

Maailmaan sotkeutumisesta

Ruumis tietämisen lähteenä ja kohteena

TOINI NISSINEN



TIIVISTELMÄ**PÄIVÄYS:****TEKIJÄ**

Toini Nissinen

KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA

Lavastustaiteen maisteriohjelma

KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI

Maailmaan sotkeutumisesta – Ruumis tietämisen lähteenä ja kohteena

KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)

43 s.

TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI

Homesick Superstars, ensi-ilta 17.10.2024, Kiasma-teatteri/Superstar-kollektiivi.

Esiintymisen, konsepti: Superstar-kollektiivi = Ellen Aunio, Lempi Koponen, Toini Nissinen, Paula Nousiainen, Senja Rajalin, Tuulia Ritsilä ja Leo Terävä.

Lavastus: Nissinen. Pukusuunnittelu: Nousiainen, Rajalin, Ritsilä. Videosuunnittelu: Koponen, Nissinen, Nousiainen, Ritsilä. Koreografia: Aunio, Nousinen, Terävä.

Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta

Opinnäytetyöni kirjallinen osa käsittelee ruumiillisuutta skenografian työssä. Ruumiillisuus käsitetään, ja sitä lähestytään opinnäytetyössä maailmassa olemisen perustavanlaatuisena lähtökohtana. Tarkastelen skenografian kannalta etenkin sitä, millaista käsitteellisen tiedon ulkopuolella tapahtuvaa tiedon konkreettiseksi tulemistä kehollinen tieto tarjoaa skenografille. Aihetta tarkastellaan teosesimerkin *Homesick Superstars* (ensi-ilta 17.11.2024) kautta, jonka lisäksi pyrin kirjoittamisen tavassani löytämään reittejä, joiden kautta kehollinen tieto voisi tulla jaettavaksi.

Kehollisella ja ruumiillisella tiedolla tarkoitan tämän opinnäytetyön kontekstissa etenkin Juhani Pallasmaan ja Jaana Parviaisen ajatteluun perustuvaa ja muodostamaani tiedollisten ilmiöiden ryhmää. Tätä tiedon ryhmää voi kutsua esimerkiksi keholliseksi tiedoksi tai ruumiin viisaudeksi. En kuitenkaan opinnäytetyössäni kiinnity tarkkaan käsitteeseen, vaan pyrin löytämään teoreettisia näkökulmia ja omakohtaisia kokemuksiani yhdistelemällä. Erityisenä kiinnostuksen kohteena opinnäytetyössäni on ollut näiden tietämisen tapojen vaikutus skenografiseen prosessiin, skenografian työhön ja lavastustaiteeseen.

Opinnäyte esittelee tiedon käsittämisen tapoja ja luokittelua myös laajemmin. Kehollista tietoa vertaillaan perinteisesti tiedoksi käsiteltyyn tiedon luokkaan, eli käsitteellisesti jäsentyneeseen propositionaaliseen tietoon. Opinnäytetyö perustelee ruumiilliseen tiedon merkittävyyttä huomionarvoisena tiedon muotona, joka vaikuttaa olennaisesti skenografian taiteelliseen toimijuuteen.

Liitän ajatteluani myös teatterialan ja taiteen tutkimuksen perinteisiin. Käsitelen etenkin sanojen skenografia, teatteri, ruumis ja keho taustoja akateemisen kirjoittamisen kontekstissa ja oman taidekenttään sijoittumiseni kannalta.

Opinnäytetyössäni havainnollistan omaa kehollista prosessiani, tai pieniä hetkiä, joissa hahmotan havaintokoneistoni toimineen ilman käsitteellistä tietämistä, tai yhdistämällä näitä tiedon muotoja yhteen. Havainnollistaminen tapahtuu erityisesti omaelämäkerrallisen, kerronnallisen ja esseistisen tekstin yhdistämisellä akateemisen tekstin perinteeseen. Käytän tätä muistiin perustuvaa kirjoittamisen tapaa etenkin reflektoidessani *Homesick Superstars* -esitystä, mutta olen pitänyt koko tekstin avoimena tyylliselle vaihtelulle, joka mahdollistaa joustavan ruumiillisen ja käsitteellisen tiedon samanaikaisuuden havainnollistamisen ja hyväksymisen.

Päädyn tekstissä argumentoimaan sitä, että koen kehollisuuteen kohdistuvan kiinnostuksen tärkeäksi omalle prosessilleni.

ASIASANAT

Skenografia, lavastus, lavastustaide, ruumiillisuus, ruumiillinen tieto, kehollisuus, kehollinen tieto, teatteri, nykyteatteri, nykytanssi, esitystaide, Superstar-kollektiivi, Kiasma-teatteri

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|---------------------|----|
| JOHDANTO | 4 |
| KESKEISET KÄSITTEET | 7 |
| <i>Teatteri</i> | 7 |
| <i>Skenografia</i> | 9 |
| <i>Keho/ruumis</i> | 10 |

| | |
|----------------------------|----|
| HOMESICK SUPERSTARS | 16 |
| <i>Suunnitteluprosessi</i> | 17 |
| <i>Lavastus</i> | 20 |
| <i>Esitys</i> | 24 |

| | |
|---|----|
| KEHOLLINEN TIETO JA TIEDON MUODOT TAITEELLISESSÄ TYÖSSÄ | 31 |
| KIRJOITTAVA RUUMIS - LOPPUSANAT | 36 |
| LÄHTEET | 38 |
| KUVAT | 41 |
| LIITTEET | 42 |

JOHDANTO

Tämän opinnäytteen aiheena on ruumiillisuus skenografin praktiikassa. Tässä yhteydessä tarkoitan skenografilla tietenkin etenkin itseäni, mutta havainnoistani on ehkä mahdollisuus jonkun muunkin löytää tarttumapintoja tai vastareaktioita.

Olen skenografi, jonka tausta ennen lavastustaiteen opintoja on taiteen tutkimuksen akateemisessa opiskelussa, sekä esitysten tekemisessä muun muassa performanssin ja nykytanssin konteksteista ja etenkin esiintyjän näkökulmasta. Ennen kuin aloin itse tekemään esityksiä skenografin tai lavastajan positiosta käsin olin tutkimuksellisesta näkökulmasta kiinnostunut muun muassa esitystiloista, esittävän taiteen avantgardesta, arkkitehtuurista ja sellaisista performanssitaiteen muodoista, jotka toimivat korostuneen skenografisten keinojen kautta.

Olen tavallaan melko yllättynyt siitä, kuinka eri tavalla katson omaa tekemistäni taiteilijana tällä hetkellä, kuin vaikkapa opiskelemaan hakiessani. Toki on ilmeistä, että viiden vuoden opiskelu muuttaa ajattelua, mutta koska minulla oli teoreettisen taustani vuoksi hyvin voimakkaita mielikuvia siitä, millaista taidetta rupean luultavasti tekemään, on ollut yllättävää ja myös ihanaa löytää omaa taiteellista kädenjälkeä, joka ei ole lainkaan sellainen millaiseksi sitä ajattelin.

Pyrin tämän opinnäytteen kirjoittamisessa ennen kaikkea sellaiseen ajatuksen harhailuun ja vapauteen, mitä taidekorkeakoulun konteksti ja ehkä tiedeyliopistoa avoimempi suhde ei-tietämiseen ja kokeiluun akateemisessa kirjoittamisessa avaa. Ei-tietäminen ja avoimuus kirjoittamisen konventioita kohtaan ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tekstilläni ja kirjoittamisella prosessina ei olisi kunnianhimoisiakin pyrkimyksiä ymmärtää skenografiaa ja omaa tulokulmaani siihen. Näen kirjoittamisen kaunokirjallisten strategioiden avaavan edes jonkinlaisia kurkistusaukkoja käsiteltyyn aiheeseen: Skenografin ruumiilliseen tietämiseen.

Olen aiemmissa opinnäytetöissäni käsitellyt skenografiaa ja kehollisuutta eri näkökulmista. Teatteritieteen kandidaatin työssäni *Materiaalisuus ja kanssavaikuttaminen laajennetun skenografian teoksissa Hyväileminen ja työ maa,*

tarkastelin etenkin laajennetun skenografian käsitettä ja käytännön sovelluksia, kuten katsojan kehollista kohtaamista sellaisten skenografisten elementtien, kuin ilmankosteus, ei-inhimilliset esiintyjät, tai valo ja lämpö kanssa. Lavastustaiteen kandidaatin työni *Haptinen skenografia* tarkasteli omaa intuitiivisesti löydettyä kiinnostustani kokijan tuntoaistisuuden huomioimiseen skenografian avulla. Jossain vaiheessa opintojani ideoin myös artikkelia aiheesta skenografian yhteismuotoutuminen, joka ei kuitenkaan missään vaiheessa tapahtunut. Artikkelin häilyvä ajatus oli kuitenkin pohtia sitä, miten suunnitteluvälineiden, kuten 3D-mallinnusohjelman voi ajatella olevan pelkän työkalun sijasta keskeinen osa skenografian koko ajatteluprosessia.

Lisäksi yksi lähtökohtani kirjoittaa kehollisesta tiedosta skenografian näkökulmasta on teatteritieteen maisteriopintojen kontekstissa syntynyt havainto ja kirjoittamani essee skenografian ja koreografian käsitteellisestä lähentymisestä, joka on mielestäni selkeästi havaittavissa vertailemalla sellaisia taiteilijatuokijoiden kuten Elina Lifländer, Maiju Loukola ja Simo Kellokumpu ajattelun sanoittamista.

