



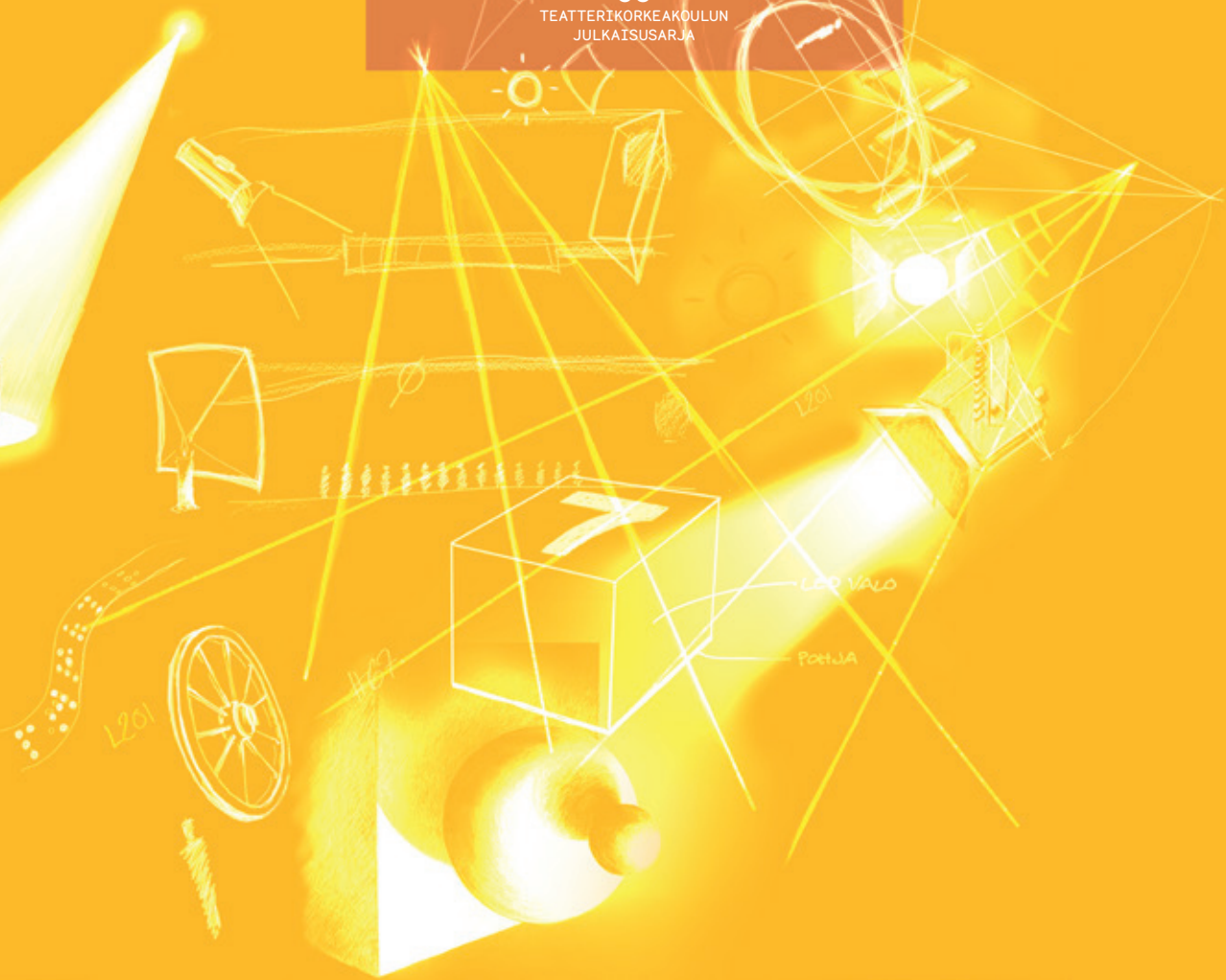
Avauskulmia

Kirjoituksia valosuunnittelusta

TOIMITTANEET
TOMI HUMALISTO,
KIMMO KARJUNEN,
RAISA KILPELÄINEN

56

TEATTERIKORKEAKOULUN
JULKAISUSARJA



Avauskulmia

Kirjoituksia valosuunnittelusta

TOMI HUMALISTO, KIMMO KARJUNEN,
RAISA KILPELÄINEN (TOIM.)

TOMI HUMALISTO, KIMMO KARJUNEN, RAISA KILPELÄINEN (TOIM.)
Avauskulmia
Kirjoituksia valosuunnittelusta

JULKAISIJA
Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu
2017

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät

TEATTERIKORKEAKOULUN JULKAISUSARJA 56

ISBN (painettu): 978-952-7218-02-0

ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-7218-03-7

ISSN (painettu): 0788-3385

ISSN (verkkojulkaisu): 2242-6507

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU
BOND Creative Agency
www.bond.fi

KANSIKUVA
Kimmo Karjunen

TAITTO
Atte Tuulenkylä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA
Edita Prima Oy, Helsinki 2017

PAPERI
Scandia 2000 Natural 240 g/m² & Maxi offset 100 g/m²

KIRJAINPERHEET
Benton Modern Two & Monosten





Avauskulmia

Kirjoituksia valosuunnittelusta

TOMI HUMALISTO, KIMMO KARJUNEN,
RAISA KILPELÄINEN (TOIM.)

Sisällysluettelo

Esipuhe	9
Introduction	13
I OSA	
Monialaisia näkökulmia valosuunnitteluun	17
Tarja Ervasti	17
Kimmo Karjunen	39
Raisa Kilpeläinen	61
Kaisa Korhonen	97
Ari Tenhula	123
II OSA	
Tekijyyden ulottuvuuksia	149
Meri Ekola	149
Minna Heikkilä	161
Raisa Kilpeläinen	175
Mia Kivinen	193
Samuli Laine	211
Anna Rouhu	223
Markku Uimonen	235
III OSA	
Havainnosta, läpinäkyvyydestä ja teknologiasta	239
Tomi Humalisto	239
Tülay Schakir	255
Kirjoittajat	269

Esipuhe

Toimittamamme moniääninen kirjoituskokoelma *Avauskulmia – Kirjoituksia valosuunnittelusta* (2017) saattaa yksiin kansiin näkökulmia valosuunnittelun nykyisyydestä sekä sen historiasta nykyhetkestä tarkasteltuna. Valon käytön rikkaudesta muistuttavalla teoksella haluamme juhlistaa Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutuksen 30-vuotista taivalta.

Avoimessa kirjoituskutsussa tarjosimme erilaisia näkökulmia ruokkiaksemme kirjoittajia. Kysyimme, millainen on valosuunnittelun ja esityksen suhde esittävisissä taiteissa nykyisin ja millaisia ammatti-identiteettejä valosuunnittelijalla on. Meitä kiinnosti myös, millaisia valollisia ilmaisumahdollisuuksia ja valosuunnittelun haasteita nykyään ilmenee. Kysyimme myös, mitä valotaide on suhteessa valosuunnitteluun ja kuinka taiteellisten työskentelytapojen ja -roolien monimuotoistuminen heijastuu valosuunnitteluun. Ajankohtainen 2010-luvun problematiikka ekologisen omatunnon ja poliittisuuden painottumisesta taiteissa suhteessa valosuunnittelun kiinnosti myös toimituskuntaa. Kalastimme myös näkökulmia, jotka käsittelevät teknologisen kehityksen kysymyksiä valosuunnittelussa ja sen koulutuksessa.

Miten kirjoittajat sitten vastasivat toimituskunnan huutoon? Kirjoituskokoelmakokonaisuutta tarkastellessa voi havaita kolme aihealuetta, avauskulmaa. Otsikon *Monialaisia näkökulmia valosuunnitteluun* alla valosuunnittelija Tarja Ervasti, valo- ja videosuunnittelija Kimmo Karjunen, valosuunnittelija-skenografi Raisa Kilpeläinen ohjaaja Kaisa Korhonen, tanssija-koreografi, tanssijantaiteen professori Ari Tenhula ja käsittelevät valosuunnittelun tai sen koulutuksen historiaa ammattialueidensa näkökulmista. Ervasti käsittelee kirjoituksessaan paikkasidonnaista ja ympäristönomaista teatteri- ja tanssitaidetta omien 1980- ja -90-luvuilla toteutuneiden valosuunnitteluidensa avulla. Karjunen avaa artikkelissaan videosuunnittelun tuloa osaksi suomalaista esittävien taiteiden kenttää. Kilpeläinen puolestaan tarkastelee valosuunnittelun koulutuksen historiaa ja nykyisyyttä Teatterikorkeakoulussa. Korhonen avaa omaelämäkerrallisella ot-

teella suomalaisen valosuunnittelun historiallisia vaiheita teatterikentällä ja kiittää monia yhteistyökumppaneitaan. Tenhula piirtää esiin pitkän kehityskaaren amerikkalaisen tanssitaiteen suhteesta valosuunnitteluun.

Toinen kirjoittajia aktivoi aihepiiri, *Tekijyyden ulottuvuuksia*, liittyy valosuunnittelijan työhön ja tekijyyden määrittelyihin. Siihen liittyvät myös kirjoitukset, jotka tarkastelevat valosuunnittelua ja sen määrittelyä suhteessa erilaisiin ammatillisiin näkökulmiin ja visuaalis-tilallisiin ilmaisumuotoihin.

Valosuunnittelija Meri Ekola pohtii, millaisia ennakkosuunnittelun strategioita nykyesitysten yhteydessä voi soveltaa. Valosuunnittelija Minna Heikkilä purkaa auki luonnonilmiön näyttämöllistämisen problematiikkaa käyttäen havainnollisena esimerkkinä musikaalin valosuunnitteluprosessiaan. Raisa Kilpeläinen kirjoittaa laajentuneesta valosuunnittelijuudesta ja avaa laajentuneen valosuunnittelun käsitettä. Valosuunnittelija-kuraattori Mia Kivinen on haastatellut kirjoitustaan varten valosuunnittelijataustaisia taitelijoita ja sivuaa artikkelissaan syitä, jotka ovat johdattaneet suunnittelijat valotaiteen alueelle. Valosuunnittelija-skenografi Samuli Laine nostaa puolestaan esiin työskentelyroolien välisten rajojen liukene-
misen taiteellisessa ryhmätyössä ja hahmottelee itselleen suunnittelijaposi-
tiota laajempaa taiteellista identiteettiä. Valosuunnittelija Anna Rouhu avaa työ-
skentelykokemuksiaan toisenlaisessa kulttuurisessa ilmastossa Singaporessa. Valosuunnittelija-skenografi Markku Uimonen puolestaan käsittelee valosuunnit-
telun, lavastuksen ja ohjauksen kolmiyhteyttä ja peräänkuuluttaa niiden tarvetta
ymmärtää ristiin toistensa keinoja ja välineitä.

Kolmannen näkökulman otsikolla *Havainnosta, läpinäkyvyydestä ja tek-
nologiasta* muodostavat valosuunnittelun professori, valosuunnittelija Tomi Humaliston ja kuvataiteilija Tülay Schakirin artikkelit, joita yhdistää inspiroi-
tuminen yhdysvaltalaisen filosofi Don Ihden jälkifenomenologisesta ajattelusta ja läpinäkyvyyden käsitteestä. Humalisto keskittyy avaamaan Ihden keskeisiä
teknologisen maailmasuhteen määritelmiä ja tuomaan niitä esimerkkien avulla
valosuunnittelun piiriin, kun taas Schakir painottaa kirjoituksessaan valoa näke-
misen ja ilmaisun välineenä sekä valon vaikutusta havaitsemiseen ja merkitysten
muodostamiseen.

Kirjoituskokoelma ei siis kata kaikkia kirjoituskutsussa ehdotettuja alueita, eikä se ole sen tarkoitus. Tärkeää on valosuunnittelun alaa koskevan keskustelun avaus ja keskustelun käynnissä pitäminen. Tilaa on edelleen uusille kirjoituksille, jotka täydentävät ja jatkavat näkökulmillaan nyt esiin nousseita aiheita. Toivottavasti julkaisu herättää uteliaisuutta, ruokkii uusien julkaisujen syntyä ja tekee osaltaan näkyväksi valosuunnittelun nykyisyydessä käytävää keskustelua.

Lopuksi on esitettävä kiitos valosuunnittelija-skenografi Markku Uimoselle, jonka professorikaudella kirjahanke on alun alkaen laitettu vireille. Kiitos myös julkaisua tukeneille Teatterikorkeakoulun julkaisutoimikunnalle ja valosuunnittelun koulutusohjelmalle sekä Taiteen edistämiskeskukselle. Kiitämme myös Teatterikorkeakoulun tietopalvelupäällikkö Jenni Mikkosta, kielenhuoltaja Merja Suomelaa, julkaisun ulkoasusta vastaavaa Atte Tuulenkylää sekä kaikkia kirjoittajia ja taustatyöhön osallistuneita.

Eläköön valo, valosuunnittelu, valotaide ja alan korkeakoulutus!

Helsingissä 10.4.2017

Tomi Humalisto, Kimmo Karjunen & Raisa Kilpeläinen



Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutuksen 30-vuotista taivalta juhlistamassa Helsingin Suvilahdessa marraskuussa 2016 kirjan toimittajat Tomi Humalisto, Raisa Kilpeläinen ja Kimmo Karjunen. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.

Introduction

This collection of writings we have edited, *Avauskulmia – Kirjoituksia valosuunnittelusta* (2017, Opening Angles – Writings on Lighting Design) puts together perspectives on today's lighting design as well as its history, viewed from our current standpoint. With this book, reminding us of the richness and diversity of light in all its uses, we wish to celebrate the 30-year anniversary of lighting design at the Theatre Academy.

In our open call for texts, we expressed a desire for different perspectives. We asked what the relation between lighting design and performance in performing arts is today, and what the different professional identities of a lighting designer are. We were also interested to find out what kind of possibilities and challenges we now face in terms of expressing light. We also asked what light art is in relation to lighting design, and how the diversification of artistic working methods and roles are reflected on lighting design. The problematic issues of the 2010s, in terms of ecological conscience and politics, and how these relate to lighting design were also of interest to the editorial board. We were also fishing for perspectives on the technological development in lighting design and the teaching of lighting design.

So how did the writers respond to the call? Surveying the collection of writings, we can clearly see three different subject areas or perspectives. Under the headline *Monialaisia näkökulmia valosuunnitteluun* (Multidisciplinary perspectives on lighting design), lighting designer **Tarja Ervasti**, lighting and video designer and lecturer in lighting design, **Kimmo Karjunen**, lighting designer and scenographer **Raisa Kilpeläinen**, director **Kaisa Korhonen**, dancer-choreographer and professor in dance **Ari Tenhula** write about the history of lighting design from the perspectives of their respective professions.

Ervasti writes about theatre and dance art that is site-specific and environmental, drawing on lighting designs she created in the 1980s and 1990s. Karjunen writes about the time when video design became part of performing arts in

Finland. Kilpeläinen, meanwhile, reviews the history and present-day status of lighting design education at the Theatre Academy. Korhonen provides an autobiographical take on the historic phases of Finnish lighting design in the theatre field, thanking many of her collaboration partners. Tenhula draws a long development arc from American dance art to lighting design.

Another topic that has inspired writers, *Tekijyyden ulottovuuksia* (Dimensions of authorship) relates to the work of the lighting designer and different definitions of authorship. Also included are writings that inspect lighting design and its definition in relation to various professional perspectives and visual-spatial forms of expression.

Lighting designer **Meri Ekola** ponders what kind of pre-planning strategies could be applied to contemporary performance. Lighting designer **Minna Heikkilä** unravels the problem of staging a natural phenomenon, using her lighting design process for a musical as example. Raisa Kilpeläinen writes about expanded authorship and expanded lighting design, opening the themes up further with examples. Lighting designer and curator **Mia Kivinen** has interviewed artists with a background in lighting design for her article, touching upon the reasons that have led designers into the field of light art. Lighting designer and scenographer **Samuli Laine**, again, discusses the fluid working roles in artistic collaborations, perceiving for himself an artistic identity that transcends the role of designer. Lighting designer **Anna Rouhu** shares her experiences of working in Singapore, in another cultural atmosphere. Lighting designer and scenographer **Markku Uimonen** considers the trinity of lighting design, scenography and directing, emphasizing the need for all parties to understand each other's methods and tools.

The articles of visual artist **Tülay Schakir** and lighting designer and professor of lighting design **Tomi Humalisto** contribute to the third perspective *Havainnosta, läpinäkyvyydestä ja teknologiasta* (On perception, transparency and technology), as both are inspired by the post-phenomenological thinking of American philosopher Don Ihde and the concept of transparency. In her text, Schakir emphasises light as a tool of sight and expression as well as the relation and impact of light on perception and meaning, while Humalisto focuses on deconstructing Ihde's main definitions of a technological worldview, placing them within lighting design with the help of examples.

This collection of writings does not cover all areas proposed in the call for texts, and that was never the purpose. What matters is opening and maintaining a discussion about the field of lighting design. There is still space for other

writings to complement and continue the topics processed here. Hopefully this publication will stir your curiosity, inspire new publications, and play its part in bringing the discussion on the lighting design of today to the forefront.

