteen marginaalissa näkee kokeilevia ja mielikuvituksekkaita variaatioita poeettisesta projisointitilakeronnasta, syvyyssulottuvuutta ja vaihtoehtoisia projisointipintoja käyttöä huomioivia, kekseliäitä ratkaisuja. Väline-, genre- ja ammattikuvasidonnaisia konventioita on alettu haastaa ja ajatella uudelleen kiinnostavin tavoin.

Eräs projisointeja oivaltavalla tavalla käyttäneistä viimeaikaisista näkemistäni esityksistä on *My Image Walking in the Garden*³⁷. Esiintyjäkaarti koostui yhdestä ihmisesiintyjästä, kahdesta hänen animoimastaan (nukettamasta) vaatehahmosta ja kasasta pieniä, luisevia kangasnukkeja. Hahmot tanssivat videoprojisointien kanssa yhteen kekseliäin tavoin. Projisoinnit olivat kolmessa roolissa: saumattomana osana esiintyjää (esiintyjän ja hänen animoimiensa pukuhahmojen päälle projisoitiin

liikkuvaa ja still-kuvaa), osin kanssaesiintyjän roolissa (projisoinnit ja esiintyjä vuorovaikutteisessa suhteessa – jolloin jompikumpi reagoi vuorollaan toisesta lähtöisin olevaan impulssiin). Kolmanneksi projisoitiin eri tavoin fyysiseen tilaan – esimerkiksi eri puolilla tilaa oleviin fyysisiin pintoihin, joihin esiintyjä ja animoidut olennot ajoittain ”upposivat” (vrt. immersio). Projisointien tilalliset ulottuvuudet kytkeytyivät niin tilaan, esiintyjiin kuin animoituihin hahmoihin, jolloin onnistuttiin hämmentämään elollisen ja elottoman tai animoijan ja animoitavan välisiä rajoja melkein pämaagisin silmäkäännöin.

Kuvataidekontekstissa puolestaan teemojeni kannalta kiinnostava viitepiste on projisointeja oivaltavasti katseen tematisoinnin kannalta tutkivan Lauri Astalan teatterilliset ”spektaakeli-installaatit”. Astala kirjoittaa tutkineensa näyttelynsä *Small Spectacles* (2005) teoksissa sitä kuinka näyttämöllinen (*scenic*) lähtökohta ja sijoiltaan meno/ paikattomuus (*displacement*) vaikuttavat tilalliseen kokemukseen. Teos *Small Spectacle about Nearness* koostuu keskelle tilaa asetetusta suurikokoisesta lasiruudusta, jonka kummallakin puolella on katsojalle osoitettu paikka. Tuoliin asettava katsoja näkee lasin pinnasta peilautuvan kuvansa ja samanaikaisesti sen päälle asettuvan, lasin toisella puolen istuvan henkilön kuvan. Kaksi kuvaa, oma ja toisen kuva, muodostavat katsojan identiteettiä häiritsevän päällekkäiskuvan, jossa ”katsoja tunnistaa itsensä osittain vieraana ja osittain itsenään”.³⁸ Astalan teoksessa katsoja altistuu omalle katseelleen tavalla, jonka rinnastan hajamielisen ja tarkentumattoman katseen ajatukseen ja samalla tietynlaiseen ruumiin rajoista irtautumisen kokemukseen; omat kasvoni ovat selkeästi omat mutta kuitenkin oudolla, itsen rajaa ravistavalla tavalla vieraat. *Bodies Are No Good* -videoiden yhteys Astalan katsespektaakkeliin kiteytyy mielestäni yhtäältä kysymykseen tunnistettavuudesta ja toisaalta havaisemiskokemuksen intensiteetistä ja sen epävakaudesta, jatkuvasta kyseenalaistetuksi tulosta. *maisema/odotus* - ja (*melkein*) *tyhjä* -videoilla pyrin kokeellisen liikkuvan kuvan taiteissa tietyllä tapaa tunnusomaisiksikin muodostunein keinoin

– korostetun hitauden, katkoksellisten siirtymien ja nopeiden välkkeiden rytmisten vaihteluiden kautta ajamaan vastuuta ja tietoisuutta omasta havaitsemiskokemuksesta katsojalle. Pysin korostamaan ja tekemään näkyväksi sitä kuinka havaitsemiskokemus muodostuu katsojan ruumiillisena kokemuksena aistivuuden ja aistittavuuden yhteispelissä. Tässä tapauksessa voi ajatella, että katsoja tulee löytäneeksi kohteeseen suuntaamansa katseen kautta oman katsomisensa prosessin. Aistiva ja aistittu eivät ole tässä kokemuksessa eroteltavissa selkeästi toisistaan.

still-kuvia
videolta *maisema
ja odotus* (*Bodies
Are No Good* 2005)

Viittasin aiemmin tarinan kuljetuksen kannalta fiktioelokuvassa usein hyödyttömiksi koettuihin siirtymäkuviin. ”Turhien kuvien” montaasimaiseen esittämiseen useissa tapauksissa pohjautuva *live cinema* on kiinnostava viitepiste reaaliaikaisen projisointien kannalta myös esitys- ja skenografiakontekstissa. *Live cinema* on kriittisessä suhteessa fiktioelokuvan traditioon muodostunut liikkuvan kuvan live-esittämisen muoto. *Live cinema* ja toinen liikkuvan kuvan live-muoto, ”videojukkaaminen” (VJ’aus) edustavat aikasidonnaisia, tapahtumallisia medioita, jotka haastavat elokuvan konventioita erityisesti suhteessa kerronnallisuuteen ja ajan parametreihin.³⁹ *Live-skenografian* astetta materiaalisemmaksi muunnelmaksi puolestaan voitaisiin kutsua sellaisia *action-paintingille* sukua olevia lavastamisen muotoja, joissa maalataan, roiskitaan, piirretään, rakennetaan, verhotaan tai jollain muulla tavoin muokataan tai runnellaan esitystilaa esityksen kuluessa. Aikanaan visualisoimassani esityksessä *Kaikki naiset näkevät unia* esiintyjä maalasi kauttaaltaan sukkahousunväriseen, pakkausmuovein vuoratun ja läpinäkyvällä pakkausmuovikelmulla yleisöltä eristetyn näyttämötilan seiniin punaoranssilla maalilla ”tuhmia kuvia ja muita tekstejä”.⁴⁰

Esimerkkejä ”videojukkaamisen” hyödyntämisestä skenografisena välineenä on niin teatterihistoriassa kuin nykyesitystenkin piirissä runsaasti. Tuija Kokkosen luotsaaman *Maus & Orlovski* -ryhmän esitys *Herra Tossavainen – I muistio ajassa* tutki ihmisen ja koneen välisiä liitoksia ja niistä muodostuvia toiminnallisia kokonaisuuksia, kuten ihmisen ja kameran



muodostamaa yhdistelmää, ”kamerakkoa”. Esityksen visuaalisoija, VJ ja esiintyjä Kaisa Illukka toteutti eräänlaista *live cineman* ja *action*-lavastamisen hybridiä piirtelemällä osana näyttämötoimintoja muun muassa yleisön nähtäväksi kameran välityksellä monitoreista välittyviä luonnon olioita.⁴¹ VJ’aus on uskoakseni sellainen skenografian alue, joka paitsi tuo lavastustaiteen ja valosuunnittelun alueita entistä lähemmäs toisiaan, myös yleistyy kevyiden tuotantorakenteiden ja yhä käyttäjäystävällisempien ohjelmistojen myötä. Livetoiminnallisen skenografian muodot voivat perustua edellä mainittuja esimerkkejä vieläkin aineettomampiin lähtökohtiin; Elina Lifländer lähestyy tekeillä olevassa taiteellisessa tutkimuksessaan skenografiaa tilanteeseen ja hetkeen reagoivana tilallisena ilmaisuna, jossa ”kollektiivinen mielikuvitus ja erilaiset kinesteettiset ja akustiset osallistumisentavat” asettuvat perinteisempien materiaalistien vaihtoehtojen rinnalle.⁴² Skenografisina elementteinä voivat toimia vaikkapa lämpötilan vaihtelut, äänelliset asiat tai (yhdessä) kuvitteleva. Katsoja-kokija osallistuu oman esityskokemuksensa tuotantoon vaikuttamalla omilla valinnoillaan, eleillään ja mielenliikkeillään siihen millaiseksi tilanne muodostuu.

Bodies Are No Good -projektissa nostin esiin kysymyksen katsojan havaitsemisen tavoista. Rakensin kuvallista ilmaisuja, joka tukisi ajatustani videoprojisoidun *kuvan tilallisuudesta* ja *omarytmisyydestä*. Kuvausvaiheessa pyrin mahdollistamaan kameran optiikan ja kuvattavan kohteen välissä olevien asioiden ilmestymisen tarkan ja fokusoidun, ja epämääräisen ja hahmoton välisenä liikkeenä, jotta kuva katsojan havainnossa näyttäisi *oman muodostumisensa tilallisena*. Intiimien lähikuvien, pitkien hitaiden ja raukeiden sekvenssien – joita äkkinäiset, välähdyksenomaiset ”nyrjähdyskuva”-jaksot rikkovat, sekä hajamielisiä katsomistapaa ehdottavat videot rinnastuvat diagnostiseen ajatukseen. On kuin optiikka, kuvaaja, kohde ja kuvassa näkyvä liike eivät aivan jaksaisi keskittyä, tarkentaa kuvaa. Näkyväksi tulee katse samoin kuin sisäisen ja ulkoisen tilan rajaa käyvä katsojan kokemus. John Guillory ehdottaa mediakuvien

lähestymiseen informaatio- ja kommunikaatioteknoloista tutun tiedonvälitys- ja viestimisretoriikan sijaan taiteen traditioon lähemmin kytkeytyvää ”suostuttelua” tai ”houkuttelua”.⁴³ Pidän ajatuksesta, että arkihavainnosta poikkeavilla kuvilla on erityinen taipumus suostutella katsoja mukaan vastaamaan viime kädessä siitä, miten ne hänelle kokemuksena muodostuvat.

Viitteet

- 1 *Bodies Are No Good* -esityksen käsiohjelmatekstistä.
- 2 ”Oblivia käynnistää työprosessinsa tarttumalla mahtavaan ideaan – niin mahtavaan, että siitä on miltei mahdotonta saada otetta. Sinnikkään ja itsepintaisen tutkiskelun kautta lähestymme mahtavaa ideaamme kunnes siihen pikkuhiljaa alkaa muodostua tarttumapintoja. Käsiteltävän asian ydin alkaa vähitellen suodattua esiin. Prosessi on tiheä, monitahoinen ja kerroksellinen, mutta näyttämölle tuotamme materiaalia säästeliäästi, minimalistisesti. Kuitenkin, prosessin aikana läpikäyty on kutoutuneena työn rakenteeseen ja näkymättömiin häivytetyt jäljet ovat esityksessä pimittavissa. Työprosessimme on huomioiden tekemistä, yhteyksien huomioimista ja pyrkimystä kommunikoida havaintojamme ja löytämiämme yhteyksiä esityksen kautta.” (Suomennos omani.) Ks. <http://www.oblivia.fi/on-oblivia/oblivia-is> (20.9.2013)
- 3 Etchells 2008, 17.
- 4 Etchells 2008, 51. (*They liked this kind of mental space for themselves to work in, and they liked to leave some of it for the public too.*)
- 5 Vrt. luvun 4 Mediat ja mediaalisuus kohta 4.1, jossa kuvaan *Eloanjääneiden* harjoitusprosessia ja rinnastan sitä Rämän yhteisellä näyttämöllä harjoittamisen ajatuksiin. (Ks. Rämä 2011, 143)
- 6 Etchells 2008, 55. (*The composer mis-sees what we have done and writes music which we didn't expect. I love it.*)
- 7 Etchells 2008, 57. (*A flickering - between real time and play time - between the idea of action with no consequence and the fact of action that hurts. And then back to the game again - doubled speed, gleeful commitment.*)
- 8 Ks. <http://www.oblivia.fi/performances/performance-archive> (20.9.2013)
- 9 Lowry 2011, 100.
- 10 Lowry 2011, 94-97; ks. myös Didi-Huberman 1982.
- 11 Lowry 2011, 96-97.
- 12 Lowry 2011, 99-101. Violan teokset perustuvat usein erikoishitaaseen tempoon (esim. *Passing*, 1991). Hatoumin video *Testimony* (1995-2002)

- on erikoislähikuvaa miespuolisen henkilön kiveksestä – kuvattuna niin läheltä, että projisoitaessa kuva galleriatilan seinään, katsoja erottaa ihonalaisen verenkierron ja lämpötilojen muutosten aiheuttamat hienovaraiset värin ja ihon sykkeen muutokset.
- 13 Lowry 2011, 100; ks. myös Trodd 2011, 14.
- 14 Le Grice 2011, 160.
- 15 Richard Abel on kutsunut 1900-luvun alun vuosikymmenten taide-elokuvaa myös ”narratiiviseksi avantgardeksi” (*narrative avant-garde*) erotuksena taiteen avantgardeen yleensä. Taide-elokuvan kehitys limittyi taiteen avantgardeen noin 1912–1930 vaiheilla. (Rees 2000, 30–31.)
- 16 Sherwin, toim. 2012; Rees 2001.
- 17 White 2011, 26–27.
- 18 Ks. Trodd 2011, 1–2; Uroskie 2011, 155–156, 160; Walsh 2011, 117–120.
- 19 Deren itse vastusti suoraviivaisia surrealistisiin viittaavia tulkintoja. Hän kirjoitti: ”Heidän taiteensa on omistettu sellaisen organismin manifestaatioille, mikä edeltää kaikkea tietoisuutta. Se ei ole edes pääsiasiallisesti primitiivistä; se on muinaista. Se, mihin surrealistit pyrkivät ja mihin he lopulta päätyvät vain simuloimalla, voidaan saada todellisuudessa aikaan atomipommin avulla.” (Valkola 2001.) Ks. <http://www.tieteessatapahtuu.fi/012/valkola.htm> (14.8.2013)
- 20 Rees 2001, 34.
- 21 Rees 2001, 34. Esimerkkejä olisi lukuisia, mutta nostan tässä yhteydessä esiin erään vitsin logiikkaankin vertautuvan poeettisen elokuvan ohittamattoman esikuvan – René Clairin elokuvan *Entr-acte* (1924), jonka on tullut lähestyvän erityisellä tavalla näkyväksi tulevan katseen ja rytmin teemoja draamallisen sijaan poeettisen elokuvakerronnan lähtökohdista. (Rees 2000, 35.)
- 22 Méliès tunnetaan erityisesti elokuvatekniikoiden ja -kerronnan kehittelijänä ja uudistajana. Hänen peruaan ovat muun muassa ristikuvan, kaksoisvalotuksen, ”stop motionin” ja ”time-lapse”-kuvauksen käyttö. ”Stop-motion”-tekniikassa kamera pysäytetään kesken kuvaustilanteen, jolloin voidaan siirtää kuva-alassa näkyvä ihminen, olio tai esine pois ja saada aikaan katoamistempu-vaikutelma. ”Time-lapse”-intervallikuvauksella saadaan puolestaan aikaan vaikutelma nopeutetusta tai hidastetusta ajan kulusta; elokuvakamera valottaa ”normaalikuvausnopeudella” 25 kuvaa sekunnissa (eurooppalainen videostandardi; amerikkalainen filmistandardi on 24 kuvaa sekunnissa). Kaikki tämän alle kuvattu – esim. kun kamera on säädetty valottamaan (tai videolla tallentamaan) 5 freimiä (kertaa) sekunnissa – antaa normaalinopeudella esitettäessä vaikutelman nopeutetusta ajan kulusta. Vastaavasti kaikki, mikä on kuvattu normaalinopeutta nopeammin, näyttää normaalinopeudella katsottaessa hidastetulta (Lehmuskallio 2008, 3).
- 23 Mainittu rallielokuva tiivistä kaksituntisen ajomatkan nopeutettuna 10 minuutin mittaiseksi elokuvaksi, mikä Giesekeamin mukaan ilmensi Belgian silloisen kuninkaan, naistenmiehenä ja vauhtiveikkona tunnetun Leopold II:n taipumusta hätäillä paitsi auton ratissa myös poliittisissa päätöksissä. Elokuva myös yhdisti kaksi aikansa uusinta teknologiaa, elokuvan ja aut(oilu)n (Gieseke 2007, 27–28.) Tässä yhteydessä mainittakoon myös 1800-luvulla suosittu teknologiapohjainen *Bulevarditeatteri*, joka muodosti elokuvallalle tavallaan historiallisesti

- rinnokkaisen juonteen. Mm. Rune Waldekrantz on 1970-luvulla tutkinut aihepiiriä. Kiitän viime mainitusta huomiosta väitöstutkimukseni käsikirjoituksen esitarkastajana toiminutta elokuvatutkimuksen professori John Sundholmia.
- 24 Giesekam 2008, 31; Gunning 1986.
- 25 Gunning 1986, 66.
- 26 Eisenstein 1975 (1923), 231.
- 27 Eisenstein 1975 (1923), 230–231.
- 28 Gunning 1986, 66.
- 29 Vrt. sivu 96.
- 30 Mäkelä 2006. Ks. http://www.miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf (9.1.2013)
- 31 Trodd 2011, 7.
- 32 Trodd 2011, 8.
- 33 Sitney 1969, 327.
- 34 Trodd 2011, 9.
- 35 Trodd 2011, 9–10; Krauss 1976, 50–64.
- 36 Trodd 2011, 11.
- 37 *My Image Walking in the Garden - esitys kaksoisolentoista ja runoilija Percy Bysshe Shelleystä* (2012) oli helsinkiläisen esitystaideryhmä *Kaltevan* tuotantoa. Videoista ja valoisista vastasi skenografi Milla Martikainen ja nukeista Sarune Peciokonyte. Esityksen käsiohjelman mukaan ”eräissä primitiivisissä kulttuureissa uskottiin, että ihmisen sisällä, näkymättömissä asuu pieni ihminen, joka pitää tätä isompaa elossa ja liikkeessä. Pikkuihminen voi myös poistua, joko hetkellisesti kuten unen aikana tai lopullisesti kuten kuolemassa. Kaksoisolento oli ennen kaikkea kumppani. Aina siihen asti kunnes kristinusko levisi ja sielu muutti ihmisen ulkopuolelta hänen sisälleen. Silloin kaksoisolennot muuttuivat vieraisiksi, toisiksi, kammottaviksi.” Ks. <http://www.kalteva.net/?cat=6> (10.4.2013)
- 38 Ks. Astala 2005, 3–4. Ks. http://www.lauriastala.com/Site/Lauri_Astala_-_Texts_Info_files/Small%20Spectacle%20exhibition%20LoRes.pdf (2.7.2012)
- 39 Mäkelä 2006. Ks. http://www.miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf (9.1.2013)
- 40 Esitykset olivat nykyisen Takomoteatterin tilassa 1999. Marja-Liisa Vartion romaanin pohjalta tehdyn esityksen uudelleendramatisoi ja ohjasi Katariina Numminen, esiintyjänä olivat Mari McAlester ja Paula Hartman, valosuunnittelijana toimineen Max Wikströmin mummo.
- 41 Ks. Herra Tossavainen - *I muistio ajasta -esityksestä* (2006) <http://www.tuijakokkonen.fi/?page=14> (14.11.2012)
- 42 Lifländerin tutkimuksesta ks. Aalto-ARTS tutkimustietokanta ReSeDa, <https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?id=11733465> (25.10.2013) ja taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu *Ruukku* (#1), <http://ruukku-journal.fi/home> (9.12.2013)
- 43 Guillory 2010, 327.

Näkyvyys ja ”skriini”

• 6

6.1 PROLOGI

videoteos *oli/täällä* (2006)

KONSEPTI, EDITOINTI,
INSTALLOINTI
Maiju Loukola
ESIINTYJÄ
Laura Pietiläinen

KUVAUS
Heikki Färm
KESTO
00:08:20

Videoteos *oli/täällä* sijoittuu kahden jälkimmäisen tutkimukseeni sisältyvän esityksiosion, *Bodies Are No Good* (2005) ja *Eloonjääneet* (2007) väliin. *oli/täällä* on yksi kolmesta esityskontekstista irrallaan olevasta osiosta, jotka ovat toimineet tutkimuskysymysten tarkentamisen paikkoina.

oli/täällä-videossa tutkin tilan esiintyjyyttä suhteessa kameran ja kameran edessä olevaan liikkeeseen. Videolla esiintyy tanssija-koreografi Laura Pietiläinen, elokuvaaja Heikki Färm kuvasi videon ja editoin sen itse. Kuvauspaikkoina olivat Itä-Pasilassa sijaitsevan tyhjillään olevan toimistotilan kahdessa kerroksessa olevat uima-allasosasto ja toimistotilat, itäpasilalainen betonimaisema ja Itäväylän kevätauringon osin sulattamat lumisohjoiset pientareet.

6.2

Lähtökohtana tilanteen esitys

Videoteos *oli/täällä* lähti alun alkaen liikkelle ajatuksesta toteuttaa videon muodossa ”esityksen minimi”. Keskeiset kysymykseni liittyvät videon kautta avautuvien reaalisten ja kuvitteellisten kuva-tila-aika-jatkumoiden ilmentymiin ja tilan rooliin esiintyjänä liikkuvassa kuvassa. Pääosaa esittää tila/ tilat. Lähtökohtana oli ajatus läsnäolon ja poissaolon samanaikaisuudesta ja vuorotte-
lusta. Tätä pyrin ilmentämään videolla esiintyvien tyhjien tilojen ja näissä liikkuvan henkilön suhteena. Muistikirjani sivut ovat täynnä viitauksia painaumiin, jälkiin, rippeisiin ja merkkeihin

still-kuvia
videolta *oli/täällä*
2006

kuvaaja:
Heikki Färm

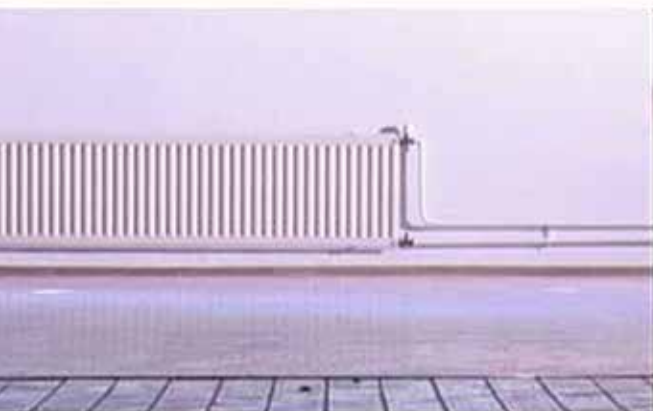
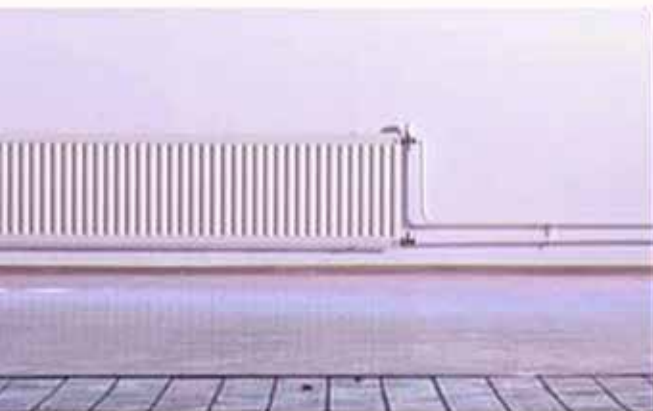
siitä että jokin oli, on ollut, oli ollut, oli tuleva olemaan ollut. *oli/täällä* on yksikanavainen, kahdesta rinnakkaisesta ruudusta muodostuva (*split-screen*) noin kahdeksan minuutin mittainen video, joka oli esillä *Illusion*-yhteisnäyttelyssä Kaapelitehtaalla 2006 ja kansainvälisessä skenografianäyttely *Praha Quadrennia*lessa 2007.

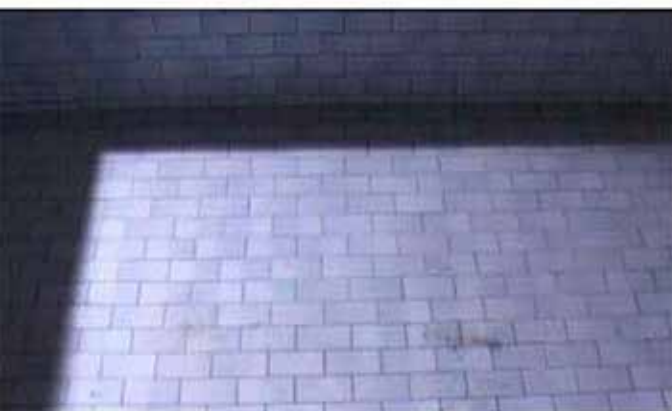
Alunperin suunnittelin tekeväni *oli/täällä*-projektista laajennetun version, joka jatkaisi läsnäolon ja poissaolon teemojen käsittelyä videoperformanssin muodossa. Videolla esiintyvä henkilö olisi tiettyinä aikoina läsnä esitystilassa, ja tiettyinä aikoina videon välityksellä, jolloin paikalla- ja poissaolon kerrokset ja suhteet monistuisivat edelleen. Suunnittelin muodostavani esitystilanteen samanaikaisista ja eriaikaisista sisäkkäisistä tiloista, kuten esimerkiksi liittämällä yhdeksi osaksi esitystä pienoismallin esitystilasta ja projisoimalla sen sisällä pienessä mittakaavassa tapahtuvaa reaaliaikaista kuvaa tai tallennetta esitystilanteesta. Mietin erilaisten etäläsnäolevien toimintojen lisäämistä mukaan kuten esiintyjää kulkemassa kameroineen kaupungilla ja tämän kuvamateriaalin samanaikaista ajamista live-streamina tilaan ja/ tai pienoismalliin. Laajennettu versio jäi kuitenkin suunnitelman asteelle tutkimukseni kolmannen esitysosion, *Eloontjääneet*-esitysprosessin käynnistyessä vuodenvaihteessa 2006–2007.