Jos skenografian tekijät määrittelevät tehtäväkseen tilan tapahtumallisuuden, kokemuksellisuuden, rytmin ja toiminnan kanssa työskentelyn, on mielestäni havaittavissa, että toiminta pyrkii vaikuttamaan samoihin asioihin, kuin koreografian ja dramaturgin kehiksestä toimivat tekijät. Tämän lisäksi käytettyjen työmenetelmien voi hahmottaa ylittävän keskenään näille tehtävänkuvulle perinteisesti muotoutuneita rajoja.

Tällaisesta itselleni hieman sekavasta ajatusten kokoelmasta lähdin kohti käsissäsi olevaa opinnäytteen kirjallista osaa. Minua kiinnosti aluksi eniten se, miten skenografi kehollisesti sotkeutuu maailmaan, toimii maailmassa kehonsa kautta ja havaitsee ja toimii sen perusteella millaisen kehollinen kokemisen tapa ja kehollinen historia henkilöllä on. Aiheen hyvin vaikean lähestyttävyyden ja sisäänrakennetun sanallistamisen ulkopuolella olemisen vuoksi pyrin kirjoittamalla tekemään ehkä jonkinlaisia koekaivauksia maastoon ja etsimään havaintoja itseäni kiinnostavasta aiheesta, josta samaan aikaan tiedän tietäväni, mutta josta en kuitenkaan tiedä.

Kirjoitan ruumiista peilaten sitä binäärisiksi ymmärrettyihin tietoteoreettisiin lähestymistapoihin, ja etenkin suomalaisen esittävän taiteen kentällä vallitseviin sanallistamisen tapoihin. Pyrin kirjoittamaan omasta ruumiistani käsin ja tekstualisoimaan sitä, miten kehon tieto toimii pragmaattisen älyn kanssa samanaikaisena ja erottamattomana suunnittelijan lähtökohtana.

Työ rakentuu johdannon lisäksi neljästä luvusta. Seuraavassa luvussa hahmottelen käyttämiäni perustavanlaatuisia käsitteitä, jotka ovat mielestäni oleellisia, jotta voidaan ymmärtää esimerkiksi monia merkityksiä sisältävien sanojen painotus kirjoittajalleen ja hahmottaa näin opinnäytteen kontekstia ja sijoittumista taiteenalan virtauksiin. Tämän jälkeen esittelen opinnäytteeni taiteellisen osan, joka oli Superstar-kollektiivin esitys *Homesick Superstars*, jonka ensi-ilta oli Kiasma-teatterissa syksyllä 2024. Teoksen esittelyn jälkeisessä luvussa tarkastelen tiedon luonnetta ja teen väitteitä mielekkääksi kokemieni tiedon käsittämisen ja käsitteellistämisen tapojen puolesta. Lopuksi pohdin lyhyesti kehollisesta tiedosta kirjoittamisen vaikeutta ja reflektoin opinnäytetyöni prosessia.

KESKEISET KÄSITTEET

Koska teatterista, lavastuksesta, scenografiasta ja kehosta voi puhua hyvin monesta lähtökohdasta samoja sanoja käyttäen ja kuitenkin keskenään erilaisiin taustakäsityksiin ja teoreettisiin viitekehyksiin nojaten, koen oleelliseksi esittää omaa pohdintaani valituista avainkäsitteistä. Oma tapani hahmottaa käsitteitä on kerrostunut vuosien varrella lukemistani teksteistä ja käymistäni keskusteluista.

Olen jakanut luvun alaotsikoihin, jotka ovat teatteri, scenografia ja keho/ruumis.

Teatteri

Ymmärrän teatterin lähtökohtaisesti kolmella tavalla. Teatteri tilana, teatteri kokemisen tapana ja teatteri taidemuotona. Lisäksi ymmärrän teatterin käsitteenä, joka hieman mielivaltaisesti yhdistelee näitä näkökulmia. Käsitteisenä olen omaksunut Pirkko Kosken suomentamasta Christopher B. Balmen teatteritieteen yleisesityksestä *Johdatus teatteriin (The Cambridge Introduction to Theatre Studies)*. Balme ei kuitenkaan jaa teatteria oman ”mallini” mukaisesti, vaan viittaa *teatterin* neljään käyttöyhteyteen, eli rakennukseen, toimintaan, instituutioon ja taidemuotoon. Lisäksi Balme esittää sanan teatteri pohjautuvan kreikan sanaan *theatron*, joka tarkoittaa katsomisen paikkaa, jonka Balme siis väittää viittaavan paikan lisäksi erityiseen aistihavainnon tapaan. (Balme 2015, 15.) Olin lukenut kirjan tai sen osia useita kertoja ja olen näin alkanut muodostaa itselleni kuvaa, jonka mukaan Balme määritteli teatterin kuten minä kolmeen käyttöyhteyteen, joka ei kuitenkaan pidä paikkaansa, jos siirtyy lähteen ääreen. Todellisuudessa mieleeni on jäänyt näkökulmastani oleellimmat, tai jostain syystä miellyttävimmät määrittelyt, joita olen itselleni vahvistanut.

Tämän opinnäytteen kontekstissa viitataan sanalla *teatteri* taidemuotoihin, joissa kokemukseni mukaan yhdistyy teatterille, tanssille ja usein esitystaiteelle ja performanssille tyypillinen aistihavainnon ja katsomisen tapa. Taiteellinen opinnäytetyöni ei ollut puhtaasti teatteria, tanssia, tai esitystaiteita, mutta tapahtuma ja katsomisen tapa oli teatterillinen.

Näen teatterin taidemuotona, jonka ”kuolema” on omasta näkökulmastani hyvin epätodennäköinen siksi, että välineenä (medium) sitä leimaa etenkin sen avoimuus mediana, eli mediumien yhdistelmänä. Keskeinen teatteria ontologisesti kasassa pitävä voima tuntuu omalle käsitykselleni olevan teatteri kokemisen tapana, jota taas ohjailevat ennen kaikkea teatteriin liittyvät sosiaaliset säännöt ja teatterin potentiaali heterotopiana.

Esimerkiksi Timo Heinosen mukaan teatterin perimmäiseen luonteeseen kuuluu sen tapa ottaa ilmaisuvälineensä osaksi mikä tahansa ilmaisukeino, mediamuoto tai teknologia (Heinonen 2011, 43).

Ajattelen olevan luultavaa, että lähes kaikki teatterin keinot ja ominaisuudet ovat tavalla tai toisella olemassa myös jossain muualla taiteen, tieteen, tai muiden elinkeinojen kontekstissa. Ajattelen, että teatterin voi ainakin olettaa sisällyttäneen usein nämä keinot itseensä, joka on erityisen selkää sellaisten teknisten innovaatioiden, kuten videoprojisoitien, lisätyn todellisuuden tai tekoälyn kohdalla. Teatteri on siis minulle taidemuoto, joka imee itseensä tehokkaasti uusia ilmaisuvälineitä ja yhdistää niitä kehojen kohtaamiseen jaetussa ajassa ja tilassa. Tälle läsnäololle tuntuu aina löytyvän tarvetta ja kysyntää.

Timo Heinonen toisaalta väittää digitaalisuuden mahdollistaman monikollisen tilan ja ei-lineaarisen kerronnan hajottavan teatterin klassisen läsnäolorakenteen (Heinonen 2011, 50), mutta toisaalta hän näkee esityksen elementtien samanaikaisuuden, hierarkiattomuuden, rinnasteisuuden ja synteesittömyyden tuottavan elementtien toimimista synesteettisesti ja näin esityksen havaitsemisen muodossa korostuu performatiivisuus ja tapahtuma, jolloin esittävä taide on Heinosen mukaan korostetun uuden teatterillistumisen äärellä (Heinonen 2011, 51).

Heinosen ajatusta seuraillen teatterin voi ajatella kokemisen tapana jopa vahvistuvan siihen adaptoituvista ilmaisun tavoista.

Skenografia

Skenografiaa käytetään havaintoni mukaan sanana erilaisissa konteksteissa eri tavoin nyansoituen, josta syystä on hyvä avata, mitä se voi tarkoittaa ja mistä näkökulmasta käsin sitä itse käytän. Esimerkiksi työnimikkeenä teatterissa tällä viitataan usein käytäntönä siihen, että suunnittelija tekee sekä puku-, että lavastussuunnittelua.

Tarkoitin tämän opinnäytetyön kontekstissa kuitenkin akateemisempaa käsitystä skenografiasta, kuten Joslin McKinneyn ja Philip Butterworthin määritelmän mukaista ymmärrystä käsitteestä. He määrittelevät skenografian tarkoittavan esityksen ympäristön tai esitystilan muokkaamista ja järjestelyä (McKinney & Butterworth 2009, 4). McKinney ja Butterworth käyttävät sanoja *manipulation* ja *orchestration*, jotka kääntyvät huonosti suomeksi menettämättä tiettyjä monimerkityksellisyyskäsitteitä, joita sanoihin voi lukea. Muokkaamisen voi siis ajatella sisältävän tekona johdattelua ja vääristämistä ja järjestelyn voi ymmärtää sekä tilalliseksi ja ajalliseksi järjestelyksi mahdollisesti tiettyä vaikutelmaa tavoitellen. Keinot jolla skenografia toimii kohti esitystilan muokkaamista ja järjestelyä ovat McKinneyn ja Butterworthin mukaan arkkitehtoniset rakenteet, valo, projisoinnit, ääni, puvut ja esineet, joita ajatellaan suhteessa kehoihin, tekstiin, esityksen tilaan ja yleisön asetteluun (McKinney & Butterworth 2009, 4). Skenografia on käsitteenä tosin ollut etenkin 2010 ja -20-lukujen aikana aktiivisen uudelleenmäärittelyn kohteena ja skenografia käsitteen laajentumisen myötä esitystä ei voi nähdä ainoana skenografisen toiminnan alueena (Esim. Lifländer 2016, 12-13; Lotker & Gough 2013, 3).