We would like to extend our warm gratitude to Markku Uimonen, during whose tenure as professor this project was originally birthed. Thank you also to the publication committee of the Theatre Academy for supporting the project, to the degree programme in lighting design and the Arts Promotion Centre Finland. We also thank the Head of Information Services **Jenni Mikkonen**, language reviewer **Merja Suomela**, **Atte Tuulenkylä** for the layout of the publication, **Joanna Nylund** for the English translation and all writers and contributors who made this publication possible.

Long live light, lighting design, light art and university education in the field!

Helsinki 10 April 2017

Tomi Humalisto, Kimmo Karjunen and Raisa Kilpeläinen

I OSA

Monialaisia näkökulmia valosuunnitteluun

Löydettyjä tiloja, pieniä aurinkoja

TARJA ERVASTI

Tarkastelen kirjoituksessani paikkasidonnaista ja ympäristönomaista teatteri- ja tanssitaidetta omien kokemusteni valossa 1980- ja 1990-luvuilla, hahmotellen valaistuksen roolia ja valintoja näissä esitystraditioissa. Aluksi esittelen hiukan paikkasidonnaisen taiteen ja ympäristönomaisuuden taustaa.

Englanninkielen sana *site* merkitsee tilaa, paikkaa, sijaintia ja maisemaa. Paikka on tila, jossa jokin sijaitsee tai tapahtuu. *Site-specific art* voidaan suomentaa paikkaerityiseksi taiteeksi, mutta suomenkielisenä yleisterminä on puhuttu paikkasidonnaisesta taiteesta. Paikkasidonnaisuus ja ympäristönomainen katsoja-esittäjä-suhde kietoutuivat usein yhteen kokeellisissa esityksissä. Teatteritaiteen tohtori Annette Arlander on tuonut vahvan suomalaisen näkökulman sekä ympäristönomaisen että paikkasidonnaisen esitystaiteen luomiseen ja tutkimukseen.

Paikkasidonnainen taide sai alkunsa 1960-luvun minimalismin jälkeläisenä teatterin, tanssin ja kuvataiteen uusissa muodoissa. Kantaaottava taide marssi ulos gallerioista ja teattereista kaduille, toreille ja ihmisten elinympäristöihin, vapaana instituutioiden määrittelemistä rajoista. Paikkasidonnaisuus on siitä lähtien ollut jatkuvasti kehittyvä ja muuttuva taiteen tarkastelukulma, jota ovat tutkineet muun muassa korealais-amerikkalainen kuraattori ja taidehistorioitsija Miwon Kwon sekä brittiläinen sosiologi ja poliittisen maantieteen tutkija Doreen Massey.

Arlander kirjoittaa, että Massey osoittaa teoksessaan *Space, Place and Gender* (1994), ettei paikan luonteen määrittelyn tarvitse olla rajaavaa, nostalgista paikan

erityisen historian korostamista, vaan sen tulisi liittyä laajempaan kulttuurivai-
kutteiden kentän tutkimiseen. Jokainen paikka on kerroksellinen paikallisten ja
globaalien risteävien polkujen kudelma. (Arlander 2012, 18.)

Varhainen paikkasidonnainen taide liittyi erityisiin löydettyihin tiloihin,
mutta jo 1980-luvulla se liikkui laajemmassa kontekstissa. Ajateltiin, että tilaa
määrittävät erityiset sisällöt ja ominaisuudet: maantieteelliset, arkkitehtoniset,
sosiaaliset ja kulttuuriset olosuhteet. Miwon Kwon huomauttaa, että radikaali
paikkasidonnainen taide menetti kärkensä, kun valtavirtataide ja taideinstituutiot
omaksuivat termin kuvaamaan monenlaisia, myös tavanomaisia, taiteen ja tilojen
suhteita. Taiteen fokus terävöityi, kun 1980-luvulla alettiin puhua paikkalähtöises-
tä, paikkaorientoituneesta, paikkaan viittaavasta ja paikkatietoisesta taiteesta.
Paikkasidonnaisessa taiteessa on viime aikoina nähty siirtymä varsinaisen fyy-
sisen tilan painotuksesta sosiaalisten, taloudellisten ja poliittisten vaikutusten
tarkasteluun. (Kwon 2004, 2.)

Ympäristönomaisuuden näkökulma liittyy näyttämön ja katsomon suhteiden
sekä esittäjän ja yleisön välisen kontaktin tarkasteluun. Renessanssista ja ba-
rokista lähtien kehittynyt frontaali katsomissuunta kärjistyi 1800-luvun lopun
realismin aikana siten, että esitys eristyi katsomosta kehystetyksi kuvaksi, jolla
oli jopa kuvitteellinen neljäs seinä. 1900-luvun alun modernit virtaukset rikkoivat
jäykkää asetelmaa ja etsivät uusia vaihtoehtoisia esityksen ja katsomon suhteita.
Uudistajat kehittivät utopia-arkkitehtuurin suunnitelmia, joissa valon ja eloku-
van virtuaalinen kuvamaailma kehystäisi teatteritilaa joka puolelta. Vaikutteita
haettiin myös itämaisista teatteritraditioista, antiikista ja vaellusdraamoista,
joissa ympäristönomaisuudella oli pitkä traditio. Samaan aikaan teatterivalaistus
kehittyi nopeasti, kun sähkövalaistus mahdollisti monimuotoiset valokompositiot,
dramaturgisen valon käytön sekä plastisuutta ja kolmiulotteisuutta tukevat va-
laistussijoitukset. Uudistajien työ sulautui valtavirtateatteriin, kun moderni teat-
teriarkkitehtuuri kehitti entistä monimuotoisempia katsomo-näyttämö-suhteita.

Ympäristönomaisen teatterin tutkimuksen pioneereja ovat New York
University, Tisch School of the Artsin teatterintutkimuksen professori, ohjaa-
ja Richard Schechner ja Columbia University, School of the Artsin professori
Arnold Aronson. Schechner on tutkinut teatteriesitystä vuorovaikutussuhteina.
Aronson on kehittänyt ympäristönomaisuuden jatkumon, jossa tarkastellaan
näyttämön ja katsomon suhteita katsojan havaitsemismahdollisuuksien kautta.
Jatkumon toisessa päässä on perinteinen frontaali katsomistilanne, toisessa, täy-
sin ympäristönomaisessa esityksessä, katsoja on sisällytetty esityksen kehukseen.
Annette Arlander kuvaa ympäristönomaista esitystä moniaistisesti koettavaksi

ympäristöksi, jossa katsojaa ei aseteta ulkopuolelle: ”Esitys on luotu tilaksi eikä kuvaksi” (Arlander 1998, 33).

Paikkasidonnainen nykyteatteri luo monikerroksisen viittauskentän, jossa kohtaavat paikan menneisyys ja nykykäyttö, esityksen teksti, toiminta, visuaalisointi ja yleisösuhte, fiktiivinen maailma ja linkittyminen todellisuuteen.

Uutta kulttuuria Vanhalla

Olin paikalla, kun uusi taide rantautui Helsinkiin 1980-luvulla. Uudet taidemuodot, kuten videotaide, performanssi, maataide, tilataide, body art, uusi tanssi ja kaikenlaiset happeningit sekä poikkitaiteelliset esitykset olivat kehittyneet ja vakiintuneet maailmalla jo 1960-luvulta alkaen. Vasta vuosia myöhemmin ne tulivat osaksi suomalaista taidekenttää, joskin Suomessakin oli ollut näiden taidealojen pioneerien toimintaa. Taidebyrokratian kanonisoima, perinteisiä taiteita suosiva tukijärjestelmä ja vanhoillinen kritiikki rajoittivat uusien virtausten siirtymistä marginaalista vakavasti otettavasti toiminnaksi. 1980-luvulla paine purkautui, kun nuoret taiteentekijät kalisuttelivat luotuneita ajatussäkkejä pyrkien saamaan äänensä kuuluville.

Vanhalla Ylioppilastalolla, HYY:n Kulttuurikeskuksen huomassa aukaistiin monia uusia uria. Siellä nähtiin uutta tanssia Vanhan tanssitunneilla, multivisioita¹, installaatioita ja valotaiteen kokeiluita Vanhan galleriassa, poikkitaiteellisia performansseja ja uutta teatteria. Suomen ensimmäinen Kirjakahvila perustettiin Uudella ylioppilastalolla, undergroundlehdistö ja -kirjallisuus saivat ilmaa siipiensä alle uudessa kotipesässä. Luova ilmapiiri oli sähköinen, ovet paukkuivat auki moniin suuntiin. MUU ry perustettiin vuonna 1986 äänitorveksi virallisen taidekentän ulkopuolelle jääneille uusille kuvataiteen muodoille, Zodiak Presents perustettiin uuden tanssin kanavaksi. Samaan aikaan valosuunnittelua taiteena pitävät valomiehet toimivat epävirallisena yhdistyksenä asemaansa heijastelevalla nimellä Teatterineekerit. Itse olin monessa mukana: Ylioppilasteatterissa, töissä HYY:n Kulttuurikeskuksessa ja Kirjakahvilassa, näyttelytoiminnassa tilataideteoksia luomassa, ensimmäisessä videota ja elävää esitystä yhdistävässä Piipää-performanssissa. Olin löytänyt valon YT:ssä ja opiskellut valosuunnittelua itsenäisesti ja oppipoikana, tie ammattiin kulki Teatteri Porquettasin Euroopan kiertueiden ja tanssiteatterille pyhitetyn Studio Juliuksen kautta.

1 Multivisio on nimitys projisoimalla esitetyille diakollaaseille, joihin liittyi usein ääniraita.

Tanssia toisissa tiloissa

Pian Zodiakin perustamisen jälkeen liityin mukaan yhdistyksen ainoana ei-tanssivana jäsenenä. Meillä ei ollut omaa tilaa, joten esitystilat oli etsittävä milloin mistäkin. Luonteva ratkaisu oli toimia löydettyissä tiloissa, kunkin esityksen ominaislaadulle parhaiten sopivassa ympäristössä. Ratkaisu nousi sekä taloudelliskäytännöllisistä että taiteellisista lähtökohdista. Esityksiä varten vuokrattiin edullisesti, tai saatiin veloitusetta käyttöön, vanhoja huviloita, juhlasaleja ja tehdashalleja. Tulin siinä sivussa ilman erityistä suunnitelmallisuutta tutustuneeksi paikkasidonnaisen ja ympäristönomaisen taiteen perusteisiin.

Löydetty tila tarjoaa esitykselle fyysiset puitteet ja usein myös lavastuksen – paikkasidonnaisen esityksen lähtökohtiin kuuluu tilan valinta juuri kyseiselle esitykselle sopivana miljöönnä. Lavastus ja valaistus saattavat jäsentää tilaa, nostaa esiin tai korostaa sen ominaisuuksia. Löydetty tila on tietoinen vaihtoehto teatteritilalle, pyrkimys pois teatterin konventioista. Siksi teatterin valaistuskonventioita ei tulisi sellaisenaan, kyseenalaistamatta, tuoda paikkasidonnaiseen taiteeseen. Valaistuksen metodit ja välineet voivat olla samankaltaisia, mutta yhtä hyvin arkiympäristöstä nousevia valaistustapoja, tilan omien valaistusolosuhteiden hyödyntämistä, päivänvaloa tai valotaidetta.

Zodiakin tuotantoja päästiin esittämään myös ”oikeissa teatteritiloissa”, kuten Itäkeskuksen Stoassa ja Aleksanterin teatterissa. Esitysmäärät rajoittuivat miltei poikkeuksetta kahteen esitykseen, sillä Helsingin kaupungin tuotantotukea myönnettiin vuosien ajan vain yhden pystytyspäivän ja kahden esityksen tilavuokriin. Tilanne oli koulutuksellisesti antoisa, sillä toteutuksen piti perustua hyvin tehtyyn ennakkosuunnitteluun.

Monet koreografi Sanna Kekäläisen esitykset toteutettiin erityisissä löydettyissä tiloissa. Jo varhaistuotannoissaan Kekäläinen yhdisti postmodernin narratiivin, tekstin ja absurdin teatterillisuuden. Feminismi, alastomuus, ekstaasi, sukupuoliroolien kyseenalaistaminen sekä kehon mahdollisuuksien ja rajojen tutkiminen ovat tyypillisiä teemoja hänen esityksissään.

Der Raum suunniteltiin ja toteutettiin Lallukan taiteilijakodin juhlasalissa ja aulassa vuonna 1987. Esitys alkoi aulatilassa esityksen lavastajan, taidemaalari Ylva Holländerin elokuvalla. Sen jälkeen opas, näyttelijä Eeva-Kirsti Komulainen johdatti katsojat istumaan mukavasti Lallukan juhlasaliin, jossa Kekäläinen ja Soile Lahdenperä esittivät tanssikoreografian. Kahden naisen hysteerisiä purkauksia rytmittivät saksan- ja suomenkieliset lorut ja Heinrich Böllin tekstit. Tila oli luonteeltaan intiimi ja kodikas funkisolohuone, jossa katsojien ja esiintyjien tilat limittyivät. Käytin valonlähteinä tunnelmallisia Lallukan salin omia



Der Raum Zwei Annantalossa 1987. Etualalla Soile Lahdenperä, Sanna Kekäläinen istumassa.
Kuva: Tarja Ervasti. © Tarja Ervasti.

seinävalaisimia ja jalkalamppuja, jotka sopivat funkkistyyliiseen sisustukseen. Tilan pääasiallisena valaistuksena oli suurista hehkulamputa rakentamani ympärisäteilevä ”valokruunu” keskellä salia. Ainoastaan joitakin kohdistavia valoja suunnattiin esiintyjiin tilanteissa, joissa yllättävä valon viilto korosti draamaattista sisältöä. Esitys päättyi dadahenkiseen, maalatuissa pahvipuvuissa esiintyvän naispuhallinorkesterin konserttiin salin pienellä näyttämökorokkeella.

Koreografian toinen versio *Der Raum Zwei* esitettiin Annantalon toisen kerroksen käytävässä samana vuonna. Tilan luonne oli täysin erilainen kuin Lallukassa, intiimi olohuonetunnelma oli vaihtunut puutarhamaiseen valkoiseen tilaan, jossa istuimina olivat korituolit. Myös valaistuksen toteutus oli täysin erilainen. Tilaa hallitsivat monet oviaukot, joista suuntasin sivuvalon viipaleita käytävään. Vessanpöntöllä esitetty Kekäläisen soolo nousi tässä esitysversiona visuaalisesti rikkaaksi, värikkääksi kohtaukseksi. Yleisö siirtyi katsomaan kyseistä kohtausta käytävän päässä olevan lasiseinän taakse, josta näki akvaariomaiseen, viherkasveilla sisustettuun ja keltavihreillä sävyillä valaistuun huoneeseen. Kun yleisö palasi käytävän toiseen päähän, verhon takaa oli paljastettu viimeisen osuuden värikäs orkesterilava.

Täysin erilaisten esitystilojen takia *Der Raumin* esitysversionot poikkesivat toisistaan radikaalisti, vaikka koreografia oli pohjimmiltaan sama. Kummassakin pai-

kassa valaistuksen lähtökohta oli tilan oman luonteen korostaminen. Lallukassa valaistus korosti epookkia ja hillittyä porvarillista charmia. Annantalossa tilasta tuli reitti, jota valo rytmitti.

Päivänvalon käyttö esityksessä

Te, jotka asutte aikaa oli Kekäläisen koreografia, jonka valosuunnittelun toteutin yhdessä kollegani Sirje Ruohtulan kanssa vuonna 1993. Esityksen paikka oli Villa Kleineh, Kaivopuiston vanhin säilynyt huvila, joka valmistui todennäköisesti vuonna 1840. Alun perin empiretyylistä huvilaa korjattiin vuonna 1929, jolloin se sai nykyisen klassistisen ulkoasun. Laman takia vapaita rakennuksia oli paljon, ja Kekäläinen sai huvilan edullisesti käyttöönsä. Hän suunnitteli huvilaan perheen dynamiikkaa käsittelevän koreografian Pier Paolo Pasolinin hengessä. Pieni yleisöjoukko seurasi esiintyjä huoneesta toiseen – katsojat pääsivät ikään kuin tirkistelemään intiimejä perheen sisäisiä suhteita. Mukana oli Kekäläisen lisäksi yksi nais- ja kaksi miestanssijaa. Ensimmäinen huone oli keittiö, jossa Kekäläinen lauloi tiskipöydällä seisten. Seuraava tila oli ruskealla pakkauspapperilla päällystetty pieni varastohuone, jonka ainoa valaistus oli punaisella hehkulamppulla varustettu roikkalamppu. Kekäläisen esittämä ahdistuneen naisen tuska purkautui pakahduttavana huutona.