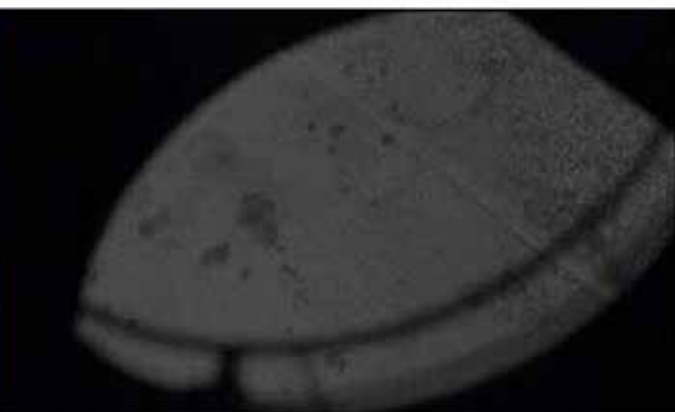
MUISTIINPANOJA (*helmikuu 2006*) (lyhennetty)

Läsnäololla on aina vastapari, poissaolo. Mitä ovat reaalisen ja imaginäärisen tilan väliset transspatiaaliset kuvatilat? Tämä video koostuu tilan representaatioista ja niin myös kaikista niistä tiloista, jotka loistavat poissaolollaan. Esiintyjä toistaa yksinkertaista kuviota, jossa poistuu uudelleen ja uudelleen kuva-alasta sivuun. Ilmaantuu poistuaakseen, tämä on toiston ja keston leikkiä. Hahmon ilmaantuminen ja poismeno kahden vierekkäisen videoruudun tiloista muodostuu melkein signaaliksi siitä, että kohta hän taas menee menojaan ja tila tyhjenee, jää tyhjäksi. Juuri mitään ei tapahdu









ja kaikki kestää liian kauan. Näkyväksi tulee odotus itse. Siitä tulee tiheää. Kesto menettää merkityksensä. Tilat ja ihmishahmo ovat ”tässä–nyt” ja ”siellä–silloin”, kumpikin molempia eikä kumpaakaan. Välillä tila jättää hahmon, pyyhkii yli sen paikan jossa hän on. Palaa, menee, jää.

Voimme liikuttaa kameraa pois tilanteesta, tilannetta kohti, pysähtyä tilanteeseen. Laura voi liikkua ulos kuvasta, tulla kuvaan, olla kuvassa. Linssin takana ja edessä on liikettä, linssin takana ja edessä on paikallaan oloa.

Merleau-Ponty sanoo, että tiloja on yhtä monia kuin on niissä elettyjä kokemuksia. Haluan tutkailla ajatusta kokemuksen ja tilan suhteesta, sitä että ne ovat toistensa kääntöpuolia: tilat ovat elettyjä kokemuksia, kokemukset ovat elettyjä tiloja. Tila on reaalinen ja imaginäärinen yhtäaikaan. Kun ajattelee kuinka eri tavoin sijoitumme suhteessa olemassa oleviin tiloihin, Merleau-Pontyn ”ruumis olemisen kokoonpanona” (body as an existential unity) vaatii vähän selvennystä; Merleau-Pontyillä maailmassaolo määrittyy, monen muun asian lisäksi, ”liikkuvuuden” (motility) mukaan. Liikkuvuus viittaa ”liikkeellisiin intentioihin” (motor intentions) tai ”liikkeelliseen intentionaalisuuteen” (motor intentionality), niin kuin hän sanoo. Näiden termien avulla minulle kaiketi vihjataan siitä, ettei eksistenssi ole (paikoillaan) pysyvä, vakaa tila (state, space); se liikkuu, muuttuu, on jatkuvasti ”jotakin kohti”. Havaitsevan ruumiin asema tilassa ei ole kiinteä ja liikkumaton vaan päinvastoin – se on aktiivinen, liikkuva, suunnallinen ja suuntautuva, intentionaalinen. Tämä havaitseva ruumis on myös itsessään ja itsensä suhteen ulottuvainen.

Kaikkien mahdollisten (muiden) tilojen läsnäolo, kaikki mahdolliset tilalliset, eletyt kokemukset, ne joita emme ole tullut kokeneeksi vaikka olisimme yhtä hyvin voineet – ovat läsnä poissaolonsa kautta. Merleau-Ponty muistuttaa, etteivät tila, liike ja aika muodostu ainostaan kokemuksen sisäisten kerrostumien kautta, vaan ulkoisen ja sisäisen yhdistelminä. Hän käyttää sanaa synteesi, mutta koitan pitää mielessä ettei hän tarkoita yhteensulautumista.

oli/täällä-videossa pohdin tilan esittämistä läsnäolon ja poissaolon tilanteina. Läsnä- ja poissaolijoina ovat vuoroin kuvatut tilat, vuoroin esiintyjä. Videon kahdesta vierekkäisestä ruudusta koostuvalla muodolla halusin tuoda esiin ajatusta siitä, että nähty kuva sisältää aina lukemattomia muita mahdollisia – rinnakkaisia, sisäkkäisiä, virtuaalisia. Halusin korostaa lähtökohtaa, jota pohdin edellä luvussa *Projisoitu kuva tilassa ja tilanteena* (luku 5); ajan ja tilan suhteiden muuntuvuus viittaa siihen, että kuvassa nähdyt paikat ja tilanteet eivät ole pysyviä ja vakaita. Linssin takaa säädelty liike, kuten käsivaraiset kamera-ajot tai vastaavasti kameran optiikan etupuolella tapahtuva liike – esiintyjän liike kuva-alassa, kuvaan ja kuvasta pois – ilmentää tätä jatkuvaa muuntuvuutta. Sitä voitaisiin kutsua mediumia luonnehtivaksi virtualisoivuudeksi, joka jäsentyy aina ”jo menneenä tulevana”.¹ Tätä monitahoista jännitettä kuvailin rytmien terminä tietynlaisena ajan ja tilan samanaikaisena kaksoisnäkökymänä, joka ilmenee aina keskeneräisenä ja avoimena.² Ruutujen rinnakkaisuus on samalla ehdotus variaatioksi ajatella videota kuvallisena esityksenä silmien edessä tapahtuvasta hyppyleikkauksesta – tai oikeammin tuon hypyn samanaikaisena ja rinnakkaisena esittämisenä. Silmän liike, katseen kohdistaminen ruudusta toiseen on hyppy, aivan yksinkertaisena fyysisenä toimintana. Samalla tämä kahden rinnakkaisen ruudun tosiasia osoittaa hypyn mahdollisuuden – avoin kutsu ruudusta toiseen on voimassa! Tämä puolestaan näyttää videoiden

kuvakerronnan sisäisen rakenteen, joka perustuu epälineaariin hyppyihin ja siirtymiin ja tekee katsojan havainnon näkyväksi, kuten edellisessä luvussa olen muun muassa diagnostisen katseen yhteydessä ehdottanut.

Liikkuvan kuvan tilalliset muodot esityskontekstissa asettavat monitahoisen haasteen, jossa yhdistyy itseäni kiinnostava visuaalinen lähtökohta: *näyttämökuvallisuus* merkitsee minulle ennen muuta esitystilaa ja -tilannetta, joka on ajassa ja tilassa monitahoista ja syvyyssulotteista kudosta, johon aistivaraisen kokemuksen kautta vastaamme. Voin hyvin perustein ajatella kuvaa tilana, ja tilaa puolestaan visuaalisuuden termin. Kuvaa ajatellaan usein kaksiulotteisena pintana. Ruumiillisen havaitsemisen lähtökohdista kuva ei ole kaksiulotteinen pinta, vaan aina tapahtumallinen ja tilallinen *näkymä*. Kun kuvaa lähestytään tapahtumallisena ja tilallisena, kuten edellä ehdotan, palautuu kysymys kuvasta ja näkyvyydestä ruumiillisen havaitsemisen lähtökohtiin. Tila puolestaan ei ole pysyvä, säiliömäinen sisällyttäjä, vaan aina liikkuva, oman liikkeemme suhteen muuntuva *tilanne*. Edellisessä luvussa tutkin *Bodies Are No Good* -videoiden kautta kuvan katsomisen tapoja. Toin esiin, kuinka havaitsemiskokemus muodostuu katsojan ruumiillisena kokemuksena aistivuuden ja aistittavuuden yhteispelissä. Seuraavassa tarkastelen *näyttämön visuaalisuutta* ”näkyvyyden” ja ”esitysvyyden” kannalta.

Näkyvyys edellyttää aina jonkin näkyvyyden paikan. Skenografin työssä käsittelen näkyvyyden kysymyksiä taiteen keinoin, erilaisten linssien ja optiikoiden läpi. *Näkyvyyteen* ja ”skriiniin” (*screen*)³ liittyvät kysymykset ovat sekä materiaalisia että teoreettisia. Väitöstyössäni ne muodostavat kosketuksen arkkitehtuuriksi nimeämäni rakenteen mediaalisen puolen keskeisimmät kiinnekohdat. Kysymys näkyvyydestä on minulle *esitysvyyteen* sisältyvän *virtuaalisuuden* auki pilkkomista, ja samalla se on yritys saada ote tilaan ja aikaan paikantumattoman paikan reunaehdoista. Pohdin seuraavassa kysymystä *näkyvyyden paikasta* (ja) näyttämöstä.

Tutkimusasetelmani taustalla on ajatus näyttämöstä sellaisena näkyvyytenä, johon kosketus avaa pääsyn. Skenografiaretorikalla leikitellen voitaisiin sanoa, että tämä ajatuskulku avautuu sellaisena visuaalisena järjestyksenä, joka ei koske vain pintaa, vaan kiertyy myös kulissien taakse tehden näkyväksi niin katseen, katsomisen kuin katsottuna olemisen. Näkyvyyden yhteys teatterillisuuteen ja näyttämöön rinnastuu kysymykseen (maailman) näkyvyydestä, joka ”näyttäessään samalla peittää”.⁴ Samalla problematisoituu myös näkyvyyden paikka.

Ensin on paikallaan pohtia sitä *millainen* näytön paikka näyttämö on. Näyttämö juontaa historiallisena muodostelmana ja filosofisena kysymyksenä erilaisiin etymologisiin, materiaalis-käytännöllisiin ja filosofis-ontologisiin lähtökohtiin. Aikojen saatossa sana ”näyttämö” on kokenut monia muodonmuutoksia.⁵ Kyse on useimmiten erilaisista näyttämöistä, esimerkiksi erilaisista näyttämötiloista, kuten institutionaalisen teatteritalon esitystilasta, väliaikaisista tai paikkasidonnoisista, tilapäisistä tai vakiintuneista näyttämöistä. Kuten Esa Kirkkopelto toteaa, filosofian näyttämöillä näyttämö-sana esiintyy usein metaforisessa mielessä ”ilman erityistä pyrkimystä jäsentää itse teatterin tekemistä ja sen ehtoja”.⁶ Näyttämöä voidaan jäsentää myös fiktio-tilan ja faktisen tilasta koostuvana yhdistelmän termein esityskompositiona⁷. Tähän käsitykseen viittaa Aronsonin (esitys-)kehys. Kehystä puolestaan voi ajatella minähyvänsä tapauskohtaisesti määriteltävänä rajauksena, joka klassisen näyttämöaukon tapaan tekee jostakin tapahtumasta erityisen tapahtuman, esityksen.

Kontekstiluvussa olen tuonut esiin olevani taipuvainen ajattelemaan näyttämöä ”näkemistä tukevana” mediumina – erityisenä optiikkana, yhtenä näkyvyyden olomuotona, joka näyttää katseen rakenteen monitahoisuuden ja moniaistisuuden, samalla kun se näyttää oman näkyvyytensä artikuloiman näkyvän

ja ei-näkyvän. Arkkitehtonista tilaa rajaavien pintojen ja esi-
neiden ohella näyttämön tilallista eheyttä murtaa esiintyjien ja
katsojien läsnäolo. Ruumiillisuus on siis näyttämöllä aina jolla-
kin tavoin kuvassa mukana. Näyttämöä voidaan myös hahmottaa
suhteessa kokemuksenvaraiseen tapanamme hahmottaa asioita
teatterillisina.⁸ Kuten Kirkkopelto huomauttaa, on kokemuk-
semme – ja esiymmärryksemme siitä – on jo syntyjään raken-
teeltaan teatterillista.⁹ Lisäksi, kuten olen aiemmin tuonut esiin,
näyttämöllä vallitseva fantasmagorinen logiikka sisältää rajatto-
man samanaikaisuuksien mahdollisuuden; samalla kuin näyttämö
näyttää jotakin, jää jotakin aina katveeseen.¹⁰ Heinosen muotoi-
luin näyttämö on lukemattomia yhtäaikaista ja toisiinsa limitty-
viä kuvatasoja sisältävä optinen apparaatti, joka itsessään purkaa
kartesionismiin juontuvaa haltuunottavan katseen logiikkaa.¹¹
Näyttämö näyttäisi jäsenyvän perustavasti transformatiivisena,
merkitykset, paikat ja identiteetit liikkeeseen sysäävänä mahdol-
lisen paikkana. Tämä näkemys palaa mediaalisuuteen sisältyvään
virtuaaliseen ”yhteen tuovan eron” ja jatkuvan muuntuvuuden
tilaan viittaaviin käsitteisiin.

Entä näkyvyyden paikka – miten tai mihin kuva pai-
kantuu? Valokuvausta on pidetty yhtenä näkyvyyden paikkaa
määrittävistä avainmekanismeista. Valokuva leikkautuu maail-
maan, ”keskeyttää sen, tuottaa eron ja etäisyyden, ja projisoi ne
(kuvat) (valokuvapaperin tai) skriinin pintaan”.¹² Toin aiemmin
tohtori Charcot’n käyttämiin menetelmiin viitaten esiin, kuinka
valokuvaa on ajateltu tietyllä tapaa itsen esittämisen teatterina:
Charcot kuvautti hysteerisiin kohtauksiin ajettuja potilaita pyr-
kimyksenään jäljittää todellisuuden tuolle puolen yhteydessä
olevien psyykkisten tilojen luonnetta. Valokuvaa on lähestytty
myös tapahtumana; Harri Laakson sanoin valokuva mahdollis-
taa tarttumisen satunnaiseen hetkeen ja valaisee ”jotakin asiaa
oudosti tuollaisena hetkenä”.¹³ Voidaan ajatella, että valokuva
tuo esiin välähdyksenä esiin pujottautuvan paikan, yhden luke-
mattomien muiden mahdollisten joukosta, keskeltä laajempaa
ilmiötä tai tapahtumaa.

oli/täällä-videota kuvatessa olin ennalta kaavaillut etenemistä kuvakerronnallisesti kahta reittiä: yhtäältä pitäisimme kameran paikoillaan ja korostaisimme linssin etupuolella tapahtuvaa liikettä (Lauran tulot kuva-alaan, sen halki ja siitä pois). Toisaalta, kuin vastakertomuksena tälle, pitäisimme kameran jatkuvassa liikkeessä (käsivaraiset kamera-ajot, jotka pyyhkisivät tilojen ja ”stillissä”, paikoillaan olevan Lauran yli). Kuvaustilanteessa halusin kuitenkin varioida näitä asetelmia ja reagoida erilaisiin satunnaistekijöihin kuten lattia- ja seinäpintoja omaan tahtiinsa pyyhkiviin valonkajastuksiin, varjoihin ja hetkiin, jolloin pyysin Lauraa kokeilemaan eritahtisia ja -suuntaisia siirtymiä tilan halki. Toisella rinnakkaisista videoruuduista esiintyvät tienvarsijaksot kuvasimme henkilöauton kattoikkunasta; ajoin pitkin Itäväylää ja kuvaaja Heikki taltioi auton kattoikkunasta kevätauringon osin sulattamaa tienpiennarta kehystävää valkoista viivaa. Ajatuksena oli poimia liikkeen piirtymiä, joita muistiinpanoissani olen kuvannut gerhardrichter-henkisiksi ajankulun kuviksi.

6.4

Läpikuultava näkyvyys

Työstäessäni esitysvideoprojisoiteja ja installaatiota tai tehdessäni videoprojisoitinkokeiluja minulle on selvää, että mietin projisoinnin näkyvyyttä, konkreettisesti sitä mille pinnalle ja millä tavoin heijastan. Näkyvyys edellyttää jonkinlaisen heijastuspinnan, valkokankaan tai tarttumapinnan. Esteen, joka antaa projisoidun kuvan tulla nähtäville. Näkyvyys siis edellyttää jonkinlaisen näytön paikan, ”skriinin” (*screen*). Kun skriiniä ajatellaan kehyksen ja kehystämisen, etualan ja taustan, tai näkyvän ja näkymättömän välisiin asetelmiin rajautumattomana asiana, niin se laajenee kehyksen ulkopuolelle eikä vastaa esimerkiksi käsityksiin maalauksesta kehyksiin asetettuna ikkunanäkymänä maailmaan. Kun skriiniä ajatellaan kehyksen ulkopuoliseen tilaan laajenevana asiana, se lähenee *trompe l’oeil*

-maalauksen pyrkimystä ottaa tilaa, ulottua kehyksen puitteesta tilaan. Sكريnistä tulee *off-screen*, jolloin se ei jäsenny ainoastaan yksipuolisena, kaksiulotteisena, litteänä tasona klassisen maalaustaiteen hengessä.¹⁴

seuraavat
aukeamat:
dokumentaatio /
sarjasta
Sensible Screening
2013

Käytän harvemmin elokuvavalkokangasta, projisointimuovia tai muuta kuvan maksimaalisen toistettavuuden ja frontaalin katsomisposition kannalta ”oikeaoppista” yhteen suuntaan tasa-arvoisesti avautuvaa skriiniä. Valkokangas kytkeytyisi tutkimusaiheeni kannalta turhan vankasti kaksiulotteisiin kuvapintoihin ja rajoittaisi näkyvyyden kannalta keskeiseksi hahmottamaani ajatusta projisointien tilallisuudesta, havaitsemisen kaksisuuntaisuudesta ja skriinin läpivuotavasta kalvomaisuudesta. Mittaillen mieluusti erilaisia näkyvyyksiä ja tapoja projisoida siten, että skriini on valoa läpäisevä, liikkuva, aukkoinen, epämääräinen tai syvyysuuntaisesti monesta tasosta koostuva – on se sitten varta vasten konstruoitu tai ”löydetty”. Projisoida voi mainiosti myös ilmaan, tai antaa paikalle ilmaantuvan pölypilven, roskan tai elollisen olion muodostaa enemmän tai vähemmän sattumanvarainen näkyvyyden mahdollistaja. Skriineinä voivat toimia myös erilaiset tilalliset installaatoratkaisut.¹⁵ Aiemmin käsittelemäni *Mielipuolen päiväkirja* -esityksen projisoinnit ovat *fyysisen tilan organisaationsa* osalta tutkimukseni esitysosioista leimallisimmin installaatiomainen.¹⁶













Kuten luvussa (3) *Mediat ja mediaalisuus* esitin, Lehmann pohtii mediateatterin kuvallisuutta erityisesti *esiintyjän*, näyttämön elävän hahmon ruumiillisuuden kannalta. Näyttämön elävä hahmo edustaa hänen tulkinnassaan *kuvaa* kuoleman esittämisen mahdollisuudesta. Koska mediakuvat näyttävät vain sen, minkä ne kykenevät näyttämään, niissä ei ole sijaa teatterikatseeseen sisältyvälle puutteelle ja toiveelle nähdä se mitä ei voida nähdä. Lehmannin mukaan kysymys teatterille ominaisesta virtuaalisesta ”esitettävyydestä” palautuu antiikin tragedian kautta artikuloitavissa olevaan ”jumalten katselukulmaan”. Niin sanottu teatterikatse ei siis vain hyväksy vaan peräti *edellyttää tämän puutteen* ja ”ihmiselle mahdollottoman (oraakkelimaisen) katselukulman”. Lehmann nojaa Benjaminin näkemykseen siitä että tapahtumat ovat luonteeltaan ”unohtumattomia myös silloin kun kaikki ihmiset ovat unohtaneet ne”; nämä olemukseltaan ylimuistoiset tapahtumat ovat *toisenlaisen* muistamisen – Jumalan muistamisen – kohteena.¹⁷ Tällaisen jumalaisen, nimeämättömän perspektiivin puuttuessa mediateatterin kuva ei edusta ”mitään muuta kuin (annettuja, tässä kuvassa konkreettisesti näkyviä) tosiasioita”.¹⁸ Mediavälitteinen kuva edustaa Lehmannille vain ja ainoastaan sitä minkä se näyttää, eikä se näin ollen hänen analyysissään sisällä esitettävyyden virtuaalista ulottuvuutta.¹⁹ Lehmann tarkastelee sähköistä kuvaa informaatio- ja viestintäteknologioiden edustaman rajattoman matematisoitavuuden kannalta ja näkee mediakuvien tässä katsannossa muodostuvan ”pelkäksi ilmeiseksi todellisuudeksi”.

Lehmannin mukaan teatteria luonnehtii lähtökohdaisesti *toive näkemisestä*. Koska odotus ei koskaan – ei teatterissa eikä sen ulkopuolella – täyty sellaisena ja siten kuin ennalta odotamme, odotuksen täyttämä toive pyyhkiytyy pois ja pyrimme korvaamaan pettymyksen kuvittelukyvyyn avulla. Tätä Lehmann kutsuu ”poissaolevan toisen ruumista koskevaksi aistiharhaksi”.²⁰

Teatterin kaksoistodellisuus tulee näin ymmärretyksi toiveen ja pettymyksen (tai psykoanalyttiseen tulkintaan viittaavin termein: halun ja puutteen) välisenä jännitteenä, jossa kaikki näyttämöllä ilmenevä jäsentyy aina *sekä* havaittuna *että* tiedostettuna. Lehmannin näkemyksen mukaan teatteriläsnäolo perustuu ”imago-näkyvyyteen”, johon ei tarvita erityistä aistivahvistusta.²¹ Lehmannin esittämät sähköistä kuvaa koskevat puutteen ja halun puuttumista koskevat kysymyksenasettelut ovat kiinnostavia avauksia. Tapa rinnastaa toisiinsa kysymys ”virtuaalisuuden ja todellisuuden välisten rajojen hämärtymisestä” ja ”kaikkeen havaitsemiseen kohdistuvasta pysyvästä epäilyksestä” on ajan-kohtainen, joskin pidän ongelmallisena hänen tapaansa asettaa mediateatteri ja ”live” hierarkiseen suhteeseen. Lehmannin huomio painopisteen siirtymisestä ruumiiseen jää avaamatta media-kuvan ja ruumiillisuuden suhdetta koskevien tulkintojen osalta.

6.6

Näkyvyyden jakamaton spektaakkeli

Teatterikatseen oraakkelimaisuutta voitaisiin jäsentää myös *näkemisen ja näkyvän kiasmaattisuutta* kuvaavan Lacanin sardiinipurkkianekdootin pohjalta. Anekdootti kertoo erään kalastajan kysyneen Lacanilta seuraavaa: ”Näetkö tuon purkin tuolla? Näetkö? Sepäs ei näekään sinua!” Lacan palasi tähän häntä vaivaamaan jääneeseen letkautukseen katsetta ja katsomista koskevilla luennoillaan. Samaan tapaan kuin aalloilla kimmeltelevä sardiinipurkki naulitsee katsojansa yllättäen osaksi näkymää, teatterikatse tuo esiin paitsi katsojan osallisuuden spektaakkelista myös tämän osallisuuden eittämättömän kontingenssin.²² Tällainen näkyvyys muodostuu skriinin, katseen kentän, maailman näkyvyyden ja visuaalisen järjestyksen vaikutuskentässä. Keskeiseksi näkökulmaksi näkyvyyteen näyttäisi tältä pohjalta muodostuvan katseen, ja myös näyttämön itsensä tematisoima *näkyvyyden toinen puoli* – se, mikä jää näkyvyyden katveeseen, peittoon. Näitä

kysymyksiä tarkastelen Lacanin katseen ja ”peitteisen näytön” jäsenysten, Freudin ”peitemuistoja” käsittelevien kirjoitusten ja Janne Seppäsen niitä koskevien tulkintojen pohjalta.

Näkyvyyden toisen puolen, näkymättömän, huomioivan käsityksen pohjalta skriiniä näyttäisi leimaavan se, että näyttäessään katseen, katsomisen ja katsottuna olemisen se aina samalla peittää jotakin näiden yhteiselistä. Tämän rakenteen erittelyyn tarjoaa kiinnostavan näkökulman Lacan, joka jäsentää skriiniä (*écran*) paitsi näkyvyyden, myös välityksen, toisin sanoen näkyvyyden säätelyn, erilaisten katsomisen ja katsottuna olemisen, erottelujen ja erottautumisen tapojen dynamiikkana.²³ Lacanille skriini on läpikuultamaton, opaakki.²⁴ Se ei ole ikkunan kaltainen aukeama, joka avaa näkymän maailmaan, vaan näyttäessään se samalla peittää, verhoaa. Tutkimukseni sanastossa tämä tarkoittaa sitä, että peite/näyttö jäsentyy tietyllä tapaa *esitetyvyyden* virtuaaliseksi näyttämöksi. Pia Sivenius on ehdottanut Lacanin katseen tematisointeja käsittelevässä ”screenille” (ransk. *écran*) suomennosta ”peite/näyttö”²⁵. Peite/näyttö näyttämöllistää maailman näkyvyyden ja problematisoi katsojan ja kuvan sisä- ja ulkopuolen yhteyttä ja eroa.

Myös ruumis on tällainen peitteinen näyttö, joka ei jakaudu sisä- ja ulkopuoleen. Sitä leimaa juuri ruumiin rajan häilyvyys. Merleau-Pontyn kosketuksen ja katseen yhteyttä tematisoivat näkemykset, joihin Lacanin katseen teoriaa kehitellessään tukeutuu, jäsentävät maailman näkyvyyttä katsojan ja maailman välisenä kiasmaattisena suhteena. Käsitys katsojan ja maailman erillisyydestä tulee näin problematisoiduksi tavalla, joka haastaa ajattelemaan sitä mitä edellä olen kutsunut ”yhteen tuovaksi eroksi” (ks. luku 3 *Mediat ja mediaalisuus*). Kun katsojan ja maailman välistä kontaktia kuvataan etäisyyden termein, niin se jäsentyy sisäpuoli/ulkopuoli-erottelun kautta eroa painottavana ekstensiivisenä toiseutena, jolloin osapuolten välinen yhteys tulee sivuutetuksi. Jos painotus on sen sijaan *yhteydessä*, johon sisältyy molemminpuolisen rajan häilyvyys, niin katseelle ja kosketukselle ominainen luonne tulee huomioiduksi intensiivisenä toiseutena ja

etäläheisyytenä. Kosketuksen ja katseen raja voidaan peite/näytön mielessä ymmärtää tietynlaisena sokeana pisteenä.²⁶ Katseen näkyvyys on opaakkia, ja sitä voidaan kuvata jopa ”lihallisena”.