Skenografisen taiteellisen tutkimuksen puolelta laajennetun skenografian ilmaisu on tutkinut ja määritellyt esimerkiksi Elina Lifländer. *Rytminen tilallisuus* on Elina Lifländerin väitöskirjassaan ja sitä edeltäneissä tutkimuksen taiteellisissa osissa kehittämä ja muotoilema käsite ja ilmaisukeino, jolla hän tarkoittaa erilaisia esitykseen ja sen tilaan sisältyvien rytmien moniulotteista havainnointia ihmisten ja asioiden välillä. Tällaisiksi rytmeiksi voidaan Lifländerin mukaan ymmärtää esimerkiksi visuaaliset, liikkeelliset, äänelliset, luonnolliset, mielentilaiset ja vuorovaikutteiset rytmit, joista muodostuu polyrytmisen ja moniulotteisen tilallisuuden (Lifländer 2016, 187). Toinen skenografi ja tutkija Maiju Loukola esittää omassa väitöstutkimuksessaan *Vähän väliä* nykykutenografian tulevan ymmärretyksi toiminnallisuuden, kokemuksellisuuden ja tapahtumallisuuden kautta, eikä hän näe sitä ensisijaisesti fyysisten asioiden määrittelemänä (Loukola 2014, 17).

Edellä argumentoin Timo Heinoseen ja havaintoihini nojaten, että teatteri ottaa osakseen eri ilmaisukeinoja, mutta teatterin kontekstiin erikoistuneille ilmaisukeinolle tuntuu olevan myös yhtä lailla mahdollista irrottautua teatterista ja alkaa toimia joko itsenäisesti, tai toiseen mediaan kytkeytyen, jollaista liikettä näen esimerkiksi skenografian (lavastus, pukusuunnittelu ja valosuunnittelu) ja äänisuunnittelun alueilta tulevilla taiteilijoilla tällä hetkellä tapahtuvan. Esimerkiksi skenografi voi toimia ilman esityksen rajaamaa ajallistolallista kokonaisuutta esimerkiksi näyttelysuunnittelun, installaation tai digitaalisten alustojen parissa.

Määrittelen itseni skenografian kautta ymmärtäen sen näistä edellä esitetyistä näkökulmista. McKinneyn ja Butterworthin mukaisen yleisen määrittelyn päälle kertyvät laajennetun skenografian teoreetikkojen ja toimijoiden tarjoamat uudet määrittelyt merkitsevät itselleni 2020-luvun lavastustaiteen opiskelijana ennen kaikkea omien ammatillisten toimintamahdollisuuksieni laajuuden tunnistamista ja näille mahdollisuuksille avoinna olemista. Määrittelen skenografian siis omaa asiantuntijuuttani ankkuroivaksi käsitteeksi, josta käsin voin esimerkiksi lavastaa, konseptoida esityksiä, tehdä kuvataidetta, suunnitella, konsultoida ja toimia esiintyjänä tai koollekutsujana. Se siis kuvaa omaa tiedollista ja taidollista identiteettiäni kytkeytyvää, ja sitä muodostavaa kapasiteettiäni, josta käsin määrittelen produktiokohtaisia tehtäviäni.

Tässä opinnäytteessä puhun skenografiasta yksinomaan esittävän taiteen konteksteihin liittyen, jolloin McKinneyn ja Butterworthin melko avoin ja holistinen määritelmä on riittävä, joskin ammatillisen statukseni vuoksi oma toimintani ei pidä sisällään kaikkia heidän luettelemiaan keinoja, kuten ääntä.

Keho/ruumis

Opin puhumaan luontevasti sanaa *ruumis* käyttäen vuonna 2017. Kun pääsin opiskelemaan teatteritiedettä ensimmäisiä sanastoon liittyviä huomioitani oli sanan ruumis käyttäminen elävistä kehoista ja yleensä esiintyjien kehoista. Ruumiista muodostui minulle nopeasti luonteva sana ja aloin käyttää sitä huomaamattani yhteydestä riippumatta. Psykologin vastaanotolla viittasin joitain vuosia sitten itseeni sanalla ruumis ja sain vastaukseksi puheenvuoron, jossa psykologi sanoi että, ”*kaikki tietenkin saavat käyttää itsestään sellaisia käsitteitä, kun haluavat*”, verhoillen huonosti

äännessään kuuluvan huolen, jonka oletan liittyvän hänen oletuksiinsa siitä, että käytin sanaa dissosiativisena selviytymiskeinona, tai merkkinä kuolemanhalusta.

Aloin kyseenalaistaa sanan ruumis käyttämistä samalla tavalla teatteritieteen kurssin myötä vuonna 2023, jossa luennoitsija argumentoi sanan keho puolesta sillä, että hän näki ruumis -sanan liittyvän etenkin edustamansa tanssitaiteen kontekstin yhteydessä koreografian korostuneeseen valta-asemaan liikkeen omistajana suhteessa tanssijoihin. Eli hän näki ruumiin kantavan merkitystä koreografian materiaalina, jolla ei ole keskeistä toimijuutta.

Kielitoimiston sanakirjan määrittelyn mukaisesti keho on elävän, ihmisen tai eläimen ruumis (Kielitoimiston sanakirja 2024). Sana on 40-luvulla kehitetty lääketieteellinen uudissana, joka on vakiinnuttanut asemansa myös lääketieteellisen kontekstin ulkopuolella (Kotimaisten kielten keskus 2024) syrjäyttäen mielestäni neutraalina ilmaisuna muut tai aiemmat vaihtoehdot.

Ruumis sanan käyttämistä perustelisi se, että sen on sanana suomen kielessä vanhempi, eikä ole välttämättä sisältänyt kuolemaan liittyviä konnotaatioita kovinkaan pitkään, vaikka näiden miellelyhtymien olemassaolon kiistäminen on tietenkin nykykontekstissa turhaa.

Pauliina Hulkko perustelee sanan ruumis käyttämistä työssään useasta näkökulmasta. Hän näkee sen kantavan menneen, tulevan ja sukupolvien ketjun ajatusta, jonka lisäksi ruumista voi ajatella koko elämänsä ajan myös kuolleen ruumiina, jolloin kuoleman mahdollisuus ja väistämättömyys ovat jatkuvasti mukana ruumiin elämässä. (Hulkko, 2011, 119.) ”*Keho ei sisällä samanlaista tunteenomaista kokonaisvaltaisuutta ja elämän ja kuoleman sisäkkyyttä, joka on sanassa ruumis*” (Hulkko 2011, 119).

Hulkko ei sanojensa mukaan ”pysty tunnustamaan käsitteellistä erottelua orgaaniseen ruumiiseen ja elettyyn kehoon”, jonka vuoksi hän päättää käyttää sanaa ruumis. Ajattelen, että kaikki yleisimmin ihmisen fyysisestä olemassaolosta käytetyt sanat eli esimerkiksi teatterialan keskustelussa käytetyt ruumis, keho ja liha voivat perusteluista ja näkökulmista riippuen tulla ymmärretyksi niin, että ne korostavat juuri fyysisen

maailmassa olemisen ja merkityksellisyyttä havainnon ja tietämisen kehoon paikantuvaa luonnetta.

Tässä työssä puhun sekaisin ruumiista ja kehosta, sillä molemmat minulle tarjoillut näkökulmat perustelevat itseään vakuuttavasti. Kuitenkin kun puhun ruumiista tässä työssä suuntaudun tarkastelemaan ennen kaikkea kokevaa ja kommunikoivaa ruumista, eli toisin sanoen elävää kehoa. Tajunnan ja tietoisuuden sammumisen jälkeinen ruumiin lihallisuus ei ole erityisenä kiinnostuksen kohteena tässä kirjoituksessa, josta syystä elämän rajojen ulkopuolille ulottuva ruumiin jatkuvuus on oman kirjoitukseni kannalta pääosin epärelevantti, vaikka ruumiista lihana ja materiaalina maailmassa aukeakin kiinnostavia akateemisen keskustelun alueita.



Friends
we're the family
we meet
along the way





HOMESICK SUPERSTARS

Matkani teoksen *Homesick Superstars* parissa alkoi vuonna 2021, kun osallistuin toisen vuosikurssin opiskelijana taiteellinen ryhmätyö ja esitys -kurssille, jossa näin hävyttömän ja kurittoman demoesityksen *kainalo, ei oma*. Esitys kuvasi kämppisten valmistautumista kotibileisiin, joihin katsojat demon lopussa pääsivät myös fyysisesti. Ennen bileitä nähtiin joukko kohtauksia, jotka olivat kuin hieman painajaismaisen unen vaiheita jonkin määritellyn tavoitteen tiellä. Demo lainasi paljon tilannekomediasta, eli sitcomista ja musiikkivideoiden estetiikasta, sekä tulkintani mukaan eletystä 2000-luvun alun materiaalisuudesta.