Täysin päinvastainen tunnelma vallitsi huvilan kirjastossa, jossa esitettiin useita esityksen perheenjäsenten välisiä duettoja. Yleisö oli sijoitettu istumaan korokkeelle, joka oli peitetty kirjoilla, ja kirjojen sivuja käytettiin myös joidenkin ikkunoiden peittämisessä läpikuultavaksi pinnaksi. Lähtökohtani esityksen valaistukseen oli toukokuinen kirkas luonnonvalo. Tilan ikkunat olivat paljaana, joten päivänvalo oli tärkein valonlähde. Lisäsin auringon vaikutelmaa sijoittamalla ikkunoiden ulkopuolelle puutarhaan rullaväriin vaihtajiin kiinnitettyjä muovipeilejä, jotka heijastivat sisään PAR-heitinten voimakkaan, valkoisen valon. Myös pilvisinä päivinä tuntui kuin aurinko olisi läikehtinyt oksiston läpi huoneeseen. Esityksen päättyessä katsojille tarjottiin pullaa huvilan terassilla, ennen kuin he poistuivat pimenevään iltaan. Puutarhan puihin oli ripustettu öljylyhtyjä, jotka Sirje oli käynyt sytyttämässä esityksen aikana. Löydetyn tilan, visualisoinnin ja koreografisen sisällön yhteisvaikutuksena yleisö sai kokea aikamatkan edellisen vuosisadan tunnelmiin, jossa hienostunut sivistys silasi pehmeän pölykerroksen perheen sisäisille raadollisille valtasuhteille.

Koreografi Liisa Pentin sooloteoksessa *Merihevesten laakso* Annantalon juhlasalissa vuonna 1989 tein myös päivänvaloa ja keinovaloa yhdistävän valosuunnittelun. Teos esitettiin avoimin ikkunoin, jolloin salin suurista ikkunoista tuleva



Te jotka asutte aikaa, 1993. Kuvassa Alpo Aaltokoski ja Mika Backlund.
 Kuva: Heli Rekula. © K&C Arkisto.

toukokuinen iltavalo hiljalleen väheni. Ulkovalon värisävy muuttui illan pimetessä sinisestä hetkestä natriumlamppujen kellertävään valoon. Samanaikaisesti tilassa yksinkertaisilla työmaaheittimillä lattiatasosta toteutettu valaistus voimistui ja muuttui lämpimän punertavasta kylmään laventelinsiniseen. Näin ulkotilan ja sisätilan valojen intensiteetti ja värisävy vaihtuivat koko esityksen keston ajan ristiin.

Paikan historia teoksen ytimessä

Taivastalossa oli Zodiakin jäsenistön yhteinen panostus. Vaasa Festival kutsui meidät kesällä 1991 toteuttamaan tilataidetta ja tanssia yhdistävän kokonaisuuden Vaasan vanhassa teurastamossa, joka purettiin heti esitysten jälkeen. Saatoimme siis vapaasti käyttää tilaa mieleemme mukaan. Esitystapahtuma oli kolmen tunnin ajan jatkuvasti kehittyvä ja osittain toistuva tapahtuma, jonka aikana katsojat saivat kierrellä tiloissa vapaasti kuin taidenäyttelyssä.

Tein teurastamon tilaan useita suuria tilataideteoksia yhteistyössä tanssijoiden kanssa. Huonepari *Musta – Valkoinen* muodosti kokonaisuuden, jossa Sanna Kekäläinen esiintyi. Musta huone oli pimeähkö tila, jossa roikkui terävällä kohdevalolla esiin nostettuja teurastamon lihakoukkuja. Kekäläinen tanssi sammaleilla peitettyllä lattialla. Valkoisen tilan lattian peitti valkoinen hiekka, seinät



Taivastalossa, 1991. Näkymä vesialtaalle kynttilävalaistun eteisen läpi. Kuvassa Ville Sormunen. Kuva: Tarja Ervasti. © Tarja Ervasti.

olin päällystännyt märkään maaliin kiinnitetyillä valkoisilla kananhöyhenillä, joiden pörheyden seiniä pyyhkivä valo nosti esiin. Valkoisessa tilassa tanssiliike oli kevyttä ja vertikaalista, mustassa tilassa painavaa ja horisontaalista.

Kirsi Monni ja Ville Sormunen olivat valmistaneet buto-tyylisen meditatiivisen esityksen kaksiosaiseen tilaan. Valmistautumisen tilassa, eteisessä, oli lukuisten kynttilöiden elävä valo. Varsinaiseen esitystilaan rakensimme koko huoneen kokoisen vesialtaan, jota reunusti kapea ratapölkkyistä rakennettu kulkureitti katsojille. Tumma vesi heijasti niukalla valolla esiin nostetut, valkoisiin pukeutuneet, äärimmäisen hitaasti liikkuvat tanssijoiden hahmot.

Suuren teurastamosalin suunnittelusta vastasivat koreografi-tanssija Soile Lahdenperä ja kuvataiteilija Pirjo Houtsonen. Pirjo maalasi läpinäkyville muoveille samanaikaisesti kun enkelinsiipiin sonnustautunut Soile tanssi punaisessa hiekassa, jonka väriä hehkutin lämpimällä, neutraalilla valolla.

Mielenkiintoinen, jatkuvassa kiertokulussa tapahtuva tanssiosuus oli Mia Mironoffin (ent. Klemola) esitys, jonka visualisointiin liittyi tuli ja jää. Hänen esityssyklusinsa alkoi alttarimaisella korokkeella, joka oli ilmeisesti toiminut eläinten lahtauspaikkana. Ripustin alttarin viereen sarjan suuria kuparilieriöitä, joissa paloivat suuret liekit. Kun tanssija nousi alttariltaan, hän lähti vaeltamaan viereiseen tilaan, joka oli osittain päivänvalossa. Päivänvalon väriä oli muokattu



Taivastalossa, 1991. Mia Mironoff matkalla alttarille. Yleisö liikkui tilassa vapaasti.
Kuva: Tarja Ervasti. © Tarja Ervasti.

päällystämällä osa ikkunoista valonheittämiin tarkoitettulla värikalvolla. Suuressa tehdashallissa roikkui kylmässä valossa puolen kuution kokoinen jääpala, jota tanssija sulatti kehollaan, kunnes lähti taas kohti tulialttariaan. Arkaaisen uhrauksen tunnelma oli kouriintuntuva. Meistä tuntui, että teurastamon raskas menneisyys puhdistui toimintamme myötä – Mian alttarin luona tunne oli vahvimmillaan.

Joitakin elementtejä teurastamon tilateoksista siirtyi Zodiakin ja Teatteri Venuksen yhteiseen performanssiesitykseen *Lokakuu* Kaapelitehtaalla syksyllä 1991. Korkea tehdassali oli mustan hiekan peittämä tila, johon sijoitin valotaideteoksia. Valoteokset olivat tilasta ja esitystapahtumista irrallisia, itsenäisiä taideobjekteja.

Systemaattista tilan ja paikan tutkimusta

Olen saanut olla mukana monissa uusissa uria aukovissa produktioissa, joissa tilan, paikan ja esittämisen suhde on muodostanut teoksen ytimen. Annette Arlanderin ohjaus belgialaisen Maurice Maeterlinckin symbolistisesta näytelmästä *De Blinda* (*Les Aveugles*, 1890) toteutettiin Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisellä näyttelijäntyön laitoksella vuonna 1986. Olin silloin Teatterikorkeakoulun opeusteatterissa töissä ja tein esityksen valosuunnittelun. Näytelmä, jossa kaksi-



De Blinda, 1986. Lapset keltaisten lehtien peittämässä aitauksessa Apollon koulun pihalla. Etualalla Anders Slotte ja Henrika Andersson. Kuva: Raakel Kuukka. © Teatterikorkeakoulu.

toista sokeaa odottaa ja toivoo, esitettiin kolmena variaationa, joissa sokeutta ilmenettiin eri lähestymistavoilla.

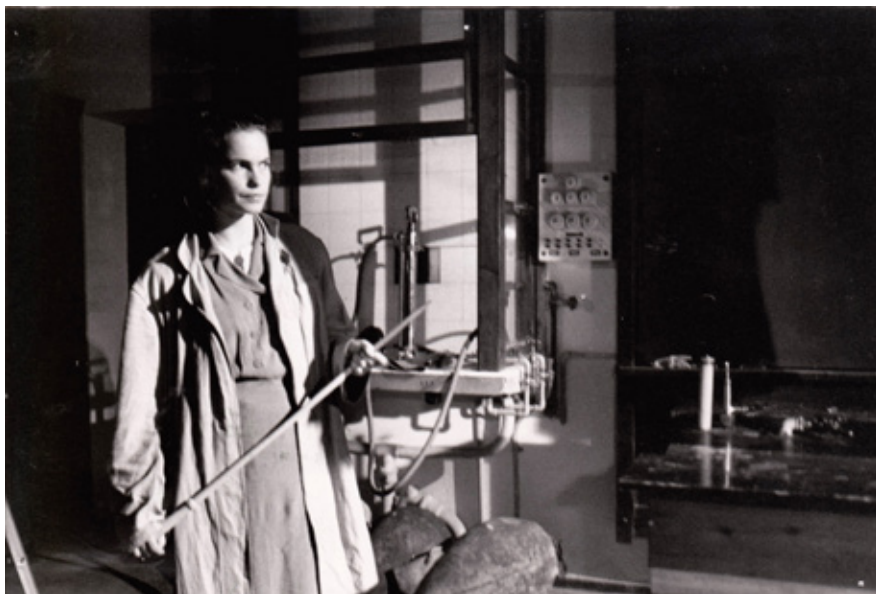
Ensimmäinen osa esitettiin Teatterikorkeakoulun Apollon koulun jumppasalissa, jonka lattia oli peitetty sanomalehdillä. Täysin pimennetyssä tilassa katsojat asettuivat istumaan penkeille kahteen riviin, vastapäätä toisiaan. Esiintyjät kulkiivat katsojien takana, välillä kilisyttäen pieniä metallikelloja. Valosuunnitelmaan kuuluva yksi ainoa valaisin nosti esityksen loppupuolella hetkeksi näkyviin valonkajoa, fiktiivisen tähtitaivaan. Muistan, että valo vahvasti näkemättömyyden kokemusta, sillä sen vaikutuksesta silmät eivät päässeet adaptoitumaan pimeyteen. Tässä versiossa, joka oli lähinnä Maeterlinckin näytelmän alkuperäistä tulkintaa, sekä katsojat että esittäjät olivat symbolisesti sokeita.

Toisessa variaatiossa esiintyjät olivat sokeita, mutta katsojat näkeviä. Apollon koulun pihalle oli rakennettu suuri aitaus, jonka ympärille katsojat asettuivat. Näyttelijät esittivät sokeita lapsia, joilla oli valkoiseksi laastaroidut silmälasit silmillään. Heidät oli puettu keltaisiin lasten kurahaalareihin ja aitaus oli täytetty syksyn keltaisilla vaahteranlehdillä. Ainoat valonlähteet olivat pienpainenaatriumvalaisimia, jotka söivät kaiken muun värin paitsi keltaisen. Havainto keltaisesta ympäristöstä monokromaattisessa keltaisessa valossa alkoi esityksen aikana vaikuttaa mustavalkoiselta. Valonlähteen valinta vaikutti osaltaan näköhavainnon rajoittamiseen.

Kolmannessa variaatiossa katsojat ja esiintyjät istuivat bussissa, jossa oli pimennetyt ikkunat. Sekä katsojat että esiintyjät olivat näkeviä, mutta informaatio oli rajattu. Reitin aikana katsojat saattoivat vain arvailla, missä päin Helsinkiä bussi ajeli. Sokeuden kokemus ei rajoittunut vain näköaistiin, vaan laajemmin informaation rajoittamiseen.

Tila esityksen lähtökohtana

Annette Arlander on tutkinut esityksen tilaa merkityksiä luovana paikkana ja toisaalta esittäjien ja katsojien välisiä suhteita väitöskirjassaan *Esitys tilana* (1998) ja sitä edeltävässä lisensiaatintyössään. Hänen ympäristönomaisuutta teatterissa tutkiva esityssarjansa *Tila esityksen elementtinä* toteutettiin Helsingissä vuonna 1993 kymmenessä eri tilassa. Esityssarjassa venäläisen runoilija Alexander Vvedenskin teos *Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja* toteutettiin kymmenenä erilaisena versiona, joissa katsomon ja näyttämön suhde määrittä esityksen sisältöä ja esityksen näkökulmaa. Monet esityssarjan variaatioista olivat paitsi ympäristönomaisia myös paikkasidonnaisia, sillä ne hyödynsivät esityspaikkaa esityksen osana ja aiheena (Arlander 1998, 54). Toimin



Joitakin keskusteluja IV, 1993. Kertoja Katja Kiuru Harakan saaren auditoriossa.
Kuva: Mari Keuro © Annette Arlander.

valosuunnittelijana esityssarjan ensimmäisessä ja neljännessä versiossa. *Joitakin keskusteluja I* toteutettiin entisessä synnytyssairaalassa Villa Ensissä, *Joitakin keskusteluja IV* Harakan saarella entisessä armeijan auditoriossa, joka sijaitsi fyysiikan laboratorion yhteydessä.

Villa Ensissä katsojat ja esitys liikkuvat huvilan eri tiloissa ja näyttämö-katsojamo-suhde oli vaihteleva. Esitys oli Aronsonin määritelmän mukainen ympäristöesitys, jossa katsoja on liitetty esityksen raamin sisään, sen sijaan että hän seuraisi sitä ulkopuolelta (Arlander 1998, 284). Ensimmäisen esitysversion eri kohtauksiin oli myös sisällytetty kaikkien seuraavien esityspaikkojen tilaratkaisujen siemen. Esityksessä hyödynnettiin koko rakennusta vintiltä kellariin ja puutarhaan. Esitystilanne, lavastus ja valaistus oli ratkaistu kussakin tilassa eri tavoin. Esimerkiksi toisen kohtauksen Café Adlonin konserttisalia enteilevässä tilanteessa, huvilan salissa, näytettiin laulaja laulamassa kristallikruunun loisteessa. Katsojat istuivat nojatuoleissa, ja tilassa oleva punainen plyysisohva oli tärkeässä roolissa. Neljännen kohtauksen leikkaussali linkittyi Harakan saaren auditoriossa esitettävään neljänteen esitysversioon. Leikkaussalia hallitsivat suurikokoiset sairaalavalaisimet, joiden kirkas valo oli kohdistettu leikkauspöytiin. Yhdeksäs kohtaus, Aleksanterin teatterin esitysversiota enteilevä ratkaisu huvilan juhlasalissa, muistutti kaikkein eniten perinteistä teatteritilaa. Punaisten

samettiverhojen kehystämästä ”näyttämöaukosta” nähtävä esitystila oli valaistu tenhoavan teatterinomaisesti valonheittimillä. Katsomissuunta oli frontaali ja katsomo pimennetty. Viimeinen kohta tapahtui käytävässä, jonka katsojat näkivät nojatuoleistaan. Syksyn keltaisten lehtien peittämä käytävä, jossa esiintyjät kulkivat, oli valaistu ulkotilan valaistukseen viittavilla natriumlampuilla. Viimein katsojat johdatettiin huvilan puutarhan hämäryyteen, jota puihin ripustetut lyhdyt elävöittivät. Villa Ensin esityksessä rakennettiin illuusioita toisista tiloista ja ajoista korostaen eri tilojen eroja.

Ero esityksen neljänteen esitysversioon oli hätkähdyttävä. Harakan saareen menttiin kelirikkojäissä pienellä veneellä tai jään vahvistuttua jalkaisin. Harakan laboratoriossa esitys esitettiin osaksi puisilla nukeilla luentopöydän päällä, ja valkokankaalle heijastettiin tutkimusaineistoa havainnollistavia episkooppikuvia. Katsojat istuivat puolikaaren muotoisessa auditoriossa. Nukkeja käyttävät valkokakkiset näyttelijät olivat tieteellistä koetta suorittavan auktoriteetin asemassa, ja kertoja johti tapahtumaa. Kaasunaamaritkin laitettiin päälle jossain kohdassa. Paikan menneisyys armeijan laboratoriona oli vahvasti läsnä. Nuket oli valaistu pienillä, pöytään kiinnitetyillä kohdevalaisimilla. Luentosalin oma valaistus oli himmeänä yleisvalona, joka nosti näkyviin myös lasikaappeihin jääneitä mittauslaitteita ja koe-esineistöä.

Tila esityksen elementtinä -sarjan kuudes versio toteutettiin Lasipalatsissa, Bio Rexin aulassa ja kattoterassilla. Valosuunnittelija Sirje Ruohtula kertoo, että valon lähtökohta oli vuoroin punaisena ja vihreänä syttyvän neonmainoksen valo – erinomainen esimerkki paikkalähtöisestä valosuunnittelusta. Bio Rexin esitys oli selkeästi tässä ajassa ja paikassa. Ruohtula lisää, että paikkasidonnaisiin teoksiin liittyi halu käyttää monenlaisia valonlähteitä: teollisuuden valaisimia ja katuvaloja, jotka jo kookkaina esineinä osallistuivat teoksen visualisointiin. Valonlähteillä oli omanlaisensa, värejä vääristävä ja teollinen spektri. (Ruohtula 2016.)