6.7

Skriini, ruumiillisuus ja prosessi

Eroavuus ja muuntuvuus tuo mukanaan kysymyksen siitä, mihin ero tai muutos kulloinkin on suhteessa. Samanaikaisesti näyttävän ja verhoavan näkyvyyden kysymyksiä voidaan tarkastella Freudin niin sanotun peitemuistojä käsittävän teorian valossa. Peitemuistoissa on aineksia todellisista muistoista, mutta ne ovat aina fantasioiden, torjunnan ja siirtymän muokkaamia. Freud puhuu siitä, kuinka muistot ovat yhtä aikaa sekä verhoavia peitteitä että valkokankaan kaltaisia heijastuspintoja, joihin mennyt heijastuu nykyisyyteen sekoittuneena.²⁷ Peitemuisto sekä peittää että projisoi. Kuten Seppänen esittää, skriini voidaan yleisemminkin jäsentää yhtäältä heijastavaksi, yksisuuntaisen reflektiopinnan tapaan toimivaksi, katseen palauttavaksi heijastepinnaksi ja toisaalta peittäväksi rakenteeksi. Silloin kun valkokangas sijoittuu katsojan ja projektorin väliin, se jäsentyy puoliläpäisevän kalvon tapaan ja mahdollistaa projisoidun kuvan muodostumisen. Samalla se voi peittää kuvan tai osan siitä. Tällöin skriini estää meitä häikästymästä tai sokaistumasta ylenpalttisesta valosta ja samalla sallii projisointikuvan muodostumisen.²⁸ Peitemuisto toimii saman periaatteen mukaan. Se sekä peittää tiedostamattoman häikäisyltä että antaa tietoisuuden piiriin muodostua jonkinlaisen kuvan, mikä avaa yhteyden Lacanin *écran*iin, ja Seppäsen mukaan edelleen ”koko tiedostamattoman dynamiikkaan lipsahduksineen, torjuntoineen, tiivistymineen”.²⁹

Monistuneen ja jakautuneen subjektin kysymystä havainnollistaa Kraussin näkemys videoinstallaation kokemisesta psyykkisiin mekanismeihin palautuvana prosessina; katsojan psyyke toimii samanaikaisesti ”vastaanottavana ja takaisin

projisoivana virtapiirinä”.³⁰ Kyse ei ole pelkästä vastaanotosta, sillä keskiössä on samalla katsojan suhde ”itseän” ja oman havaitsemiskokemuksensa näkyväksi tulemiseen; kokija on kuin itse itsensä ympäröimänä.³¹ Näkökohta palautuu aiemmin Astalan teoksen ja *Bodies Are No Good* -videoiden yhteydessä käsittelemäni katseen kiertymisestä katsojan itsensä ruumiillisen havainnon piiriin. Kokemus ”itsestä” ei muodostu yhtenäisenä vaan ikään kuin kahdentuneeseen ”itseän” (ja näin ollen myös kahdentuneeseen paikkaan) jakaantuneena. Kraussin analyysiä mukailen voidaan ajatella, että kokemus määrittyy tilaan levittäytyvässä videointallaatiossa suhteessa katsojan paikkaan ”kahden laitteen välissä”; näistä toinen on kamera ja toinen on skriini. Krauss tarkastelee videota sen kannalta, kenen ruumiiseen kysymys kokijuuudesta kytkeytyy. Hänen näkemyksensä mukaan ruudulta katsottavassa videoteoksessa keskiössä on taiteilijan/tekijän ruumiin, kun taas tilaan levittäytyvässä installaatiossa keskiössä on teoksen keskellä liikkuvan katsojan ruumiillisuus.³²

Näkyvyyden ja peitteisen näytön tematisointien läpiajattelu käytännön työskentelyssä on avannut itselleni näitä jo sellaisenaan kiinnostavia, mutta vasta yhteydessä käytännön tekemiseen hahmottuneita teoreettisia muotoiluja. Testatessani erilaisia materiaaleja, skriinejä ja pleksejä – kun kokeilen miten *juuri tämä* pinta päästää *juuri tuosta kulmasta* suuntaamaani projektorin valoa läpi tai hajottaa projektorista tulevaa valon ja kuvan *juuri tällä tavoin* ympäröivään tilaan – navigoin kokemukseni, tietämykseni ja intuitiivisten valintojen varassa. Kokemus työskentelystä eri tyyppisten projektien parissa, perillä olo konteksteista ja tuntemus siitä mihin välineet, työtavat ja materiaalit venyvät ei tarkoita, ettenkö joka kerta viritellessäni instrumenttiani olisi uuden edessä. Tehtyäni miljoona hahmotelmaa ja päätöstä siitä, missä kulmassa, kuinka nopeasti, kuinka hitaasti, montako toistoa, analogisesti vai digitaalisesti, mustaa vai valkoista, kylmää vai lämmintä, läheltä vai etäältä, ylhäällä vai alhaalla, virtaavasti vai katkonaisesti vaiko jotakin näiden kaikkien väleissä – alan aina alusta. Alku on kuitenkin aloittamista

kerta kerralta vahvistuneelta, useampia mahdollisuuksia huomioivalta pohjalta. Ajattelen niin että tekemisen kautta läpiajatteltu vahvistaa tekemisen ja käsitteellisen ajattelun yhteyttä ja tekee niin sanotun hiljaisen tiedon aluetta kuin omia aikojaan ulotteisemmaksi, laajentaa sen horisonttia, antaa eväitä nojata kokemuksen kautta omaksuttuun tietoon.

Tutkimukseni ajallisesti viimeisin taiteellinen osio on sarja skriini-kokeiluja. Lähestyin skriiniä liikkuvana ja tilallisena näkyvyyden mahdollistavana materiaalisena oliona ja halusin testata vaihtoehtoisia skriini-installointeja suhteessa peite/näytön ajatuksiin. Toteutin nopeista, demomaisista installaatioista koostuvan sarjan väitöstyöskentelyni viimeisenä syksynä järjestetyssä taiteellisen tutkimuksen workshopissa, oman työpajateemani *Sensable Screening – experimenting staging as visibility* pohjalta.³³ Työpaja kokosi yhteen esitystilaan ja skenografiaan suuntautuneita tutkija-taiteilijoita kehittämään työskentelyssään keskeisiä tai akuutteja kysymyksiä ”keskeltä prosessia”, käytännön työskentelyn kautta. Halusin hyödyntää mahdollisuuden testata ja materialisoida tutkimuksen viime vaiheeseen mennessä tarkentuneita asetelmia. Tässä vaiheessa koossa oli viisi taiteellista osiota ja kirjallisen osan kohtuullisen pitkällä oleva käsikirjoitusraakile. Hyppy tilaan, ulottuvaisuuteen, liikkeeseen ja peite/näytön teemojen materiaalisten variaatioiden pariin ajoittui oivalliseen vaiheeseen. Pääsin palauttamaan käytännön työskentelyä ja teoriaa tiiviimmin samaan tilaan.

Tähän mennessä olin tutkinut projisointiskenografioita immersiiivisyyden ja esitysinstallaatiomaisuuden kannalta (*Mielipuolen päiväkirja*), projisointeja fyysisen tilan saumoja hyllyttävänä rytmisinä valotiloina (*Eloonjääneet*), projisoidun kuvan tilallisuutta ja katsojan vastuuta katseestaan (*Bodies Are No Good*) sekä videotilan esityksellisiä laatuja (*oli/täällä*). Halusin kehittää skriinin veistoksellisuuden ja näkyvyyden teemoja tekemällä sarjan tilallisia luonnoksia. Tein viisipäiväisen työskentelyjakson aikana joukon nopeita, luonnosmaisia, instant-installatioiksi kutsumiani ”demoja”.

Olin aiemmissa taiteellisissa osioissa käsitellyt kuvakerronnan kysymyksiä erityisesti *Bodies Are No Good* -videoissa, videoteoksessa *oli/täällä* ja *Fantasma-koreja* -luentoinstallaatiossa (fotogrammit). Kuvalliset lähtökohtani ovat sidoksissa ei-figuraatiivisuuteen, ei-esiintyjä-keskeisyyteen ja poeettiseen kuvakerrontaan.³⁴ Hieman eri kulmasta suunnatut orientaatiot kuvaan olivat avanneet mielekkäitä väyliä näkyvyyden ja peite/näytön, kosketuksen ja katseen sekä esitettävyyden ja virtuaalisuuden kysymysten konkretisointiin. *Sensible Screening* -projektin keskiössä oli *skriini*, mutta nyt koko lailla erilaisista lähtökohdista kuin aiemmissa vaiheissa; edellisissä osioissa olin käsitellyt skriiniä ikkunaparadigmalle vastakkaisen, kehykseen rajautumattoman kuvan näkökulmasta. Lisäksi olin pohtinut skriiniä näkyvyyden paikana ja ilmenemispintana, joka tarjoaa katsojalle kuvan äärellä olon katseen tematisointien ja ruumiillisen havaitsemisen yhteydessä. Nyt käänsin asetelmaa jälleen hieman aiemmasta poikkevaan kulmaan: huomio ei nyt suuntautunut itse kuviin, vaan skriinin itsensä kolmiulotteisuuteen. Lähestyin perinteisesti kaksiulotteiseksi miellettyä skriiniä ensisijaisesti tilallisena, ulottuvaisena ja liikkuvana.

Toimintaperiaatteenani oli reagoida tilanneherkässä, nopearytmisessä *action-research*-hengessä vaihtuviin paikkoihin, käytettävissä oleviin olosuhteisiin, materiaaleihin ja aikaan. Hain paikallisesta Etolasta puristemuovia, opaakkia suihkumuovia, pyykkipoikia ja aina tarpeellista roudarinteippiä, ja aloin veistellä. Tein kokeiluja studiotilassa, pimeässä porraskäytävässä, lähistöllä olevassa puistossa ja kaupunkitilassa. Testattuani projisointien kerroksittaista liikettä avarassa valkoisessa luentotilassa, joka kylpi suuresta ikkunasta tulevassa valossa, hakeuduin seuraavaksi ulottuvuuksiltaan ja valaisuolosuhteeltaan vastakkaiseen – pimeään, pieneen porraskäytävätilaan. Edellinen testi antoi suunnan seuraavalle, ja jatkoin kokeilemalla seuraavassa vaiheessa edellisessä mahdottomaksi tai hankalaksi osoittautunutta. Tai jos edellisen tein vilkkaan tien varrella, niin seuraava hakeuduin tekemään rauhalliseen puistoon. Jos edellinen oli

suuressa mittakaavassa ulkotilassa, niin seuraavaa tein pienen piennessä mitassa sisätilassa, pöydän päälle lasilevyistä kyhäämälläni konstruktiolla leikitellen. Yhdistin erilaisia läpikuultavia materiaaleja, ympäristöstä löytämiäni heijastavia pintoja, projisointeja ja havaitsemiani näkymiä, keino- ja luonnonvaloa. Osassa kokeiluja käytin videoprojisointeja, ja osassa heijastavina valonlähteinä toimivat ulkona vallitsevat valo-olosuhteet ja rakennetun ympäristön heijastavat pinnat. Asetin kameran ja taustalla olevan maiseman väliin lasi- ja pleksipintoja, ja kuvasin niiden kautta muodostuvia näkymiä ja pinnasta toiseen syntyviä heijastumia. Läheistä puistoa halkovassa purossa kalastelin veden taittamia auringonvalon heijastuksia uittaen pleksinpalasia virtaavassa vedessä. Erään tuulisen päivän työskentelyjakso tuotti nopeutetun filmin lailla vinosti liikkuvia tuulireliefimuodostelmia, ulokkeisia ja kerroksittaisia skriinejä, joissa heijastui pilven riekale, ohi maleksiva nuoriso, auringonvalon säie ja yli lentävä täplä joka saattoi olla lintu. Käytin statiivina kahta komeaa kuusta ja viritin notkeasta ja elastisesta paikallis-elmukelmusta monikerroksisen skriinirykelmän. Keskeisiksi kiinnekohdiksi muodostuivat *skriinin tilallisuus, ulottuvaisuus, liike ja peite/näytön teemojen materiaaliset variaatiot*.

Skriinin ja näkyvyyden tematisoinnit ovat auttaneet jäsentämään videoprojisoitua kuvaa ja sen tilallisuutta uusin tavoin ruumiillisen havaitsemisen ja materiaalisen ajattelun kannalta ja yhteydessä laajempaan visuaalisen kulttuurin kenttään. Sen lisäksi ne ovat auttaneet laajentamaan omaa työskentelyä ja itselle ominaisia tapoja, piirteitä ja tavoitteita. Tutkimuksen alkuvaiheessa työstämieni mediaskenografisen tilan installaatiomaisuuden ja immersiivisyyden kysymysten kautta pyrin hajauttamaan projisoinnit mahdollisimman laajasti ja kerroksittain kauttaaltaan koko tilaan. Kussakin projektissa avautuneiden uusien näkökulmien kautta olen tullut tietoisemmaksi välineen ja siihen kytkeytyvien kontekstien yhteyksistä. Olen löytänyt uudenlaisia tapoja varioida projisointitilaa. Projisointitilan kolmiulotteisuus ja veistoksellisuus on näiden kokeilujen tuloksena

dokumentaatio /
work-in-progress,
Sensible Screening
2013

Valokuvat:
Sofia Breczi

paitsi projisointien luomien *valotilojen kolmiulotteisuutta*, myös uudenlaisia mahdollisuuksia sisällyttää mediaskenografian reperiaariin lähtökohtaisesti ja liikkuvia skriinejä ja skriiniolioita.

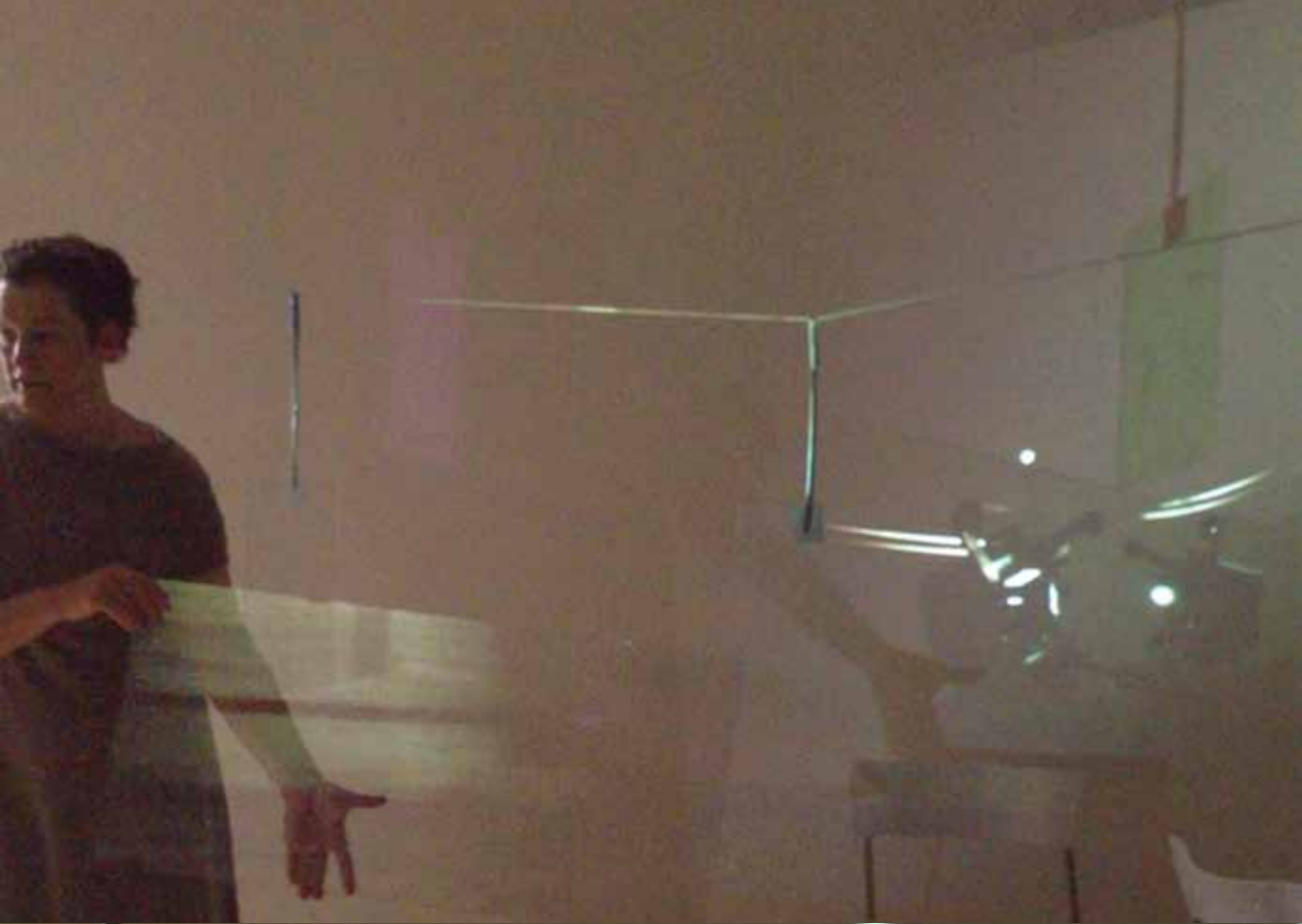
Kuvakerronnan osalta olen pelkistänyt entisestäänkin melkein tyhjiä kuvia yhä vähäeleisemmiksi, esimerkiksi tuskin havaittavien, usein sattumanvaraisten ja toisinaan sellaisiksi rakennettujen häivähdysten kuviksi, joita katsoja täydentää oman mielensä mukaan. Viime kädessä häivähdysmäisen tahran peittoon jäävä näkymätön näyttää kullekin katsojalle tämän oman näkymän kuitenkin parhaiten. Haluan pitää noille näkymille mahdollisuuden avoinna.



00:00:37

-00:00:26







Viitteet

- 1 Benjamin 2009 (1928), 45–46;
Weber 2008, 88–89.
- 2 Weber 2008, 88–89.
- 3 Käytän tässä yhteydessä englan-
nin kielen screen-sanon vapaata
suomennosta ”skriini”, erotuksena
elokuvan tradition valkokankaasta
ja projisointimuovista, jotka
toisintavat renessanssajalta periy-
tyviä käsityksiä kuvasta porttina
tai ikkunana maailmaan. (Alberti
2004, 54; Friedberg 2009, 4–5.)
Video- ja installaatiotaiteen
traditiossa skriinin ontologian
jäsennykset nojaavat puolestaan
etupäässä installaatiotaiteen
nykymuotojen genealogiaan. Ks.
esim. Trodd 2011; Fowler 2008;
Friedberg 2009; Krauss 1994 ja 1976.
- 4 Silverman 1996, 131–134;
Sivenius 1997, 55–56.
- 5 Kirkkopelto 2005, 13–14.
- 6 Kirkkopelto 2005, 14.
- 7 Arlander 1998, 57–58.
- 8 Ks. Kirkkopelto 2009, 231–232.
- 9 Kirkkopelto 2009, 232.
- 10 Heinonen 2005a, 48–49.
- 11 Heinonen 2005a, 49.
- 12 Lowry 2011, 93.
- 13 Laakson väitöstutkimus *Valokuvan
tapahtuma* tutkii valokuvan tapah-
tumaluonnetta. Lähtökohtana on
”kokemus valokuvasta ja halu jakaa
tuo kokemus, silloinkin kun se jää
analyttisen otteen, mitan tai
käsitteiden ulottumattomiin”. Ks.
Laakso 2003 . [https://reseda.taik.
fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?-
lang_global=fi&id=17222](https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?-lang_global=fi&id=17222) (12.4.2013)
- 14 Fowler 2008, 253–267.
- 15 Vrt. Oja 2011.
- 16 Ks. luku (3) Mediat ja mediaalisuus.
- 17 Lehmann 2009, 401.
- 18 Lehmann 2009, 402.
- 19 Lehmann 2009, 369–404.
- 20 Lehmann 2009, 389.
- 21 Lehmann 2009, 388–389.
- 22 Seppänen 2004, 116, 123–124
ja 234; Sivenius 1997, 53–54.
Kontingenssi viittaa mahdolliseen,
ei-väistämättömään tapahtumaan.
Latinankielinen kantasana on
contingentia, mahdollisuus, sattuma.
- 23 Seppänen 2004, 122;
Silverman 1996, 131–135.
- 24 Lacan 1987, 96.
- 25 Sivenius 1997, 49.
- 26 Lacan 1987, 96; Silverman 1996,
134; Sivenius 1997, 49 ja 53–55.
- 27 Seppänen 2004, 123.
- 28 Seppänen 2004, 123.
- 29 Seppänen 2004, 123–124.
- 30 Krauss 1976, 52.
- 31 Krauss, 50, 52.
- 32 Krauss 1976, 52.
- 33 *TESTing2013-workshop* järjestet-
tiin 9.–13.9.2013 Cardiffissa
Walesissa. Viispäiväiseen avoimeen
tutkimustyöpajaan valittiin vertais-
arviointiprosessin kautta yhdeksän
taiteilija-tutkijaa, työparia
tai ryhmää. Työpajan vetäjinä
toimivat Dorita Hannah ja Joslin
McKinney. Vertaisarvioijina ja
kommenttoijina toimivat visuaalisen
kulttuurin tutkija Maaike Bleeker,
arkkitehti-taiteilija Rodrigo
Tisi ja skenografi-tutkija Sodja
Lotker. Työpajan tutkimuskonsep-
tini tiivistelmä, ks. Liite 2.
- 34 Vrt. luku (5) Projisoitu kuva.

Esittövyys

7.

7.1 PROLOGI

performatiivinen luentoinstallaatio *Fantasma-koreja / Phantasm Baskets*

Esitin performatiivisen luentoinstallaation *Fantasma-koreja / Phantasm baskets* (2011) Aalto ARTS:n Taiteen laitoksen Porin yksikön ja *Kosketuksen figuurit* -tutkimushankkeen järjestämässä taidetutkimustapahtumassa *Kokeellinen tapahtuma #1*. Tapahtumapaikkana oli Porin Puuvillan Generaattorigalleria. Luentoinstallaatio on tutkimukseni ajallisesti toiseksi viimeinen käytännön tekemisen osio.

Kaksipäiväiseen taidetutkimustapahtumaan valmistellessani 4-osaista luentoperformanssia käsittelevän opinnäytteeni keskeisiä kysymyksiä ja näkökulmia esityksellisessä ja tilallisessa muodossa – sanallistetussa, toiminnallisessa ja tilallistetussa pähkinäkuoressa. *Fantasma-koreja*-esitysinstallaatio oli noin 45 minuutin mittainen tilanne, joka koostui luentoperformanssista (pitämäni alustus; ks. liite 11.3), jaetusta tekemisestä (fotogrammien tekeminen galleriatilan osana olevassa ”pimiössä”) ja galleriatilaan kultalangasta viritettämästäni viitteellisestä ”ilmaan piirretystä kulissiseinästä”. Lisäksi rakensin kahdesta videosta koostuvan installaation. Käsittelevän taiteellista, tekijälähtöistä tutkimusta yhtäältä suhteessa taiteen konkretiaan ja toisaalta instituutioon. Esitin lyhyesti näkemyksiäni vaihtoehtoisia luennan ja tulkinnan tavoista, kosketuksesta, mediaalisuudesta, rajan, teatterillisuuden ja kokeellisuuden teemoista. Toin esiin, että tarkoitan kokeellisuudella taiteellisen tekijälähtöisen tutkimuksen lähtökohtaa, joka viittaa sekä *kokeiden tekemiseen* että *pyrkimykseen tuottaa yhteyksiä* ennemmin kuin merkityksiä. Kokeellinen tapahtuma tuntui mahdollistavan kummankin näkökohdan testaamisen käytännössä. Taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen kannalta kokeellisuus viittaa myös siihen, että kyse on oman tutkimusympäristönsä ja -materiaalinsa luomisesta ja monialaisesta tutkimusotteesta. Olen rinnastanut tällaista tutkimusotetta nykyteatteritekemisen malliksi yleistyneeseen

devising-työtapaan: siinä on kyse prosessista, joka lähtötilanteessa kieltäytyy ennalta tietämästä mihin se on menossa. Tutkimus-kontekstissa lähtökohta on toki eri tavoin avoin kuin esitys-prosessissa. Suuntaviivoista, lähtökohtaisista tavoitteista ja konteksteista on oltava ainakin alustavasti tietoinen. Hyvässä tapauksessa taiteellinen työskentely ja tutkimuskirjoittaminen valaisevat toisiaan, pyrkien viisastumaan kokemuksesta vaihe vaiheelta. Kuten todettua, kyse on paikallisten, hyvinkin erityisten kysymysten lähestymisestä käytännöllisten, teoreettisten ja menetelmällisten lähtökohtien pohjalta.¹

7.2

Luentoinstallaatio

”silmä, tyhjä kuva, tausta/kulissi”

Luentoinstallaation ensimmäinen osa oli alustus, jossa esittelin tutkimukseni keskeisiä sisältöjä ja suhdettani kokeelliseen tutkimukseen.² Kutsuin yleisön alustuspuheenvuoron ajaksi kohdevaloihin ”näyttämölle” (korokemainen tila galleriakäyttöön omistetun rouhean teollisuustilan perimmäisessä sopessa), puhuja (minä) oli korokkeen edessä muutaman metrin etäisyydellä. Tällä eleellä halusin suunnata huomion katsoja-kokijan keskeiseen rooliin esityskokemuksen muodostumisessa. Yleisö, katsojat olivat tärkeässä paikassa, parrasvaloissa. Otsalampun valossa pitämäni lyhyt alustus käsitteli esityksen eri osioiden otsikoita mukaillen ”instituutiota (alustuksessa painottamani ”vaihtoehtoisten lukemisen ja kirjoittamisen tapojen” teema), silmää (katseen teema ja nurin käännettyä silmää esittävä, suttuisen lasin läpi kerroksittaisille pinnoille hajoava videoinstallaatio), tyhjää kuvaa (fotogrammi-näyttely) ja taustaa/kulissia (galleriatilaan langasta virittämäni kulissin kulissimaisuutta markkeeraava rajaus)” (ks. liite 11.3).