Muistan kannustaneeni ryhmään kuuluneen ystäväni Senja Rajalinin kautta ryhmää jatkamaan toimintaansa, sillä ryhmän estetiikka oli populaarissa tunnistettavuudessaan ja assosiatiiivisessa hämmentävyydessään jotain tiedostamattomasti kaipaamaani. Hän ehkäpä huomasi innostukseni, sillä jossain vaiheessa Senja kysyi halukkuuttani tulla mukaan suunnittelemaan esitystä ryhmän kanssa. Asia oli siinä vaiheessa kaiketi alustettu jo ryhmässä, joka otti minut avosylin vastaan.

Pidin suunnittelun kannalta kiinnostavana lähtökohtana sitä, että olin voinut aiemmin todistaa esityksemme pohjana toiminutta kollektiivisesti syntynyttä esitystä. Näkökulmani teoksen tekemiseen oli näin hyvin erilainen kuin muilla ryhmän jäsenillä. Ymmärtääkseni muille *Kainalo, ei oma* -demoesitys näyttäytyi hieman hätäisesti kokoon kasatulta ja aikataulupaineiselta kokonaisuudelta, jonka itse tietenkin katsojana ohitin. Keskeinen piirre vastaavanlaisissa prosesseissa tuntuu olevan harjoituskaudella kertyneen teoksen ulkopuolisen, mutta siihen liittyvän informaation tapa värittää kokemusta itse esityksestä.

Alkuperäisestä työryhmästä jäi pois aikataulullisista syistä yksi jäsen, muuten työryhmä oli minua lukuun ottamatta sama, kuin alkuperäisessä demossa. Muiden kollektiivin jäsenten muodollinen tausta oli pääosin tanssitaiteessa ja ajatuksena oli alusta lähtien se, että kaikki tekijät esiintyvät teoksessa. Olin ajatukselle avoin, sillä olen esiintynyt monenlaisissa teoksissa ennen fokuoitumistani skenografiaan. Edellisestä isommasta yleisölle esiintymisestääni oli kuitenkin kulunut aikaa ennen ensi-iltaamme yli kuusi

vuotta, josta syystä esiintyminen ei ollut täysin itsestään selvää, vaan siihen liittyi paljon jännittämistä ja harkintaa. Viimeksi olin esiintynyt Täydenkuun tanssit festivaalilla yli kaksituntisessa esityksessä. Teosta esitettiin muistaakseni jäähallissa, jossa oli paahteisena kesäpäivänä lämpöä valehtelematta yli 30 astetta. Keskeinen muistoni esityksestä on, että transsimaisen esityksen lopussa alaselkään ulottuvat hiukseni tihkuivat latvoja myöten hikeä. Halusin esiintyä jollain toisella tapaa, vaikka muistot tämän erään ryhmän kanssa esiintymisestä olivatkin lämpimiä sinänsä. En halunnut esiintyä samojen oletusten läpi, kuin 22- tai 23-vuotiaana *auteur* -asetelmaan perustuvassa teoksessa ja Superstar-kollektiivin kanssa koin voivani esiintyä omia rajojani ja kiinnostuksenkohteitani kuunnellen.

Teosta lähdettiin työstämään aluksi keväällä 2023 *Kainalo, ei oma* -demon pohjalta. Työstäminen tapahtui lähinnä kirjallisessa muodossa aihetta ja muotoa pohtien. Aloitimme apuraha- ja tuotantohakemusten tekemisen 2023 toukokuussa ja muistaakseni jo toinen tuotantohakemuksemme oli menestyksekkäs. Saimme syyskuussa 2023 tiedon, että teoksemme oli tullut valituksi avoimen haun kautta Kiasma-teatterin osatuotantotuelliseksi esitykseksi syksyille 2024. Haun otsikkona oli *koti ja kuuluminen*, joka oli kehitteillä olevalle teokselle täydellinen teema.

Työryhmämme haki toiveikkaana apurahoja, joihin sillä olisi olettanut olevan hyvät mahdollisuudet, kun tuotantopaikka oli varmistunut jo vuotta ennen ensi-iltaa. Suurta työskentelyn kustannukset asianmukaisesti kattavaa apurahaa ei kuitenkaan missään vaiheessa tullut. Materiaalisten olosuhteiden niukkuus oli yksi keskeinen työskentelyymme vaikuttanut seikka. Saimme esityksen materiaaleihin ja residenssikuluihin Helsingin kaupungin 4000 euron apurahan. Tästä summasta lavastukseen käytetty osuus oli noin 1500 euroa.

Suunnitteluprosessi

Esitystä suunniteltiin hyvin kollektiivisesti seitsemän hengen työryhmämme kesken. Vaikka ryhmässämme oli monia osa-alueita, joissa suunnittelun vastuu oli annettu

selvästi jollekin tai joillekin tietyille ryhmämme jäsenille, kokonaisuus oli mielekästä laittaa seitsemän hengen kollektiivimme nimiin.

Superstar-kollektiiviin kuului *Homesick Superstars* esityksessä seuraavat jäsenet: Ellen Aunio, Lempi Koponen, Toini Nissinen, Paula Nousiainen, Senja Rajalin, Tuulia Ritsilä ja Leo Terävä. Lisäksi teosta oli tuottamassa ja toteuttamassa joukko ihmisiä Superstar-kollektiivin kutsumana ja Kiasma-teatterin puolelta.

Taiteellisen ryhmän työroolit olivat seuraavat:

Esiintyminen, ohjaus, dramaturgia, tuotanto ja kirjoittaminen: Ellen Aunio, Lempi Koponen, Toini Nissinen, Paula Nousiainen, Senja Rajalin, Tuulia Ritsilä ja Leo Terävä.

Lavastus: Toini Nissinen.

Pukusuunnittelu: Paula Nousiainen, Senja Rajalin ja Tuulia Ritsilä.

Videosuunnittelu: Toini Nissinen, sekä Lempi Koponen, Tuulia Ritsilä ja Paula Nousiainen.

Koreografia: Ellen Aunio, Leo Terävä ja Paula Nousiainen.

Logosuunnittelu: Laura Rajalin.

Esitys luotiin prosessilähtöisesti. Sisällön hahmottelu aloitettiin apurahahakemusvaiheessa. Ideoimme teosta aluksi tekstimuodossa, mutta aloimme luomaan konkreettista näyttämömateriaalia ja yhteistä fyysistä työskentelyä keväällä 2024 yksittäisinä harjoituspäivinä ja kahdessa viikon mittaisessa residenssissä kesällä 2024.

Materiaalin tekemisen keskeisinä lähtökohtina olivat tehtävänantojen pohjalta toteutetut demot ja kirjoitustehtävät, koreografiatiimin tuoma koreografinen materiaali, score-

pohjainen, eli tehtävänantoihin perustuva improvisointi ja draaman kirjoittaminen. Kirjoittamisen lähtökohtana käytimme esimerkiksi pop-lyriikoiden suomentamista, alter egona kirjoittamista ja kohtausdemojen puhtaaksikirjoittamista. Kirjoitimme prosessin aikana hyvin paljon tekstiä, joka jäi pääosin pois esityksestä. Draamamuotoon päätyneiden kohtausten pohjalta saatoimme esimerkiksi liikkeellistää sisältöjä tai tehdä kohtauksista puheettomia säilyttäen keskeisen osan kohtausten toiminnasta. Kirjoittamisen korostuminen oli mielestäni hyödyllinen harha-askel esityksen tekemisen prosessissa. Kirjoittamalla olimme hyvin keskittyneesti yhteisen maailman luomisen tilassa, vaikka käytimme siihen varmasti liikaa aikaa ottaen huomioon esitykseen päätyneiden tekstillisten kohtausten määrän.

Erilaisten työtapojen, kuten kirjoittamisen, keskustelun ja ruumiillisen luonnostelun kuten poseeraamisen, kollektiivisen ryhmäkoreografian ja improvisaation dialogisuus muodostui esityksessä keskeiseksi työtavaksi. Sisältöjen adaptointi eri ilmaisullisille kielille muodosti lopulta esityksen oman kielellisen toiminnan tavan.

Lopulta esityksen rakenne ja suurin osa sisällöstä valmistettiin noin kuuden viikon harjoitusjakson aikana, jonka lisäksi materiaaleja ja työtapoja luotiin kahden residenssiviikon aikana. Harjoitusaikaan sisältyi myös melko pitkäkestoinen pystytys, sillä lavastus oli vapaan kentän teokselle huomattavan suurellisesti toteutettu.