Kuivatelakka arkaaisen saagan näyttämönä

Gudrun's 4. sang oli Opera Nordin tuotanto Tanskan armeijalta vapautuneessa kuivatelakassa Kööpenhaminan kulttuurikaupunkivuotena 1996. Tuotannon muovasi Opera Nordin taiteellinen johtaja, lavastaja Louise Beck. Hän keräsi ympärilleen taiteellisen tuotantoryhmän: ohjaaja Lucy Bailey Isosta-Britanniasta, säveltäjä Haukur Tomasson Islannista, kirjailija Peter Laugesen Tanskasta ja tämän kirjoittaja valosuunnittelijana. Teos rakentui Edda-runoelmassa kerrotun Gudrunin tarinan ympärille. Oopperaosoituksissa laulettiin Eddan tekstiä vanhalla



Gudrun's 4. sang, 1996. Entinen armeijan kuivatelakka Tørdokken Holmenilla, Kööpenhaminassa. Kuva: Jørgen Borg ja Tomas Bertelsen. © Opera Nord.

islannin kielellä, draamakohtauksissa näyttelivät tanskalaiset näyttelijät omalla kielellään. Esityksissä oli 16-henkinen kamariorkesteri, 13 näyttelijää ja laulajaa sekä satakunta avustajaa.

Esityksen pääroolissa oli itse robusti telakka. Levää kasvavat kiviseinät avoimen tähtitaivaan alla loivat esityksen arkaaisen hengen. Lavastuksessa ja valaistuksessa haluttiin näyttää sata metriä pitkä laivan muotoinen telakka mahdollisimman paljaana ja koristelemattomana, mitään ylimääräisiä rakenteita ei haluttu muuttamaan tilan luonnetta. Silti tilaan piti saada 400 katsojaa ja satakunta esiintyjää sekä täysimittainen esitysvaistus. Valaistuksen tärkein, itse asetettu ohjenuora ja rajoitus oli, ettei vapaata suuntaa taivaalle estetä trussirakennelmilla ja teatteriteknisellä ripustuksella.

Katsomolehterit, joihin integroitiin myös valaistusrakennelmia, rakennettiin putkitelineistä, jotka jättivät telakan seinät mahdollisimman paljaksi. Telakan sulkuportin ylittävä kiinteä silta toimi valaistuksen ja näyttelemisen paikkana. Kapeaan ”kokkapäätyn” toteutettiin metalli- ja lasivillarakenteinen kaasuliekki-seinä, jonka tulisista ovista näyttelijät kulkivat. Sulkuporttien eteen rakennettiin kapea näyttämö, jossa esitettiin joitakin kohtauksia. Telakan pituusaksella sijaitsevat puiset korokkeet poistettiin, ja niiden kiinnikkeiden päälle raken-



Gudrun's 4. sang, 1996. Hääkohtauksessa yleisö liikkui tilassa soittoja kantavien avustajien ohjaillemana. Kuva: Jørgen Borg ja Tomas Bertelsen © Opera Nord.

nettiin matala 80 metriä pitkä koroke, jonka avustajat voivat nostaa pöydäksi muutamassa sekunnissa. Keskikorokkeen käytävämäinen tila valaistiin telakan kummastakin päästä suuritehoisilla profiiliheittimillä ja yleisvalaistus oli sivuvaloa katsomorakenteista.

Ensimmäinen näytös oli luonteeltaan ympäristönomainen. Gudrunin perheen näytteläalueena käytettiin sulkuporttien eteen rakennettua kapeaa lavaa. Kosija Sigurd käytti telakan avointa tilaa, jossa esiintyjät ja katsojat liikkuvat toistensa joukossa. Soihtuilla varustetut avustajat ohjailivat yleisön liikkumista, joten keskikoroke vapautui Sigurdin kululle lohikäärmeen tulipätsiin ja myöhemmin kahden morsiamen hääkulkueelle. Tuliseinän päällä riekkui kolme noitaa. Telakan merenpuoleinen seinä toimi myös projisointipintana. Salajuonen uhriksi joutuva, verkossa roikkuva Sigurd nostettiin telakan vanhalla nosturilla häävuoteessa odottavan Gudrunin yläpuolelle kuolemaan. Yleisön fiktiiviseksi rooliksi tuli kansan ja häävieraiden rooli. Näytöksen lopussa, Sigurdin murhan jälkeen, avustajat ajoivat katsojat rakennustelinelehtereille pakoon.

Toisessa näytöksessä Hunni Attilan miehet hyökkäsivät ja Gudrun pakotettiin avioon Attilan kanssa. Katsojat istuivat telakan kahden pitkän seinämän varaan rakennetuissa katsomoissa, mutta myös tässä katsojat otettiin mukaan esityksen



Gudrun's 4. sang, 1996. Attilan hunnit juhlapöydässä tulipalon alettua. Yleisö istuu rakennustelinekatsoimoissa. Kuva: Jørgen Borg ja Tomas Bertelsen. © Opera Nord.

kehykseen. Avustajat, joilla oli kiipeilytausta, laskeutuivat köysien avulla yleisön yli tilaan, ja yleisö koki hyökkäyksen konkreettisesti. Myös telakan reunoilla, yleisön takana, liikkui laulajia. Attilan hovi juhli valkoliinaiseksi pöydäksi nostetun keskikorokkeen ympärillä Gudrunin kostaessa veljiensä murhan aviomiehelleen. Unenomaisessa painajaisessa Gudrun valmisti Attilalle aterian pariskunnan pienistä pojista. Näytös päättyi, kun Gudrun poltti Attilan hovin. Punaisena hehkuva tuli ja savu hukutti hetkeksi näyttelijät ja avustajat näkymättömiin, kun korokkeen alla olevat savupanokset laukaistiin.

Kolmannessa näytöksessä Gudrunin kolmas avioliitto paimentolaiskuninkaan vaimona kertoi tilanteen, jossa puoliso oli antanut hevosten talloa kuoliaaksi naisen tyttären. Gudrunin kosto tuhosi kuninkaan miehineen; ainoastaan tyttären ruumista kantava nainen jäi eloon. Tuhkamaisema toteutettiin yhden ainoan voimakkaan HMI-valaisimen valolla, jonka teho valaisi koko telakan kuoleman maisemaksi. Ainoastaan Gudrunin kasvoja tehostettiin hiukan seuraajan valolla. Esityksen lopussa telakan sulut avattiin ja vesi syöksyi sisään. Näyttelijä käveli kohti syvennystä, jossa vesi ulottui hänen vyötäisilleen. Vesisuihkuja valaisseet takavalot vaihdettiin hiukan eri kulmassa suunnattuihin Svoboda-heittämiin, jotka muodostivat ilmassa kimpoilevista vesipisaroista valoverhon, joka peitti näyttelijän näkyvistä. Illuusio hukkuvasta naisesta päätti esityksen.



Gudrun's 4. sang, 1996. Esityksen lopussa vesi tulvi sisään telakan portista.
Kuva: Jørgen Borg ja Tomas Bertelsen. © Opera Nord.

Onnistunut prosessi

Kun arvioin monikymmenvuotista valosuunnittelijan uraani, erottuu *Gudrun's 4. sang* mielessäni kaikin tavoin onnistuneena työnä. Ehkä tärkein onnistumisen kokemus liittyy taiteellisen työryhmän vuorovaikutteiseen prosessiin, joka alkoi jo reilut pari vuotta ennen esitystä. Opera Nordin taiteellinen johtaja, lavastaja Louise Beck keräsi ympärilleen luottoryhmän, jonka työskentely oli innostunutta ja samaan päämäärään tähtäävää. Konseptia luotiin yhdessä, omien ilmaisualueiden tonttijaot ylittäen. Tapasimme Kööpenhaminassa muutaman kerran vuodessa hahmotellen tilankäytön suuntaviivoja, draamatekstin ja Edda-runojen tulkintatapoja, lavastuksen ja valaistuksen ratkaisuja. Vuosi ennen harjoitusprosessin alkua kokoonnuimme pariiksi viikoksi telakan maisemiin workshopiin, jossa etsittiin esitykseen sopivia näyttelijöitä ja laulajia, samalla kun hiottiin esitystilaan liittyviä suunnitelmia ja esityksen dramaturgiaa.

Suurisuuntaiset suunnitelmat, joihin kuului esimerkiksi yli kolme metriä korkea ja leveä, avautuva kaasuliekkiseinä, koko telakan merenpuoleisen seinän projisointi ja sata metriä pitkän telakan valaisu ilman trussirakennelmia, onnistuttiin toteuttamaan pitkälle mietittyjen, realististen ratkaisujen ansiosta. Minulla on kokemusta myös vastaavasta pitkästä ja paneutuvasta yhteistyöstä Suomen Kansallisoopperassa, joka tuotti upeita suunnitelmia, mutta toteutuksen

realismissa oli puutteita. Lavastuksen ja valaistuksen pystyttäminen muuttui painajaiseksi, jossa robottilavastuksen sisäänaajo vei kaiken teknisiin harjoituksiin varatun ajan ja lumikoneet jumittivat liikkuvat valot vääriin väreihin ja aseisiin vielä viimeisessä kenraaliharjoituksessa.

Gudrun's 4. sang kunnioitti telakan tilaa ja käytti sen tarjoamia mahdollisuuksia täysipainoisesti hyväksi. Telakka tarjosi karkean, runollisen ympäristön, jossa väkivaltainen tarina voitiin esittää viitteellisesti, ilman päällekkäviä tehokeinoja. Teoksen henkeäsalpaavan kaunis, surullinen loppu liittyi omalaatuisella tavalla tilan omaan tarinaan – luonto valtaa takaisin ihmisen luomat rakenteet, kun ihmiskunta on tuhonnut itsensä väkivaltakierteessä.

Vaihtoehtoiset valonlähteet tilälähtöisyyden tukena

1980- ja 90-luvuilla tuli tavanomaiseksi käyttää teatterivalaisimille vaihtoehtoisia valaisimia, kuten katulamppuja, loisteputkia ja teollisuushallien valaisimia niiden poikkeavan spektrin ja valonjaon takia. Erilaisten valonlähteiden, kuten elohopea-, monimetalli- ja natriumlamppujen, värilämpötilat olivat omalaatuisia ja teollisen oloisia. Monilla valonlähteillä oli kapea spektri ja rajoittuneet värin- toisto-ominaisuudet. Niissä valon laatu oli erilainen kuin teatterin halogeenivalaisimien lämmin kohdevalo – purkauslamppujen valoa saattoi kuvata ohueksi, läpätunkevaksi tai kalvakaksi. Valaisimia integroitiin lavastuksiin ja muokattiin, loisteputkia päällystettiin värikalvoilla ja kytkettiin himmenninlaitteistoihin. Esimerkiksi *Gudrun's 4. sang* -esityksen tuhkanharmaa kuoleman maisema toteutettiin Tanskan televisiolta lainatulla neljän kilowatin HMI-fresnell-heittimellä. Elokuvakäyttöön tarkoitettussa valaisimessa ei ollut mekaanista himmennintä, joten kaksi assistenttiani käyttivät valaisimen edessä ”himentiminä” isoja pahvilevyjä.

Poikkeavia valonlähteitä käytettiin luontevasti löydytyissä tiloissa, mutta niitä käytettiin myös teatteritiloissa yhdessä tavanomaisen valokaluston kanssa. Omarahoitteisissa pientuotannoissa erilaisia katuvalaisimia ja teollisuuden valaisimia käytettiin korvaamaan HMI-valonheittäjiä, jotka olivat 1990-luvulla jo yleistyneet Keski-Euroopassa, mutta olivat hintansa takia vielä useimpien valosuunnittelijoiden saavuttamattomissa.

Paikkasidonnaisen valaistuksen piirteitä

Omien töiden reflektointi nostaa esiin ensimmäisenä paikkasidonnaisen teatterin valaistuksen luonnehdintana tilan ominaisuuksien, kulttuurihistorian ja arkkitehtuurin piirteiden hyödyntämisen. Löydetty tila on sinänsä lavastus, fik-

tiivinen tila ja esityspaikka ovat yhtä tai läheisessä suhteessa toisiinsa. Valaistus nostaa esiin tilan merkityksiä, päinvastoin kuin teatteritilassa, joka hyväksytään kontekstiin kuuluvaksi kehykseksi ja tilallisia merkityksiä luodaan lavastuksen ja valaistuksen avulla.

Löydettyssä tilassa työskentelevän suunnitteluryhmän valintoihin kuuluu, mitä tilan ominaisuuksista halutaan korostaa tai häivyttää, halutaanko luoda illuusio toisesta tilasta tai ajasta vai luodaanko esitystilanne, jossa korostuu oleminen tässä ja nyt. Katsojan roolin ja aseman määrittely on myös ensimmäisiä valaistuksen valintoihin vaikuttavia asioita. Asetetaanko katsojat valaistuksen luomien tilojen sisä- vai ulkopuolelle, osallistuvatko he aktiivisesti tapahtumiin, luodaanko fiktiivinen kehys, johon katsojat sisällytetään? Ympäristönomaisissa esityksissä katsojien ja esiintyjien tila ja valo ovat usein kaikille yhteinen kenttä, jossa kukin hakeutuu itselle luontevaan paikkaan. Valaistusta voidaan käyttää myös yleisön ohjailuun tilassa. Käytännössä katsojat useimmiten välttävät voimakasta valoa, mutta samassa tilassa oleminen vahvistaa esityksen kehykseen kuulumisen kokemusta. Ympäristönomaisessa esityksessä valaistus voi luoda kokemuksellisen elämysmaailman, johon katsoja osallistuu aktiivisena toimijana – esitystapahtuma on jaettu tila.

Löydetyn tilan oma valo voi olla valosuunnittelun lähtökohta, jota vahvistetaan erilaisin keinoin. Paikan varsinainen käyttötarkoitus, arkkitehtuuri, luonnonvalo ja sisustus vaikuttavat valaistustavan valintaan. Tilan omat tai rakennustyyliin sopivat valaisimet korostavat paikan luonnetta, mutta niiden tarjoama valo saattaa olla esitysvalaistuksena riittämätön. Sisustuslamppujen ja teollisten valaisimien valo on useimmiten luonteeltaan yleisvaloa, joka ei muotoile ja erottele riittävästi, joten teatterin valonlähteitä voidaan käyttää korostamaan esiintymisalueita. Löydettyissä tiloissa valaisimet voidaan asettaa näkyviin siksi, ettei teatteriarkkitehtuuriin kuuluvia katseelta kätkeytyjä ripustuspaikkoja ole, mutta tärkeämpää on, ettei illuusiota myöskään tavoitella.

Valaistus voi muodostaa myös erillisen, tilasta riippumattoman merkitystason, joka kerrotaan esitykseen itsenäisenä rakenteena. Löydettyssä tilassakin voidaan korostaa teatterinomaisuutta ja häivyttää tilan merkitsevyyttä. Esitysvalaistus voi olla tilasta riippumaton kompositio tai tietoisessa ristiriidassa tilan impulsseille. Yksi tapa korostaa teatterinomaisuutta on osoittaa valaistuksen keinot, esimerkiksi asettaa valaistuskalusto selkeästi esille. Teatteritilassa neutraalit, tuskin havaintokynnyksen ylittävät valaistuslaitteet voivat saada korostetun merkityksen irrotettuina normaalista käyttöyhteydestään. Esityksen

valollinen ympäristö voi olla myös valotaideteos, joka luo puitteet esityksen tapahtumiselle.

Luonnonvalo ja sen muuntaminen tarjoavat rajattomasti mahdollisuuksia. Ulkomaailma ja esityksen tila voivat olla yhteydessä toisiinsa, ja joissakin esityksissä tätä maailmassa olemisen piirrettä korostetaan. Luonnonvalon käyttö tekee jokaisen esityksen valaistuksesta uniikin, sillä olosuhteet ovat harvoin samat eri päivinä. Alistamalla esitysvaistuksen luonnonvalon vaikutuksille valosuunnittelija rajaa itseltään pois keinovalon tehokeinojen maksimoinnin ja sallii sattumanvaraisten valovaikutelmien syntyminen.

Löydetyssä tilassa valosuunnittelijan tehtäväkenttä poikkeaa melkoisesti teatteritilassa toteutettavan esityksen suunnittelutehtävästä. Tilan, esityksen ja yleisön kohtaamis pintojen kartoitus sekä tilan erikoislaatuisuuden havainnointi aloittavat pohdinnan valaistustyylin valinnassa. Tilaan luotavat reitit, simultaanisuus ja kohtausten sijoittuminen eri esityspaikoille luovat pohjan suunnitelman aika- ja tila-akseleille. Esitystekniikan ja valonlähteiden valinnassa on tavanomaista enemmän vaihtoehtoja, lähtien luonnonvalon käytöstä erilaisiin arkielämän valonlähteisiin, teatterivalaistuskalustoon ja tilaan integroitaviin valaiseviin objekteihin. Tekninen välineistö luo oman merkitystasonsa, ja siksi ei ole lainkaan yhdentekevää, millaisia välineitä käytetään ja miten ne sijoitetaan tilaan. Esitykseen ei ehkä luoda peräkkäisiä valaistustilanteita aikajanelle tavanomaisen teatteriesityksen tapaan, vaan valaistustilanteet voivat olla esimerkiksi rinnakkaisia, staattisia valotiloja tai valomuutos voi tapahtua luonnonvalon aiheuttamana.