Toisessa osassa *”tyhjä kuva”* kutsuin yleisön työstämään kanssani fotogrammeista muodostuvaa pienoisenäyttelyä galleriatilan perällä olevaan erilliseen, pimeään, käytävämäiseen

tilaan. Fotogrammi on ilman kameraa valmistettu valokuva; valokuvaperille materiaalille (tässä tapauksessa valokuvapaperi) muodostuu varjokuva, kun valon kulku valonlähteestä (tässä otsalamppu) estetään asettamalla esine tai jokin muu asia valonlähteen ja valokuvapaperin väliin. Pyysin osallistujia muutaman hengen ryhmissä mukaani pimeään, katakombimaiseen tilaan valottamaan otsalampun avulla fotogrammeja A4-kokoisille valokuvapapereille. Olin asetellut käytävän molemmin puolin lattianrajaan, nojalleen seinää vasten, toistakymmentä ”valokuvataulua” (valokuvapaperiarkit, joista osaan olin aiemmin tehnyt omia fotogrammejani) puolivalmiiksi näyttelyksi. Valotetut arkit aseteltiin niiden lomaan. Papereille piirtyi tuskin havaittavia hahmoja valon ja paperin väliin asetetuista käsillä olevista asioista kuten hiuskiehkura, pullonavaaja, avaimenperä, käsi.

Pyysin yleisöä vapaasti liikkumaan toisaalla tilassa kunkin fotogrammiryhmän noin viisi minuuttia kerrallaan kestävän pimiövierailun aikana. Gallerian alakerran isossa tilassa oli kaksiosainen installaatio: se koostui lasioven lävitse seinään projisoimastani ”*silmä*”-videosta ja kannettavalta tietokoneeltani katseltavissa olevasta monitorivideosta. ”*Silmä*”-video oli erikoislähikuva mustaa taustaa vasten olevasta pystysuorasta silmästä, ja tietokoneellani pyörivä video oli *Eloojääneet*-esityksessä käyttämästäni materiaalista koottu ”*kädet*”-video (opaakin kalvon läpi heijastuvat pehmeästi liikkuvat varjokuvakädet). Saatuamme neljän fotogrammiryhmän kanssa ”näyttelyn pystytettyä” kutsuin lopuksi yleisön yläkerroksen avoimeen konehallitilaan, johon olin rajannut kultalangalla noin 2 metriä korkean ja 4 metriä leveän ”*tausta/kulissin*”.

Tapahtuman tarkoituksena oli pyrkiä ”hämmäntämään taiteen ja teorian erottelua ja kannustaa ylittämään oman tekemisen rajoja”.³ Lähtökohta jossa esitysmuoto on vapaa ja keskeneräisyys todetaan hyveeksi, on tutkimuskontekstissa osuva ja tärkeä. Kuten johdannossa olen selvittänyt, on lähtökohtanani tuottaa yhteyksiä skenografian mediamuotojen ja kokemuksen aistinvaraisuutta painottavien mediaesteettisten pohdintojen välille.



Kokeellinen tapahtuma osui vaiheeseen, jossa tutkimukseni teoreettinen kehikko oli muodostumassa, mutta kokonaisdramaturgia sisälsi liikkuvia osia vielä enemmän kuin yhden väitöstutkimuksen tarpeiksi. Halusin tilallistaa siihen mennessä esitysosioissa ja *oli/täällä*-videon kautta käsittelemiäni näkökoh-
tia. Koin tarpeelliseksi päivittää tilanteen – tarkistaa olivatko muodostamani näkökulmavalinnat mielekkäitä, oliko teoreettisten pohdintojen ja käytännön tekemisen suhde muodostumassa oikeasuuntaisesti, ja mihin suuntaan teoreettisiin viitepisteisiin yhteydessä olevia fokuksia tulisi hienosäätää ellei peräti asemoida kokonaan toisin. Mitä tulisi vielä rajata kokonaan pois, ja millainen tulisi viime kädessä rakentaa taiteellisten osioitten ja teoreettisten pohdintojen välinen yhteys, tiheys ja tempo? Miten toimia yhteistyössä oman tutkimuksen kanssa ja koreografioida sen elementit viisaasti? Että riittävästi tulisi sanotuksi, mutta ettei yrittäisi väkisin ylisanoa selllaista, joka taideosien ja teoriaosien välisessä tilassa saattaisi sanoa itsensä perä perää asettelemiani sanoja paremmin? Merleau-Ponty kysyy: ”Mutta entä jos kieli ilmaisee yhtä paljon sanojen väleillä kuin sanotulla? Yhtä paljon sillä mitä se ei ’sano’ kuin sillä mitä se ’sanoo’?”⁴ Hän pohtii empiiriseen kieleen kätkeytyvää kieltä ”jossa merkit alkavat taas elää värien häilyvää elämää eivätkä merkitykset täysin vapaudu merkkien kanssakäymisestä”.⁵ Testasin hahmottumassa olevia artikuloitujani koostamalla neljän teeman ympärille tapahtumallisen teoksen. Neljä näkökulmaa, neljä esityksellistä tilannetta ja näiden väliin muodostuva vielä määrittymätön suhde – siinä asetelma, jonka halusin käytännössä kokea yhdessä tutkimustapahtuman muiden osallistujien, kollegoiden ja yleisön kanssa vastavuoroisessa tilanteessa, joka olisi kuin esitys mutta jonka keskeneräisyyden halusin sallia ja jakaa. Tapahtuman lähtökohtana oli ajatus siitä, että keskeneräisyys on hyve – että käytännön kautta tutkiminen on luonnostelua, jossa haparoivilla vedoilla, ajatuksenaluilla ja asioiden välisillä suhteilla on merkitystä. Palaan seuraavassa katsomaan kokemuksen näyttämöllisyyttä ja kysymystä näyttämön ja medioiden virtuaalisesta kyvystä, *esittävyydestä*.

dokumentaatio /
Fantasma-koreja
2011

Valokuvat:
Sari Kärpänen

7.3

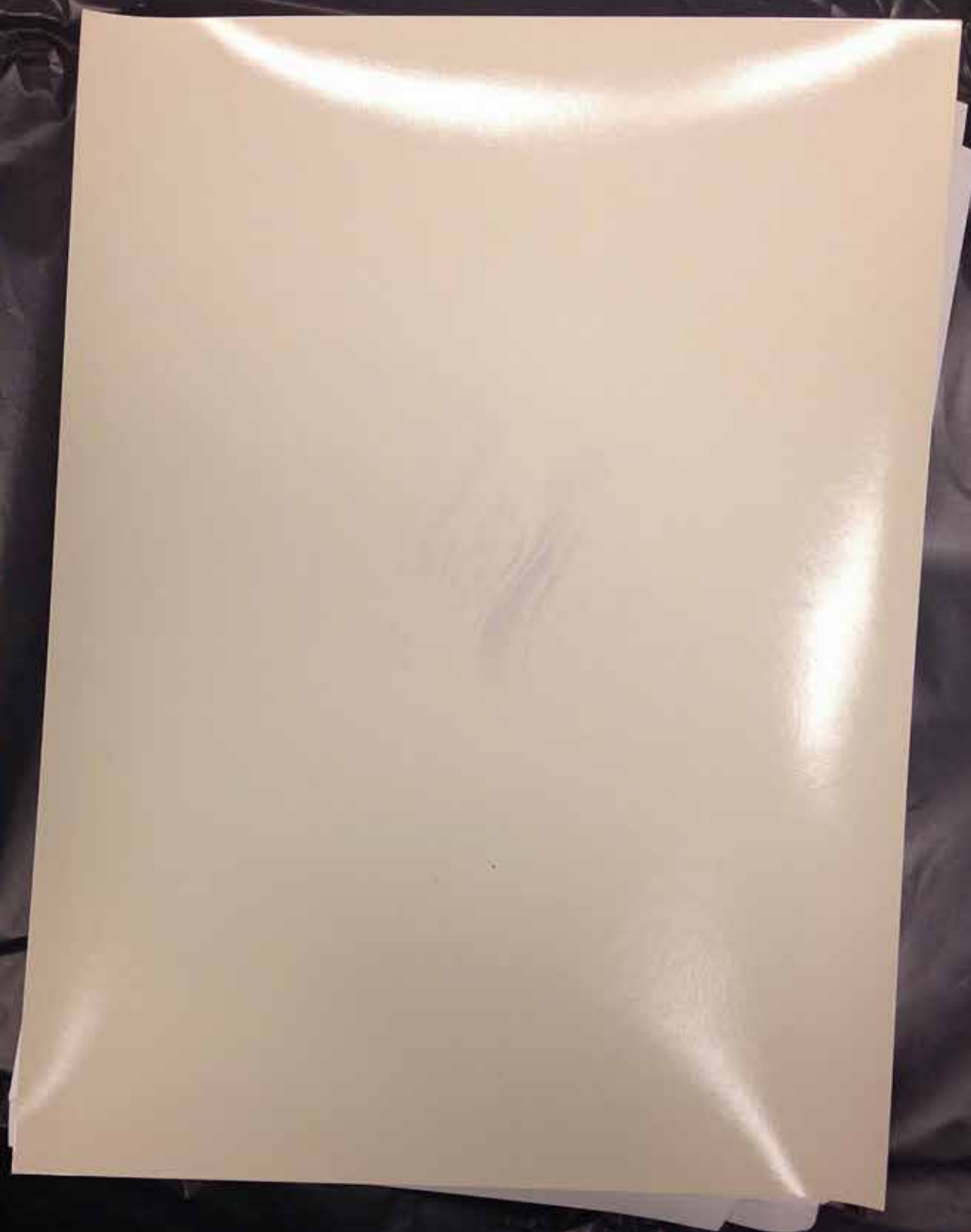
Miten kokemus tunnistaa oman näyttämöllisyytensä

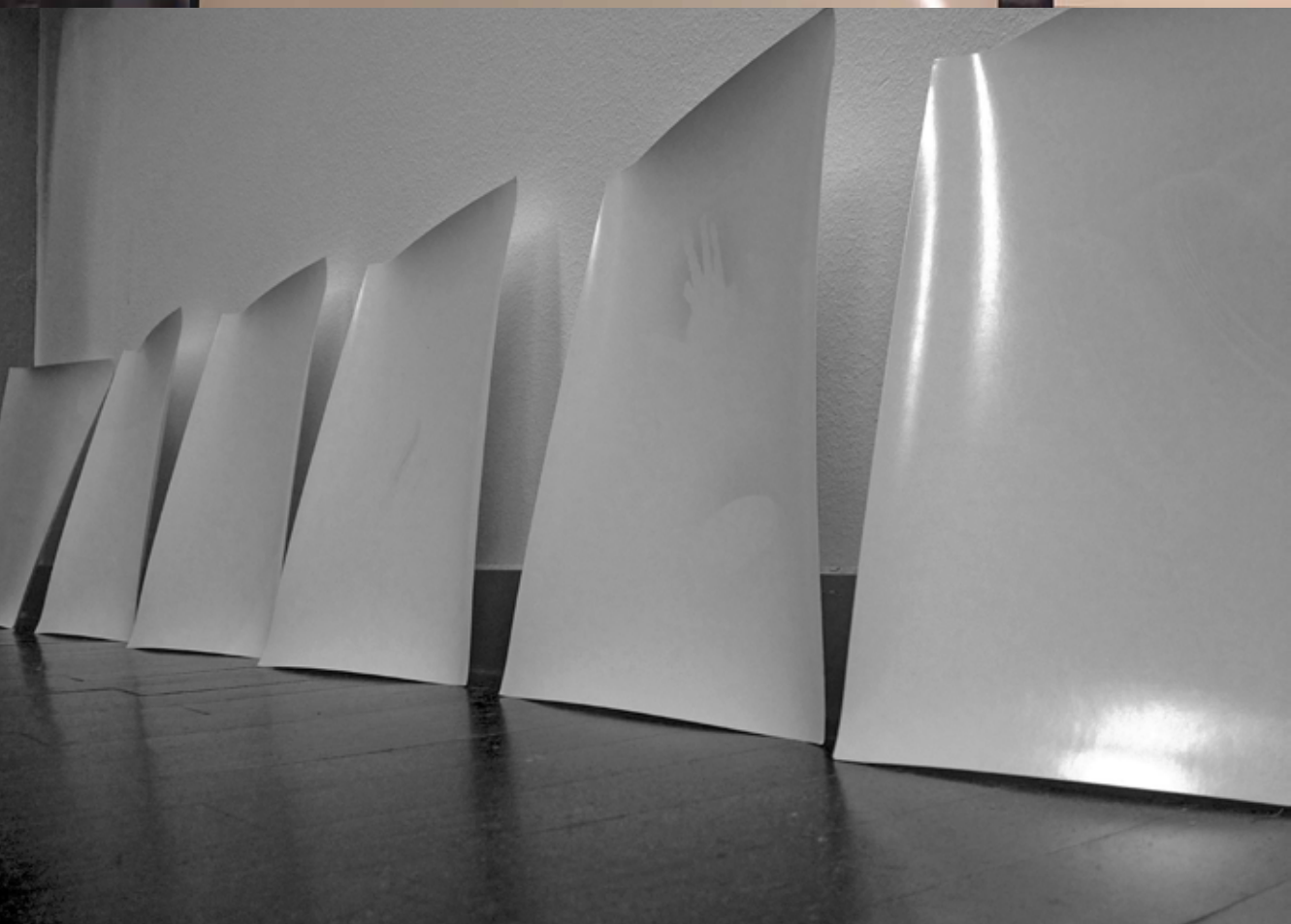
Aristoteleesta alkaen teatteria on tarkasteltu alueena, jossa asiat tapahtuvat *ikään kuin* – toisin sanoen suhteessa mahdolliseen, potentiaaliseen. Brechtin lausuma siitä, kuinka asiat – vaikkakin nyt sattuvat olemaan näin, voisivat yhtä hyvin olla kokonaan toisin, *ganz anders*, on jokaisen teatterintekijän tuntema kulu-
nut, joskin kuvaava ilmaus. Teatteria luonnehtii sen vapaus ja kyky tuottaa ristiriitaisuuksia ja paradokseja tulvillaan olevia virtuaalisia tiloja.⁶ Näyttämö on lähtökohtaisesti heterogeeninen, moniääninen ja sulkeutumaton, ja sitä luonnehtii kyky sisällyttää keinoihinsa ”käytännöllisesti katsoen mikä tahansa sinänsä itsenäinen ilmaisukeino tai mediamuoto”⁷. Teatterin ei tarvitse lunastaa itseään *mitään* vastaavaksi – teatterissa kaikki on yhtä teatteria. Rakenteena, olosuhteena, näytön paikkana tai näyttönä teatteri ei palaudu klassisen filosofian mukaisiin läsnä- ja poissaolon, näkyvän ja näkymättömän, esittävän ja esitetyn tai sisä- ja ulkopuolen kaltaisiin kahtiajakoihin ja erotteluihin.⁸

Teatterin kaksoistodellisuus on käsite, jota voidaan lukea katsojan ja esityksen välisenä sopimuksena. Voidaan myös puhua teatterillisen esittämisen perusrakenteesta, joka jäsentyy esittävän ja esitetyn välisenä rajapintana. Jos ajatellaan näyttämöä todellisen maailman ilmentämisen paikkana, on syytä huomata, ettei näyttämö palaudu ”ideaalin” ja ”mahdollisen” *samuuteen*. Näyttämö ei ole puhtaiden illuusioiden tyyssija, eikä se näin ollen ole yhtenäinen tai itseriittävä todellisuuspaon paikka. Sen sijaan näyttämö näyttää todellisen ja mahdollisen välisen katkoksen, jonka nojalla ne ovat erottamattomassa *suh-
teessa toisiinsa*. Kirkkopellon mukaan juuri teatteri-illuusion keinoin näkyväksi tulee se, että olemme suhteessa maailmaan tietyn illuusion kautta ja välityksellä.⁹ Tässä mielessä näyttämö on erityistä ”optiikkaa”. Ajallisesti näyttämö on yhtä lailla pitelemätön. Esitys tapahtuu tietyn reaaliajan puitteissa, mutta hajaantuu

kuin Geulincxin kellot Benjaminin ajan sidoksia kuvaavassa metaforassa: kelloista toinen edustaa psykologista, toinen fyysistä maailmaa, eivätkä niiden viisarit osoita yhtenäistä aikaa.¹⁰ Kun todetaan kaiken olevan teatterissa yhtä teatteria, viitataan siihen että kaikki esillä oleva viittaa paitsi itseensä ja omaan rajaukseensa, myös kaikkeen siihen mikä ei tilallisesti ja ajallisesti ole läsnä.

Benjaminin mukaan koko länsimaisen ajattelun traditio on mahdollisen ja todellisen suhteen leimaamaa. Hänen kuulun Taideteos-esseensä termein taideteoksen teknistä uusinnettavuutta tulee ajatella ei vain suhteessa mahdolliseen, vaan myös mahdottomaan ja sikäli kyse on virtuaalisesta ulottuvuudesta.¹¹ Ajatus paikastamme taiteen kokijoina läpivalottuu tätä käsitystä vasten – se on yhtä epävarma ja määrittymätön kuin teos tai esitys itse. Taiteen mahdottomuutta voidaan lähestyä rajana – ei kuitenkaan estävänä rajana vaan sellaisena (mahdollisen ja mahdottoman välisenä) jakolinjana, jonka hyväksymisen kautta esitystä tai teosta voidaan kokemuksena lähestyä. Immanuel Kantin transsendentaalifilosofian pohjalta kokemuksen muodostumista voidaan lähestyä ”kokemuksen mahdollisuusehtoihin”. Menemättä työni kehiksessä kantilaiseen kehikseen kuin hipais-
ten, otan esiin virtuaalisuuden ajattelun kannalta erään valaisevan huomion; Kantin lähtökohtana on että kokemusta tarkastellaan transsendentaalisena ilmiönä, jossa pyritään kurottamaan ”ymmärryksen tuolle puolen”.¹² Kirkkopellon muotoilun mukaan kokemuksen tosiasiaa ja yksittäisiä kokemussisältöjä pyritään silloin lähestymään ikään kuin sisältä käsin.¹³ Kant on osoittanut, että havaitsemiseen liittyy aina tietoisuus havaitsemisesta¹⁴ ja että transsendentaalinen illuusio antaa ajateltavaksemme enemmän kuin mitä voimme ymmärtää. Esteettisen kohteen äärellä ihminen pyrkii hahmottamaan asiaa kuvittelukykynsä kautta ja ymmärtämään sen mielekkyyttä. Pyrkimällä käsitteellistämään havaintoa voimme kokea omaavamme jonkinlaista järjellistä hahmotus- ja käsityskykyä, samalla ymmärtäen että taiteen ”mahdoton ylevä” on ja säilyy tavoittamattomana.¹⁵





Pohdin edellä luvussa 6 *Näkyvyys ja ”skriini”* teatterin todellista liikelakia”, virtuaalista esittävyyttä suhteessa Lehmannin näkemyksiin.¹⁶ Hänen tulkinnassaan *esittävyyys* palautuu näyttämön elävään hahmoon ja jää mediakuvista puuttumaan. Weber puolestaan on Benjamin-luentansa pohjalta esittänyt, että medioiden virtuaalisuus jäsenyy kaksoisvalottuneena ajallisena ja tilallisena tapahtumana.¹⁷ Medioita luonnehtii jännite, joka ei toteudu aistihavainnossa, mutta joka kuitenkin vaikutuksena ja kykynä osallistuu kokemuksen muodostumiseen. Oma käsitykseni mukaan tällainen virtuaalinen kyky ilmentää medioiden teatterillisuutta *esittävyytenä*.

7.4

Tulossa olevan mediumi

Tukeudun *esittävyyden* suhteen luvussa *Mediat ja mediaalisuus* alustavasti käsittelemiini, Benjaminin kääntämisen teoriaan palautuviin näkemyksiin ja siinä artikuloituaan käsitykseen kielestä mediumina, joka ei ole vain väline vaan jolla myös ”on kykyä” osallistua itse artikulaation tapahtumaan, kommunikoi-tua kielenä. Kieli ei jäsenny merkitysten kuljettajana ja kommunikaation välineenä; sen sijaan se kommunikoituu sekä suhteessa itseensä että kaikkiin muihin kieliin, joita on sekä sanallisia että ei-sanallisia. Myös teatterillinen mediumi voidaan tulkita kieleksi, joka ei pelkisty välineeksi tai keinoksi merkityksenmuodostuksen itseriittoisten kenttien muodostukseen. Aktuaalisen ja virtuaalisen suhteen jäsennysten pohjalta näyttämön mediumia voidaan ajatella eroavuuden ja muuntuvuuden periaatteen mukaisena rakenteena. Tämä periaate ei ala tai lopu, se *on* näyttämön olo-suhde. Tältä pohjalta todentuu käsitys näyttämöstä reunoiltaan avoimena merkitysten liikkeen pelikenttänä, joka kysyy tauotta rajojaan. Jos johonkin voi näyttämöllä luottaa, niin siihen, ettei se sulkeudu pysyvien ja lukkoonlyötyjen merkitysten yhtenäiseksi, eheän estetiikan synteesitilaksi. Virtuaalisuus ilmentää

mahdollisuutta ymmärtää näyttämö merkityksenmuodostuksen kannalta jatkuvassa liikkeessä olevaksi *transformatiiviseksi tilaksi*.

Edellä esitetyn nojalla *esittyvyys* – näyttämön mediumin ja mediaalisen näyttämön olosuhde tai periaate – näyttäisi viittavan siihen, ettei medium luonteeltaan ”itsestään eroavana” palaudu yhteenkään teosta määrittävistä fyysisistä ja materiaalisista tekijöistä. Tämä herättää kysymyksen, jota myös Kraussin ”mediumien erityisyyttä” koskevien näkemysten nojalla voidaan pohtia¹⁸: onko mielekästä pohtia mediumin ja ”muodon” suhdetta, ja jos niin miltä pohjalta? Niklas Luhmann lähestyy mediumspesifisyyden ja materiaalisuuden suhdetta ”hahmon muodostuksen” kautta. Hänen näkökulmastaan on selvää, ettei mediumilla ole materiaalista hahmoa. Tuoli, veistos tai projisointi ei ole mediumi. Luhmannin näkökulmassa painottuva (mediumin) ”elementtien keskinäinen irtonaisuus”¹⁹ avaa kuitenkin kiinnostavan näkymän ajatella esittyvyyttä suhteessa materiaalisuuteen kahdelta kannalta: ensinnäkin, tällaista elementtien keskinäistä irtonaisuutta voidaan lähestyä Benjaminin toisaalla eleen teoriaan viittaavien jäsennysten pohjalta ”saumojen löysäämisen” termein. Mediumia ei ole mielekästä ajatella teoreettisena rakennelmana; se on jotakin mikä on jokaisessa teoksessa ”läsnä” vaikka se on ja pysyy ”näkymättömänä”. Luhmannin sanoin medium operoi aina ”toisella puolen”, puolella joka ei ole määritettävissä.²⁰ Tältä pohjalta muotoa voidaan ajatella takeena tai edellytyksenä mediumin läsnäololle. Muoto osoittaa mediumin määrittelyä pakenevan paikan tai tilan, ja näin se samalla osoittaa mediumiin sisältyvän mahdollisen ”oman itsensä toisena puolella”.²¹ Tässä tulkinnassa esteettisenä ja havaittavana oliona teos on olemassa ainoastaan muodon ja mediumin yhteisvaikutuksena. Luhmann pyrkii osoittamaan, ettei muoto ole taiteellisen prosessin tulos vaan ennemminkin osoitus siitä, että (taiteen) medium on ja pysyy operatiivisena. Näkemys tukee ajatusta laajentuneesta skenografia-käsitteestä.

Virtuaalisen *esittyvyyden* ja materiaalisuuden välisen suhteen pohtiminen on myös konkretisoitunut itselleni käytännön

työssä kohtaamiani kysymyksiä *erilaisista tavoista ymmärtää materiaalisuus*. Videoprojisoitien toteutuksessa käyttämäni välineet kuten kamerat, nauhat, muistikortit, projektorit, mat-
riisit, johtovyyhdet, pleksit, vaijerit, kankaat, pressut, ihmeisiin
kykenevää ”jeesusteippiä” unohtamatta, ovat kouraantuntuvia
ja materiaalisia. Työskentelymateriaalejani ovat kuitenkin myös
lukuisat aineettomat tekijät – projisoinnit, mittailu, tuumailu ja
säättäminen, kaikkinaiset tilanteissa eletyt havainnot. En ehdota,
että mediumin ja muodon suhdetta koskeva kysymys palautuisi
siihen mistä valokuvateoriassa puhutaan kuvan ratkaisevana het-
kenä. Kuitenkin, kun ajattelen mediumin ja muodon suhdetta
koskevaa kysymystä jäädytetyn tilannekuvan kaltaisena, käsitteel-
liseen muotoon eristämänäni ohikiitävän kiinni ottona momenttina,
tässä oman mieleni otoksessa minun on mahdollista ruumiillistaa
mediumin, virtuaalisuuden ja esittyvyyden käsitteitä kuin kat-
soisin omaa kokemuseräistä tapaani jäsentää tätä käsittämät-
töntä käsitettä mikroskoopin linssin lävitse. Pystyn sulkemaan
tästä teoreettisesta näkymästä pois heikkoja kuvia ja näkemään
selkeämmin vahvoja – ja sen jälkeen palauttamaan pohdintani
takaisin elettyyn todellisuuteen. Ikään kuin lainaan konventio-
naalista optisen järjestyksen objektivoivaa työtapaa ja lasken sen
käytön jälkeen käsistäni, palatakseni moniaistimelliseen todel-
lisuuteen. Mediumin ja muodon suhde avaa minulle näkyvän ja
näkymättömän kiasmaattiseen suhteeseen *esittyvyytenä* – joka on
ja pysyy virtuaalisena, efektinä²² ja sellaisena vaikuttaa kokemuk-
seni konkretiaan.