Lavastus

Tilallisesti ratkaisin *Homesick Superstars* -esityksen näyttämökuvan jakamalla tilan syvyysuunnassa kolmeen osaan. Tilassa olemalla ja tilaa tunnustelemalla takatilan rajaaminen omaksi tilakseen nousee itselleni ilmeisenä ehdotuksena tilalta minulle. Näyttämön takaosassa katto laskeutuu porrasmaisesti huomattavasti alemmas, kuin muu salin katto. Korkeuden muuttuminen leikkaa kokemuksessani tarkkailijan huomion ja tekee tilasta vääjäämättömämmän, putkimaisemman ja syvemmän, kuin se ehkä fyysisiltä mittasuhteiltaan tosiasiallisesti on. Se vaatii huomiota ja kehottaa ottamaan itseensä suhteen. Toinen näyttämön sivuseinistä on kaareva ja toinen pystysuoraan vino ja kovera. Molemmat seinät ovat punaruskeaa puulevyä. Näyttämön leveys on vaihteleva, mutta leveimmillään noin yhdeksän metriä ja syvyydeltään lähes viisitoista metriä. Kiasma-teatteri on esitystilojen konventiossa melko persoonallinen, vaikka en ole varma onko tilan arvottaminen sinänsä mielekästä. Voidaan kuitenkin havaita, että teknisiltä ominaisuuksiltaan tila on melko yksinkertainen. Siinä ei ole esimerkiksi

lattiataason mekaniikkaa, sivunäyttämöitä, näyttämötornia, eikä kunnollisia varastointitiloja. Teknisesti tila vastaa siis tyypillistä studionäyttämöä, mutta visuaalisesti Kiasma-teatterin tila ei pyri modernistisen paradigman mukaiseen neutraaliuteen, kuten mustiin tai valkoisiin seiniin tai tilan joustavaan muokattavuuteen. Mielestäni täysin neutraalia tilaa ei ole ja ympäröivä tila on aina läsnä kokemuksissa ja mahdollisesti muodostuvissa merkityksissä.

Ensimmäisellä ”sillä silmällä” toteutetulla tutustumiskäynnillä sain tunteen tilan jakamisen tarpeellisuudesta omalle prosessilleni ja ajatuksen pystyyn nostetuista trusseista, joissa olisi lavastuksen osana audience blinder -valot, tai muut yleisöön suunnatut vastavalot, joilla saisi luotua keikan ja musiikkivideon miljöötä ja tuntua. Loppua lavastusta ja tilasuunnittelua lähdin luonnostelevaan ja rakentamaan pala palalta suoraan SketchUp 3D-mallinnusohjelmalla.

Prosessiini kuului myös oleellisena osana paljon 2000-luvun alun sarjojen katselua ja ajan musiikin kuuntelua, ja kuvavirtaan, esityksen temaattiseen, ajalliseen ja intertekstuaaliseen maailmaan uppoutumista. Varhaisesta vaiheesta lähtien koin, että tyyli ja estetiikka, jota etsimme ei toteutuisi kunnolla, jos tilan lattiaa ei ratkoisi jollain tavalla näyttävästi. Kysyin heti alkuun mahdollisuudesta maalata lattiaa, joka kuitenkin kiellettiin vedoten sen juuri kunnostettuun mustaksi maalattuun pintaan.

Olin jo vuoden 2024 keväällä käynyt pelastamasta monia kymmeniä neliömetrejä valkoista pressua ajatuksena sen hyödyntäminen lavastuksessa, jonka toteuttamisen budjetti oli hyvin pitkään ryhmällämme avoinna. Saman vuoden kesällä tein suunnittelua kumppanini mökillä Savitaipaleella. Piirsin kahdeksansivuisen korotetun lavan, jossa oli neljällä sivulla portaat. Ajatuksena oli, että mutteriksi kutsumamme taso olisi liikuteltava ja sen kanssa voisi tehdä liikkeellistä materiaalia, joka ottaisi huomioon mutterin liikkeen suhteessa esiintyjien liikkeeseen. Korkeuseroja tuottava taso nousi ryhmän toiveista. Aloin ajattelemaan pressua, jolle en ollut keksinyt mitään käyttöä. Leikin ajatuksella, että lattian päällystäisi pressulla, mutta törmäsin kuvittelussani ongelmaan, että pressu menisi rypyille, mutterin renkaiden alla. Jatkoin mielikuvitteluani pressun kanssa ja tajusin, että jos pressua tai sen tapaista materiaalia teippaisi lattiaan pienempinä paloina, kuten läikkinä tai suikaleina tällaista

ryppyntymistä ei pitäisi ruumiillisen fysiikan hahmotuskykyni mukaan tapahtua. Tätä kautta sain ajatuksen siitä, että seeprakuvioitu lattia olisi toteutettavissa pelkillä teipin kustannuksilla, jonka lisäksi se ajatuksena keskusteli itselleni täydellisesti musiikkivideomaisen tyylin, luksuksen, statussymbolin ja 2000-luvun alun visuaalisen tyylin kanssa. Seepralattia pilasi Kiasma-teatterin uuden maalipinnan teippien repiessä maalia pois lattiasta. Superstar-kollektiivi jätti näin ollen kiusallisesti jälkensä tilan kollektiiviseen muistiin.

Takatilaa lähdin suunnittelemaan samaan aikaan seepralattian kanssa. Kun minulle oli selvinyt, miten keskinäyttämö ratkotaan, oli itselleni selvää, että haluaisin esittävämmän *Kainalo, ei oma* -demosta kumpuavan kotia mukailevan tilan näyttämön takaosaan. Teatterikorkeakoululla näkemässäni demossa koko tila oli käytännössä kämppisten kotia ja muistan kokeneeni tilan silloin kiinnostavaksi juuri sen selkeän esittävyuden, tunnistettavuuden ja kotoisuuden takia. Tästä ajatuksesta käsin aloin hahmottamaan näyttämöä niin, että keskinäyttämö toimi mielessäni hahmojen kodin valtavana seeprakuvioituna eteisenä tai hallina ja varsinainen koti tiivistyi näyttämön perällä olevaan olohuoneeseen. Näkemässäni *Kainalo, ei oma* demossa oli myös dramaturgisesti oleellisena elementtinä ulko-ovi, joka oli näyttämön ja katsomon välisellä linjalla. Oven edessä oli pieni pala tekonurmimattoa. Lähdin adaptoimaan myös tätä yksityiskohtaa Kiasma-teatterin mittakaavaan ja päädyin luonnostelevaan koko näyttämön levyisen nurmikkoalueen keskinäyttämön ja katsomon väliin. Lisäsin piirrokseen parvekelaatikoissa olevia kukkia, jotta kodinomaisuus sitoutuisi myös ulkotilaan ja keskinäyttämöön. Tätä kodin logiikkaa alleviivasin skenografisesti alkuperäisissä suunnitelmissani ulko-ovella, jota oli aluksi tarkoitus käyttää myös projisointipintana. Päädyimme harjoitusvaiheessa kuitenkin poistamaan oven, sillä fyysisessä tilassa ollessaan se ei toiminutkaan selventävänä merkinä, vaan enemmän näköesteenä.

Takatilaan ideoin suurta julistetta tai ikkunaa, josta avautuisi näkymä suurkaupungin maisemaan. Ajatus toteutui kolmeen osaan jaettuna kuvana New Yorkia muistuttavasta kaupungista. Triptyykin osat olivat kukin mitoiltaan 2400 x 1200 mm. En ollut aiemmin tuottanut kuvia suurkuvatulostettaviksi ja vietin asian parissa musertavia epätoivon hetkiä. Koska en hahmottanut riittäviä pikselikokoja tiedostot paisuivat ylisuuriksi ja

mahdottomiksi käyttää. Luonnostelin SketchUp malliin erilaisia versioita, miten voisin pienentää tarvittavaa kuvaa. Yhtenä versiona mietin toteuttaa maisemasta ikään kuin ikkunasta aukeavan näkymän tilan takaseinälle niin, että ikkunaverhot peittäisivät koko seinän lukuun ottamatta ikkunaa. Piirsin ajatusta alkuyöstä junassa Seinäjoen ja Vaasan välillä matkalla Vaasan kaupunginteatterin vierailija-asunnolle. Siirryin omalta paikaltani työskentelemään ravintolavaunuun isompien pöytien perässä. Elokuun yö oli Seinäjoella nihkeä ja hieman viileä. Aurinkorasvasta ja monen tunnin juna- ja bussimatkasta niljaantunut polyestermekko tuntui epämääräiseltä päällä ja ajatus ei siirtynyt kädestä malliin niin, kuin olisin halunnut. Olisin mieluummin ollut jo nukkumassa, mutta ratatyöt pidensivät matkan kuuden tunnin mittaiseksi. Ostin oluen ja aloin asettelemaan piirtämäni ikkunaverhoa tilan perälle. Kuuntelin esityksen aikakauden ohjaamana Eminemiä. Ravintolavaunussa verho jumittui keskelle tilaa, kun ohjelmisto alkoi käydä hitaalla. Yhtäkkiä kaikki tuntui ja näytti hyvältä. Näyttämökuva tuntui oikealta. Väsynyt kehoni siirtyi täydelliseen läsnäolon tilaan ruumiini kiitäessä minulle vieraan maiseman lävitse nasaalin äänen räpäessä luultavasti jotain misogynistista aggressiiviseen biittiin korvissani. Takatilan ja seepralattiaisen tilan väliin tuli verho, joka peitti molemmilta sivuilta aukon korkeuden kokonaan ja keskeltä puoliväliin asti jättäen keskelle kurkistusaukon, jonka kautta katsoja näki osittain takatilan tapahtumia suoraan. Lisäksi takatilassa oli olohuoneen ytimenä kaksi punaista sohvia, jotka muuntuivat esityksen aikana myös autoksi, kylpyamme, sekä pukeutumistila ja paljon pientä tarpeistoa. Keskeinen osa takatilaa oli valinta pitää livekuvaaminen takatilassa, jolloin pientä materiaalia ja joitain takaosan tiloja ei nähnyt lainkaan suoraan, vaan ainoastaan projisoinnin kautta. Livekuva projisoitiin äsken kuvailemaani verhoon, jolloin takatilasta näkyi kaksi erilaista rajattua näkymää. Aukon fyysisesti rajaama näkymä, sekä kameran ja kuvaajan rajaama kuva.