Kirjoitukseni keskittyy omaan työhistoriaani 1980- ja -90-luvuilla, vaiheeseen, jolloin Suomessa tehtiin poikkeuksellisen paljon tilankäytön kokeiluita. Kokeilut harvenivat vähitellen, kun kokemustietoa oli karttunut ja tilankäytön vaihtoehtoja oli nähty runsaasti myös laitosteattereiden piirissä. Osittain kiinnostus löydettyihin tiloihin väheni, kun monet vapaat ryhmät saivat jalansijan omaan tilaan, usein entisiin tehdastiloihin remontoituihin teatterisaleihin. 2010-luvulla kiinnostus esitysten tilallisiin vaihtoehtoihin on taas virinnyt, kun nykyteatteri etsii uusia toimintakanavia arkiympäristöissä, lähellä yleisöjä ja yhteiskunnallista vaikuttamista.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arlander, Annette. 2012. *Performing Landscape: Notes on Site-specific Work and Artistic Research*. Theatre Academy of Helsinki, Performing Arts Research Centre.

Kwon, Miwon. 2002. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

SÄHKÖPOSTIKESKUSTELUT

Ruohtula, Sirje. 2016. Sähköpostiviesti Tarja Ervastille 19.10.2016.

ESITYKSET

De Blinda. Teaterhögskolan. Ohjaus Annette Arlander. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Apollon koulu, Helsinki. Ensi-ilta 17.10.1986.

Der Raum. Zodiac Presents -tuotanto. Koreografia Sanna Kekäläinen. Lavastus Ylva Holländer. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Lallukan taiteilijakoti, Helsinki. Ensi-ilta 4.3.1987.

Der Raum Zwei. Zodiac Presents -tuotanto. Koreografia Sanna Kekäläinen. Lavastus Ylva Holländer. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Annantalo, Helsinki. 1987.

Merihösten laakso. Zodiac Presents -tuotanto. Koreografia Liisa Pentti. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Annantalo, Helsinki. Ensi-ilta 13.5.1989.

Taivastalossa. Zodiac Presents ja Vaasa Festival -tuotanto. Koreografia: Sanna Kekäläinen, Soile Lahdenperä, Mia Klemola, Kirsi Monni, Ville Sormunen. Tilataideteokset: Tarja Ervasti, Pirjo Houtsonen ja työryhmä. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Teurastamo, Vaasa. Ensi-ilta 15.6.1991.

Lokakuu. Zodiac Presents ja Teatteri Venus -tuotanto. Tilataideteokset ja valosuunnittelu Tarja Ervasti. Kaapelitehdas, Helsinki. Ensi-ilta lokakuu 1991.

Te jotka asutte aikaa. Zodiac Presents -tuotanto. Koreografia Sanna Kekäläinen. Valosuunnittelu Tarja Ervasti ja Sirje Ruohtula. Villa Kleineh, Helsinki. Ensi-ilta 16.5.1993.

Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja I. Tila esityksen elementtinä tutkimusprojekti. Ohjaus Annette Arlander. Lavastus Cris af Enehielm. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Villa Ensi, Helsinki. Ensi-ilta 29.10.1993.

Joitakin keskusteluja eli täysin uudistettu unikirja IV. Tila esityksen elementtinä tutkimusprojekti. Ohjaus Annette Arlander. Lavastus Malla Miettinen. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Harakan saaren kirjasto-auditorio, Helsinki. Ensi-ilta 10.12.1993.

Gudrun's 4. sang. Ohjaus Lucy Bailey. Lavastus Louise Beck. Valosuunnittelu Tarja Ervasti. Tørdokken på Holmen, Kööpenhamina. Ensi-ilta 24.7.1996.

Uuden kokeiluista uusiin maailmoihin

Videosuunnittelun vaiheita suomalaisissa esityksissä

KIMMO KARJUNEN

Projisointia on käytetty osana näyttämöesityksen valaisua jo kauan. Oman aikansa uusin teknologia on usein päätynyt näyttämölle. Esimerkiksi saksalaisen ohjaajan Erwin Piscatorin filmiprojisoinnit hyödynsivät jo 1920-luvun lopulla oman aikansa uutta mediateknologiaa. Suomessa 1950-luvun jälkeen valmistuneiden teattereiden vakiokalustoa ovat olleet käsinmaalattuja lasidioja tai suurkuvadioja käyttäneet Reiche & Vogel- ja Pani-näyttämöprojektorit. Tampereen Työväen Teatterin suuren näyttämön kalustoon on kuulunut jopa 35 millimetrin elokuvaprojektori. Suomessa projisointien käyttäminen sai uusia mahdollisuuksia videoprojektoreiden kehittyessä 1990-luvulla. 2000-luvulle tultaessa videoprojisoinnit tulivat hyvin tutuiksi erikokoisissa esitystuotannoissa. Tutuus on tuonut mukaan jo nostalgista kaipuuta vanhaan. Pani-projektorit ovat muutaman viimeisen vuoden sisällä kokeneet renessanssin. Suttuiseen videokuvaan kyllästyneet suunnittelijat ovat herättäneet henkiin klassisen diamaalauksen taitoa.

Käyn kirjoituksessani läpi videoprojisoointia osana näyttämöteosta näkemieni esitysten ja omien suunnittelujeni avulla. Aikamatka *West Side Storysta Herttua Siniparran linnaan* hahmottaa omasta näkökulmastani videoprojisoointien lyhyttä historiaa suomalaisella ammattikentällä. Syy projisointien käyttämiseen kussakin esittelemässäni tuotannossa on ollut hyvin erilainen, ja projisoinnin tehtävä esityksessä on näin ollen toteutunut hyvin erilaisena.

Ensimmäisen kokemuksen katsojana videon käytöstä näyttämöllä sain Helsingin Kaupunginteatterin *West Side Story* -musikaalissa 1990-luvun puolessavälissä. Lavastaja Kati Lukka käytti projisoitua kuvaa muun muassa lavastuksena rautaesiripussa. Teknologia oli vasta kypsymässä suurimuotoiseen kuvan käyttöön näyttämöllä. Produktiossa käytetyt projektorit olivat uusinta uutta, muistaakseni valovoimaltaan 200 ANSI lumenin nestekidetykkeitä. Koko rautaesirippua käytettiin kuvapintana, ja se oli katettu esiripun muotoa mukail-



Alexander Salvesenin käsin maalattu projisointi, osa teosta *Images of Distant Worlds*, toteutettuna PANI BP 4 -projektorilla Suvilahden Kattilahallin julkisivussa Teatterikorkeakoulun VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlaiviikolla 28.10.2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.

len kuudella tykillä. Pienen valovoiman ansiosta tykkien vaatimaton resoluutio ja analogisen ohjelmalähteen puutteet kuvan ulostulolaadussa eivät suuresti häirinneet: himmeätähän se oli.

Nykyaikaisen projisoinnin esiinmarssina voi pitää mediataiteilija Kimmo Koskelan videototeutusta koreografi-tanssija Arja Raatikaisen teokseen *Opal D* vuonna 2000. Valosuunnittelija Tūlay Schakirin valaiseman ja lavastaman teoksen vesilattia peilasi ja monisti hopeamaalilla maalatululle takaseinälle heijastettua videokuvaa, joka koostui sekä tosiaikaisesta että ennalta koostetusta videomateriaalista.

Kokonaisuus oli uutuudessaan huumaaava. Teoksessa oli niin monta rajun uutta ratkaisua, että yleisö oli visuaalisuudesta äimistynyt ja ihastuksissaan. Näytti siltä kuin lattialla olisi värjättyä vettä. Näky irtaannutti katsojan todellisuudesta. Eihän voi olla totta, että lattialla on selvästi vettä mutta esiintyjät eivät kastu! Todellisuudessa vesi oli muovilattian sisällä, ja tähän päälle sovitettu Kimmo Koskelan videomaailma vain entisestään lisäsi uskomatonta illuusion tuntua.

Oma ensikosketukseni videoon suunnittelijana oli koreografi-tanssija Ari Tenhulan *Ah ja voih* -teoksen taustaprojisointi vuonna 1999. Varsinainen projisointi toteutettiin PANI-projektorilla, jolla heijastettiin kuva näyttämön taustalle käsin maalatululta lasidialta. Vain pieni osa, noin metrin levyinen pala, heijastetusta kuvasta toteutettiin videotykillä. Näin videon valoteho ja laatu saatiin



Ah ja voih -harjoituskuva. Kuva: Kimmo Karjunen.

riittämään suuressa näyttämökuvassa. Mitään hienostunutta videonajolaitteistoa ei ollut käytettävissä, vaan kuva mahdollisimman hyvän laadun takaamiseksi ajettiin ulos suoraan S-videonauhurilta alkuperäiseltä videokasetilta manuaalisesti, ja näyttämömies siirsi oikealla hetkellä manuaalisen sulkimen, eli pahvisen läpän, videotykin edestä, jotta projisoitu kuva olisi kokonainen yhdessä PANI-kuvan kanssa. Videolla projisoitiin viitteelliseen avaruuteen pyörivä maapallo pilvineen. Tämä video oli tietenkin kuvattu Pepper's ghost -illuusiotekniikalla, ja todellakin näytti siltä kuin pilvet olisivat liikkuneet maapallon yllä. Kuriositeettina mainittakoon, ettei sellaista videokuvaa ollut maailmassa silloin tarjolla. Ei edes Yhdysvaltain ilmali- ja avaruushallintovirastolla NASAlla.

Videon käyttö näyttämöteoksissa ei ole koskaan ollut minulle itsetarkoitus. Edes projisointi ei ole ollut itsetarkoitus. Valosuunnittelussahan valoa usein rikotaan joko näyttämörakenteita tai goboja, peltisiä, valon muotoa rikkovia dioja hyödyntäen. Valo itsessään voi olla jopa aika kuvallista; valohan itsessään jo osuessaan näyttämölle rakentaa näyttämökuvaa. Valosuunnittelijana olen aina ajatellut, että projisoitu kuva on vain vähän paremmin ja tarkemmin määriteltyä valoa.

Tämä on mielestäni merkittävä ero siihen, millaisesta lähtökohdasta esityksen osana projisointia ajattelee: onko kyseessä toisen välineen, esimerkiksi elokuvan, siirtäminen osaksi näyttämökuvaa, vai onko kyse oikeastaan näyttämökuvasta itsestään. Pelkästään näyttämölle tuotu elokuva ei ole enää vain elokuva. Näyttämöllä se muuttuu joksikin toiseksi. Elokuva näyttämöllä voi viitata esimerkiksi elokuvaan populaarikulttuurisena ilmiönä, tai se voi tuoda esimerkiksi dokumentaarisen tason näyttämökuvaan.

Minkä tason tosiaikainen, näyttämöltä kuvattu video puolestaan tuo teokseen? Muuttuuko näyttämöllä oleva todellisemmaksi ja julkisemmaksi, kun sitä kuvataan ja kun kuva kenties näytetään myös yleisölle? Kameran läsnäolo antaa jo katsojalle ajatuksen siitä, että tämän voi kenties nähdä kuka vain, missä vain. Kenties pisimmälle tämän leikin vei virolaisen NO99-teatterin esitys *The Rise and Fall of Estonia* (2012). Näin esityksen Tampereen Teatterikesässä, Tampere-talon konserttisalissa.

Alkumusiikin aikana esiintyjät tulevat etunäyttämölle, rautaesiripun eteen istumaan. Kamera kuvaa heitä. Kuva heijastetaan suurikokoisena rautaesirippuun. Näyttämölle emme näe. Esittelyn aikana roolihenkilöiden nimet ja iät tulevat esitellyiksi. Reunimmaisesta esiintyjän johdolla joukko poistuu sivuovesta ulkokautta näyttämölle. Kamera seuraa mukana. Näyttämölle on lavastettu kaikki teoksen tapahtumapaikat. Koko esitys katsotaan kuin elokuvateatterissa valkokankaalta, vain muutaman metrin päässä tuotetun livekamerakuvan välityksellä. Lopuksi

rautaesirippu aukaistaan ja tapahtumapaikat nähdään näyttämölle lavastettuina, ei kuvan välityksellä.

Livekuva saattaa nostaa esiin myös moraalisia kysymyksiä. Sao Paulossa näin vuonna 2016 esityksen, jossa esiintyjät oli puettu eläinhahmoisiin pornopukuihin niin, että sukupuolielimet olivat näkyvissä. Esityksen aikana otettiin liveyhteys pornosivustolle, jossa ihmiset yleensä jakoivat livekuvaa omista seksiakteistaan. Aivan sattumanvaraisesti valittujen ihmisten puuhastelut jaettiin yleisölle, ja näyttämötapahtumat välitettiin pornosivustolla muille nähtäväksi. Omia läähätyksiään verkossa jakaneet pornon kuluttajat eivät ehkä olleet voineet aavistaa joutuvansa parisatapäisen katsomon eteen valkokankaalle.

Omissa suunnitteluissani ja teoksissani projisointi on vain yksi valollinen ja näyttämötekniinen väline. Pitkään karsastin koko video-sanan käyttöä: Kun videokasetit olivat vielä yleisiä, video-sanalla oli mielestäni halpa kaiku. Se viittasi jollain tavalla liian voimakkaasti kotivideoihin, omatekoisuuteen ja kehnoon laatuun. Nyt kun kukaan ei tavallaan puhu enää videoista, ei ole edes musiikkivideoitakaan, sana on vapautunut tuosta taakasta ja video viittaakin vapaammin latinankielisiin juuriinsa, video – (minä) näen. Yleisesti video tarkoittaa teknologiaa, jossa sähköisillä signaaleilla tuotetaan liikkuvaa kuvaa.

Projisointiteknologiasta

Keskittäkäämme katseemme historian siihen vaiheeseen, kun teknologia ja sen saatavuus olivat siinä pisteessä, että videon käyttö esityksessä oli mahdollista ilman erityisen videostudion käyttöä. Vuosituhannen vaihteessa Apple julkaisi Powermac G4 tietokoneen, jolla pystyi jo editoimaan videota. Samaan aikaan tavallisten toimistokäyttöön tarkoitettujen videotykkiä valovoima tuli kyllin riittäväksi siihen, että niillä saattoi projisoida näyttämöolosuhteisiin soveltuvan kokoista kuvaa. Kontrasti ja resoluutio olivat vielä rajalliset, mikä ainakin omassa videon näyttämökäytössäni oli rajoittava tekijä. Melkein ainoa mahdollinen, edullinen ja ”laadukas” kuvanlähde oli DVD-soitin, eli videon laatu rajautui SD PAL -kuvaan ja rajoitti käytettävissä olevan kuvan kokoa kahdella tavalla.

Työryhmässä teimme kokeiluja uuden teknologian tarjoamista mahdollisuuksista. Jotta esimerkiksi projisoitu ihmishahmo näyttämöllä olisi yhtään käyttökelpoinen ja tarkoitukseensa sopiva, oli havaintojemme mukaan silmien oltava jollain tasolla tunnistettavat. Tämä rajoitti kokeidemme perusteella kuvan leveydeksi enintään neljä metriä.

Projektorin puutteellista kontrastia vastaan taisteltiin pitkään, käytännössä koko sen ajan kun oli tyydyttävä LCD-tekniikalla toteutettuihin projektoreihin.

Musta ei ollut mustaa, vaan projektori vuosi valoa. Kuva-alueen rajat olivat selvästi näkyvissä mustassakin kuvassa. Valovuotoa piilotettiin valoilla, ja pimeiden kohtausten valovuotoa saatiin pois käyttämällä tykin linssin edessä mekaanisia sulkimia.

Monta erillistä ulostuloa tarvittaessa hankittiin riittävä määrä identtisiä DVD-soittimia. Näitä soittimia sitten ohjattiin yhdellä kauko-ohjaimella ja toivottiin, että kaikki soittimet reagoisivat samalla tavalla ohjaukseen.

DVD-soitin tarjosi ylivoimaisen kuvanlaadun ja varsin kohtuullisen luotettavuudenkin. Toiseen tarkoitukseen suunniteltuna kuluttajalaitteena se asetti myös selkeitä rajoitteita. Suurin rajoite liittyy videoiden ajoittamisen hankaluuteen. Startti on aina hieman epätarkka, lähtöviivettä on sekunteja eikä edes aina saman verran. Käytännössä päästiin noin kolmen ruudun tarkkuuteen videoiden samanaikaisuudessa. Epävarma startti tarkoitti sitä, ettei hyppyjä teoksen sisällä kannattanut tehdä kovinkaan paljon. Esimerkiksi dialogi videon ja esiintyjän kanssa niin, että jokainen videorepliikki laukaistaan erikseen, oli mahdoton. Helpoimmalla pääsi, jos teos voitiin valmistaa yhdeksi jatkumoksi, jonka alussa vain painetaan videot käyntiin. Kaikenlainen interaktio jäi siten esiintyjien ja muun teknologian vastuulle. Yhden nauhan tekniikka oli helppo tai suhteellisen helppo toteuttaa tanssiteoksessa, jos esityksen rytmi oli ajoitettu valmiiseen musiikkiin eikä esiintyjän vapaaseen ajoitukseen. Tällöin videot ja muu esitys ikään kuin kasattiin ääniraidan päälle.