Viitteet

- 1 Ks. Borgdorff 2007, 76.
- 2 Ks. Liite 3.
- 3 Ks. <http://kokeellinenentapahtuma.tumblr.com/> (10.11.2013)
- 4 Merleau-Ponty 2012, 269.
- 5 Merleau-Ponty 2012, 269.
- 6 Ks. Kirkkopelto 2005; Heinonen 2005.
- 7 Heinonen 2005a, 39.
- 8 Kirkkopelto 2009 ja 2005; Heinonen 2005a, 39 ja 49–51.
- 9 Kirkkopelto 2005, 20.
- 10 Benjamin 2009 (1928), 96–97.
- 11 Benjamin 1989, 139–173.
- 12 Lat. *transcendere* (*trans* + *scandere*) tarkoittaa ”ylitse tai tuolle puolen kiipeämistä”. Ks. Kirkkopelto 2005, 15.
- 13 ”Termi mahdollisuusehto on peräisin Kantilta, joka teoksessaan Puhtaan järjen kritiikki (*Kritik der Reinen Vernunft*, 1781) määrittelee transsendentaalin filosofisen metodin; ‘Kutsun transsendentaaliksi kaikkea tietoa joka objektien sijasta käsittelee ylipäänsä tapaamme tiedostaa objektit siinä määrin kuin tuo tiedostaminen on mahdollista *a priori*’. (Kant 1968, 63). Kokemuksen mahdollisuusehdot ovat kaikkea empiiristä kokemusta edeltävää, apriorista, synteettistä tietoa maailman tiedollisen ilmenemisen yleisistä periaatteista.” (Kirkkopelto 2005, 35, alaviite 4)
- Kuten Kirkkopelto huomauttaa, transsendentaali tarkastelu ottaa vakavasti aistimukset, mielikuvat, havainnot, tunteet ja käsitykset, joiden pohjalta voidaan kysyä, mitä muuta meille ilmenevän kokemuksen ylittävää – samalla sitä kiistatta määrittävää – on oletettava, jotta kokemus on meille mahdollinen sellaisena kuin se ilmiselvästi näyttäisi olevan. Tällöin kysytään kokemuksen rakennetta ja toimintatapaa, ei jotakin ”tuonpuoleista”, transsendenttia, sinänsä. (Kirkkopelto 2005, 15–16.)
- 14 Korkman ja Yrjönsuuri 1998, 440–441.
- 15 Oosterling 2003, 40. Seuraan tässä myös Luodon ”Esteettinen, poliittinen ja kuva” -teemaseminaarissa AaltoARTSissa 2007 esittämää muotoilua. Seminaarin vetäjinä toimivat Luoto ja Mika Elo.
- 16 Lehmann 2009, 403.
- 17 Weber 2008, 88–89.
- 18 Krauss 2000, 56.
- 19 Luhmann 2000, 102–103.
- Ks. myös Rebentisch 2012, 81.
- 20 Luhmann 2000, 118.
- Ks. myös Rebentisch 2012, 87.
- 21 Ks. Rebentisch 2012, 87.
- 22 Rebentisch 2012, 87–88.

still-kuva
videolta *silmä*
(*Fantasma-koreja*
2011)

Skenografia
ja projisointi-
arkkitehtuuri

• ∞

Taiteellinen tutkimukseni koostuu kahdesta osasta, kirjoitusosasta ja kuuden esityksellisen teososion muodostamasta taiteellisesta kokonaisuudesta. Kirjallinen osio ja taiteellinen osio ovat toisiinsa kiinteässä ja vastavuoroisessa suhteessa. Esitykset ja esitykselliset installaatio-osiot ovat olleet tutkimista taiteen konkretiassa. Ne ovat olleet tutkimusaiheeni havainnollistamista tilassa ja samalla kysymysten tarkentamisen tiloja. Kirjallinen osio on taiteellisten osien synnyttämien pohdintojen tutkimista. Kirjoittamisen ja taiteen tekemisen välillä tapahtuu menetelmästä toiseen siirtyvää liikettä, josta valtaosa on vapaata ja assosioivaa.

Olen koonnut näkökulmia mediaalisuuden ja kosketuksen antamiin ajattelun aiheisiin yhteydessä medioita hyödyntävään skenografiaan – erityisesti videoprojisointeihin. Olen lähestynyt aiheitani *kosketuksen arkkitehtuuriksi* kutsumani aistimuksellisen kokemuksen välitteisen rakenteen nojalla. Olen pohjittanut taiteellisessa työskentelyssä ja kirjoittamisessa medioiden kokemuksellisuutta ja skenografian intermediaalisia käytäntöjä. Olen tuonut tutkimukseni näyttämölle kolme esitystä ja kolme muuta taiteellista osaa. Suhtaudun näyttämön medioihin tilallisina ja ruumiillisina, ei-kerronnallisina ja omarytmisinä. Allekirjoittaudun laajentuneen skenografia-käsitteen maisemaan, joka merkitsee minulle aktiivista, toiminnallista ja tilannekohtaista lähtökohtaa. Skenografia edustaa onnellisen väärin navigoinnin lähtökohtaa joka pitää tilan, ajan ja esitystekstin liikkeessä. On kuin virittäisi soitinta, voi seuralla rytmistä rakennetta, sävelkuja ja poljentoja ja halutessaan poiketa niistä vain hienovaraisesti. Tai antaa mennä niin että näyttämö rytisee.

8.1

Skenografianäyttämön akuutti kysymys

Olen vastannut tutkimuksellani tiedolliseen intressiin, jossa on kolme näkökohtaa: mediaalisen näyttämön kysymyksen akuuttius skenografian nykykäytäntöjen kannalta, medioiden

kokemuksellisuuden ja aistimuksellisuuden jäsentäminen, ja mediaalisuutta luonnehtivan *välitteisyyden* erityispiirteiden ymmärtäminen yhteydessä skenografian nykykäytäntöihin. Olen käsitellyt näitä kysymyksiä taiteellisen, tekijälähtöisen tutkimuksen ja laajentuneen skenografia-käsitteen lähtökohdista. Se on tarkoittanut etenemistä kahdessa rinnakkaisessa rekisterissä; tutkiminen on edennyt sekä käytännön tekemisen että teoreettisten pohdintojen muodossa. Olen lähestynyt taiteellista työskentelyä mediaesteettisten ja ruumiinfenomenologisten pohdintojen läpivalaisemana – ja toisin päin: pohtinut tutkimukseni teoreettisia viitepisteitä käytännön tekemisen ja eletyn kokemukseni lävitse. Tulkinallisen synteessin sijaan olen mennyt kohti avointa, kysyvää ja dialogista tilaa, joka tutkimuksen edetessäkin säilyisi avoimena ja alttiina muutoksiin. Olen kokenut näin mahdolliseksi muodostaa kokeellisia ja kulmikkaitakin kontakteja, joiden kautta tunnustella aihetta.

Nykyskenografia operoi yhä useammin fyysisen tilan ja mediatilojen yhdistelmissä. Tutkimukseni kokoavana päätelmänä on, että mediaalisen näyttämön kysymys koskettaa kaikkia aisteja ja mediatilallinen kokemus on eletty, aistimuksellinen ja autenttinen. Mediaalisella näyttämöllä esiin nousee eri medioiden välisen yhteispelin tuottama jännite; tätä voi kuvailla kokemuksen erityiseksi laaduksi, jota voi lähestyä kohdistamalla huomio havaitun ja havaitsevan väliseen suhteeseen. Mediasensitiivisesta näkökulmasta medioiden medioima kokemus muodostuu yhteen tuovan eron jännitteessä. Tämä samanaikaisen etäisyyden ja intimitietin dynamiikka pitää yllä eroa havaitsijan ja havaitun välillä samalla kun se pitää kokemuksen osapuolia toistensa otteessa. Tämä jännite leimaa myös kosketusta.

Medioiden käsittäminen ruumiiseen ja aistisuuteen sidoksissa olevana rakenteena tarjoaa mahdollisuuden huomioida fyysisen tilan ja mediatilojen yhdistelmissä korostuva kokemuksellisuus tilan, medioiden ja läsnäolijan vuorovaikutteisuuksena, joka määrittyy aina tilannekohtaisesti. Tässä asetelmassa karkeat ”live vs medioitu” -vastakkaisasetelmat osoittautuvat

riittämättömiksi. Kyse ei pelkästään ole ontologiselta asemaltaan eroavien tai vastakkaisia statuksia edustavien mediumien *erosta*. Aistinvarainen kokemus ei eletyssä tilanteessa ole pilkottavissa erillisiin taajuuksiin, joista yksi vastaanottaisi vain elävää vuorovaikutusta ja toinen voitaisiin virittää vastaanottamaan pelkästään mediavälitteistä informaatiota. Kyse ei myöskään ole synteesisistä, jossa eri aistimukset sulautuisivat yhteen.

Yhteenvetona voi todeta, että mediateatterillinen kokemus muodostuu katsoja-kokijan havainnossa omana ja henkilökohtaisena, samanaikaisesti monikollisena ja jaettuna ruumiillisena ja vuorovaikutteisena kokemuksena. Omassa tutkimuksessani tätä kokemusta määrittävät tilan ja projisointistrategioiden välinen suhde, tilannekohtaisesti määrittyvä materiaalisuus, katsojakokijan havainnon painottuminen sekä viittaukset ruumiillisuuden ja fantasmaattisten elementtien yhteyteen. Kun medioita tarkastellaan *aistimisen, havaitsemisen, tuntemisen, käsittämisen, ymmärtämisen ja ajattelun potentiaalisuuden kannalta* – unohtamatta että myös aistinvarainen, eletty kokemus itsessään on meille jollakin tavoin ”välittynyttä” – niin huomataan, että moni arkipuheessa teknologiaan sidoksissa oleva termi irtoaa teknologiakiinnikkeistään. Mediaalisella näyttämöllä esiin nousee medioiden välineellisten ominaisuuksien sijaan medioiden ”*olemista tuottava, rakenteistava muotoutumisen periaate*” joka ”välittää subjektin ja objektin, hengen ja aineen, minän ja muut, meidät ja maailman”.¹ Vastaavanlaiseen olemistapaan viittaavat tunnetusti myös erilaiset henkimaailman viestinkantajat kuten meediat ja enkelit.² Olemme eri tavoin medioidun aistimuksellisen datan vaikutuspiirissä, samanaikaisesti monien ja rinnakkaisten. Olemme osallisia vastavuoroisessa tapahtumassa, johon itsekin samaan aikaan aistivana ja aistittuna osallistumme. Yhteen tuovan eron jännitteessä muodostuva kokemus ilmentää medioiden tapaa koskettaa kokijaansa. Itse ajattelen, että mediaalisella näyttämöllä pääroolissa on esitystilanteen haltuun ottava, ympäristöönsä reagoiva katsoja-kokija.

8.2

Virtuaalimaailman paluu kokijan näkökulmaan

Olen selvittänyt videoprojisointien muodostumista kokemuksellisinä ja sitä miten ne muokkaavat näyttämöä ja muodostuvat katsoja-kokijan kokemuksessa. Taiteelliset osat ovat olleet paitsi taiteellisen ilmaisun paikkoja ja tilanteita, myös koeolosuhteita, joissa olen lähitarkastellut eri vaiheissa muokkautuneita kysymyksiä. Prosessin kulmikas, katkonainen, paikoin oivalluksen hetkiä avannut ja lopulta tähän pisteeseen päättämäni eteneminen on tehnyt itselleni näkyväksi monia skenografian, näyttämön, taiteen ja medioiden olemusta ja kokemuksellisuutta määrittäviä näkökohtia, joita nyt lukijalle avaan.

Olen tutkinut taiteellisissa projekteissani hyvinkin tilannesidonnaisia kysymyksiä. Erityiskysymysten kautta tuon mediaalisuutta koskevia pohdintojani esiin myös yhteydessä laajempaan esityksellisten taiteiden ja teatterillisuuden alueeseen. Toivon tutkimukseni keskusteleavan monialaisesti sekä taiteen tekijöiden että taiteen tutkijoiden kanssa. Itselleni on ollut tärkeää osallistua keskusteluun medioiden teatterillisuudesta sekä niiden vaikutuksista tapoihimme jäsentää elettyä todellisuutta.

Skenografian projisointiarkkitehtuuri on ensisijaisesti tilanteiden sisällä tapahtuvia tilanteita. Muuttuvina ja muutokseen itsekin sysäävinä toimijoina projisointitilat osallistuvat näyttämön tapahtumaan. Ne muokkaavat näyttämöä ja esitystä tilanteena. Keskeisessä roolissa tässä transformatiivisessa tilanteessa on katsojan kokemus. Katsoja aktivoi ruumiillisen havaitsemisensa kautta merkityksiä ja aktivoituu samassa yhteydessä itsekin. Mediaalisuuden ja kosketuksen teemojen avaamista näkökulmista intermediaalinen näyttämö voidaan kohdata tietoisena siitä, että kokemuksen, minuuden, paikan ja merkitysten vakaus, pysyvyys ja stabiliteetti tulevat vakavasti uhatuksi. Tämä takaa sen, että oli näyttämön ulkopuolella miten oli, esitystapahtuma säilyy avoimena ja pidäkkeettömänä. Näyttämöllä

yksilön ja yhteisön, minun ja maailman välisiä kohtaamisia on mahdollista tehdä näkyväksi yli kontrollin, vallan ja lain.

Tuomalla mediaesteettistä ja fenomenologista keskustelua skenografian alueelle olen valottanut teknologista kuvantamista ja medioita kosketuksen ja ruumiillisuuden näkökulmista. Pyrkimyksenäni on ollut palauttaa käsistä ja ymmärryksen piiristä karkaamaan taipuvaista virtuaalimaailmaa takaisin maan pinnalle, ihmisen lähelle, kokijan näkökulmaan. Kysymys medioiden kokemuksellisuudesta on laaja ja monitahoinen, ja omalla tutkimuksellani voin ainoastaan ehdottaa joitakin näkökulmia medioiden kokemuksellisuuteen. Mediasensitiivisestä näkökulmasta kysymys mediaskenografoista palautuu ruumiillisen havaitsemisen fenomenologiseen perustaan. Pääsy ruumiillista havaitsemista koskevaan käsitteelliseen ajatteluun avautuu omalla kohdallani ensisijaisesti taiteellisen työskentelyn maastossa, jossa navigoidessani olen tukeutunut käsitteelliseen karttaan ja löytänyt valaisevia kiinnekohtia. Merleau-Pontyn pohjalta aistinvarainen, eletty kokemus jäsentyy meille ”välittyneeksi” kontaktiksi. Tältä pohjalta käy ilmi, että mediaalisuus ei lähtökohtaisesti ole sidoksissa ainoastaan elektronisiin medioihin ja teknologiaan.

Mediateknologiat ovat nostaneet esiin nähdäkseni kaksi skenografian kannalta keskeistä tekijää. Näistä ensimmäinen vaikuttaa suoraan koulutukseen ja käytäntöihin ja toinen itse alan määrittymiseen. Videoprojisoitien ja muiden kuvantamisen teknologioiden muodostuttua viime vuosikymmeninä keskeiseksi osaksi esitysvisualisointeja ovat lavastustaiteen ja valosuunnittelun alueet lähentyneet toisiaan entistä enemmän. Toisekseen erilaiset mediatilat ovat muodostuneet sellaisiksi tapahtumallisiksi ja esitystilallisiksi alueiksi, joita voidaan perustellusti pitää skenografian uusina toiminta-alueina. Mediaskenografioiden käsittäminen fyysisten tilojen ja virtuaalisten tilojen vuorovaikutteisina yhdistelminä, jossa katsojan aistinvarainen kokemus ja ruumiillinen havaitsemisprosessi ovat keskeisessä asemassa, vaikuttaa jo nyt – ja etenkin tulevien esittämisen näyttämöiden yhä monimuotoistuviin käytäntöihin. Moneen yhtäaikaiseen paikkaan ja aikaan

sidoksissa olevat esitysmuodot ja kevenevät tuotantorakenteet, teatteriteknologisten välineiden helppokäyttöistyminen ja vuorovaikutteisten teknologioiden yleistyminen teattereiden ja esittävän taiteen käytännöissä vaikuttaa varmasti laajeneviin skenografian tulevaisuudennäkymiin. Toisaalta on niin, että meitä kiehtoo, on aina kiehtonut kokemus maailmassa olosta, yhteydestä, mielekkyydestä ja merkityksen muodostuksen prosesseista. Tämä on näyttämön optiikan valokeilassa nyt, on aina ollut, ja tulee pysyttelemään hohteessa edelleen.

Tutkimukseni ympäristönä on aistimuksellisuutta painottava diskurssi. Lähestymällä kysymystä medioista ja mediaalisuudesta *ei-välineellisestä, kokemuksellisesta perustasta käsin* pyrin tuomaan esiin näkökohtia, jotka informaatio- ja kommunikaatioteknologioihin kytköksissä olevassa yleisemmässä tarkastelussa jäävät katveeseen. Aistikokemuksen välityksellä olemme yhteydessä maailmaan ja toisiimme – ainostaan tätä kautta tulee maailma koetuksi, tiedetyksi, jaetuksi ja ymmärretyksi.

Laajemmassa kulttuurisessa kehityksessä medioiden kokemuksellisuuden kysymykset koskevat elektronisten medioiden vaikutusta tilan, paikan ja ruumiillisuuden jäsennyksiin. Näiltä alueilta kysymykset ulottuvat edelleen medioiden ja teknologioiden aistimuksellisuuden ja ontologisen aseman ohella materiaalisuuteen – ja erilaisiin tapoihin käsittää materiaalisuus. Ontologisen, eettisen ja historiallisen materialismin polut palaavat yhteisöön, *polikseen* ja poliittiseen. Olkoonkin että kaikkiin maailman kolkkiin yhteydenpidon mahdollistavat mediateknologiat ovat kutistaneet maailmallisen kanssakäymisen, kommunikaation ja viestinvaihdon välimatkoja, ei poliittisen – sellaisena kuin se nykykatsannossa ensisijaisesti talouden parametrein määrittyy – ja aistimuksellisen etäisyys toisistaan kenties minään historiallisena aikana ole ollut niin ällistytävän mittava kuin se nykytilanteessa on. Aistimuksellisen kokemuksen kautta muodostuvan tietämisen, tuntemisen ja mielekkyyden pohtiminen on maailmassa olon pohtimista. Sellaisena se on omaan näkökulmaamme ja siten kokemukseemme palaavien historiallisten,

diskursiivisten ja tunnemuistiin rekisteröityneiden yhteyksien näkyväksi tekemistä. Tutkimukseni avaa omalta osaltaan näitä kysymyksiä.

Kokemuksenvaraisten prosessien käsitteellistämisen ei ole ongelmatonta. Vaarana on liukuminen synteisiin, monitahoisten käsitteiden yliselittäminen tai yleiskäsitteiden näkeminen siellä missä oudon ilmiön tai käsitteen lukuisia heijastuspintoja tulisi varjella yksiselitteisyydeltä kaikin tavoin. Toisaalta ajattelen, että taiteellisen tutkimuksen tehtävänä on käydä kokemuksen keskelle, eikä käsitteiden kutittelua ja käänteilyä kannata kammoksua silloin kun asioiden välinen yhteys antaa kuulua itsestään. Taiteellisiin osioihin liittyvät näkökulmani ja havaintoni ovat kokemuksenvaraisia ja subjektiivisia otoksia. Ne ovat omiin skenografisiin ja tutkimuksellisiin lähtökohtiini, ajatuksiini ja tavoitteisiini kytkeytyviä näkökulmia – huomioita, painotuksia ja valotuksia. Esitysprosesseja, niiden lähtökohtia ja tavoitteita koskevat kuvaukset ovat sidoksissa omiin skenografisiin intresseihini, kysymyksenasetteluihini, vaikutteisiini ja pohdintoihini – nyt ja silloin. Purkamalla esitysprosesseja ja kolmea muuta taiteellista osiota vapaamuotoisesti, liittämällä mukaan merkityksellisiksi kokemiani yksityiskohtia, hetkiä ja näkökohtia olen pyrkinyt huomioimaan taiteellisiin prosesseihin sisäänrakennettua yksityisen ja jaetun vilkkaasti aikaa ja paikkaa vaihtavaa vuoropuhelua.

Mielipuolen päiväkirjan kohdalla keskityin immerssiivisen tilan kysymyksiin. Päädyin siihen, että mediaalisuutta luonnehtivan ”radikaalin muuntuvuuden” pohjalta voidaan huomioida ”yhteen ja eroon pyrkimisen samanaikaisuus”, joka viittaa jatkuvan tulossa olon ja uudelleen paikantumisen jännitteseen. Tämä jännite luonnehtii niin mediateatteria kuin myös näyttämöä mediumina. Yhteys nykyskenografiaan muodostuu muuntuvuuden, eron ja yhteyden samanaikaisen vaikutuksen ja liikkeelle panevan oudon navigoinnin kautta. *Eloanjääneet*-esityksen kohdalla erittelin projisointien muodostamia valotiloja musiikillisen, äänellisen ja rytmisen esityskielen pohjalta. Olen poiminut

esitys- ja installaatiotaiteesta, taiteilijaelokuvasta ja elokuvan traditiosta kiinnekohtia, jotka ovat problematisoineet kaksikulotteiseen pintaan kiinnittyviä katsomiskonventioita, ruumiin paikkaa ja katseen ja katsojan asemaa. *Bodies Are No Good* -esityksen yhteydessä olen käsitellyt kuvan syvyyssulotteisuutta ja esityksen eri elementtien toteuttamista – tanssittamista – rinnakkain. Löysin katsojan katseen takaisin palauttavan diagnostisen katseen ja tyhjän, hitaan kuvakerronnan välillä yhteyksiä, joiden nojalla käsitykseni katsojan kokemuksen ruumiillisuudesta vahvistui. Katsomiskokemuksen ruumiillisuutta näyttäisi korostavan sellaiset kokeellisen elokuvan keinot kuten hypyt, katkokset ja siirtymät. Näitä keinoja ajattelen kiiloina, joita voidaan lyödä väliin – outoihin väleihin – jotta tiedostamattoman logiikalla operoiva ei-narratiivinen narratiivi säilyisi operatiivisena. Projisoidun kuvan näytön paikka, *skriini*, hahmottuu tekemieni taiteellisten kokeilujen ja peite/näytön tematisointien valossa näkymänä, joka näyttäessään samalla peittää, verhoaa. Peitteisen näytön valossa skriini jäsentyy esittävyyden virtuaaliseksi näyttämöksi. Skriinin ja havaitsevan ruumiin yhteys näyttäisi muodostuvan uskottavana ja mielekkäänä juuri rajan määrittymättömyyden kautta.

8.3

Kokemuksen mediamaisemia

Jos kokemus mielletään maisemaksi, jota asutamme ja johon Merleau-Pontyn sanoin olemme upoksissa, niin medioiden läpäisemänä aikanamme mieleni tekee kuvata sitä erikokoisista pikseleistä koostuvaksi *virtuaalisen hajonnan* maisemaksi. Kokemus piirtyisi tällöin vaeltavien kappaleiden sirpalepilvenä, ja kuva siitä olisi hetki hetkeltä erilainen. Elektronisten medioiden myötä paikat ja identiteetit tulevat koetuiksi entisestään korostetummin monikollisina, ikään kuin osa minusta olisi nyt tässä ja toinen samanaikaisesti jossakin toisessa ajassa toisaalla. Kokemus paikasta ja läsnäolosta on virtualisoitunut ja tunnemme

olevamme monikollisine ruumiinemme sidoksissa samanaikaisesti useaan virtuaaliseen paikkaan. Olemme läsnäolossamme kuin tieteiselokuvan maisemassa tai hyppyleikatun filmin moniulotteisessa ja epälineaarisisessa tila-ajallisessa struktuurissa. Tällainen kokemuksen rakenne muistuttaa tiedostamattoman tapaa yhdistää asioita, paikkoja, tilaa ja aikaa vapaasti, pakottomasti ja vailla järjen hiventä. Lentoa paikasta ja tilanteesta toiseen! Nyt tässä, ja samaan aikaan toisella puolen kaupunkia, Eurooppaa, tähtisumua!

Olemme taipuvaisia kokoamaan samanaikaisesti, rinnakkaisesti ”tiloihin” jakautuvan läsnäolomme digitalisoituneet osat johonkin kokoavaan ja yhtenäiseen hahmoon – tuntuisihan aavistuksen oudolta ajatella itseään kahtia saati useampaan osaan jakautuneena. Mediateatterin kokemus jäsentyy huojunnaksi virtualisoituneen paikan, hajaantuneen minäkokemuksen ja kerrostuneen historiallisen ajan lomassa. Kokemus on pikemminkin *tilanteessa oloa* kuin yhteen paikkaan, hetkeen ja itsen konstruktion kiinnittyneisyyttä. Tämä tilanne on heti kohta jo jokin toinen, ja siinä mielessä nykyhetki on aina jo mennyt aikamuoto – ja sellaisena se muodostuu yhdeksi erityistapaukseksi lukemattomien muiden mahdollisten tilanteiden muodostelmassa, kuten Merleau-Pontya mukaillen asiaa voi kuvata.