Ajattelen omien skenografisten tekojeni kohteena olevan keskeisesti katsojan kehollinen kokemus, jonka suunnittelua teen esimerkiksi tilan ja havainnon manipuloinnin ja tilan järjestelyn keinoilla, kuten lavasteilla, puvuilla, projisoinneilla, katsojien sijoittelulla, näyttämön rajauksilla, kuvakulmilla tai vaikkapa katsojan koskettamisella fyysisillä tai aineettomaksi ymmärretyillä keinoilla. *Homesick Superstars* esityksessä tein tosin melko vähän katsojan kokemuksen tapaan kiinnittyvää esityksen ilmenemisen ja välittymisen suunnittelua. Tähän vaikutti se, että esiinnyin teoksessa, enkä voinut olla seuraamassa harjoituksia yleisöstä, toisin kuin yleensä työprosesseissa. Tosin teimme

esityksen logiikkaan liittyvää tietoista ratkomista yhdessä kollektiivimme kanssa ja päädyimme hyvin perinteiseen teatterillisen tapahtuman kehykseen, jossa esiintymisen ja katsomisen fyysisiin tiloihin suhtauduttiin eroteltuina niin, että jälkimmäiselle ryhmälle jätettiin tarkkailijan rooli. Perinteisen rajauksen vuoksi valinta saattoi myös tuntua siltä, että sitä ei ole tehty.



Esitys

Esitys alkoi näyttävällä nostatuksella, jossa esiintyjät kävelivät näyttämölle pimeydessä. Yleisöön suunnatut valot nousivat pimeydestä paljastaen esiintyjien siluetit. Hahmot, esiintyjien alter egot, esittäytyivät vuorotellen, jonka jälkeen esiintyjät kävelivät tilan takaosan verholla rajattuun huonetilaan, jonka sisään yleisö osittain näki verhossa olevan nelikulmaisen kurkistusaukon kautta.

Projisoinnin kautta suodattuneena keho ei ole enää hahmotettavissa pelkästään fyysisen kehon havaitsemisen kautta, vaan esiintyjän kehon mittasuhteiden kasvaessa

skenografiaa määrittäväksi objektiksi tästä kehosta ja sen medioituneesta heijastuksesta muodostuu kokonaisuus, jossa orgaaninen ruumis toteuttaa olemassaoloaan näyttämöllä samalla, kun kehon kuva luo itselleen kehyksen. Kuvan rajaus luo toisaalta rajoitteita sille mikä kaikki kehosta on nähtävillä, mutta valitut näkökulmat ovat voimakkaamman tietoisien manipuloinnin kohteena, kuin keho sinänsä ilman välineen tarjoamaa väliintuloa.

- *Toini Nissinen, ote työpäiväkirjasta, lokakuu 2024.*

Hahmojen mentyä verhon takana olevaan tilaan verhoon alettiin projisoida livekuvaa tilasta ja hahmoista. Kuvaamisen alussa näyttämöllä oli samaan aikaan nähtävissä aukon kautta kameraa operoiva esiintyjä ja kohteet, joita tämä kuvasi. Projisointi toimi tässä tilanteessa mittakaavaa manipuloivana ja tilaa ja hahmoja monistavana välineenä. Katsoja näki usein livekuvaa ja fyysisiä ruumiita tällä tavoin kaksinkertaisena fyysisenä hahmon, pukujen, tilan ja teatterin suodattamana, sekä linssin, kuvaajan valintojen ja videokuvan suodattamana. Yhtäjaksoinen liikkeellinen kamera-ajo kesti seuraavat noin kymmenen minuuttia. Kamera kävi poimimassa takatilaan rajattuja hetkiä, joissa hahmot keskustelivat, lojuivat toverillisessa kasassa, puhuivat puhelimesta, riitelivät ja kärsivät sydänsuruista. Taustalla soi potpuri 2000-luvun alun pop biisejä. Kuvatut kohtaukset olivat itsessään äänettömiä tai esitetty niin pieneen ääneen, että yleisön ei ollut tarkoitus kuulla puheen sisältöä. Projisointien kautta välittyvien ja yleisöstä etäännytettyjen hetkien jälkeen esitys alkoi avautua yleisöä kohti ja toiminta alkoi simultaanisesti tapahtua takatilan ja projisoinnin lisäksi etu- ja keskinäyttämöllä. Kahdessa seuraavassa kokonaisuudessa esitys haki innoitusta tosi-tv formaateista *Huippumalli haussa* ja *Pimp my Ride*, joista poimittiin etenkin asennetta ja liikkeellistä materiaalia. Jälkimmäinen, eli työryhmän sisäisenä nimenä autokohtaus päättyi väkivaltaiseen kostofantasiointiin, jossa esiintyjät liikkuvat hidastettua kuvaa mukailevalla rytmillä. Oma scoreni kohtauksessa oli operoida kameraa, jolla kuvasin muiden rytmiä mukaillen takatilassa olevia tekstuureja lähietäisyydeltä. Kuva poimi esiin 2000-luvun alulle tyypillistä materiaalisuutta ja tekstuureja, jotka olivat suurimmalle osalle katsojista ja esiintyjistä tuttuja ainakin kuvastona, jolleivat konkreettisina artefakteina.

Seuraava esityksen vaihe koostui takanäyttämöllä tapahtuvasta manifestoivasta tekstistä, jonka hahmot puhuivat ringissä yhden hahmon kuvatessa kasvoja, käsiä ja takaraivoja lähikuvassa. Teksti satoi hahmoja verbaalisella tasolla pop-tähteyteen ja valmisteli yleisöä esityksessä tapahtuvaan muutokseen.

Manifestoinnin jälkeen näyttämö tyhjensi esiintyjistä ja kankaaseen projisoitiin esityksen ainoa ennakkoon tuotettu video, johon oli monistettu viisi kertaa sama kuvamateriaali. Videon leikkauksessa hyödynnettiin musiikkivideomaista logiikkaa, jossa lokaatiot ja toiminnot vaihtelivat. Video esitti paljon tanssivia ja poseeraavia kehoja, mutta myös lähikuvaa esiintyjistä ja esimerkiksi yhteen hieroutuvista hiuksista, jolloin videon luonne liikkui kohti kaleidoskoopista visuaalisuutta. Videon kanssa samaan aikaan kuultiin muunnelma esityksen alussa kuullusta esittelystä, mutta tällä kertaa teksti viittasi populaarikulttuurin kehittämään urbaaniin noituuteen ja arkiseen magiaan.

Videon aikana esiintyjät tekivät pukuvaihdon ja ilmestyivät näyttämölle kukin omassa farkkuasussaan. Pukuvaihdon jälkeen alkoi lopun esitystä kestänyt jatkumo, joka koostui kahdesta tarkemmin setatusta musiikkivideoihin nojaavasta koreografiasta ja kahdesta score-pohjaisesta osiosta. Ensimmäinen koreografia oli näyttävä ja fyysinen koreografia The Pussycat Dolls yhtyeen ja tanssiryhmän kappaleeseen *When I Grow Up*. Scoreihin perustuvissa osioissa tilan keskittilaan tuotiin esineitä, joilla tilaa täytettiin ja muokattiin. Aluksi esineistä muodostettiin hartaudella booli- tai taikaliemialttari. Osio päättyi boolin juomiseen, josta tilanne vaihtui leikaten seuraavaan, jossa tilaa alettiin sekoittaa ja purkaa heti muodostamisen ja boolin juomisen jälkeen. Alttari koottiin liikkuvalla tasolla, josta esineistö levisi liikkeen myötä ympäri tilaa. Alttarin hajottamisesta alkoi bilekohtaukseksi kutsumamme vaihe, jossa esineistä muodostettiin erilaisia asetelmia näyttämölle ja tilan tasapainoa ja rytmiä muotoiltiin näin uudelleen. Muodostetut assemblaasit olivat tavallaan uusia alttareita tai portaaleja, joihin ladattu merkitystaso jätettiin kuitenkin avoimeksi, keinotekoiseksi ja tyhjäksi. Bilekohtauksessa käytettiin myös livekameraa, joka kuvasi takatilassa tapahtuvaa juhlimista ja muodosti ikkunan juhliin, joista yleisö jätettiin pääosin ulkopuolelle. Osa esiintymisestä tapahtui bilekohtauksessa yleisössä, jossa otettiin toimimattomalla digipokkari kameralla kuvia yksittäisistä katsojista ja joihin näin otettiin kontaktia. Yleisön ja katsomon rajan rikkominen tapahtui siis esityksen loppuosassa esityksen alun pysyessä korostuneesti

kaksijakoisessa teatteritilan konventiossa. Bilekohtaus loppui raskaaseen uupuneeseen ja kovaääniseen huohotukseen, jota esiintyjät pitivät kasautuneena takatilaan aukon taakse sohvalle samalla, kun kamera kuvasi esiintyjä.

Pitkitetyn junnaavan biletyksen ja huohotuksen jälkeen tuli esityksen viimeinen tanssinumero, joka oli tarkasti koreografioitua liikettä, joka levisi kaikkialle näyttämöllä ja lisäksi katsomossa.