Harjoitusvaiheessa DVD-muoto aiheutti vielä yhden mutkan: senaikaisilla tietokoneilla DVD-levyn koodaamiseen ja polttamiseen meni tunteja. Jos käytössä oli esimerkiksi kolme videopintaa, joissa kaikissa oli eri kuva, niin levyjä oli silloin kolme. Käytännössä tämä tarkoitti, että uusia levyjä voitiin valmistaa yleensä vain yksi seuraaviin harjoituksiin. Suuret muutokset vaativat monta päivää, jotta muutokset sekä kaikki esityksen uudet DVD:t saatiin tehtyä. Muutosten suhteen oli oltava hyvin harkitsevainen.

Videon integraatio lavastukseen ja tilaan

Koska projisointi on ollut minulle ensisijaisesti vain valoa, olen käyttänyt sitä myös siten. Projisointiin helposti liittyvä medialisuus on töissäni täysin taka-alalla. Medialisuudella tarkoitan tässä viittausta elokuvaan tai televisioon välineenä tai elokuvan tai television luomaan ja välittämään populaarikulttuuriin. Tästä aivan irrallaan projisointi tarjoaa mahdollisuuden toteuttaa jotain uskomatonta ja ennenakematöntä näyttämölle.

Jollain tavalla kaikkein medialisimmiksi on luettu visualisointi teokseen *Bersærkergang*, jonka tein Tanskaan vuonna 1997. Tanskalaisen päälehden arvioinnissa lavastusta oli tulkittu elokuvateatteriksi. Projisiot oli tuohon teokseen toteutettu 12 diaprojektorilla taustaprojisointina.

Projisoinneissa olen pyrkinyt hävittämään käyttämäni välineen ominaisjäljen. Näistä ilmeisimpiä ovat kuvarajaukset ja kuvan reunat. Mittasuhteiltaan tuttu ja tunnistettavissa oleva suorakaide viittaa helposti televisioon. 4:3- sekä 16:9-muotoinen näyttää videolta ja leveämmät kuvasuhteet taas laajakangaselokuvalta. Jos tämän yhteyden haluaa hätistellä mahdollisimman kauas, saisi kuva mielellään olla aivan reunaton ja rajaton ja sulautua muuhun näyttämökuvaan. Nykyään tämä onnistuu kohentuneen tekniikan avulla helposti, aikaisemmin teknisiä puutteita piti peitellä valaistuksen, kuva-alan reunoja pehmentävän, projektoriin kiinnitettävän maskiteipin sekä erilaisten mekaanisten läppäsulkimien avulla.

Videon ja reaali maailman konflikti

Projisoitu videokuva on pitkään ollut käytännön ja teknisten syiden takia jotenkin unenomainen ja eteerinen. Kuva on ollut himmeä tai vaatinut olosuhteeksi hämäryyttä. Suhteellisen pieni resoluutio on myös tarkoittanut sitä, ettei kuvan terävyydessä päästä reaali maailman yksityiskohtien määrään.

Jotta kuva voisi olla jotenkin lähempänä näyttämön muuta todellisuutta, on yksityiskohtia oltava saman verran kuin elävällä esiintyjällä, valoa on oltava riittävästi ja mustan tulee näyttää mustalta. Kontrastin ja tarkkuuden on oltava sama kuin esimerkiksi esiintyjässä.

Tekniset rajoitukset on otettava suunnittelun lähtökohdiksi. Jos välineistö kykenee vain eteerisiin, kangastuksenomaisiin kuviin, lienee syytä pysyä vain niissä.

Keiju syntyy Merylistä

Jyrki Karttusen tanssija Sari Laksolle koreografisoimassa *Meryl* (2001) sooloteoksessa, joka sai ensi-iltansa Ateneum-salissa, oli Sarin hahmon maailman lisäksi toinen rinnakkainen maailma, joka toteutettiin projisointia hyväksikäyttäen. Seinille tuotiin ”tallenteita” tai muistoja Sarin hahmosta ja selvästi keijumaisesta parrakkaasta tontusta. Videoissa Sarin hahmo oli samassa tilassa keijuhahmon kanssa, välillä keijuhahmo oli mukana elävän esiintyjän Sarin kanssa ikään kuin muistumana tai mielen heijasteena. Tämä keiju palasi myöhemmin lavalle omassa teoksessaan.

Merylin loppukohtauksesta minulle jäi voimakkaimpana muistona elämään sen videon perustuva loppukuva. Esityksen lopussa Sarin hahmolle tapahtuu



Keijun uuden version kuvauksista 2011. Timo Hynninen tuulettaa, Mikko Paloniemi Keijuna, Tuija Luukkainen korjaa meikkiä ja koreografi Jyrki Karttunen antaa ohjeita. Kuva: Kimmo Karjunen.

jonkinlainen valaistuminen ja hänen rintaansa puhkeaa voikukka. Projisointina tietenkkin. Myös voikukka jäi elämään ja päättyi tulevaan Jyrki Karttusen *Keiju*-teokseen (2002). Kaikki käytetyt tehokeinot olivat tietenkkin analogisia. Puhkeava voikukka -kuvamateriaali syntyi videolle samettiverhon läpi työnnetyllä mustaksi maalatulla sähköputkella ja silkkisellä voikukalla.

Kuopio tanssii ja soi -festivaali tilasi kesäksi 2002 teoksen Jyrki Karttuselta. Jyrkille oli heti selvää, että Merylissä vieraillut keiju olisi teoksessa pääosissa. Syntyprosessissa kuljettiin monia reittejä ja luettiin taustamateriaaliksi Jyrkin käsikirjoitusluonnoksia monesta näkökulmasta.

Projisointi ei ollut mitenkään alusta asti teoksessa mukana. Itse olin tehnyt kokeiluja Gerriets-merkin Metallic Bobbinet -projisointityllillä. Pala oli neliömetrin kokoinen. Pidin erityisesti siitä, miten kangas katosi melkein kokonaan näkyvistä, kun siihen ei osunut valo. Silti tyllin metallinen lanka poimi heikonkin projisoidun valon aivan erityisellä tavalla.

Keijua tehdessämme olin nähnyt videota käytettävän näyttämöllä vain hyvin vähän, ja näyttämölle tuotu video tuntui aina hyvin irralliselta ja kömpelöltä. Halusin tehdä jotain ihmeellistä, taianomaista, jotain, mitä ei melkein voisi uskoa todeksi.

Tätä teosta tehdessämme meillä oli hurja usko omaan kykyihimme. Pelkästään tietokoneella mallinnetun näyttämökuvan perusteella tilasimme melkein koko budjetilla projisointitylliä, tietenkkin sitä kalliimpaa palosuojattua versiota,

kahdeksan metriä leveästä pakasta 16 metrin pätkän. Kokemusta kuvauksesta tai editoinnista oli yhden polttarivideon koostamisen verran. Suomen Applelta saimme sponsorointina tietokoneen ja Final Cut Pro -ohjelman editointia varten. Ulosajotekniikaksi valittiin DVD, vaikka en vielä ollut tehnyt yhtään DVD-levyä. Tuohon aikaan kovalevy pohjaiset monikanavaiset ulosajokoneet olivat ammattilaitteita ja kertakaikkisesti meidän tavoittamattomissamme.

Jyrki työsti koreografiaa. Olimme päätyneet kokeiluilla siihen, että sillä videolaadulla, jota meidän oli mahdollista toteuttaa, eli SD PAL (Standard Definition Phase Alternate Line) -kuvalla, saatoimme tehdä neljä metriä leveän projisoinnin. Tällöin luonnolliseen kokoon projisoidulla ihmishahmolla on silmät vielä jotenkin havaittavissa. Pidimme tätä hyvin oleellisena siksi, että meille oli tärkeää, että projisoidun hahmon saattaisi ottaa näyttämöllä edes jotenkin todesta.

Meryliä kuvatessa olimme todenneet, että syvyysuuntainen liike ei toimi. Jyrkin täytyi siis valmistella ryhmäkoreografia neljälle hengelle niin, että lattiatilaa käytettäisiin syvyysuunnassa vain noin yhden tanssimaton verran ja sivusuunnassa korkeintaan neljä metriä, mukaan lukien kuvan reunalla heilahtavat kädet tai liehuvat vaatteenosat. Liikkumatila oli näin ollen todella rajallinen. Tuossa vaiheessa en osannut kuvitella, että voisin toteuttaa näyttämön läpi liikkuvia hahmoja siten, että he pyyhältäisivät kankaalta toiselle. Tämä harmittaa vieläkin. Se olisi antanut teoksen liikkeelle yhden uuden tason, jota edes live-esiintyjä ei voinut enää toteuttaa, kun näyttämö oli täynnä näkymättömiä tilan katkaisevia tullejä.

Olimme havainneet, että kuvan reuna tällaisessa illuusiota tavoittelevassa projisoinnissa on pyhä. Sitä ei voi ylittää. Teoksessamme sen ylittää vain kummallisessa illuusion ja muistuman välisessä välitilassa oleva ”Nakukeiju”, Keijun nuoruushahmo.

Kuvasimme ja koostimme harjoitusvideon, jossa jokainen tuleva kuva oli kuvattuna ja koostettuna yhdelle kuvapinnalle, jotta Jyrki saattoi harjoitella virtuaalituoppien kanssa. Kukin eri hahmo merkittiin videoon erivärisellä t-paidalla, jotta saatoimme seurata hahmojen liikkeitä ja tapahtumia. Kuvattaviksi tarkoitetut keijuhahmot oli myös ajateltu erivärisiksi.

Meillä oli varaa studiotilaan, joka oli vain viisi metriä leveä, eli kuva-alueen ulkopuolella oli kummallakin puolella vain puoli metriä ylimääräistä tilaa. Vähän jännitti, näkyvätkö tilan ahtaus ja seinien varominen avoimessa tilassa suurella näyttämöllä liikkeen laadussa.

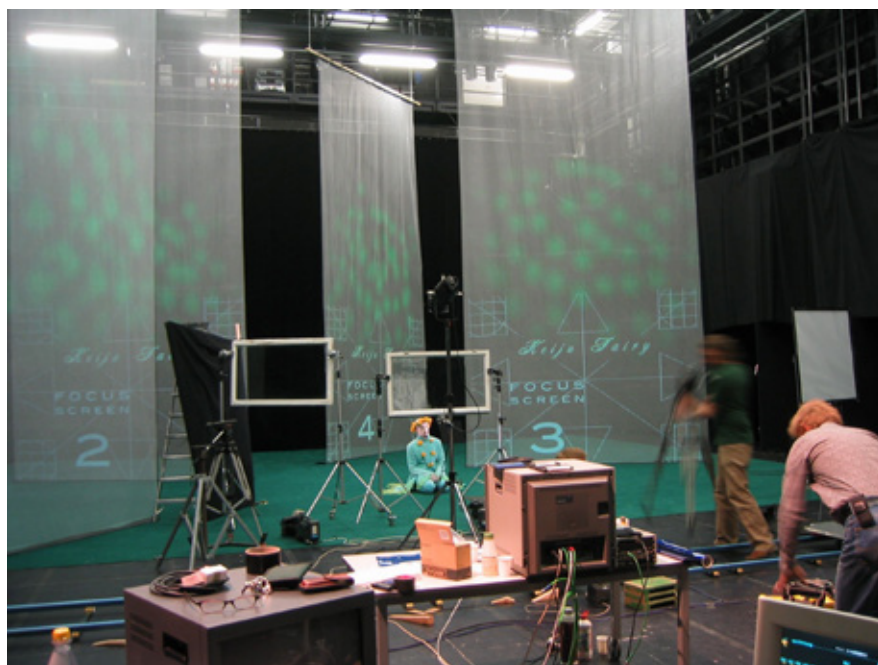
Videotekniikan käyttö paljasti vaateita myös live-esiintyjälle. Jotta kontrasti virtuaaliesiintyjän ja näyttämöllä olevan hahmon välillä ei kasvaisi liian suureksi,

oli meidän vähennettävä parhaan kykymme mukaan niitä ominaisuuksia, jotka tekevät ihmisestä todellisen hahmon näyttämöllä. Tanssijasta ei saa kuulua ääntä, ei askeleita, ei mitään sellaista, mikä todistaisi hänen olevan lihaa ja verta. Onneksi tanssimatoksi tuli aikanaan valikoiduksi keijumaisen pehmeä kokolatiamatto. Se mahdollisti äänettömän liikkumisen.

Alkuperäinen *Keiju (Fairy)* sai ensi-iltansa Kuopiossa kesällä 2002, ja se ravisteli esityksessä käytettävän teknologian rajoja. Live-esiintyjän lisäksi teoksessa nähdään näyttämöllä virtuaaliesiintyjä. Virtuaaliesiintyjät on projisoitu tilaan näennäisen sattumanvaraisesti ripotelluille hyvin ohuille, lähes läpinäkyville hopeatylleille. Hahmot näyttäytyvät kolmiulotteisina hologrammeina. Esitystä päivitettiin 2011 kuvaamalla uudet virtuaaliesiintyjät High Definition -laadulla. Kymmenessä vuodessa eteenpäin kehittynyt projisointitekniikka ja parempi-laatuinen kuvamateriaali ovat tehneet esityksestä entistä taianomaisemman.

Keiju on hurmannut sekä sisällöllään että toteutuksellaan. Esityksen live-tanssija ja virtuaaliesiintyjät kommunikoivat toistensa kanssa kiehtovalla tavalla – verhojen välissä silmän kulmassa saattaa vilahtaa jopa ihan oikea keiju.

Lyonissa meillä oli *Keijun* suurin esityspotki: teos vedettiin 1 000 hengen täysille saleille yhdeksän kertaa. Yleisössä oli paljon koululaisia, ja esitysten



Rakennustilanne *Keijun* TV-talioinnin aikana Taideteollisen korkeakoulun Lume-näyttämöllä 2003. Kuvassa Jyrki Karttunen ja Kimmo Koskela. Kuva: Kimmo Karjunen.

jälkeen meillä oli aina haastatteluhetki yleisön kanssa. Yksi lasten kysymys on jäänyt pyörimään mieleeni: ”Mitä se oikea esiintyjä siellä näyttämöllä oikein teki?” Virtuaalisesti toteutetut hahmot olisivat tälle lapselle riittäneet, ja elävä ihminen oli varmaan liian todellinen verrattuna muihin hahmoihin.

Days of Disco

Diskomusiikin perinnöstä ammentavaa teosta lähdin suunnittelemaan valon suunnasta. Ajattelin, että jos teoksen visuaalisen ilmeen täytyy vertautua johonkin makeaan yökerhoon, olen äkkiä umpikujassa resurssien suhteen. Päätin, ettei teokseen tule ensimmäistäkään diskovaloa, ei edes peilipalloa. Visuaalisuus on saatava ratkaistua jotenkin muuten, kenties videon avulla. Videon en halunnut olevan vain kuva pinnassa vaan halusin sen olevan jotenkin näyttämön sisällä tai jopa edessä. Kunhan ei vain pelkästään takana.

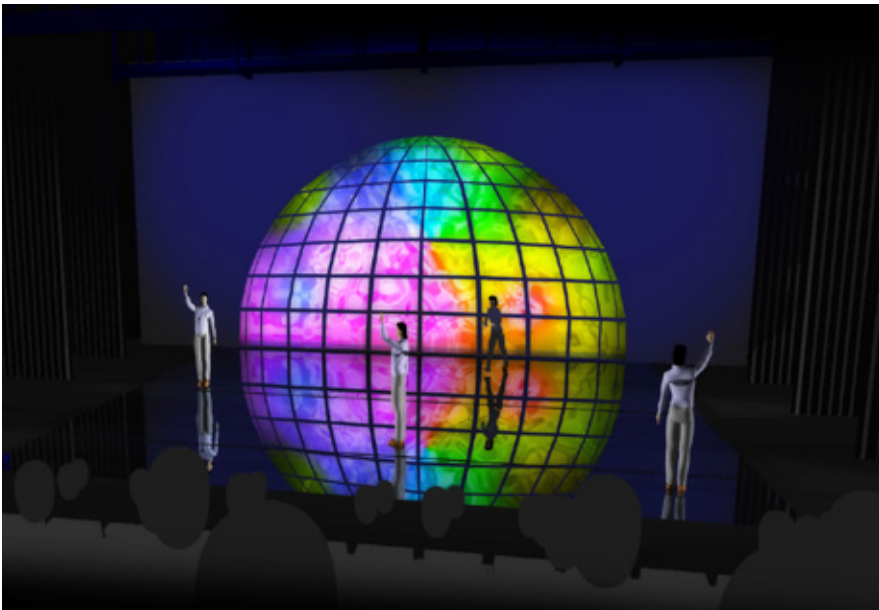
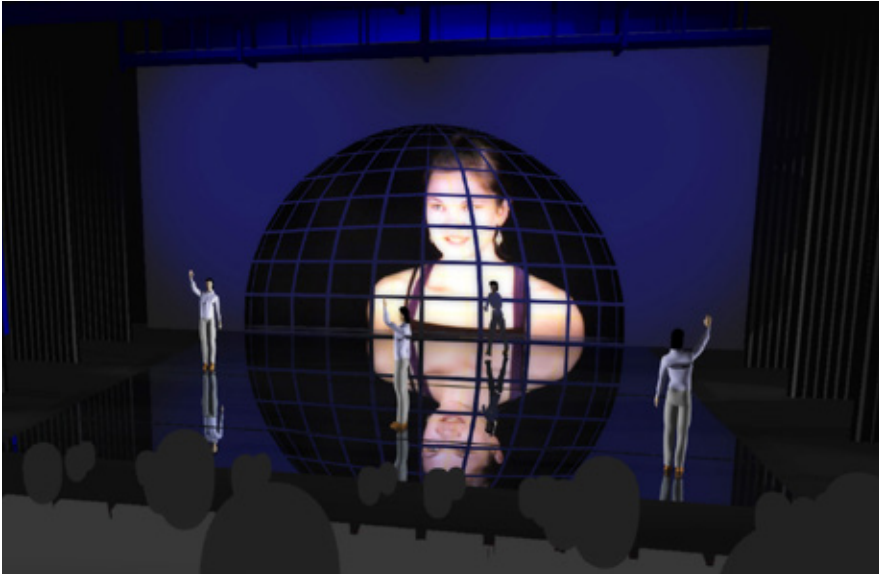
Peilaavia pintoja olin jo käyttänyt Riihimäen taidemuseoon *Elämän ilo* -näytelyyn tehdyssä installaatiossa siten, että leveän kuvapinnan kaikilla reunoilla oli kaleidoskoopin tavoin peilaavat teräslevyt. Teräslevyt monistivat kuvapinnan lähes äärettömäksi.