Edellä esillä olleet Merleau-Pontyn kosketuksen tematisoinnit ja katseen ja kosketuksen rinnakkaispeliä jäsentävä ajattelu osoittavat, että aistinvaraisen kokemuksen luonne paljastuu tunnustelemalla ja pohtimalla sen erityispiirteitä, rakennetta ja toimintapaa. Kosketusarkkitehtonisessa tarkastelussa yhteys mediaalisuuteen muodostuu intimitetin ja samanaikaisesti vaikuttavan etäisyyden välisenä yhteen tuovan eron jännitteenä. Tämä johtoaajatus läpäisee taiteellisia osioitani yhteydessä teoreettisiin pohdintoihini. Merleau-Pontyn pohjalta ajattelen, että aistinvaraisessa kokemuksessa on varsin konkreettisella ja ruumiillisella tavalla kyse silmän, mielen ja ruumiin tavoista koskettaa ja tulla kosketetuksi. Mediavälitteinen kuva ei jäsennöidy vain sekundääriseksi jäljenteeksi jostakin mikä ei ole

läsnä. Kuvat kutsuvat katsojan osallistumaan tapahtumaan, jonka osapuolina ovat sekä katsoja että kuva. Se mitä kutsun *näkyvydeksi*, palautuu Merleau-Pontyn kosketuksen ja katseen yhteyttä tematisoiviin näkemyksiin, joissa maailman näkyvyys on katsojan ja maailman välistä kiasmaattista suhdetta. Katsojan ja maailman yhteys jännittyy ”yhteen tuovaan eroon” rinnastuvalla tavalla. Kosketuksen ja katseen raja on sokea piste, joka tulee ymmärretyksi peite/näytön mielessä. Virtuaalisuus on todellisuudessa vaikuttavaa kykyä, joka ei ole materialisoitavissa mihinkään aktuaaliseen hahmoon ja kuitenkin se vaikuttaa ja tulee havaituksi aistinvaraisessa kokemuksessa. Tämä kokemusta muokkaava periaate määrittää näyttämön mediaalisuutta *esityvyytenä*. Katsoja osallistuu esitystilanteeseen suuntautuen samaan aikaan sitä kohti ja siitä eroten. Rakastipa tai vihasipa hän esitystä, hänen kokemuksensa muodostuu kosketuksissa näyttämön moninkertaistamaan virtuaaliseen esityvyyteen.

Medioiden teatterillisuus määrittyy tilannesidon naisena, pysyviin tulkintoihin kiinnittymättömänä rakenteena. Se haastaa ”totuuksina”, ”instituutioina” ja ”tulkintoina” näyttäytyviä käsityksiä. Teatterillisuus rinnastuu käsityksiin näyttämöstä ilmenemisen paikkana ja jatkuvan, monitahoisen navigoinnin ja toisenvaraisen intensiteetin tilana ja dynamiikkana. Näyttämön mediaalisuus, medioiden mediaalisuus, medioidenvälisyys ja spesifisyys rinnastuvat toisiinsa siinä, että niitä kaikkia tulee lukea ennemmin *tilanteina* kuin tulkintoina. On syytä huomioida, ettei kyse suinkaan ole valmiista rakenteesta. Kraussin esittämä ”jälkimediaalista” koskeva huomio mediumien spesifisyydestä ja toisaalta Craryn modernin huomiokilpailutalouden analyysi avaavat näkymän, jossa mediumien erityisyyden hienovarainen huomiominen auttaa jäsentämään ohikiitävien kuvavirtojen ja hektisen mediaulottuvuuden kokemuksellisia ulottuvuuksia aistisuuden kannalta. Kun näkyvyys – vaikka tarkoituksellisestikin – hankaloituu, niin aistit terävöityvät. Mediaalisen näyttämön tilanteita voidaan jäsentää aina vasta tulossa olemisen mediumina, joka on tuloillaan näkyvyytenä ja esityvyytenä.

Viitteet

1 Ridell ja Väliaho 2006, 19–20.

2 Ridell ja Väliaho 2006, 19;
Elo 2005, 25–28.

Esitys- ja teostiedot

9.

Mielipuolen päiväkirja

Nikolai Gogolin novellista dramatisoitu monologinäytelmä 2004.

Esitykset Q-teatterin PuoliQ:ssa Helsingissä 2004.

DRAMATISOINTI JA OHJAUS

Johanna Hammarberg (aiemmin Ropponen)

ESIINTYJÄ

Jori Halttunen

VIDEONÄYTELIJÄT

Henriikka Salo, Leo Raivio

TILA JA VISUALISOINTI

Maiju Loukola

VIDEOKUVAUS

Jukka Mantere

EDITOINTI

Henri Toni

VALOSUUNNITTELU

Ainu Palmu

VIDEOAJOT

Loukola, Hammarberg (Ropponen), Palmu

Bodies Are No Good

Performanssiesitys Oblivia-ryhmän kanssa 2005.

Esitykset Kaapelitehtaalla, Tanssiteatteri Hurjaruuthin tilassa.

KONSEPTI

työryhmä

PERFORMANSSIDRAMATURGIA

Stella Parland

ESIINTYJÄT

Annika Tudeer,

Rikka-Theresa Innonen,

Anna Krystzeck,

Magnus Loggi-Christensen,

Timo Fredriksson

VIDEOT

Maiju Loukola

Kuvaus: Maiju Loukola

Editointi: Maiju Loukola, Henri Toni

ÄÄNISUUNNITTELU

Lauri Luhta

VALOSUUNNITTELU

Pexi Pitkänen

GRAAFINEN SUUNNITTELU

Pia Petterson

Eloontjääneet

Ääntä ja fyysisyyttä esityksen lähtökohtina lähestynyt esitys Kuriton
Companyn kanssa 2007. Esitykset Kiasma-teatterissa Helsingissä.

KONSEPTI
työryhmä
ESITYSDRAMATURGIA JA OHJAUS
Minna Nurmelin
ÄÄNISUUNNITTELU, SÄVELLYKSET
JA MONTEVERDIN SOVITUS
Timo Muurinen
VISUALISOINTI JA VIDEOT
Maiju Loukola
Kuvaus: Heikki Färm,
Maiju Loukola, Marianne Nyberg
editointi: Maiju Loukola
VALOSUUNNITTELU
Marianne Nyberg
PUKUSUUNNITTELU
Jaana Haaksiluoto
ESIINTYJÄT
Heidi Syrjäkäri,
Terhi Suorlahti,
Jukka Peltola,
Minna Hilke,
Tatu Hämäläinen

oli/täällä-video 2006

Video, 00:08:20.

2 screening-versiota:

Illusion-yhteisnäyttely 2006,

Prahan Quadrenniale 2007.

KONSEPTI
Maiju Loukola
ESIINTYJÄ
Laura Pietiläinen
VIDEOKUVAUS
Heikki Färm
EDITOINTI
Maiju Loukola

Fantasma-koreja/Phantasm baskets 2011
Esityksellinen luentoinstallaatio, n. 45 min.
Taidetutkimustapahtuma *Kokeellinen tapahtuma #3*,
Porin Puuvilla ja Generaattorigalleria 29. – 30. 9. 2011.
Järjestäjinä Aalto-yliopiston Taiteen laitoksen Porin taiteen
ja median yksikkö ja *Kosketuksen figuurit* -tutkimushanke.

Sensible Screening – experimenting staging as visibility 2013
TESTING 2013 research workshop, Cardiff, Wales 9. – 13. 9. 2013
– vertaisarvioitu taiteellisen tutkimuksen workshop.
The Royal Welsh College of Music & Drama ja *International OISTAT, Research
working group*, koordinaattoreina Dorita Hannah ja Dr Joslin McKinney.
Oman teemani ympärillä toteuttamassani työskentelyssä kanssatutkijani
(*co-researcher*) toimi Sofia Breczi, Unkari.

TESTING 2013 -WORKSHOPIN OSALLISTUJAT
Inês de Carvalho
(projekti *I've been here before*),
Rat Western
(*Machine for living*),
Xristina Penna
(*Making up Two Minds – a scenographic experiment*),
Anna Birch, Rachel Hann,
Kathleen Irwin ja Athena Stourna
(*Mother Tongue*),
Sam Trubridge
(*ORO – the vanishing point*),
Filipa Malva
(*Space + Page*),
Claire Suckall
(*Testing Limits: Alchemy, costume and the body*),
Maiju Loukola
(*Sensible Screening*).

LähdeLuettelo

10.

Kirjalliset lähteet

- Agamben, Giorgio 2009. *What is an Apparatus?* Käännös David Kishik ja Stefan Pedatella. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
- Airaksinen, Timo 2003. *Tekniikan suuret kertomukset. Filosofinen raportti*. Helsinki: Otava.
- Alberti, Leon Battista 2004. *On Painting*. Käännös Cecil Grayson. Johdanto Martin Kemp. Lontoo: Penguin Books.
- Aristoteles 2006. *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- 1992. *Fysiikka*. Suom. Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Arlander, Annette 1998. *Esitys tilana. Näyttämötaide ja tutkimus*, Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Aronson, Arnold 2005. *Looking into the abyss: essays on scenography*. Michigan: Michigan University Press.
- 1981. "The History and Theory of Environmental Scenography." *Theater and Dramatic Studies*, Nro. 3. Michigan: The University of Michigan Research Press, Ann Arbor.
- Astala, Lauri 2005. *Small Spectacles—a postscript on the exhibition*. http://www.lauriastala.com/Site/Lauri_Astala_-_Texts_Info_files/Small%20Spectacle%20exhibition%20LoRes.pdf (02.07.2012)
- Auslander, Philip 2008. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Oxon/New York: Routledge.
- 1997. *From Acting to Performance*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Barthes, Roland 1981. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Barrett, Estelle ja Bolt, Barbara, toim. 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Lontoo/New York: I. B. Tauris.
- Baugh, Christopher 2005. *Theatre, Performance and Technology. The development of scenography in the twentieth century*. Basinstoke, Hampshire/New York: Palgrave MacMillan.
- Benjamin, Walter 2009. *The origin of German Tragic Drama*. Lontoo/New York: Verso. (Alkuteos *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928).
- 1989. *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto ja Kansan sivistystyön liitto.
- 1968. *Illuminations*. Toim. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Birringer, Johannes 1999. "Contemporary Technology/Performance." *Theatre Journal*, vol. 51(4), 361–381.
- Bishop, Claire 2005. *Installation Art – A Critical History*. Lontoo: Tate Publishing.
- Bloom, Allan 2001. "The Ladder of Love." Kommentaari teokseen *Plato's Symposium*. Käännös Seth Bernadete. Chicago: Chicago University Press, 55–178.
- Bogart, Anne ja Landau, Tina 2005. *The Viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communication Group.
- Bolter, Jay Martin ja Grusin, Richard 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Borgdorff, Henk 2007. "The Mode of Knowledge Production in Artistic Research." Teoksessa *Knowledge in Motion, Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Toim. Sabine Gehm, Pirkko Husemann ja Katharina von Wilcke. Lontoo/New Brunswick: Transaction Publishers, 73–79.

- Bourriaud, Nicolas 2007. *Postproduction. Culture as screenplay: How art performs the world*. Käännös Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg.
- 2002. *Relational Aesthetics*. Käännös Simon Bleasance, Fronza Woods ja Mathieu Copeland. Paris: Presses du réel.
- Brejzek, Thea, toim. 2011. *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Praha: Arts and Theatre Institute.
- Brooks, David 1991. "Modernism." Teoksessa *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Toim. Martin Coyle, Peter Garside, Kelsall Malcolm ja John Peck. Lontoo: Routledge.
- Butler, Judith 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no 4, 519–531.
- Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like Kustannus.
- Carson, Juli ja Younemoto, Bruce 2009. "Curriculum and Practice in the Age of Post-Studio Art Production." Teoksessa *Rethinking the Contemporary Art School. The Artist, the PhD, and the Academy*. Toim. Brad Buckley ja John Conomos. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 90–100.
- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley/Los Angeles/Lontoo: University of California Press.
- Chapple, Freda ja Kattenbelt, Chiel, toim. 2006. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam/New York: FIRT/IFRT International Federation for Theatre Research/La Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.
- Craig, Edward Gordon 1962 (1911). *On the Art of Theatre*. Lontoo: Mercury Books.
- Crary, Jonathan 1999. *Suspensions of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge Massachusetts/Lontoo: MIT Press.
- 1990. *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Deleuze, Gilles 1994. *Difference and repetition*. Lontoo: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques 2005. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Käännös Christine Irizarry. Stanford, CA: Stanford University Press.
- de Souza e Silva, Adriana 2004. "The Invisible Imaginary: Museum Spaces. Hybrid Reality and Nanotechnology." Teoksessa *Nanoculture: Implications of the New Technoscience*. Toim. Katherine M. Hayles. Bristol/Portland, Oregon: Intellect Books, 27–82.
- Didi-Huberman, Georges 2004. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Käännös Alisa Hartz. The MIT Press.
- Dixon, Steve 2007. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: The MIT Press.
- Eisenstein, Sergei 1975 (1923). "Montage of Attractions." Teoksessa *The Film Sense*. Käännös ja toim. Jay Leyda. San Diego/New York: Harcourt Brace, 230–233.
- Elo, Mika 2012. "Digital finger: beyond phenomenological figures of touch." *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 4, 1–12. <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/14982> (11.5.2013)

- 2007. "Valokuvan kieli
käännöstehtävänä – The language of
photography as a translation task." Teoksessa *Toisaalta tässä / Here then. Valokuva teoksena ja tutkimuksena / The Photograph as Work of Art and as Research*. Toim. Mika Elo. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B, 83. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 134–187.
- 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Etchells, Tim 2008. *Certain fragments: Contemporary performance and Forced Entertainment*. Esipuhe Peggy Phelan. Abingdon, Oxon/New York: Routledge.
- Eversman, Peter 1992. "The Experience of Theatrical Space." Teoksessa *Performance Theory, Reception and Audience Research*. Toim. Henri Schoenmakers. Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, Amsterdam, 93–114.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Esipuhe Marvin Carlson. Käännös Saskya Iris Jain. Abingdon, Oxon/New York: Routledge.
- Fowler, Catherine 2008. "Into the Light: re-considering off-frame and off-screen space in gallery films." *New Review of Film and Television Studies*, 6:3, 253–267.
- Fried, Michael 1998. *Art and Objecthood. Essays and reviews*. Lontoo/Chicago: Chicago University Press.
- Friedberg, Ann 2009. *The Virtual Window. From Albert to Microsoft*. Cambridge Massachusetts/Lontoo: MIT Press.
- 1993. *Window Shopping: Cinema and Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Freud, Sigmund 2010. *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. (Alkuteoksen *Die Traumdeutung* vuodelta 1929 peräisin olevan 8:n painoksen pohjalta). Helsinki: Gummerus.
- 1983 (1905): *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- Gehm, Sabine, Husemann, Pirkko ja von Wilcke, Katharina, toim. 2007. *Knowledge in Motion, Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Lontoo/New Brunswick: Transaction Publishers.
- Gieseckam, Greg 2007. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Basingstoke, Hampshire/New York: Palgrave MacMillan.
- Goddard, Stephen 2009. "A Correspondance Between Practices." Teoksessa *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Toim. Estelle Barrett ja Barbara Bolt. Lontoo/New York: I. B. Tauris, 113–121.
- Goffman, Erving 1990. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Lontoo: Penguin Books.
- Goetz, G. Christopher, Bonduelle, Michelle ja Gelfano, Toby 1995. *Charcot. Constructing Neurology*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Grau, Oliver 2003. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Gröndahl, Laura 2012a. "Scenographic Strategies and Communication." *Space-Event-Experience-Public*. Toim. Riku Roihankorpi ja Teemu Paavolainen. DREX-projektin Open access E-julkaisu. Tampere: Tutkivan Teatterityön Keskus, Tampereen Yliopisto, 1–13. <http://t7.uta.fi/drex> (16.1.2013)
- 2012b. "Lavastus tapahtumana." Teoksessa *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Toim. Liisa Ikonen, Hanna Järvinen ja Maiju Loukola. Näyttämö & tutkimus –julkaisusarja Vol. 4. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 119–135.
- 2004. *Experiences in Theatrical Spaces. Five Scenographies for Miss Julie*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja A 49. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

- Guillory, John 2010. "Genesis of the Media Concept." *Critical Inquiry*. Winter 2010, Vol. 36, Nro 2, 321–369.
- Gunning, Tom 1986. "The Cinema of Attraction(s). Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle*, 8.3–4, Fall 1986, 63–70. (Julkaistu myös seuraavissa teoksissa Elsaesser, Thomas, toim. 1990. *Early Cinema. Space Frame Narrative*. Lontoo: British Film Institute, 56–62. Stam, Robert ja Miller, Toby, toim. 2000. *Film and Theory: An Anthology*. Malden, Mass./Oxford: Blackwell Publishers, 229–235. Strauven, Wanda, toim. 2006. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 381–388.)
- Haapoja, Terike 2011. "Tilan politiikka – kuvataiteen ja teatterin vastaliikkeestä." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus, 69–83.
- 2006. "Esitys vai installaatio. Joitakin huomioita." <http://www.terikehaapoja.net/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/TH-Esitys-ja-installatio.pdf> (5.8.2012) (Julkaistu *Teatteri-lehdessä* 1/2006).
- Hall, Stuart ja Fifer, Sally Jo, toim. 1990. *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture.
- Hannah, Dorita ja Harsløf, Olav, toim. 2008. *Performance Design*. Kööpenhamina: Museum of Tusculanum Press.
- Hansen, Mark B.N. 2006. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Haraway, Donna 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reintervention of Nature*. New York: Routledge.
- Hayles, Katherine N. toim. 2004. *Nanoculture: Implications of the New Techonscience*. Bristol/Portland, Oregon: Intellect Books.
- 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago/Lontoo: The University of Chicago Press.
- Heinonen, Timo 2011. "Näyttämön, ihmisen ja teknologian keskeneräinen kysymys." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus, 40–56.
- 2005a. "Näyttämö, mimesis ja différance. Teatteritilan dekonstruktiivisista arkkitehtuureista." Teoksessa *Esitys katsoo meitä*. Toim. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. Näyttämö & tutkimus –julkaisusarja, vol.1. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 38–59.
- 2005b. "Polygoniunelmia ja pikselipainajaisia. Digitaalisuus ja lavastustaide." Teoksessa *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Toim. Heta Reitala. Jyväskylä: Atena Kustannus, 178–185.
- Hintsa, Merja 1998. *Mahdottoman rajoilla*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hirvikoski, Reija 2005. *Tahdon tiellä. Lavastajan rooli ja asema*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 62.
- Hotanen, Juho 2008. *Lihan laskos. Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hotinen, Juha-Pekka 2001. "Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta." Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Helsingin Yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia, 201–221.

- Houni, Pia, Paavolainen, Pentti, Reitala, Heta ja Suutela, Hanna, toim. 2005. *Esitys katsoo meitä. Näyttämö & tutkimus – julkaisusarja*, vol.1. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.
- Humalisto, Tomi 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävän taiteen valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Acta Scenica 27. Teatterikorkeakoulu.
- Ihde, Don 2002. *Bodies in Technology*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa: vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu A 71.
- Ikonen, Liisa ja Lifländer, Elina 2012. "Soveltavaa skenografiaa – dialoginen tutkimus tarinalähtöisestä työskentelystä julkisen tilan suunnitteluprosessissa." Teoksessa *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Toim. Liisa Ikonen, Hanna Järvinen ja Maiju Loukola. *Näyttämö & tutkimus – julkaisusarja*, vol. 4. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 30–54.
- Iles, Chrissie 2001. *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Ingen, Sami van 2012. *Moving Shadows: Experimental Film Practice in a Landscape of Change*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Irwin, Kathleen 2007. *The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance*. Helsinki: Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu A 79.
- James, Ian 2006. *The Fragmentary Demand. An Introduction to the Philosophy of Jean-Luc Nancy*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Jokisaari, Olli-Pekka, Parikka, Jussi ja Väliäho, Pasi, toim. 2008. *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Tampere: Eetos (6).
- Jonas, Joan 1990. "He saw her burning." Teoksessa *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Toim. Doug Hall ja Sally Jo Fifer. New York: Aperture, 366–374.
- Kargl, Michael 2007. "Live Cinema–Language and Elements." Mia Mäkelän (aka SOLU) haastattelun transskriptio. *Con3xt.net / Re: Interview #003*, January 2007. <http://cont3xt.net/blog/?p=541> (11.1.2013)
- Kluge, Alexander 1995. Heiner Müllerin haastattelun "Whoever Smokes Looks Cold-Blooded. It's a mistake to think that the dead are dead." transskriptio. http://mullerkluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=121 (7.8.2011)
- Kirkkopelto, Esa 2005. "Näyttämön ilmiö." Teoksessa *Esitys katsoo meitä*. Toim. Pia Houni, Pentti Paavolainen, Heta Reitala ja Hanna Suutela. *Näyttämö & tutkimus – julkaisusarja*, vol.1. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura, 12–37.
- 2009. "The Question of the Scene: On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism." *Theatre Research International*, 34, 230–242.
- Kittler, Friedrich 2008. "Luku ja numero." Teoksessa *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Pekka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliäho. Tampere: Eetos (6), 54–71.
- Korkman, Petter ja Yrjönsuuri, Mikko 1998. *Filosofian historian kehityslinjoja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koskeniemi, Pieta 2007. *Osallistava teatteri Devising ja muita merkillisyyksiä*. Opintokeskus kansalaisfoorumi.

- Koski, Kaisa 2007. *Augmenting theatre: Engaging With the Content of Performances and Installations on Intermedial Stages*. Acta Universitatis Lapponiensis 116. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Krauss, Rosalind E. 2000. *A Voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. Lontoo: Thames & Hudson.
- 1994. *The Optical Unconscious*. Cambridge/Mass.: The MIT Press.
- 1979. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, Vol. 18 (Spring 1979), 30–44.
- 1976. "Video: the aesthetics of narcissism." *October*, Vol. 1 (Spring 1976), 50–64. (Julkaistu suomenkielisenä Minna Tarkan toimittamassa antologiassa *Video, taide, media* 1993, 80–89.)
- Laakso, Harri 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lacan, Jacques 1978. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Käännös Alan Sheridan. New York: Norton.
- Latour, Bruno 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.
- Le Grice, Malcolm 2011. "Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema." Teoksessa *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Toim. A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball ja David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 160–170.
- Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/LIKE.
- Lehmuskallio, Jussi 2008. *Time-lapse-intervallikuvaaminen*. Helsinki: Stadia ammattikorkeakoulun opinnäytetyö, AV-mediakulttuuri.
- Lehtonen, Turo-Kimmo 2008. *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lévy, Pierre 1995. *Qu'est-ce que le virtuel?* Pariisi: La Découverte.
- Liessmann, Konrad Paul 2008. "Yhdistää, ymmärtää, hämmentää: viestinnän aporioita ilmoitusteknologioiden aikakaudella." Teoksessa *In medias res. Hakija mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho. Tampere: Eetos (6), 260–274.
- Lotker, Sodja ja Gough, Richard, toim. 2013. *Performance Research: On Scenography*. Vol. 18:3, June 2013. Centre for Performance Research julkaisu, Routledge Journals/ Taylor & Francis.
- Lowry, Joanna 2011. "Projecting symptoms." Teoksessa *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Toim. Tamara Trodd. Manchester: Manchester University Press, 93–110.
- Luoto, Miika 2014. "Vision, Body, Image. On Merleau-Ponty's Ontology." Teoksessa *Senses of Embodiment. Art, Technics, Media*. Toim. Mika Elo ja Miika Luoto. Bern: Peter Lang.
- 2012. "Ajattelun ote. Johdannoksi Merleau-Pontyn filosofiaan." Esipuhe teokseen *Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja käännös Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 9–33.
- Manovich, Lev 2001. *The Language of the New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- McKenzie, Jon 2001. *Perform or Else: from discipline to performance*. Lontoo/New York: Routledge.
- McKinney, Joslin 2013. "Scenography, Spectacle and the Body of the Spectator." Julkaisussa *Performance Research: On Scenography*. Toim. Lotker, Sodja ja Gough, Richard. Vol. 18:3, June 2013. Centre for Performance Research, Routledge Journals/ Taylor & Francis, 63–74.
- McKinney, Joslin ja Butterworth, Philip 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

- McLuhan, Marshall 1997. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Lontoo/New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja käännös Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- 2006 (1945). *The Phenomenology of Perception*. Oxon/New York: Routledge. (Alkuteos *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard)
- 1993 (1960). *Silmä ja mieli*. Käännös Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide. (Alkuteos *L'œil et l'esprit*)
- 1992 (1968). *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. Toim. Claude Lefort. Käännös Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
- Morse, Margaret 1993. "Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila." Teoksessa *Video, taide, media*. Suom. ja toim. Minna Tarkka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 107–122.
- 1990. "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-In-Between." Teoksessa *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Toim. Hall & Fifer. New York: Aperture, 153–167.
- Mäkelä, Mia 2006. *Live Cinema. Language and Elements*. Maisteritutkinnon opinnäyte, Medialab. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. (Julkaistu tiivistelmänä mm. seuraavissa joutaleissa: ARTECH Catalogue, 2009; Media Space Journal, 2008; 25FPS Catalogue, 2009; PAF Catalogue, 2009; MCD-LIVE AV ISSUE, 2010.)
- Nancy, Jean-Luc 2010. *Filosofin sydän*. Käännös Susanna Lindberg (*Corpus*) ja Kaisa Sivenius ja Elia Lennes (*Tunkeilija*). Toim. Sami Santanen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- 2008. *Noli Me Tangere. On the Raising of the Body*. Käännös Sarah Clift, Pascale-Anne Brault ja Michael Naas. New York: Fordham University Press.
- Nicolson, Annabel 2011. "'I was sitting with my back to them, sewing, a beam of light coming from the projector'." Teoksessa *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Toim. A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball ja David Curtis. Lontoo: Tate Publishing, 157–159.
- Numminen, Katariina 2011a. "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus, 22–39.
- 2011b. "Johdanto." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus, 9–20.
- Oddey, Alison 1994. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. Lontoo/New York: Routledge.
- Oja, Marjatta 2011. *Kolmiulotteinen projisointi: tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Oosterling, Henk 2003. "Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between." *Intermedialités*, Vol.1, 2003. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf (3.4.2006)
- 2005: "Radical Medi@crity." Luento/esitysmäteksti, *Transmediale.05 BASICS* -konferenssi, Berliini 5.2.2005. http://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect_transmediale_2005.pdf (12.2.2014)
- den Ouden, Frank 2011. *Space. Time. Image. The Exhibition as post-specular stage*. Surrey/Burlington: Ashgate Publishing.