KEHOLLINEN TIETO JA TIEDON MUODOT TAITEELLISESSÄ TYÖSSÄ

”Kynä arkkitehdin kädessä on silta kuvittelevan mielen ja paperiarkille ilmestyvän kuvan välissä; työn hurmiossa piirtäjä unohtaa sekä käden että kynän ja kuva tulee esiin ikään kuin kuvittelevan mielen automaattisena projektiona. Tai kenties käsi onkin se, joka kuvittelee ollessaan olemassa maailman lihassa, tilan, materiaalin, ja ajan todellisuudessa, kuvitellun objektin fyysisessä tilassa.”

- Juhani Pallasmaa 2017, 12.

Opinnäytteeni taiteellisen osan esityskauden jälkeen tulin pian kipeäksi. Ennen sairastumistani olin saanut itseni viikon ajan päivittäin Teatterikorkeakoulun kirjastoon tämän kirjallisen opinnäytteeni pariin ja olin tyytyväinen edistymiseeni. En kuitenkaan ollut saanut kunnollista lepoa pitkään aikaan. Taiteellisen opinnäytetyöni tekemisen prosessi oli yksi elämäni äärimmäisimpiä ruumiillisia kokemuksia. Kerron itselleni, että sairastuminen liittyi kokonaisvaltaiseen uupumukseen, joka oli saavuttanut ensi-iltaa edeltävinä viikkoina lakipisteen, jossa tunsin jatkuvasti kehoni varoittavan minua fyysisen ja kognitiivisen väsymyksen muodossa. Viikkoja heräsin jokainen päivä keholliseen paineen tunteeseen, joka muistutti lähinnä ajatusta siitä, että keho ja aivot olisi käärity tiukkaan kiristekalvoon. Lepäsin kaksi viikkoa kotona. Välillä vein kissaa ulkoilemaan ja koitin huolehtia pakollisista työasioista ja pitää itseni erossa kaikesta rasituksesta. Kun pääsin parannuttuani takaisin kirjoittamisen pariin lainasin kirjastosta ensitöikseni Juhani Pallasmaan *Ajatteleva käsi* -kirjan ja ihastuin.

Mielestäni kehon merkkien lukeminen viesteinä liittyy ajatukseen, jonka Juhani Pallasmaa kirjan johdannossa esittää. Pallasmaa sanoo meidän ”*elävän ruumiissamme kuin talossa*” usein ilman hahmotusta siitä, että emme elä ruumiimme sisällä, vaan inhimillisen olemassaolon lähtökohta on ruumiillinen (Pallasmaa, 2017, 9). Pallasmaa väittää siis, että nykyistä länsimaista kulutuskulttuuria ja sen taustalla olevia filosofisia

suuntauksia leimaavat yhä edelleen dualistinen suhde kehoon ja mieleen (Pallasmaa 2017, 8).

Esimerkiksi Pauliina Hulkko sanoo kiinnostuneensa ruumiillisuuden kysymyksistä, koska hän näkee ruumiin asuinpaikkanaan maailmassa, jonakin joka on hänen kokemuksensa ja maailman välillä ja sekä kokemuksen välittäjä ja sen ilmenemisen paikka. Eniten se on kuitenkin Hulkolle häntä itseään, liha jossa hän elää. (Hulkko 2011, 118 – 119.) Hulkon tavassa sanoittaa ruumiillisuutta on nähtävissä Pallasmaan esiin nostama huomio ruumiista talonomaisena sijoittumisena maailmaan, vaikka Hulkko ei esitäkään kehoa pelkkänä mediumina, vaan ottaa myös huomioon sen roolin kokemusten ilmenemisen paikkana ja lähtökohtana.

Eksistentiaalisesti olennainen tieto perustuu Pallasmaan mukaan keholliseen ja aistimelliseen olemisen muotoon, eikä ole ensisijaisesti käsitteellistettyä tai sanallistettua tietoa. Jopa kahdeksankymmenen prosentin ihmisten vuorovaikutuksesta arvioidaan olevan verbaalisen ja käsitteellisen väylän ulkopuolella. (Pallasmaa 2017, 10.)

Samaa tietoteoreettista näkemystä perustelee omalla tavallaan Jaana Parviainen kirjoituksessaan *Kehollinen tieto*, jossa hän esittelee kehollista tietoa verraten sitä tiedon klassiseen määritelmään, joka kuvaa Parviaisen mukaan tietoa hyvin perusteltuna totena uskomuksena (Parviainen, 2000, 147). Parviainen esittää, että yleisenä tiedon lähteenä pidetään lisäksi havaintoa ja kokemusta, jotka eivät kuitenkaan ole tietoa sinänsä ennen kuin ne muunnetaan kielellisiksi väitteiksi, eli propositioiksi. Propositio on siis Parviaisen mukaan selkeästi artikuloitu muotoilu vaikkapa havainnosta tai kokemuksesta ja sillä voidaan tarkoittaa sekä tiedon sisältöä, että sitä kuvaavan lauseen merkitystä. Itse ymmärrän Parviaisen tarkoittavan sitä, että klassisen tai propotionaalisen tietokäsityksen näkökulmasta vasta sanallistettu, eli käsitteellistetty väite voi olla tietoa, mutta sanallistamaton havainto ei.

Parviainen esittää propositionaalisen tietokäsityksen kohdanneen kyseenalaistamista, sillä se sulkee ulkopuolelleen paljon inhimillistä toimintaa, jossa voi nähdä olevan kyse jonkinlaisesta tiedosta. Parviainen antaa tästä esimerkiksi taiteellisen toiminnan,

urheilun, liikunnan ja käsityön, sekä moniin ammatteihin liittyvät taidot. Tällöin taidolla Parviaisen mukaan viitataan siis ensisijaisesti havainnon ja kokemuksen kautta syntyvään tietoon ja osaamiseen. (Parviainen, 2000, 147 – 148.) Näen esimerkiksi lavastuskoulutuksen Teatterikorkeakoulussa monesti selvästi nojaavan havainnon ja kokemuksen kautta syntyvään taitoon, tai tietoon, vaikka tiedon sanallistamista pidetäänkin tärkeänä puolena lavastajan työssä. Osin sanallistamisen tärkeys nousee varmasti sisäänrakennetusti korkeakoulukontekstista, mutta tämän lisäksi kyky tuottaa propositionia on oleellinen teatteritaiteiden ryhmätyöluonteen takia, jossa omia valintoja on pystyttävä kommunikoimaan esimerkiksi taiteelliselle työryhmälle, scenografian toteuttaville ammattilaisille, tai ohjelmistosta vastuussa oleville tahoille.

Pallasmaan ajattelun mukaan arkkitehtuurin ideat eivät ole yksilön keksintöjä, vaan idean taustalla on itse suunnittelutehtävän eletty todellisuus ja ammatin traditio. Tätä voidaan Pallasmaan sanoin kuvata tiedostamattomaksi, situationaaliseksi ja hiljaiseksi ymmärrykseksi. (Pallasmaa 2017, 11.)

Parviainen käsittelee artikkelissaan myös Micheal Polanyin määritelmiä mykstä ja kohdistuneesta tiedosta. Näillä tiedon ulottuvuuksilla Polanyi Parviaisen mukaan tarkoittaa sitä, että tietämisen kohteena oleva esine, asia tai ilmiö on kohdistunutta tietoa, kun taas kohteen taustalla oleva tieto on mykkää tietoa ja nämä tietämisen tasot täydentävät toisiaan. Mykkää tietoa voi kuvata olemisen tai asumisen tapahtuman kautta, joka on tietoa, johon meidän ei tarvitse kohdistaa erityistä huomiotaamme, kuten lukeminen tekona. Kohdistunut tieto taas on nimensä mukaisesti kohdistunutta, kuten luetun tekstin sisällön omaksumista. Parviaisen mukaan nämä tietämisen tavat ovat vuorottelevia. (Parviainen 2000, 152.) Esimerkiksi lavastajan työssä tarvitaan monia taitoja, kuten 3D-mallinnusohjelma- ja pienoismallitekniikoiden hallintaa, sekä ymmärrystä rakentamisesta ja rakenteista, jotka ovat aluksi kohdistuneen tiedonhankinnan alueella, mutta muodostuvat kokemuksen myötä mykäksi tiedoksi, kun toiminnot ja lainalaisuudet ovat tulleet tekijälleen tutuksi. Mielestäni mykän ja kohdistuneen tiedon luonne ei sinänsä ole verrannollinen siihen, onko tieto alkuperältään enemmän kehollista vai propositionaalista. Järkeily ja teoreettisesti vastaanotettu tieto voi nähdäkseni asettua oppijan tietoisuuteen ilman, että tietoa hyödyntääkseen käyttäjän tarvitsisi palauttaa mieleensä tietoa kuvaavaa propositionia.

Esimerkiksi maalin sävyn valinnan taustalla voi olla väriteorian opintoja, mutta väitän, että värin valinta perustuu loppupeleissä enemmän värin tuottamaan aistimelliseen tuntemukseen ja kokemukseen siitä, että väri on ”sopiva”. Myös kehollinen tiedon omaksuminen tapahtuu usein kohdistuneesti. Juhani Pallasmaa kuvaa tällaista oppimista sanoen taidon oppimisen tapahtuvan taidon siirtona opettajan lihaksista oppilaan lihaksiin aistihavainnon ja ruumiillisen mimesiksen välityksellä, vaikka oppimiseen voikin liittyä myös sanallista opetusta (Pallasmaa 2017, 11).