Tätä ideaa hyödyntäen aloin haaveilla peilaavasta lattiasta. Työryhmässä vit-sailimme, että jos meillä ei olisi varaa *Saturday Night Fever* -elokuvan lattiaan, niin peililattiaan oli pakko olla varaa. Sopiva peilitanssimatto löytyi. Suunnitelmaksi kiteytyi järjestely, jossa takaseinässä oli kangas, johon oli leikattu aukko, joka muodoltaan on kuin puolikas peilipallo. Kangas oli tuettu reikien kohdalta liimaamalla taakse mustaa tylliä. Tylli piti leikatut aukkojen reunat suorassa. Visualisoin suunnitelmaa kolmiulotteisena Vector Works -ohjelmassa. Tällä olin ajatellut pärjääväni.

Prosessin myötä video alkoi saada uuden tehtävän pelkän valon tuottamisen lisäksi. Koreografi Jyrki Karttunen halusi mukaan sosiaalisen aspektin. Koska diskoon on ihmisillä hyvin henkilökohtainen suhde ja jotta saisimme teokseen uuden tason, päätettiin lisätä siihen materiaalina haastatteluita. Keräsimme videohaastatteluita lähinnä Pyhäjärven Täydenkuun tansseilta, samassa yhteydessä kun siellä vedettiin teoksen taustatyönä työpajoja tanssijoille. Muistoja oma-kohtaisista diskokokemuksista kertyi valtava määrä. Teokseen oli kiinnitettävä haastatteluiden litterointiin ja muistojen käsikirjoitukseen yksi henkilö lisää. Mahdollisuutena oli myös, että kun teoksen kanssa kierretään ympäri maailmaa, niin samalla voitaisiin järjestää työpajoja ja muistojen keruuta yleisötyönä.

Haastatteluista tuli teokseen aivan oma tasonsa. Alun muistelupätkät keventävät esityksen harteilta niitä valtavia odotuksia, joita nimessään disko-sa-

Luonnoksia *Days of Disco* -teoksen näyttämökuvasta projisoinnin kanssa vuodelta 2009. Kuvat: Kimmo Karjunen.





Days of Disco -esityskuva (2009). Kuvassa Ville Oinonen. Kuva: Kimmo Karjunen.



Days of Disco -esityskuva (2009), kuunteluvideo. Kuva: Kimmo Karjunen.

naa kantavaa esitystä kohtaan tuntui olevan. Nyt katsojalle käy selväksi, ettei ainakaan aivan heti sinkouduta jonnekin suuren maailman yökerhoihin, vaan pikemminkin lähdetään liikkeelle koulun jumppasaleista tai omatekoisesta diskosta autotallissa.

Video sai teoksessa jopa soolon. Kyseessä on ruudukkomainen kooste, jossa useat ihmiset kuuntelevat yhtä aikaa kuulokkeilla musiikkia, ja kun kukin omalla tavallaan alkaa hyräillä, käy ilmi, että ihmiset kuuntelevat *Staying Alive* -biisiä. Video on niin runsas ja kaappaava, ettei katsottu järkeväksi edes yrittää mitään näyttämötoimintaa samaan aikaan. Video antoi myös yleisölle mahdollisuuden tuntea jotain kollektiivista suhteesta toisiinsa, diskoon ja esitystilanteeseen.

Herttua Siniparran linna Kansallisoopperassa

Sain kutsun Suomen Kansallisoopperaan valosuunnittelijaksi produktion *Herttua Siniparran linna* (2013). Lavastaja Sampo Pyhälä toivoi, että voisimme kokeilla teoksessa image mapping tekniikkaa eli mäppäystä lavastuksen toteutuksessa. Tekniikassa kolmiulotteiselle, usein olemassa olevalle pinnalle projisoidaan kuva siten, että projisoitu kuva korjataan kappaleen muotoiseksi, ja näyttää ikään kuin siltä, että kappaleen pinnassa olisi uusi materiaali. Tällä tekniikalla toimivat yleensä parhaiten virtuaaliseen valoon perustuvat kohteen muokkaukset. Meillä tarkoitus oli rakentaa hyvin mitäänsanomattomalla pinnoituksella toteutettu kolmiulotteinen lavastus, johon sitten projisoidaisiin muuttuvat pintamateriaalit, joihin olisi tehty valmiiksi valon vaikutus.

Virtuaalivalo toteutetaan lähes poikkeuksetta 3D-mallinnusohjelmassa tietokoneella. Sampon kanssa kuvittelimme pääsevämme kiinnostavampaan ja orgaanisempaan lopputulokseen käyttämällä analogisia tekniikoita: kuvaamalla materiaalit studiossa valaistuin, lavastuksen pienoismallissa. Toivoimme pääsevämme irti mäppäykseen niin usein liittyvästä muovisuuden ja keinotekoisuuden tunnusta. Tavoitteena oli kuitenkin tunnistettavat realistiset materiaalit ja valoilmiot, vaikka lavastus itsessään ei realistinen linna ollutkaan.

Lavastuksen projisointipintoina toimi kolme lohkareta, ja yksi suuri elementti näiden lisäksi on korkea portaikko, josta linnaan ”laskeudutaan”. Projisointien kantava idea oli, että samalla kun linnan lukittuja ovia avataan, linnan pinnat muuttuvat enemmän ja enemmän ihmisen työstämän näköisiksi kiviseiniksi.

Lavastuksesta rakennettiin oopperan pajalla useita eri pienoismalliversioita eri ”vuosituhansilta” ja eri pintakäsittelyillä. Kuvausjärjestelyksi rakennettiin teräksistä ripustuskehikko, johon tarvittavat kaksi järjestelmäkameraa saatiin kiinni. Kahta kameraa tarvittiin videon kuvaamiseen. Yhden kameran resoluutio

ei olisi riittänyt kaikkien kolmen pinnan kattamiseen, koska mäppäyksessä kuvaa vääristettäessä pikseleitä menee tavallaan hukkaan. Ripustuskehikko taas rakennettiin sen vuoksi, että kamerat pysyisivät eri pienoismalleja ja valokuvien sekvenssikuvaukseen, eräänlaiseen animaatiotekniikkaan perustuvia timelapse-videoita, kuvattaessa paikoillaan ja jotta jälkityöskentely ja kuvien yhdistely videoksi olisi helpompaa.

Kaiken tekeminen pienoismalleihin analogisesti osoittautui työlääksi, mutta uskon, että saavutimme erityisesti valon kanssa sellaista laatua, jota emme olisi virtuaalimaailmassa saaneet aikaiseksi. Valo oli herkkää, ilmaisuvoimaista ja tarkoin säädeltyä. Valaistuksessa hyödynnettiin paljon valonlähteiden virheitä, kuten linssien aiheuttamaa prismaattista värien hajontaa. Pinnan ja materiaalin välinen vuorovaikutus tuotti herkullisia lopputuloksia esimerkiksi kosteutta tihkuvan kallion tai veriseksi muuttuvan seinän kanssa.

Silloisella Kansallisoopperan projisointilaitteistolla ja tekniikalla päästiin tyydyttävään lopputulokseen, kun valon kanssa oltiin tosi tarkkoja. Projisoiduille pinnoille ei koskaan saanut vuotaa kontrastia pois pyyhkivää valoa. Uskottava projisointi muuttui välittömästi projisoinnin näköiseksi valheelliseksi pinnaksi.



Herttua Siniparran linnan (2013) pienoismallien kuvausta Teatterikorkeakoulun Vässin valostudiassa. Lavasteet ja kamerat on kiinnitetty metallirunkoon. Lattialla on suojamuovia valutettavia vesiä ja maaleja varten. Katosta roikkuu varjoja tekevä pahvimaski. Kuva: Kimmo Karjunen.



Herttua Siniparran linna (2013) kolme erilaista näyttämökuvaa ja viimeisenä lavastus työvaloissa ilman projisointeja. Kuva: Kimmo Karjunen.

Vuotovalon kanssa taisteltiin useilla rintamilla. Yksi pahimmista vuotovalon aiheuttajista olivat orkesterin valot. Kokeilimme vuotovalon määrää ilman soittajia. Kaikkiin nuottitelineisiin levitettiin valkoiset paperit ja papereista heijastuva valon määrä mitattiin. Lopputulos oli, että oikeastaan koko näyttämöaukon alueella esiripun linjassa oli kahden luksin valaistustaso. Valo on väriltään hyvin lämmin, kuin himmennetty hehkulamppu, noin 2 000 kelviniä. Vuotovalon määrä väheni hyvin hitaasti näyttämöllä syvemmälle mentäessä, varmaankin sen takia, koska valaiseva pinta, valaistut nuotit, oli niin suuri.

Kokeilimme kuvan kirkkautta tulevaan ripustuskohtaan sijoitetulla tietyllä videotykillä kolmelle eri tummuustasoiselle pintakäsittelytestille. Pintakäsittely oli roiskittu ruiskumaalaus, jossa käytettiin kolmea erisävyistä harmaata. Tavoitteena oli, että pinta ei olisi sävyltään aivan tasainen projisointipinta siltä varalta, että siihen osuisi joskus muutakin kuin videotykin valoa. Lähellä orkesterimonttua oli käytettävä tummintaa käsittelyä, jotta vuotovalo ei huuhtoisi kuvaa pois. Takimmainen elementti päätettiin maalata vaaleimmalla koesävyllä, mutta myöhemmin päätimme korjata sen keskisävyiseksi, koska vaikka orkesterimontun valot eivät kuvaa pilanneetkaan, niin esiintyjien valaisemiseksi tarkoitetut valot kuitenkin tekivät niin.

Valosuunnittelullisesti merkittävä havainto oli myös, ettei pimeää voinut jättää millekään projisointipinnalle. Pimeäänkin oli projisoitava se, mitä siellä näkyisi näyttämön hämärässä. Samalla tavalla kuvassa ei voinut palaa mitään

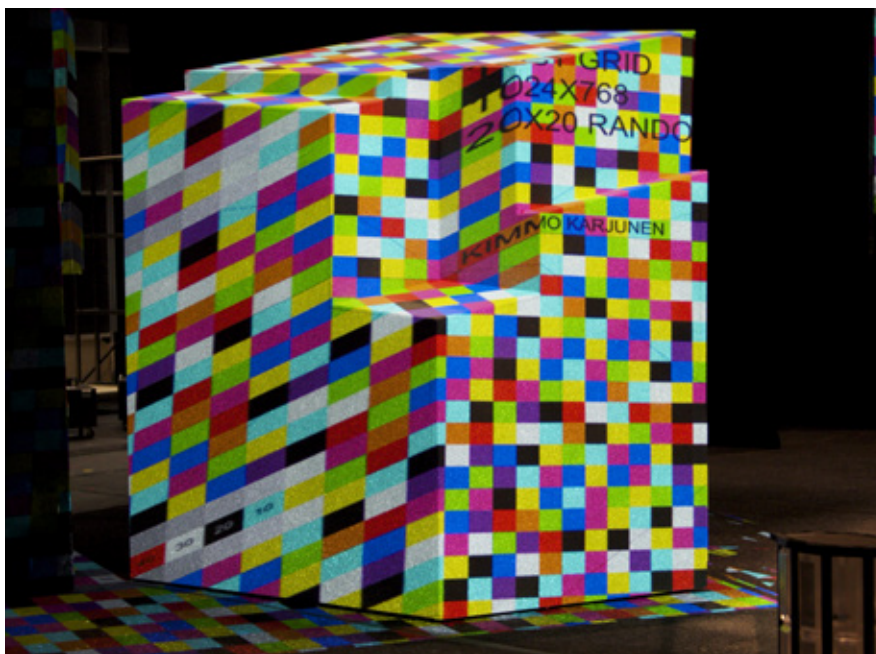
puhki. Kirkkaammilla projektoreilla tässä virtuaalisessa valossa olisi päästy lähemmäs realismia. Nyt himmeimmän valon ja kirkkaimman valon välinen ero on samalla tavalla litistynyt kuin elokuvan yön, jossa näkee ihan hyvin, ja kirkkaimman päivän, joka ei häikäise. Pimeää edusti kontrastinen ja kylmä, valoisa lämpimämpi ja osin tasaisempi valo, jossa oli vain suuremmat alueet vallitsevassa valossa. Jos vuotovaloa ei olisi ollut, olisi pimeä voinut olla pimeämpää.

Tulevaisuudessa yksi keino saada vuotovaloa vähäisemmäksi ja toisaalta helpommin projisoinnilla peitettäväksi, olisi päivittää nuottivalot led-tekniikkaan ja valita niihin kylmempi sävy, tai itse asiassa säädettäväväriämpötilainen valaisin olisi joustavin. Kylmempi valon sävy todennäköisesti mahdollistaisi himmeämmän valaistuksen nuoteille, onhan viimeaikaisissa tutkimuksissa otettu paremmin huomioon ihmisen herkkyyden hämärässä valon kylmemmille sävyille, ja vähemmällä valomäärällä saataisiin sama näkyvyys ja samalla valovuoto olisi pienempi. Viileämpisävyinen valo myös sulautuisi helpommin videoprojektoreiden varsin kylmään, 6 000 kelvinin natiivisävyyn.

Tekniikan rajat tulivat vastaan myös resoluution kohdalla. Vaikka XGA (Extended Graphics Array) on ihan kelvollinen resoluutio silloin, kun kuvapintana on esimerkiksi kaukana näyttämön takaosassa sijaitseva iso kuvapinta, jää resoluutio hyvin pieneksi kun projisoidaan, kuten meidän tapauksessamme, hyvin jyrkistä kulmista ja aivan näyttämön etulaidalla. Tällöin kuva ikään kuin venähtää pinnan mukaiseksi ja pikseleitä sekä valovoimaa jää vinolle pinnalle yllättävän vähän. Meillä suurimmat pikselit olivat vasemmanpuoleisen lavasteen etupinnalla. Pikselit jäivät noin yhdeksän neliösenttimetrin kokoisiksi. Tämä oli myös valovuodon kannalta pahin pinta, sillä se sai samasta vinoprojisoinnin systä vähiten projektorin valoa ja oli lähinnä valaisevaa orkesterimonttua.

Lopputuloksessa oli jännittävää havaita, että vaikka eri kohtausten projisoinneissa vaihtui lavasteissa kiven laatu ja ihmisen käden jäljen määrä, oli materiaalin muutos hyvin sulava. Koska kyseessä oli ensisijaisesti valolla tehty muutos näyttämökuvassa ja suurin muutos oli valossa, lavaste-elementtien materiaalinvaihdos tapahtui ikään kuin valon alla. Toisistaan hyvinkin poikkeavat pintamateriaalit ikään kuin sulautuvat toisiinsa samalla tavalla kuin valotilanteet.

Kaikkein voimakkaimpia valotilanteita emme voineet käyttää. Niin kutsuttuun Valtakunta-osioon olimme toteuttaneet nykyaikaan sijoittuvan valotilanteen, jossa lavasteisiin projisoitiin neonvalojen heijastumista sykkeineen ja vilkkumisineen. Se oli kuitenkin mielestämme liian rajua tilanteeseen nähden ja jäi näin lopulta pois teoksesta.



Herttua Siniparran linnan koepystytys vuodelta 2012. Testikuva vasemmanpuoleisella lavaste-elementillä ilman mapping-korjausta. Kuva osoittaa projisoinnin vääristymisen määrän. Värillisen ruudun koko on 20 x 20 pikseliä. Kuva: Kimmo Karjunen.