- Pajunen, Katriina 2012. *Immersed in Illusion. An Ecological Approach to the Virtual Set*. Rovaniemi: Lapin yliopisto, Acta Universitatis Lapponiensis 244.
- Panofsky, Erwin 1991 (1927). *Perspective as Symbolic Form*. Käännös Christopher S. Wood. New York: Zone Books.
- Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Platon 1981. *Valtio* (Teokset, 4. osa). Suom. Marja Itkonen-Kaila. Toim. Holger Thesleff, Tuomas Anhava, Jaakko Hintikka ja Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- 1999. *Lait*. (Teokset, 6. osa). Suom. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anhava ja A. M. Mattila. Helsinki: Otava.
- Rebentisch, Juliane 2012. *Aesthetics of Installation Art*. Käännös Daniel Hendrickson ja Gerrit Jackson. Berlin: Sternberg Press.
- Rees, A.L. 2000. *A History of Experimental Film and Video*. Lontoo: The British Film Institute.
- Rees, A.L., White, Duncan, Ball, Steven ja Curtis, David, toim. 2011. *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Lontoo: Tate Publishing.
- Reiss, Julie H. 2001. *From the Margin to the Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Reitala, Heta, Korhonen, Kalle, Heinonen, Timo, Korhonen, Tua, Kivimäki, Arto, toim. ja Aristoteles 2012. *Aristoteleen Runousoppi – opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.
- Reitala, Heta, toim. 2005. *Harha on totta. Näkökulmia suomalaiseen lavastustaiteeseen ja pukusuunnitteluun 1900-luvun alusta nykypäivään*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 178–185.
- Reitala, Heta ja Heinonen, Timo, toim. 2001. *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Helsingin Yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia.
- 2001. ”Dramatisoitua todellisuutta.” Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Helsingin Yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia, 9–74.
- Ridell, Seija, Väliäho, Pasi ja Sihvonen, Tanja, toim. 2006. *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Ridell, Seija ja Väliäho, Pasi 2006. ”Mediatutkimus käsitteiden kudelmana.” Teoksessa *Mediaa käsittämässä*. Toim. Seija Ridell, Pasi Väliäho ja Tanja Sihvonen. Tampere: Vastapaino, 7–26.
- Roinila, Tarja 2012. ”Kielen oppimisen ihme.” Esipuhe teokseen *Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja käännös Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 35–56.
- Ropponen (nyk. Hammarberg), Johanna 2005. *Ruumis on ruumis on ruumis*. Kuvataiteen maisterin opinnäyte Kuvataideakatemia Tila-aikataiteen laitokselle. (Sisältää tekstiä *Mielipuolen päiväkirjan* kohtauksista; Johanna Ropponen Nikolai Gogolin alkuperäistekstin pohjalta, sekä DVD-R-liitteen). Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Rosler, Martha 1990. ”Video: Shedding the Utopian Moment.” Teoksessa *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Toim. Douglas Hall ja Sally Jo Fifer. New York: Aperture, 31–50.

- Ross, Christine 2011. "The projective shift between installation art and new media art: from distantiating to connectivity." Teoksessa *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Toim. Tamara Trodd. Manchester: Manchester University Press, 184–205.
- Royoux, Jean-Christophe 2003. "Towards a post-cinematic space-time." Teoksessa *Black Box Illuminated*. Toim. Sara Arrheius, Magdalena Malm ja Christina Ricupero. Tukholma: IASIS, NIFCA ja Propexus, 107–120.
- Rush, Michael 2005. *New Media in Late 20th Century Art*. New York: Thames and Hudson.
- Ruuskanen, Annukka, toim. 2011. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like Kustannus.
- Rämä, Vihtori 2011. "Yhteisellä näyttämöllä." Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus, 136–147.
- Sallis, John 2003. *Phenomenology and the Return to Beginnings*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Salter, Chris 2010. *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*. Esipuhe Peter Sellars. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Schechner, Richard 1994. *Environmental Theater*. New York: Applause Books.
- Schiller, Friedrich 2008 (1795). *Naiivista ja sentimentalisesta runoudesta*. Suom. Henriikka Tavi. Helsinki: Tutkijaliitto. (Alkuteos *Über naive und sentimentalische Dichtung*).
- Seppänen, Janne 2004. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Shklovsky, Viktor 1965. "Art as Technique." Teoksessa *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Käännös Lee T. Lemon ja Marion J. Reiss. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Silverman, Kaja 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York/Lontoo: Routledge.
- Sitney, P. Adam 1974: *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. New York: Oxford University Press.
- Sivenius, Pia 1997. "Silmän kääntö." *Tiedotustutkimus* 20:3, 49–57.
- Smith, Marquard & Morra, Joanne, toim. 2006. *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman Present to a Biocultural Future*. Cambridge Massachusetts/Lontoo: MIT Press.
- Sobchack, Vivien 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Oxford/Princeton: Princeton University Press.
- Taira, Teemu ja Väliaho, Pasi 2006. "Virtuaalinen." Teoksessa *Uuden työn sanakirja*. Toim. Mikko Jakonen, Jukka Peltokoski ja Akseli Virtanen. Helsinki: Tutkijaliitto, 73–83.
- Tarkka, Minna, toim. 1993. *Video, taide, media*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Trodd, Tamara 2011. *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Unt, Liina 2012. *Landscape as Playground. The environmental experience of landscape as fictional and real in a performance*. Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun julkaisu 40/2012. Helsinki: Aalto-ARTS Books.
- Uroskie, Andrew V. 2011. "Windows in the white cube." Teoksessa *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Toim. Tamara Trodd. Manchester: Manchester University Press, 145–161.
- Wagner, Meike 2006. "Of other bodies: the intermedial gaze in theatre." Teoksessa *Intermediality in Theatre and Performance*. Toim. Freda Chapple ja Chiel Kattenbelt. Amsterdam/New York: FIRT/IFRT International Federation for Theatre Research/La Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, 125–136.

- Valkola, Jarmo 2001. "Maya Deren – Esteettistä etsintää ja heijastuvia kokemuksia." <http://www.tieteessatapahtuu.fi/012/valkola.htm> (14.8.2013)
- Walsh, Maria 2011. "'You've got me under your spell': the entranced spectator." Teoksessa *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Toim. Tamara Trodd. Manchester: Manchester University Press, 111–125.
- Vasseleu, Cathryn 2005. *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Lontoo/New York: Routledge.
- Weber, Samuel 1996. "Displacing the Body. The question of digital democracy." <http://hydra.humanities.uci.edu/weber/displace.html> (17.4.2010) (Artikkeli sisältyy lähes samansisältöisenä teokseen *Theatricality as Medium* 2004, otsikolla "Theatrocracy; or, Surviving the Break.", 31–53.)
- 2004. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
- 2008. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass./Lontoo: Harvard University Press.
- 2000. "The Virtuality of the media." *Sites: The Journal of Twentieth-Century / Contemporary French Studies revue d'études français*, 4:2, 297–317. (Artikkeli sisältyy lähes samansisältöisenä teokseen *Benjamin's -abilities* 2008, otsikolla "Impart-ability. Language as Medium.", 31–52)
- Wickham, Glynne 1995. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nyttäjä. Toim. Pentti Paavolainen, Timo Kallinen ja Esko Salervo. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Vidler, Anthony 2001. *The Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass./Lontoo: The MIT Press.
- Virilio, Paul 1998. *Pakonopeus*. Suom. Mika Määttä. Helsinki: Gaudeamus.
- Youngblood, Gene 1993. "Väline kehittyy: Video ja kinemaattinen käyttö." Teoksessa *Video, taide, media*. Suom. ja toim. Minna Tarkka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 13–22.
- 1970. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton.
- Žižek, Slavoj 1998. "The interpassive subject." *Traverses*, 3/1998. www.locan.com/zizek-pompidou.htm (4.4.2013)

Muut lähteet / Internet-lähteet

- Aalto ARTS:n Taiteen laitoksen Porin yksikön ja *Kosketuksen figuurit* –tutkimushankkeen järjestämä taidetutkimustapahtuma *Kokeellinen tapahtuma #3*, ks. <http://kokeellinen tapahtuma.tumblr.com/> (10.11.2013)
- Esitäiteen Keskus, esitystaideääritelmä, ks. <http://esitystaide.fi/> esitystaide/maaritelma (10.10.2012)
- Haapoja, Terike; väitöstutkimuksesta, ks. (<http://www.terikehaapoja.net/wordpress/wp-content/uploads/2013/01/TH-Esitys-ja-installatio.pdf>) (10.11.2013)
- Herra Tossavainen – I muistio ajasta – esityksestä (2006), ks. <http://www.tuijakokkonen.fi/?page=14> (14.11.2013)
- Laakso, Harri; väitöstutkimuksesta, ks. https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?lang_global=fi&id=17222 (12.4.2013)

- Lifländer, Elina; väitöstutkimuksesta, ks. <https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?id=11733465> (25.10.2013) <http://ruukku-journal.fi/home> (9.12.2013)
- Kuriton Company, ks. <http://www.kuriton.com/index.php?id=company&lang=fi> (15.9.2012)
- Kokkonen, Tuija; väitöstutkimuksesta, ks. <http://www.tuijakokkonen.fi/?page=1&requestlanguage=fi> (10.11.2013)
- Koski, Kaisu; väitöstutkimuksesta, ks. http://www.ulopland.fi/Suomeksi/Taide/Taide_opinnoissa/Jatko-opinnoissa/Koski_Kaisu.iw3 (4.2.2010)
- Kosketuksen figuurit –tutkimushanke / Figures of Touch Research project, ks. http://figuresoftouch.com/?page_id=3 (10.11.2013)
- Käyttöliittymä, ks. <http://wikipedia.org/> (28.6.2006)
- Modernismi, ks. http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_ny_modernismi.htm (5.9.2011)
- My Image Walking in the Garden* –esityksestä (2013) ks. <http://www.kalteva.net/?cat=6> (10.04.2013)
- Mäkelä, Mia; maisteritutkinnon opinnäytteen (*Live Cinema. Language and Elements*, 2006) tiivistelmä ”The Practice of Live Cinema.”, ks. http://www.miamakela.net/TEXT/text_PracticeOfLiveCinema.pdf (9.1.2013)
- Oblivia*, ks. <http://www.oblivia.fi/on-oblivia/oblivia-is> (15.10.2013)
- Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun *Live Art & Performance* (Esitystaiteen ja –teorian) koulutusohjelma, http://www.teak.fi/Opiskelu/Koulutusohjelmat/Esitystaiteen_ja__teorian_maisteriohjelma_MA (7.9.2013)
- Taktiilinen (*tactile*), ks. *Oxford English Dictionary* / OED. <http://www.oed.com/view/Entry/196968?redirectedFrom=tactile#eid> (12.9.2013)
- Tampereen yliopiston Viestinnän, median ja teatterin yksikön tutkimus- ja asiantuntijayksikkö *Tutkivan teatterityön keskuksen* hankkeet, ks. <http://t7.uta.fi/fi/projects/0300.html> (14.5.2013)
- Tutkivan teatterityön keskuksen DREX-hanke*, ks. <http://t7.uta.fi/fi/projects/030018.html> (14.5.2013)
- Tutkivan teatterityön keskuksen Video teatterissa* –hanke, ks. <http://t7.uta.fi/fi/projects/030009.html> (14.5.2013)
- Tutkivan teatterityön keskuksen VIMMA-hanke*, ks. <http://t7.uta.fi/en/current/news.php?cat=1&item=321&archive=0> (14.5.2013)
- World Stage Scenography 2013, TESTING2013* –workshop, ks. <http://www.wsd2013.com/scenofest/research-at-wsd2013/> (10.10.2013)

Muut lähteet / painamattomat lähteet

- Miika Luodon ja Mika Elon teemaseminaari ”Esteettinen, poliittinen ja kuva.” Aalto ARTS Helsinki, syys-mar-raskuu 2007.
- Samuel Weberin luento, *Kosketuksen figuurit* –tutkimushankkeen järjestämä taidetutkimustapahtuma #4. Aalto ARTS Helsinki, joulukuu 2011.

11.

Litteet

11.1 LIITE 1

Eloonjääneet-esitysmateriaaliluonnos

Ote Kosketus -luvussa (luku 4) esittelemäni Eloonjääneet-esityksen harjoitusprosessin aikana keräämästäni esitysmateriaalista: Luonnos videoiden ja videoprojisoitien muotoutumiseksi. Työprosessin puolivälin vaiheilta.

yleisesti:

ajatus 'kiasman ja maailman välissä olemisesta', halkeama-asiasta, siitä että ne puhkovat tilan suljettuuden, ovat aukkoja joista puhaltaa jotakin muuta. ilmaraot. saumat. teknisten levityskuvien leijuvat pinnat. irti! kiasma vuotaa / ilmaa sisään (+) ja tämä myös uhkana.

paikat, mitä, miten:

takaseinän luukku/ tunneli (tykki 1.)
takanäyttämö jatkuu nyrjähtäneesti/ perspektiivi, tunneli ulos tilasta vastavalo-tunneli, alikulukäytävä tai vastaava/ ulkona. tunnelin seinämän varjossa, suuaukosta kirkas ylivalo kohti. perspektiivi hahmottuu mutta kulma on vähän outo. väri + blur.
kosteaa lasin läpi/ perspektiiviasioita; pitkä suora joka näyttää vääntyneeltä vaikka ei ole ym.

oikea sivuseinä / vaatteisiin (tykki 2.)

projisointi seinällä roikkuviin takkeihin tai muuhun siirreltävään, ripustettavaan ja käytettävään/ toiminnallinen projisointipinta
(tärähtäneet maisema-aukot/ "suora lähetys CNN...", uhka, vaaratilanne ---jätän luult. UHKAN pois-> maisemat kuitenkin tälle puolelle, kokeillaan)
(haamukuoro/ paikoillaan seisovia hahmoja/ päällekkäin unitaso ja arkitaso --- niin paljon arkiunitasoja jo nyt, että jätetään kuoro pois - myös harj. kiasmassa vikot vkot selventää asiaa)
tekemisiä ja ihmisen osien olemisia

lattiaprojisointi / kohina ja liikkuvat (2 tykkiä; siltatykki/ rajattu valk. lattiaan + toto & narkissus -tykki/ katosta kohtisuoraan)

valkoinen alue/ rajattu osa lattiasta (+liikuteltavia pienempiä)
skaala: kuvafragmentteja (valkoisen pinnan "raoista" <-> kokovalkoisen kokoisia)
hahmoja selkeyden ja ei-selkeyden rajoilla.
vaihtuvissa mittakaavoissa, "väärissä"; liian lähellä, liian kaukana
liukumia; hahmottuvia - katoavia jne.
'ihan tyhjä'
välähdykset, heijastukset.

abstrakteja, unisia, näyttelijä reagoi/ seuraa tms.-juttuja (toto)

Heidikasvot/ silmät katsovat ei-ihan kohti. eri rajauksia.

eri-ikäiset kasvot/ silmät kiinni. eri rajauksia. kynttilä+muita.

...valk. lattia jatkuu kangaskulmana, teltahkona

kangasseinä/ projisointipintana/ takavalo ja varjot + "kankaan venytys" -

kun nojaa siihen naamalla, naama näkyy pingotetussa kankaassa reliefimäisenä)

stagen takaosassa iso valkoinen melkein kattoon ulottuva kulmaan yhteydessä oleva

teltahko skriini (joka putoaa/pudotetaan alas, valuu pois?)

laaja/ koko näyttämö (lattia, sivut, taka, ylä) (tykki s.)

valvomo

vilahdavat; korppi, lapsi. trampoliinipojat/päät pomppaa näkyviin. myös muita vilahduksia.

liikkuvia 1: nopeita/ ohikiitämisiä/ klusterimaisia. gerhardrichterit.

kynttilänvalo + muita.

liikkuvia 2: hitaita/ vaihdellen etäisyyttä.

kädet/ iso pensseli / Orfeus-final / koko näyttämö

muuta: projisoinneista, pinnoista, matskuista

lattia + fragmenttipinnat/ suikaleet (musta- ja valko-alueet/ pystylinjoja, osa maalattuna mustaan seinään, taka- ja keski-ylä) + pienet rajatut ja isot pinnat + taka ja tositaka +

luostarimunkkien katosta roikkuvat pussit, kaavut/ valkoinen kankainen/ aika-sokru-tiima. oik. etu-sivu?

vesi. lammikko, sanko, vesilasi. kelluvat hiukset. heijastumat.

temppele- varjokuvia/ -valoalueita/ (ja/tai videolla)

heijastavat liikuteltavat/ stabilot (peili, lasipinta, esim. valvomon ja näyttämön välissä katsomon päällä - nappaamassa osan takatykin valosta ja ilmassa lejaavasta pölystä ja tietysti kuvasta kun se on. videokuvan hajoaminen ja/tai pysähtyminen esteisiin/ henkilöt, pinnat, usva (savu, hiilihappojää).

hiilipiirustusmaisia, luonnosmaisia hahmoja (video piirtää), jotka paljastuvat edessä olevien läpikuultavien pintojen "takaa". mustaan seinään (taka-) piirtäminen valkoisella.

tanssimatolla jaettu näyttämö; vasemmalla puolella valkoinen alue, oikea puoli musta - musta jatkuu takanäyttämölle ja peräseinään asti (kokeillaan myös "ihmisten leijuttamista valolla")

näyttämön oikea puoli: melkein valkoinen pussimainen, venyvä, elastinen, korkea

video-valo kommunikations

aivopesuvalo/ -kuva/ -ääni (vrt. Carl Michael von Hausswolffin 'Physical interrogation techniques' -esitys Venetsian B:ssä) -> ensin epileptinen, sitten nopea pudotus, pitkä hengitys...

valo pesee videokuvan -> asiat, jotka ovat videolla läsnä koko ajan, ja niitä säädellään valon määrällä

ihmisprojisointi ja ihmisvalaisu/ kelluntaprojisointi ja kelluntavalo
ihmisten osat, alueet tilassa -> tyypit reagoivat niihin, ja ne tyyppeihin (myös
ääneen jne.).

värikartta

valkoinen ja luu

esim. kohtauksessa x jyrkät varjot takanäyttämöllä, ja samaan aikaan oik.
etunäyttämöllä ihan seinässä kiinni lattiassa kaksi rajattua aluetta. videoalue,
joka pitää sirisevää ääntä ja liikettä keskellä tai vähän vasemmalla jne.

v a l k o i n e n

MUSTA

h a r m a a

sininenkuultava

punainen

heijastava pinta, maidonvalkoinen ja luunvärinen, lasinen ja jotenkin valkean
pussimainen saa olla näyttämö. ja rikkoutua mustilla alueilla.

11.2 LIITE 2

Sensible Screening -konseptin tiivistelmä

SENSABLE SCREENING — experimenting staging as visibility

My proposal focuses on staging as visibility in terms of artistic research and sensuous materiality—thematized around the ‘question of the SCREEN’. Guided by materiality, we aim not at explaining, describing or even contextualising our object of research as such. (see e.g. Bolt 2007, 31, 33) Via art-, situation- and context-sensitive labbing, we rather open up a space for the unexpected and ambiguous. MY STAGE is heterogeneous, transformative, situation- and context sensitive opening for theatrical action. Theatricality for me implies ‘dynamics’ and ‘tension’ rather than ‘the solving/showing of...’

TESTing 2013 PRAXIS

The working consists of two types of action: ‘dialogue/testing of ideas’ and ‘materializing/sketching’. The aim is to interweave the 2 modes of articulating—the making and the thinking—into discussion with each other.

The aim is to maintain the ability to shift smoothly from discussion to embodied sketching and back. The ‘demos’ are documented (material ‘objects’ + video/photographic documentation).

1) INTRODUCTORY / DISCUSSION: Limited edition of ‘screen articulations’ (fast forward genealogy of moving image + conceptions such as body as screen, screen diagnostics, seeing as mode of touching, screening as space of visibility, affect approaches, screen as passway, bodily after-images) WITH intense sets of ‘about embodiment and sensabilities’ (dialogue + bodily demonstrations, collaborative little training moments—with bit of my favourite space-body relations demo-exercise, ‘Viewpoints’)

2) MATERIALIZING / TESTing: In the lab we will sketch—through instant spatial exercises and bodily articulations—the tactility, transparency, bipolarity, materiality and immateriality of SCREEN. The TESTings includes projection tests, materializing of ‘screen diagnostics’, testing with screen in terms of visibility, and see-through & cover-up -demonstrations.

11.3 LIITE 3

Fantasma-koreja-luentoinstallaation luonnos

Taidetutkimustapahtumassa *Kokeellinen tapahtuma* (Aalto ARTS Porin yksikön ja Kosketuksen figuurit -tutkimushankkeen järjestämä Taidetutkimustapahtuma # 3) esittämäni performatiiviseen luentoinstallaatioon *Fantasma-koreja* varten kokoamani teemat.

pori kokeellinen tapahtuma 29.-30.9.2011

värjäämö & generaattorigalleria

fantasma-koreja / phantasmabaskets
kulminaatiopisteistä ja kosketuksesta

ja pari alkusanaa instituutiosta ja tulkinnasta
(viitaten teokseen *Samuel Weber: Institution and Interpretation. Expanded edition.*)

I

"alternative practices of reading and writing"
(Weberin viittaus Bachelardiin)

...viittaa trad. tieteellisen ajattelun ja sitä haastamaan tulleiden liikkuvien (tai elastisten) intellektuaalisten käytäntöjen väliseen kahnaukseen:

...hankaluudet olivat alkaneet siitä, kun ajattelu ja ajattelun kohde erotettiin toisistaan/ kohde asetettiin etusijaiseksi, ja vasta sitten tuli siihen kohdistuva ajattelu

-> tämä problematisoitui, jolloin tieteen autonomia alkoi vaikuttaa keskustelulta umpiossa

-> ei enää niinkään kyse tilasta vaan tilanteesta

mikä on muuttunut?

...mennään inkluusiosta ekskluusioon, ei olla etupäässä substantiaalisia vaan suhteellisia

..."filosofisesti sanoen: pointti on SAMAN systemaattisessa ekskluusiassa (ulosajamisesta, suhteuttamisesta), ja näin ollen tilan tekemisessä TOISEN ilmenemiselle (toinen saa sijaa)"

...vaatii avaamista...pyrkimyksenä tulisi olla ettei jättäisi itsen & saman eheyteen tai eheyden illuusioon, vaan työstettäisi sitä outoa, kummaa, vierasta - myös meissä itsessämme piilevää, ei siis pelkästään (ison alkukirjaimen) Toista - kun kyse ei ole "joku toinen":sta

...ehkä ennemminkin kaksisuuntainen liike ja rajan itsensä kysyminen, sisä- ja ulkopuolen välisyyden

mitä kosketuksella tämän kanssa tekemistä?

...Merleau-Ponty kosketuksen ajattelussa yhteys tähän - tai siis:
mitään suoraa yhteyttä EI MUODOSTU ja juuri siten voidaan puhua yhteydestä...
MP puhuu itsekosketuksen aporiasta, siitä, että vaikka eletty ruumis on kaiken
havaitsemisen keskipiste ja nollakoordinaatti, niin ruumis "itse" ei jää koskaan ns.
rysan päältä kiinni havaitsevana... MPllä koskettava on samalla myös kosketettu;
kaksisuuntainen ja vuorovaikutteinen suhde, ja sikäli siamilainen kaksonen...
+ "sivupolku siamilaiset kaksoset"; yhteydessä on koko ajan itse/sama + toinen
...mikä merkitsee sisä- ja ulkopuolen sekoittuneisuutta
-> "ei mitään rajaa" -tilanne, jonka voi ajatella tematisoivan tuota outoa
2-suuntaista sidosta
...*experienced body/ eletty ruumis* - jos siis MP:a otetaan vakavissaan - sisältää sekä
rajan että sen mahdottomuuden; on sellainen paradoksi, jossa sisä- ja ulkopuolen
raja on hämärä
- tämä on uskottava lähtökohta.

alternative practices

...(as kokeellisuus?) tilanteena, jossa se mitä tunnustellaan (ts. tiedolliset
kohteet) määrittäyty suhteessa uudelleenmuotoutumiseen ja muuntumiseen, siihen mitä
tilanne tuottaa
-> jatkoksia, jälkikuvia, virtuaalisen arkiston kamaa, kokemuksen historiallisuutta
..."kohteen" (tilanteen) voima nousee jostain sellaisesta mutkikkaasta
kohtaamisesta, joka ei palaudu subjektin ja objektin rakenteeseen - eikä sitä
tilannetta saa mitenkään
mahtumaan ainoastaan läsnäolon, identiteetin, representaation
tai jonkun muunkaan itseriittoisen termin sisään

kokeellisuudesta ja teatterillisuudesta

mestarointi ulos - tahdikas tunnustelu sisään
--- kosketus konstituoii yhden mahdollisen rakenteen tai tavan lähestyä
taidetta tutkivana ja teoriaa kokeellisena
...teatterillisuus pitää oven auki mahdottomalle toiveelle --- se konstituoii tilanteen,
jossa hetkelliset pysäytykset - tai nk. S. Weber sanoo "pidättämiset" (*to arrest a*
movement tms) - saavutetaan liikkeessä pysyvän "lukemiseffektin keinoin" -> aina kun
meinataan saada kiinni ja tajutaan että homma tukahtuu, se palaa tarkasteluun/jatkaa
uudessa valossa...
ollaan "on the move".

omista/ vaiheesta (näyttämön mediaalisuudesta ja kosketuksen arkkitehtuurista)

...kulminaatiopisteet;

SILMÄ – kun silmänä on koko keho; linssin läpi katsova konesilmä & optisen alitajunnan kuvia välittävä apparaatti (Benjamin); katse joka tsekkaa muttei vastaa katseeseen; näkee muttei näe ("looks up", muttei "look back", ei edes "look at") ---katseen etuaseman tekeminen nähdyksi ja sen ettei siinä koko kuva--- + tähän liittyy paljon muutakin: kuolinnaamio, kaksoisolento, puppet theatre, vanhat optiset apparaatit, vaha-asiat, eetteriasiat, fantomit, varjot. *fantomi ajaa/ phantom drives*. **TYHJÄ KUVA** – ja: "liian täysi kuva" – sähköinen kuva, joka on pelkkää etualan figuria vailla taustaa; kuva josta puuttuu puute ja halu, se potentiaalisen kuoleman läsnäolo, josta Heiner Müller puhelee – teatterikatseeseen sisältyvä odotus; MUTTA ENTÄ JOS se kääntyy niin, että kokemuksen historiallisuus ja representaation mahdottomuus (josta Adorno ja Nancy puhuu/ *Forbidden representation*, ja Benjamin toista kautta) TYHJÄN KUVAN kautta? --- tyhjä tuppaa täyttymään potentiaalisella kamalla, koko virtuaalisen arkiston voimalla – ja jos katkoksen kautta tämä sauma tulee näkyviin, niin miten live-tilanne mutkistuu, kun kyse intermediaalisesta/ mediaalisesta/ sähköisistä kuvista? Tämän testaaminen ilman että menee live-mediatized –hierarkioihin -> ja jos tyhjiä kuvia (jotka sisältää max jotain sirinää korkeintaan) niin miksei valolla, fikkarilla, varjoteatteri- yms. keinoin? -> KOSKA: ratkaisevaa on, että medium-KESKIVÄLI (joka välin, välineen ja välityksen asiana medioissa piirtyy esiin) on *el. medioissa YHDISTYNEENÄ AJAN/ PAIKAN/ ITSEN* paikattomuuteen. *enkeli, meedio, aave*. **TAUSTA/KULISSI** - edelliseen liittyen kulissin kulissimaisuus --- etuala/-näyttämä & tausta/ takanäyttämä (tässä Wagnerin fantasmagoriat -> basso & pikkolohuilu ja etäisyyksien venyttelyt, näkyjen eteeriset ylöspanot...) JA näkyvän katveeseen jäävän voima ja virtuaalinen kyky/ *-abilities*. -> KULISSIN KÄÄNTY/ÄMINEN, sauman löystyminen ja näkyväksi tuleminen ---liittyy rajaan joka konstituoituu rajana, ei ole vain selkeä sisä- ja ulkopuolen erottelija, vaan paikka joka tematisoi myös "sen mikä ei näy, potentiaalisen joka voi olla tulossa mut voi yhtä hyvin olla ettei" (voi olla *ganz anderes*).

miten näkyy

...kuratoriaalisina juttuina;

ESIM. tilanteessa ja tilanteena tuottuvat teatterilliset projektit, joissa (osallistuja-)aktivismiin ja teoksen tilallistumisen muodot monenlaisia, usein poliittisesta aktivismista, katuteatterista, guerrillaliikehännöistä ym. ammentavia viitteitä ja muotoja -> *La Monnaie vivant/ Living currency* BerlinBiennale 2010:ssä vaikka (taustalla marxilaista talousteoriaa ym.)