Myös Parviainen sanoittaa tällaista kehollisen tiedonhankinnan kohdistunutta luonnetta kytkien sitä kehon fenomenologiseen ajatukseen, jonka mukaan kehoa voi ajatella kaksipuolisena havaitsijan ja havaittavan samanaikaisuutena. Emme pelkästään ”asuta” toimintojamme mykän tiedon hengessä, vaan saamme myös kohdistunutta tietoa kehomme kautta koska liikuttava ja liikutettava keho ovat sama havaitseva kokonaisuus. Saamme Parviaisen mukaan siis tietoa ja kykenemme reflektoimaan kehon vastaanottamia havaintoja vaikkapa kehomme tullessa kosketetuksi jonkin esineen kautta. (Parviainen 2000, 153 – 154.) Mielestäni esitystilassa oleminen yhdistää selkeällä tavalla mykkää ja kohdistunutta tietoa. Olemalla tilassa saan lavastajana kokemuksia siitä, miten tilan mittasuhteet ja ulottuvuudet vaikuttavat kehooni. Tilan herättämät tuntemukset ovat mielestäni mykän tiedon alueen havaintoja, vaikka niitä voikin alkaa muodostaa erilaisiksi propositioiksi, kuten teen edellisen luvun kuvauksessa tuntemuksistani kohtaamisesta Kiasma-teatterin tilan kanssa. Lisäksi tilasta voi tietenkin alkaa hankkia tietoa kohdistuneesti vaikkapa mittaamalla ja valokuvaamalla.

Sekä Parviaisen, että Pallasmaan ajattelun pohjalta voi siis ajatella, että kehollinen ja käsitteellinen tieto ovat tiedon tapoina samanaikaisesti olemassa toisistaan vaikuttuen, mutta kuitenkin luonteeltaan sinänsä erillisinä, ettei kumpikaan tyydyttävällä tavalla vastaa toista tietämisen tapaa, jolloin kehollisesta tiedosta muodostettuihin väitteisiin kannattaa mielestäni suhtautua ymmärtäen toisaalta väitteen pyrkimys saavuttaa tiedosta jotakin, mutta toisaalta hyväksyä verbaalisen muodon kykenemättömyys saavuttaa ja kuvata tiedon luonnetta. Ajattelen, että molempia tiedon toimintatapoja voi ajatella arvokkaana lisänä toisilleen, vaikka ne eivät välttämättä tyydyttävällä tavalla asetu tarkasteltaviksi saman diskurssin alaisuuteen menettämättä olemuksestaan jotain. Näin

maailman ja sen osien kokonaisvaltaisen hahmottamisen mahdollisuudet näyttäytyvät umpinaiseksi kuroutumattomina ja jatkuvasti alttiina uusille merkityksille ja avauksille.

Parviainen väittää, että kehollinen tieto ja taito mykkänä tietona muokkaavat esimerkiksi asiantuntijan käsitteellistä ymmärrystä alastaan. (Parviainen 2000, 161.) Tätä väitettä vasten on mielestäni kiinnostavaa pohtia taiteen opetuksen ja scenografin taidon kannalta sitä, miten kehollinen tieto ohjaa scenografin taiteellista prosessia.

KIRJOITAVA RUUMIS - LOPPUSANAT

Kun minä, eli ruumiini kirjoittaa itsestään alkaa se rakentaa itsestään taloa. Ajattelen, että kirjoittamisen kautta tapahtuva pyrkimys kokemuksen fenomenologian osoittamiseksi muuttuu väistämättä yritykseksi hallita kokemuksen olemusta. Näin käsitteellinen ajattelu tuntuu paradoksaalisesti luovan kehosta itselleen tarkasteltavissa olevaa tarinaa, eli Pallasmaan sanojen mukaan taloa, jota asua.

Prosessin aikana huomasin kirjoittamisen lavastajan kehollisesta tietämisestä olevan todella vaikeaa, sillä aihe tuntui toisaalta väittävän kirjoittajan kehollisuudessa, tai ammattikuntani kehollisuudessa olevan jotakin erityistä. Toisaalta kirjoittamista vaikeutti se, että en osannut aluksi päättää kuinka henkilökohtainen tai autobiografinen olisin halunnut olla julkisen opinnäytetyön kontekstissa. Kirjoitinkin itselleni hyvin varhaisessa vaiheessa ranskalaisen viivan, ”riski ja mahdollisuus traumadumppaukseen”. Sen sijaan, että olisin päätenyt kirjallistamaan ja arkistoimaan esimerkiksi omaa kehollista kriisien historiaani päädyin etsimään kirjoittamisen tapaa, joka kiinnittyi taiteilijan havaintokoneiston tarkasteluun.

Kiinnostavaksi kirjoittamisessa koin, että havainnon ja tarkastelun välissä tapahtuvan prosessin kielellistämisen suoritti sama kehollinen entiteetti, jonka kokemukseen teksti viittaa. Tällä olisi potentiaali synnyttää päättymättömän ja itseään ruokkivan hermeneuttinen prosessi.

Pyrin kuitenkin ehkäisemään ajautumista syvälle hermeneuttiseen spiraaliin ja yritin sen sijaan tuoda sen kehältä joitain vastauksia kysymykseen; miten lavastajan kehollinen tieto vaikuttaa taiteelliseen prosessiin.

Kehollinen tieto näyttäytyy tämän opinnäytetyön kirjoittajan omakohtaisten kokemusten ja tutkimuskirjallisuuden valossa muotoutuvan toisaalta henkilökohtaisesti kytketyen elämänhistoriallisiin seikkoihin ja opeteltuihin havaitsemisen tapoihin, jonka olemusta voi kustua myös herkistymiseksi maailman tiettyjä ilmiöitä, kuten tilan ominaisuuksia kohtaan. Toisaalta kehollinen tieto muodostuu kehon käyttämisen myötä ajattelemaan tietyllä tavalla, jonka lisäksi skenografian ruumiilliseen ymmärrykseen

kytkeytyy ammattikunnan hiljaista tietoa, joka periytyy ruumiillisen tiedon jatkumona sukupolvien välillä.

Opinnäytetyön aiheen käsittelyä voisi jatkaa etenkin tarkentamalla valittua näkökulmaa tai metodologiaa. Esimerkiksi kehollisen kirjoittamisen praktiikka olisi hyödynnettävissä paremmin, jos se liittyisi kiinteämmin itse taiteelliseen prosessiin. Aihetta voisi lisäksi jatkaa keskittyen vaikkapa suunnitteluvälineiden ja scenografian suhteeseen tai scenografian pedagogiikkaan.

Ruumiillisen tiedon tarkastelu tuntuu avaavan lähes äärettömästi näkökulmia taiteelliseen työhön. Ajattelen näiden näkökulmien tarkastelun ja ruumiillisuudelle avoinna olemisen mahdollistavan esitysten tekijöille vähintäänkin tavan reflektoida omia valintoja ja sijoittumista maailmaan ja oman ammattikunnan jatkumoon.

LÄHTEET

Balme, Cristopher B. 2015 (2008). *Johdatus teatteriin*. Suom. Pirkko Koski. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Heinonen, Timo. 2011. ”Näyttämön, ihmisen ja teknologian keskeneräinen kysymys.” Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Ruuskanen Annukka, 40-56. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Hulkko, Pauliina. 2011. ”Liha tiskiinkin ja ruumiita permannolle.” Teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Ruuskanen Annukka, 117-134. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Lifländer, Elina. 2016. *Rytminen tilallisuus*. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Lotker, Sodja & Gough Richard. 2013. “On Scenography: Editorial.” Julkaisussa *Performance Research*, 18 (3), *On Scenography*, toim. Lotker, Sodja & Gough Richard, 3-6. doi:10.1080/13528165.2013.818306.

Loukola, Maiju. 2014. *Vähän väliä*. Helsinki: Aalto ARTS Books.

McKinney, Joslin & Butterworth Philip. 2009. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pallasmaa, Juhani. 2017. *Ajatteleva käsi: arkkitehtuurin eksistentiaalinen ja ruumiillinen viisaus*. Suom. Kirsi Heininen-Blomstedt. Helsinki: Ntamo.

Parviainen, Jaana. 2000. "Kehollinen tieto ja taito." Julkaissa *Ajatus: Suomen Filosofisen Yhdistyksen Vuosikirja 57*, toim. Heta Gylling, 147-66. Vammala: Suomen Filosofinen Yhdistys.

Kielitoimiston sanakirja. 2024. Verkkosivusto. Hakusana: Keho. Viitattu 4.12.2024.
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/keho?searchMode=all>

Ruppel, Klaas. Kotimaisten kielten keskus. 2024. Verkkosivusto. Sana: Keho. Viitattu 4.12.2024.
<https://kotus.fi/sana/keho/>

Superstar-kollektiivi. 2024. "Homesick Superstar." Esitys. Ensi-ilta 17.11.2024.

KUVAT

Kannen kuva: Toini Nissinen

Kuvat sivuilla 13, 14 ja 15

Kuvat: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen

Rajaukset: Toini Nissinen

Kuva sivulla 20

Kuvakaappaus 3D-mallista

Tekijä: Toini Nissinen

Kuvat sivuilla 24, 27, 28, 29 ja 30

Kuvat: Kansallisgalleria / Petri Virtanen

LIITTEET

Tallenne

Homesick Superstar -esitystallenne saatavilla Kansallisgallerian tutkijapalveluista ja katsottavissa Kiasma-kirjastossa.

Tiedustelut: tutkimus@kansallisgalleria.fi

Lavastus 3D suunnitelmat

Homesick Superstars, kuvat lavastuksen 3D-mallista.