...ja HUOM: tiedonmuodostus ja universalismin uhka (...joka ei ole mennyt mihinkään)

...ESIM. usein "ruumis/ruumiillisuus" ja/tai "identiteetti" esiintyvät jonkinlaisina yleiskäsitteinä (vaikka puhutaan rajojen huojuvuudesta)

...ts. jos pyrkimys on sellaiseen käsitteellistämisen tasoon/tapaan, joka aina pyrkii kiinnittymään johonkin riittävän yleiseen ja tunnistettavaan, niin tässä on oltava tarkkana ettei subjekti karkaa sivuun kokonaan; so. homma ei juuri eroa "autonomisen tieteen kaavasta" silloin kun loikataan universalisimi-laitaan – jos sivuutetaan turhankin karkealla kädellä erot, sokeat pisteet, mokat, haavat, umpikujat, omituiset katkokset tässä "rajojen välttämisen projektissa".

VK:sta

...optisia taktiikoita ja tekniikoita, videoprojisoiteja ja muita kuvantamisen teknologioita yhteydessä mediaalisuutta ja kosketusta koskevaan ajatteluun/tematisointeihin.

MEDIA-käsitteen paikantaminen (tässä tutkimuksessa)

nojaan käsitykseen, jonka mukaan mediat eivät määrity ainoastaan teknisinä välineinä, mutta eivät myöskään pelkkinä merkitysten materiaalisina kantajina. ...näyttämön mediaalisuus "merkin, jäljen ja teknisen laitteen väliin" sijoittuvana teknisenä rakenteena, joka on sidoksissa ruumiiseen – Aristoteleen sanoin "tuntoaistiin luonnostaan liittyvään välissä olevaan, jonka kautta useat aistimukset välittyvät".

...silloin mediumin ja teknisen välineen suhde asettuu tarkasteluun viestin/sanomisen ja mediumin/jäljen yhteispelinä, eli sekä välin, välityksen että välittäjän rakenteena.

...näyttämön mediaalisuus teatterillisen esittämisen perusrakenteeseen sellaisena aktiivisena ja jatkuvassa transformaation tilassa olevana tapahtuma(sarja)na, joka koostuu eri tasojen yhteisvaikutusten piirinä, jossa mikään tasoista ei vaikuta yksin, puhtaana, vaan jossa merkki-, jälki- ja välineluonne ovat alituisessa vaikutussuhteessa toisiinsa.

...yhtenä tarttumakohtana esiin nousee kosketuksen välittämyydeltä vetäytyvä luonne; tätä koetan hahmottaa kulmasta, jonka mukaan kosketusta leimaa aina tietynlainen "viime hetken epäonnistuminen";

RUUMIS

...Merleau-Pontyn mukaan ruumis – varsinainen ruumis tai ruumis varsinaisessa mielessä (le corps propre) – on "sovitteleva välittäjä", ja sellaisena se on ulottuvuus, joka ilmaisee subjektin ja objektin sekä mielen ja ruumiin kaksisuuntaisuutta ja välisyyttä, muodostuen tätä välittävää rajaa käyvästä näyttämönä.

...Merleau-Pontyn tuotantoa leimaa yhtäältä käsitys ruumiista havaitsemisen perustana ja nollapisteenä, ja toisaalta ymmärrys kokemuksen toisenvaraisuudesta.

...havaitseminen ei Merleau-Pontyn mukaan koostu vain "itsen varassa", ei ole pelkästään subjektiivinen kokemus, vaan siinä edellytetään aina vieras, toinen, joka vastaa jonkin tuntuman päässä. (ja se tuntuman päässä oleva vieras asuttaa myös itseä)

KOSKETUS

...mielletään taktiillisena, kouraantuntuvaa välittömyyttä lupaavana aistina tai aistisuutena - kuitenkin leimaavaa on se, että se tuntuu vihjaavan ei-mestaroivasta etäkontaktista, joka ei pyri sulauttamaan koskettavaa ja kosketettua toisiinsa - ja joka piilottaa kosketuksen tämän kontaktin oton pyrkimyksessä aina samalla myös itseltään.

.. pyrkii kontaktiin, mutta jää aina tietyn tahdikkaan välin päähän - ei pyri totalisoivaan sulautumiseen ja vieraan haltuunottoon.

MEDIAALISUUDEN JA KOSKETUKSEN SUHDE

...tätä kautta avautuu mahdollinen maisema tarkastella mediaalisuuden ja kosketuksen suhdetta ei valloitukseen pyrkivän *mediasensitiivisyyden* termein.

...jos media-käsitteen määrittely ei ole aivan ongelmatonta, on itse

(ja etenkin itse-)kosketuksen kohdalla haaste vähintäänkin todellinen

...kosketus liukenee moneen väliin ja pyrkii jäämään aistisuuteen viittaavaksi tuntu-diskurssin epämääräiseksi attribuutiksi

...ja toisaalta jokainen tematisointiyritys on väkivallan tekoa ilmiön heterogeenisyydelle

...tämän kanssa eletävä ja pyrittävä avaamaan yhteyksiä taiteellisen työskentelyn kanssa/kautta

...k:n metaforinen ulottuvuus on tuttu jokapäiväisessä elämässä; jokainen on kohdannut tilanteen, jossa jokin teos, tapahtuma tai tilanne koskettaa, jättää jäljen ja jää kenties painamaan. Kosketus paitsi käy jatkuvasti omaa rajaansa, myös haastaa vallitsevia dikotomioita kuten mieli/ ruumis, rationaalinen/ aistinen, tiedollinen/ taidollinen ja sisäinen/ ulkoinen.

...tätä kautta kosketus koskettaa myös taidetutkimuksen tiedollisten diskurssien muotoutumiseen kytkeytyvää vilkasta keskustelua.

muuta

...tilan tunnustelua ja ajattelun liikettä, reagoimista tilanteeseen, tilan/teen tasalla oloa

...kysyy alttiutta jättää asioita reunoilta avoimiksi

...esityksen/teoksen/tilanteen tekeytyminen katsojan, kokijan kokemuksessa

...keveämpiä luonnoksia, enemmän ilmaan piirtelyä

...tärkeintä on huomioida se tila joka jää katseelta katveeseen; MITEN SITTEN? fantomi ajaa, tyhjä kuva joka ei millään muotoa ole tyhjä vaan pikemminkin tupaten täynnä.

mediaalisen näyttämön jujuista

"potentialialisen kuoleman kysymys" (Heiner M) & Lehmann -> sähkö. kuva on aina tullessaan liian täysi ja "pelkkää etualan figuuria vailla taustaa" + se ei jätä tilaa odotukselle, puutteelle, halulle;

...joo, mutta myös: tämän problematisoiminen -> mediaskuvan transformatiivisuus, esittvyys/ virtuaalisuus ja tyhjän kuvan täyttyminen (kokemuksen historiallisuus ja laskostuminen ruumiin arkistoihin JNE.)

...(näyttämöllä) tyhjä pyrkii jotenkin aina täyttymään - se mitä esille on asetettu, tuppaa tulemaan joksikin muuksi, tyhjenemään hahmostaan, hakeutumaan jatkuvasti johonkin toiseen hahmoon jne. jne.; menen-tullen, aina vasta tulossa ja jo menossa vasta tullessaan koetuksi jäljet piirtyvät jälkinä

...avoin koodi/ open source -tekeminen
...devising research ja Viewpointsin läpi ajattelut
...skenografia & kymmenen tikkua laudalla
...tehdäkö tila puhumalla? kuvailemalla? laulamalla? sulkemalla silmät ja kuvittelemalla? rikkinäisen puhelimen metodilla? kehollisin harjoittein? pyytämällä kirjoittamaan lapuille tai seinään paikkoja jossa haluan juuri nyt olla - mediän/ heidän/ niiden olevan?
...millainen tila on, miten ja mistä se muodostuu?
...ollaanko vaan? annetaanko katsojan päättää? sovitaanko yhdessä? revittääkö porukalla auki? vai mennäkö kotiin ja kuvitellaan siellä?

11.4 LIITE 4

Kokeellinen tapahtuma #3:n ohjelma

Kokeellinen tapahtuma *Taidetutkimustapahtuma # 3*

29.-30.9.2011 Pori

Porin Puuvillan Värjäämö ja Generaattorigalleria
Pohjoisranta 11 vapaa pääsy

TORSTAI 29.9.2011

lähtö Rakastajat-teatteri, Valtakatu 22
klo 12.00-15.00

Taina Rajanti: Metroporis
- kaupunkitila luovan työn tilana

Värjäämö

klo 17.00 tapahtuma alkaa
klo 17.15 Tuomo Kangasmaa & Kari Yli-
Annala (Kokeellisten taiteiden nomadinen
akatemia): Königsbergin sillat
(work-in-progress) Huom. toinen osa pe
klo 11 kaupunkitilassa
klo 17.45 Mikko Kuorinki & Topi Äikäs:
Kokeellinen esitys luottamuksesta
klo 18.15 Elina Minn & Johanna Porola
klo 18.45 Anni Venäläinen: Six Years
(1966-1972) in 6 or more minutes
klo 19.15 Messiaaninen Visuaalisen
Etiikan Tutkimuskeskus & Johnny Amore:
Operation Neuschwanstein

Generaattorigalleria

klo 20.00 Maiju Loukola:
Fantasma-koreja. Phantasmbaskets
klo 20.30 Pia Euro & Marika Orenius:
Mennyt nykyhetki

Värjäämö

21.30 Harri Laakso
22.00 Oksasenkatu 11: Kreikan oppitunti
22.30 Dosentti Kupiainen und die
Wegmarken: Heidegger ja Holzwege tänään
dj veistokasi

Värjäämö

Acycle (Vappu Jalonen, Bogg Johanna
Karlsson, Clara López, Anna Zett):
Experimental Action
Anna Bergman, Minna Heikinaho & Petri
Kaverma: Toistaiseksi nimetön
Kati Heljakka: There Are No Rules
Oksasenkatu 11: Kreikan oppitunti

PERJANTAI 30.9.2011

Pohjoisranta-Luotsimäentien
ja Tehdaskadun risteys
klo 11 Tuomo Kangasmaa & Kari Yli-Annala
(Kokeellisten taiteiden nomadinen
akatemia): Königsbergin sillat
(work-in-progress)

Värjäämö

klo 12 Max Ryyänen:
Kokeellisen teorian, kokeellisen
opettamisen ja kokeellisen opiskelun
historiaa
klo 12.30-14 keskustelua
Tapahtuman järjestäjät ovat Vappu
Jalonen, Pia Euro, Harri Laakso
ja Aalto-yliopiston taideteollisen
korkeakoulun Porin taiteen ja median
laitos. Tilaisuus on osa Kosketuksen
figuurit -tutkimushankkeen järjestämää
Taidetutkimustapahtumien sarjaa ja sitä
on tukenut Koneen Säätiö.

ABSTRAKTI

v/ä/h/ä/n v/ä/l/i/ä

näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri

VÄHÄN VÄLIÄ – näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri on esittävien taiteiden skenografian tutkimuksen taiteellinen, tekijälähtöinen väitöstutkimus Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun (Aalto-ARTS) Elokuvataiteen ja lavastustaiteen osastolle. Tutkimus käsittelee näyttämön, mediaalisuuden ja kosketuksen suhteita sekä videoprojisoidun kuvan kokemuksellisuutta aistisuuden ja ruumiillisen havaitsemisen kannalta.

Kysyn tutkimuksellani, miten mediaskenografiat muodostuvat kokemukselliseksi tiloiksi ja tilanteiksi. Millä tavoin nykyskenografian mediaaliset käytännöt määrittävät aistinvaraisen kokemuksellisuuden ja ruumiillisen havaitsemisen rakenteita? Keskeiset kysymykseni koskevat mediateknologian ja aistinvaraisen esteettisen kokemuksen suhdetta. Pohdin taiteellisen työskentelyni kautta muodostuneita kysymyksiä mediavälitteisten projisointien kokemuksellisuudesta erittelemällä näyttämön, mediaalisuuden ja kosketuksen suhteita ja niiden merkitystä skenografialle ja sen tutkimukselle. Pohdin, millaisesta näkyvyydestä videoprojisoinnein operoivassa skenografiassa on kyse. Näitä tutkimukseni keskeisiä kysymyksiä käsittelen eri näkökulmista väitöstutkimukseni taiteellisissa osioissa ja monografiamuotoisessa kirjallisessa osiossa. Erityisesti pyrin selvittämään, millä tavoin esitystilan videoprojisoinnit jäsentyvät eletyn, ruumiillisen havaitsemisen kannalta osaksi nykyskenografian käytäntöjä.

Väitöstutkimukseni koostuu kirjallisesta osiosta ja kuudesta taiteellisen työskentelyn muodossa tapahtuneesta osasta. Olen visualisointut esitykset *Mielipuolen päiväkirja* (2004) –, *Bodies Are No Good* (2005) – ja *Eloonjääneet* (2007) tutkimustani

silmällä pitäen lähestymällä videoprojisoiteja tapauskohtaisesti eri tavoin skenografisena mediumina. Väitöstutkimukseni kolme muuta taiteellista osaa ovat esityskontekstista irrallaan toteutetut kokeilut ja installaatiot: video *oli/täällä* (2006), performatiivinen luentoinstallaatio *Fantasma-koreja/Phantasm baskets* (2011) sekä näkyvyyden ja näytön (screen) teemoihin liittyvä laboratorioskokeilujen sarja *Sensable Screening – experimenting staging as visibility* (2013). Taiteellis-tutkimukselliset lähtökohtani kytkeytyvät projisoitua kuvaa ja videoprojisoiteja keskeisenä osanaan käyttäviin taiteen tilallisiin muotoihin, joissa eletty ja liikkuva ruumiinkuvallisuus sekä katsojan havaitsemisprosessi ovat keskeisiä esitystilanteen tai teoksen muodostumista määritteleviä lähtökohtia.

Tutkimukseni taustalla vaikuttaa käsitys skenografiakäsitteen laajenemisesta. Laajentuneen skenografiakäsitteen pohjalta ymmärrän skenografian katsojan kokemusta aktivoivana tilallisen dramaturgian strategiana. Lähestyn skenografiaa tapahtumallisen tilan ja lavastustaiteen tapahtumaluonnetta koskevien näkemysten pohjalta tapahtuman, kokemuksen ja toiminnan termein. Niin ikään koen perinteisen skenografia-käsitteen vastaavan vaillinaisesti tilanteeseen, jossa esittävien taiteiden uusiin toiminta-alueisiin lukeutuvat näyttämö- ja esitystaiteen ohella myös muut esitykselliset, ruumiillisesti koetut ympäristöt. Uudenlaisiin skenografisiin ympäristöihin lukeutuvat fyysisen tilojen rinnalla erilaiset mediatilat ja virtuaaliympäristöt sekä fyysisen tilan ja mediatilojen yhdistelmät. Taiteellisten osien kautta tutkimukseni kiinnittyy nimenomaan viime mainittuihin – fyysisen tilan ja mediatilan yhdistelmiin. Uusien mediateknologisten mahdollisuuksien myötä skenografian taiteelliset ja tutkimukselliset polttopisteet kytkeytyvät yhä tiiviimmin havainnon ja läsnäolon kysymyksiin. Medioiden ja näyttämön suhteita koskevat kysymykset ovat muodostuneet skenografian kannalta keskeisiksi tavoin, jotka edellyttävät tulkinnan ja merkityksenmuodostuksen prosessien avaamista erityisesti ruumiillisuuden ja aistinvaraisen kokemuksellisuuden kannalta.

Yhdistän tutkimuksessani taidelähtöisen tutkimuksen mediateoreettiseen pohdintaan. Kirjoitukseni teoreettiset viitepisteet kiinnittyvät kahtaalle: kosketusta ja mediaalisuutta käsitteleviin pohdintoihin. Pyrin osoittamaan, että niin mediaalisuuteen kuin kosketukseenkin sisältyy tietynlainen välitteisyys – kahden välissä oleminen – ja samalla niitä kumpaakin määrittää tietty välittömyydeltä vetäytyvä elementti. Tämä on kuitenkin pitkälti jäänyt erittelemättä, sillä länsimainen filosofia on alkuhämaristään asti kiinnittynyt ”aistimukseen yleensä” ja aivan erityisesti näköaistimukseen.

Painotan tutkimuksessani mediasensitiivistä näkökulmaa, jonka nojalla mediateatterillinen kokemus jäsentyy etäisyyden ja intimitietin samanaikaisuuden dynamiikkana, joka – samalla kun se tuottaa murtuman kokijan ja koetun välillä – säilyttää havaitsemiskokemuksen osapuolten välisen jännitteen ja pitää niitä toinen toisensa otteessa. Vastaavanlainen yhteen tuovan eron jännite leimaa kosketusta, kuten Maurice Merleau-Pontyn katseen ontologian pohjalta esitän. Tällöin keskeisiksi teemoiksi muodostuvat aistiherkkyys ja aistimisen kaksisuuntaisuus, jossa on kyse silmän, mielen ja ruumiin tavoista koskettaa ja tulla kosketetuksi. Mediasensitiivisyyden teemaa käsittelem Aristoteleen aistisuutta koskevien pohdintojen ja Maurice Merleau-Pontyn katseen ontologian pohjalta. Tällöin keskeisiksi teemoiksi muodostuvat aistiherkkyys ja aistimisen kaksisuuntaisuus, jossa on kyse silmän, mielen ja ruumiin tavoista koskettaa ja tulla kosketetuksi. Merleau-Pontyn pohjalta skenografiassa tulee huomioiduksi katseenvaraiseen logiikkaan perustuvan katsomisen tavan ja ruumiillisuuteen palautuvan, tietyllä tapaa ylijäämänä havaitun piirissä koettavaksi tulevan havaitsemisen yhteisvaikutus – kosketuksen arkkitehtuurin aistinen puoli. Katse ja kosketus jäsentyvät limitäisiksi ja rinnakkaisiksi havaitsemisen muodoiksi. Tältä pohjalta elävän ja medioituneen läsnäolon ero näyttämöllä jäsentyy hienovaraiseksi yhteispeliksi karkean vastakkainasettelun sijaan.

Toisen pohdintojeni keskeisistä kehyksistä muodostaa monitahoinen media-käsite johdannaisineen. Tarkastelen

tutkimuksessani mediaalisuutta näkökulmasta, jossa mediat kytkeytyvät sekä merkityksenmuodostuksen prosesseihin että aistimusten välittymiseen. Mediaalisuutta koskevissa pohdinnoissa nojaan erityisesti Samuel Weberin esittämiin, Walter Benjaminin kääntämisen teorian pohjalta esittämiin tulkintoihin mediaalisuudesta virtuaalisena kyvyn ulottuvuutena.

Tutkimukseni näkökulmasta mediateatterillinen kokemus muodostuu ensisijaisesti katsoja-kokijan ruumiillisessa havainnossa tapahtuvana omana, henkilökohtaisena ja samanlaisesti monikollisena ja jaettuna kokemuksena. Aistinvaraisen kokemuksen jäsenysten nojalla käy ilmi, että eletyn kokemuksen ydin – havaitseva ruumis itse – on mediaalinen. Näitä jäsennyksiä olen tutkinut taiteellisten projektieni kautta tapauskohtaisesti eri näkökulmista. Erityiskysymysten kautta pyrin osoittamaan mediaalisuuden pohdintojeni yhteyksiä myös laajempaan esityksellisten taiteiden alueeseen.

ABSTRACT

a/n/y/w/h/e/r/e n/e/a/r

media scenographies and the architectures of touch

My artistic doctoral research focuses on the mediality of the performance space, the theatricality of the media, and the experientiality of projected image installations. I pose the following questions: how do the mediated practices of contemporary scenography affect our lived, aesthetic experience, and how do they structure our bodily perception in, and as, a performative spatio-temporal event? I contemplate the mediality of theatrical space/place as a media scenographic situation with reference to media theoretical contact points connected to conceptualisations of aesthetic experience, sensible perception and embodied visibility. With reference to my own involvement as a practising scenic artist I consider the experientiality of theatrical media installations through analysing the relationship between mediality and touch.

My research consists of a written thesis and six artistic projects — three performances and three experimental installations. I approach each artistic part with specific research questions, tackling each project from a slightly different angle, reflecting art practice and theoretical contemplation with and through each other. I consider video projection in all of the performances and installation projects as a transformative and situation-sensitive scenographic medium. My art and research interests are influenced by the tradition and the contemporaneity of spatio-temporally oriented art forms focused on the applications of moving image and image projection.

One of the central starting points of my study is intertwined with the notion of expanded (field of) scenography; I approach scenography in terms of evental space, experientiality

and scenographic action. I understand scenography in terms of spatial, temporal and visual strategies that activate and transform the spectator's embodied experience.

Also, I argue that the traditional conceptions and practices of scenography do not quite meet the needs of today's heterogeneous intermedial performative practices, combining the physical and the mediated space in their increasingly divergent, hybrid, socially and technologically affected and infected forms. The fact that our remediated experience is quite evidently configured in-between the actual and the virtual, the visceral and the factual, calls for rearticulation of both the vocabulary and the practices of the performing arts and their scenography. My aim is to contribute to this discussion from a *media-sensitive* perspective — grounded on the sensability of the body, bodily perception and on the notion of sensuous knowledge.

I combine art-sensitive practice-based research with media theoretical discussion. In my study, my theoretical reference points proceed in two main directions: the notion of *touch* on the one hand, and contemplation of *mediality* on the other. I aim at making visible a certain in-betweenness that characterizes both touch and mediality – yet emphasizing the peculiar and inherent quality, characteristic of both, that at the same time is determined by a certain tendency towards ineradicable intimacy. I emphasize a media-sensitive point of view, based on which the structure of the mediated experience may be articulated with reference to a profound, even radical, simultaneity of intimacy and distance; this tensional structure defines both touch and mediality, and, within the context of my study, I call term this structural feature the “architecture of touch”.

One of the key factors in my research is a phenomenological orientation that positions the body as the focal point of our sense perception. Referring to Maurice Merleau-Ponty's “ontology of vision”, it seems that sensability and a certain structural “reversibility” inherent to touch build as

focal themes in my study. The other theoretical focal point of my study is connected with the notion of “media” and its derivatives. I approach mediality from a perspective where the term “media” is connected to both meaning making and the mediation of senses. Samuel Weber’s notion of “theatricality of media” and his thematizations of Walter Benjamin’s “translation theory” are central to my understanding of mediality in the scenic arts. Thus, the core questions of my study are centred on the relationship between the theatricality of media technologies and the sensible, lived-through experience.

V/ä/I/i/ä

näyttämön mediaalisuus ja kosketuksen arkkitehtuuri

on sekä teoreettinen tutkimus että kolmen esityksen ja kolmen esityksellisen installaation dokumentaatio.

Maiju Loukolan tutkimus käsittelee mediaalista näyttämöä aistimuksellisena ja tapahtumallisena skenografian näkökulmasta. Näyttämön, mediaalisuuden ja kosketuksen kytkökset ovat yhtäältä mediatekniologioiden ja esityskäytäntöjen kysymyksiä.

Loukolalle ne ”välitteisydessään” ovat vielä keskeisemmin yhteyden, kontaktin ja rajankäynnin kysymyksiä. Millaista kokemuksellisuutta mediatiilan ja fyysisen tilan kohtaamisessa muodostuu? Miten tämä vaikuttaa katsoja-kokijaan? Näihin kysymyksiin vastatakseen Loukola hakeutuu fenomenologisiin ja mediafilosofisiin keskusteluihin.

Skenografia on Maiju Loukolalle ensisijaisesti tilan ymmärtämistä suhteiden ja dynamiikan lähtökohdista, jolloin tila jäsentyy kokemuksellisena ja aistinvaraisena – elettyinä tilana ja tilanteena. Loukola purkaa käsityksiä mediateatterin skenografioista näkökeskeisinä kuvaesityksinä, jossa muut aistit kuten kosketus, kuulo, maku- tai hajuaistimukset sivuutetaan katseelle alisteisina.

KAUPPA +
TALOUS

TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI

TIEDE +
TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
DISSERTATIONS

ISBN 978-952-60-5623-4
ISBN 978-952-60-5624-1 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
books.aalto.fi
www.aalto.fi