Työpajatyöskentely, jossa lavastajan kanssa valmistimme pienoismallia ja sen valaisua samanaikaisesti, mahdollisti tarkan keskustelun valon laadusta ja ennen näyttämöharjoituksia. Saatoimme hylätä huonoksi tai tylsäksi havaitsemiamme valoideoita jo kuvausvaiheessa. Joistain ideoista kuvasimme versiot, jotta voisimme kokeilla niitä sitten näyttämöllä todellisessa mittakaavassa. Projisoinnin rooli esityksessä oli luoda uskottava muuttuva valo- ja materiaali-iluusio. Tarkoituksena ei ollut tuottaa mitään muita, esimerkiksi mediallisia tasoja.

Se, että kuvamateriaali kuvattiin katsomon suunnasta ilman vääristyksiä kutakuinkin ensimmäisen parven korkeudelta mutta kauempaa, oli työskentelytapana mainio löytö. Yhdistämällä kahden kameran kuvat rinnakkain sai aikaiseksi suoraan luonnoksen siitä, miltä kohtaus näyttäisi. Kuvassa oli näkyvissä myös varjoja. Niitä tuotti muun muassa näyttämökuvassa olevan portaikon pienoismalli, joka sekin oli tietysti tullut valaistuksi näyttämökuvan vaatimalla tavalla. Näitä luonnoksia saatoimme tulostaa työryhmälle ja laittaa harjoitussaliin näyttille.

Varsinainen näyttämövalaisu oli toisaalta helppoa ja toisaalta kovin vaikeaa. Esiintyjät oli saatava valaistua niin, ettei lavasteisiin osu koskaan valoa enempää kuin 2–10 luksia, edes heijastuksen kautta. Lavasteisiin kohdistuva valo oli

tarkoitus projisoida niihin lavastusmateriaalien kanssa. Mikä tahansa muu valo olisi laimentanut projisoitua kuvaa. On harvinaista, että näyttämöteoksessa ylipäätään mitataan luksimääriä. Toisaalta valossa ei tarvinnut tapahtua suuria näkyviä muutoksia. Valotilkkutäkki oli esiintyjälle haastava. Pimeitä paikkoja oli paljon, ja valolliset alueet olivat hyvin pieniä. Itse Siniparta ei koskaan oikein oppinut löytämään valoa. Ratkaisin ongelman sillä, että annoin hänen myös jäädä hämärään. Hän näytti luovan ympärilleen pimeää. Tämä tuntui sopivan teoksen henkilöön oikein hyvin.

Omana osoituksenaan virtuaalivalon voimasta oli se, että useammin kuin kerran olimme ryhtymässä korjaamaan valotilannetta portaan varjon osuessa tyhmästi lavasteeseen – ja niitä varjojahan oli juuri uskottavuuden korostamiseksi itse studiossa kuviin rakennettu. Joskus myös luultiin, että lavaste-elementti oli väärässä kohdassa, kun lavasteessa näkyi toisen lavasteen virtuaalinen, lavastettu varjo.

Oma käsitykseni lopputuloksesta on, että projisoinnit onnistuivat uskottavasti olemaan fyysisiä pintoja. Vain se, että pinnat pystyivät muuttumaan ja reagoimaan, paljasti, etteivät pinnat ole totta. Tekniikka mahdollisti Siniparran linnan outouden: linna elää ja on mukana vaikuttamassa asioihin.

Mitä voisi olla odotettavissa?

Toivon, ettei videon käytöstä esityksissä ole edes löydettävissä selkeitä muoti-ilmiöitä. Kaikkein lohdullisin ajatus olisi, että video keksittäisiin välineenä ja ilmaisukeinona aina uudestaan ja uudestaan ja valjastettaisiin näyttämön visuaalisuuteen huomaamattomasti.

Teknologisena mahdollisuutena näen paremman ja terävemmän kuvan mahdollistaman uskottavan projisoinnin. Projisoinnin ei tarvitse olla vain unenomainen hieman pehmeä viittaus johonkin toiseen tasoon, vaan se voi haastaa realismin. Se voi jopa luoda hyperrealismia, jossa asiat näyttävät olevan enemmän kuin mitä ne oikeasti ovatkaan.

Näyttämöllä muut kuvantuottotekniikat kuin projisoinnit antavat vielä odottaa itseään. Näyttämön vaatimat suuret pinta-alat ovat toistaiseksi niin kovin kalliita toteuttaa. Esimerkiksi hyvälaatuisia, hienojakoisia led-seiniä on nähty vasta Madonnan kaltaisten suurten tähtien lavoilla.

Led-kuvapinnat tarjoavat nopean ja kirkkaan tavan tuottaa videokuvaa esitykseen. Erityisesti television viihdeohjelmat ovat ottaneet teknologian omakseen. Ei taida olla yhtään tv:n tanssi- tai lauluvisailua, jossa ei ledeillä toteutettua kuvapintaa olisi. Led-kuvapinnat ja projisointi mahdollistavat televisiotyössä

aivan omaa tasoaan olevan illuusion. Kaksiulotteisen välineen läpi on hyvin vaikea havaita, mikä on oikeasti olemassa ja mikä on vain kuvaa. Tähänhän ovat perustuneet jo klassiset elokuvan trikit ja studioissa tehdyt syvyysvaikutelmat maalattuine taustoineen. Lisäksi kun kameran herkkyyys säädetään käytetyn kuvan kanssa yhteen, ei voi myöskään erottaa, onko kuvassa näkyvä valonlähde todellinen, vai onko se vain kuva valonlähteestä ja valosta.

Itseäni kiinnostaa tilallisesti monimuotoinen projisointi. Yksittäiset tasaiset kuvapinnat ovat tylsiä. Näyttämökuvaan jollain tavalla integroitu kuva on kiinnostava. Kuva voi myötällä tilan pintoja, tai se voi aineettomana leijua tilassa. Tällöin kuvan ja pinnan voima ja yhteisvaikutus on hedelmällisimmillään. Jo pelkästään kuva-alueen hajottaminen näyttämölle tuo niitä lähemmäksi toisiaan. Näyttämön ja kuvan integraatio on tärkeää, jotta näyttämöllä oleva esiintyjä voidaan saada mukaan samaan tilaan.

Oma arkemme on kietoutunut yhä enemmän eri medioihin. Sosiaalinen media on läsnä arjessa, useiden samanaikaisten viestivirtojen seuraaminen on arkeamme. Ehkä näyttämökerronnankin on otettava huomioon nämä muutokset ihmisten tavassa kuluttaa kulttuuria. Kuvatulva on arkea, etäläsnäolo on arkea.

Itse nautin siitä, jos näyttämökuva voi ylittää esityksen kokijan todellisuuden rajat. Kysymys ei ole välttämättä ainoastaan illuusiosta. Katsojana minulle kelpaa myös purettu illuusio. Keinot ja välineet saavat olla näkyvissä, kunhan niillä vain voi tarjota elämyksen, joka ylittää arjen.

LÄHTEET

ESITYKSET

Ah ja Voih. Vulcano Productions, Koreografia: Ari Tenhula, Valo- ja videosuunnittelu: Kimmo Karjunen. Stoa, Helsinki. 7.3.1995.

Bersærkergang. Kreuzmann Dance. Koreografia: Kenneth Kreuzmann (DK). Valo- ja lavastussuunnittelu: Kimmo Karjunen. Musiikki: Jørgen Knudsen (N). Dramaturgia: Linus Tunström (S). Pukusuunnittelu: Lise Klitten (DK). Kanonhallen, Kööpenhamina, Tanska. 1997.

Meryl. Koreografia: Jyrki Karttunen. Tanssija: Sari Lakso. Valo- ja videosuunnittelu: Kimmo Karjunen. Zodiak, Ateneum. 2001.

Keiju (Fairy). Koreografia ja tanssi: Jyrki Karttunen. Lavastus, valo- ja videosuunnittelu: Kimmo Karjunen. Musiikki: Leena Joutsenlahti. Pukusuunnittelu: Marja Uusitalo. Maskeeraus: Tuija Luukkainen. Kuopio tanssi ja soi festivaali, Kuopio. 19.6.2002.

Days of Disco. Koreografia: Jyrki Karttunen. Äänisuunnittelu: Tuomas Fränti. Pukusuunnittelu: Karoliina Koiso-Kanttila. Valo- ja videosuunnittelu: Kimmo Karjunen. Esiintyjät: Anne Hiekkaranta, Jyrki Karttunen, Mikko Paloniemi ja Ville Oinonen. Stoa, Helsinki 2009.

Herttua Siniparran linna. Ohjaus Vilppu Kiljunen. Lavastus: Sampo Pyhälä. Valosuunnittelu: Kimmo Karjunen. Pukusuunnittelu: Mirkka Nyrhinen. Suomen Kansallisooppera, Helsinki. 12.4.2013.

NO72 The Rise and Fall of Estonia. NO99-teatteri. Ohjaus: Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo. Tampereen Teatterikesä, Tampere-talo. 2012. Ensi-ilta 2010.

Opal D. Koreografia Arja Raatikainen. Tanssi: Arja Raatikainen ja Katri Soini. Lavastus: Kimmo Koskela ja Tülay Schakir. Valosuunnittelu: Tülay Schakir. Äänisuunnittelu: Ilkka Volanen. Pukusuunnittelu: Päivi Uusitalo. Stoa, Itä-Helsingin kulttuurikeskus. Helsinki. Ensi-ilta 18.2.2000.

Huomioita valosuunnittelun 30-vuotisesta koulutuksesta Teatterikorkeakoulussa

RAISA KILPELÄINEN

Käsittelen tässä kirjoituksessa valosuunnittelun koulutusta Teatterikorkeakoulussa. Tekstini aineistona on haastatteluja sekä kirjallisia lähteitä. Kyseessä ei ole kattava historia-artikkeli. Keskityn kirjoituksessani lähinnä koulutuksen nykypäivän haasteisiin ja vahvuuksiin sekä tulevaisuudennäkymiin.

Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitos (VÄS) aloitti toimintansa 1.6.1986 Helsingissä. Tavoitteena oli antaa valmiudet teatteriesitysten sekä elinympäristön visuaaliseen ja äänisuunnitteluun. Nykyisin opetusta annetaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmissa, sillä yhteinen laitos muuttui erillisiksi koulutusohjelmiksi vuonna 2011. Tavoitteena valosuunnittelun koulutus- ja maisteriohjelmissa on tukea opiskelijaa kasvamaan taiteilijana ja antaa valmiudet valon käyttöön ilmaisuvälineenä, valoilmaston taiteelliseen suunnitteluun sekä perehdyttää opiskelija valosuunnittelussa sovellettavien taiteiden ja tieteiden perusteisiin. Koulutusohjelmassa pyritään opetuksessa korostamaan taiteellisen ennakkosuunnittelun merkitystä. Vaikka valosuunnittelussa teknologialla on vahva rooli, koulutuksen ydin on kuitenkin taiteellisessa suunnitteluprosessissa. (Taideyliopisto 2017a.) Valosuunnittelun koulutusohjelma on edelleen yksi harvoista alan maisteritason koulutusta antavista taideyliopisto-ohjelmista Euroopassa.

VÄS-laitos sijaitsi vuosina 1986–1991 Helsingissä Apollonkadulla ja vuosina 1991–2006 Tampereella Hämeenpuistossa. Vuoden 2007 syksystä alkaen VÄS on jälleen sijainnut Helsingissä, Lintulahdenkadulla. Nykyäänkin valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmat sijaitsevat samoissa tiloissa. Parhailaan on käynnissä uusien, Teatterikorkeakoulun läheisyyteen perustettavien Taideyliopiston yhteisten toimitiltilojen suunnittelu, joihin myös valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmille on varattu tilat. Muutto on jälleen tulossa.

Valosuunnittelun professorina on vuoden 2015 alusta toiminut valosuunnittelija Tomi Humalisto ja lehtorina vuodesta 1995 alkaen valo- ja videosuunnittelija

Kimmo Karjunen.² Lisäksi koulutusohjelmalla on äänen koulutusohjelman kanssa yksi yhteinen lehtori, äänisuunnittelija Jokke Heikkilä.³

Vuosittain valosuunnittelun koulutusohjelmaan otetaan sisään yleensä neljä valosuunnittelun kandidaattiopiskelijaa sekä neljästä viiteen maisteriopiskelijaa. Ensimmäisen vuoden kandidaattopinnot ovat sekä valosuunnittelun että äänen opiskelijoille pitkälti yhteisiä. Suurin osa opiskelijoista valmistuu kandidaatiksi kolmessa vuodessa, hakee maisteriohjelmaan ja valmistuu teatteritaiteen maisteriksi kahdessa kolmessa vuodessa. Maisteriopintojen haku on avoin myös muista koulutustaustoista tuleville.

Kandidaattiohjelman haku on yleensä auki vuosittain. Pääsykokeet ovat kolmivaiheiset, ja ne koostuvat ennakkotehtävistä sekä nelipäiväisistä pääsykokeista, joissa tapahtuu yksi välikarsinta. Vuosittain alkavaan maisterikoulutukseen haetaan niin ikään ennakkotehtävillä, mutta valintakoe on haastattelumuotoinen. Syksyllä 2016 valosuunnittelun koulutusohjelmassa aloittaneiden ja vuoden 2016 lopussa kirjoilla olevien opiskelijoiden sukupuolijakauma on 40 prosenttia naisia ja 60 prosenttia miehiä. Ulkomaisia opiskelijoita ei lukuvuonna 2017 ollut kirjoilla koulutusohjelmassa, muutamia vaihto-opiskelijoita lukuun ottamatta. Hakijoita koulutusohjelman kandidaattiohjelmaan on vuosina 2013–2016 ollut noin 40–50.⁴

Koulutuksen sisältö jakautuu yleisiin opintoihin, työelämään ja opiskeluun liittyviin opintoihin, taiteiden tuntemukseen, suunnittelutaitoihin ja välineisiin, erilaisiin koulutusohjelmien yhteisiin kursseihin ja produktioihin, yksilöllisiin ja vapaavalintaisiin opintoihin sekä opinnäytteisiin. Opinnöt sisältävät valosuunnittelun taiteen, taitojen, historian ja työskentelymetodien lisäksi muun muassa esittävien taiteiden ja musiikin historiaa, taidehistoriaa, dramaturgiaa, lavastusta, projisointia, värin ja tilan hahmotusta, maalausta, valokuvausta, äänen ja kuvan editointia sekä prosessointia, piirtämistä ja mallintamista tietokoneella, esitysanalyysiä, ammatintuntemusta, estetiikan ja taiteen filosofian opintoja sekä seminaarityöskentelyä. Nykyiset tutkintovaatimukset otettiin käyttöön syyslukukauden 2015 alusta; tutkintovaatimukset ovat voimassa viisi vuotta kerrallaan.

2 Koulutusohjelman professuuri perustettiin vuonna 1991, ja sitä ovat vuosina hoitaneet vuosina 1992–1993 Kaisa Korhonen (va. professori), vuosina 1994–1999 Siegwulf Turek ja vuosina 2000–2014 Markku Uimonen (Taideyliopisto 2017b).

3 Äänen koulutusohjelman professorina toimii Jari Kauppinen ja äänen lehtorina Tuomas Fränti. VÄS-henkilökuntaan kuuluvat lisäksi suunnittelija Tiia Kurkela, osastosihteeri Raija Koskivaara sekä harjoitusmestari Seija Suontausta ja AV-mestari Kari Tossavainen.

4 Tiedot on saatu valosuunnittelun koulutusohjelman arkistoista.



Valosuunnittelun professori Tomi Humalisto VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlien juhlaseminarissa marraskuussa 2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Valosuunnittelun lehtori Kimmo Karjunen VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlien historiaillalla marraskuussa 2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Marraskuussa 2016 juhittiin VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlia Helsingin Suvilahdessa. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Syksyllä 2016 kandidaattiopintonsa valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmissa aloittivat Riku-Pekka Kellokoski, Topias Toppinen, Konsta Ojala, Antti Kainulainen, Laura Palanne, Matias Eskelinen, Jussi Rusanen, Ellen Virman ja Jaakko Sirainen. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Weather Station -näyttelyssä, *The Sound of Music (in a box)* -teoksessa Prahan PQ 2015:ssa esillä olleen "säätetyn" pianon roihu nähtiin ja kuultiin VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhliissa Suvilahdessa marraskuussa 2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Valosuunnittelun maisteriopiskelija Alexander Salvesen säätää PANI-lasidiaprojektoria VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlien julkisivuvalaistusta varten marraskuussa 2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.

Koulutuksen perustamisesta ja alkuajoista

Teatterintutkija ja historioitsija Timo Kallinen (2004, 140–145) on kirjoittanut tarkoin VÄS-koulutuksen perustamisesta teoksessaan *Teatterikorkeakoulun synty*. Kallinen (ibid.) selvittää taustan koulutuksen aloittamiseen ja päätyy kirjoituksessaan tarkastelemaan myös koulutusohjelman Tampereelle siirtämistä. Lisäksi hän valottaa koulutuksen aloittamiseen liittyviä toiveita sekä pelkoja.

Ensimmäiset suunnitelmat VÄS-koulutuksen perustamisesta ilmenevät jo 1970-luvun lopulla. 1980-luvun alussa TeaKissa järjestettiin jo valo- ja äänisuunnittelun täydennyskoulutusta mestareille. Koulutusohjelman perustamisen vaikuttimia olivat muun muassa teatterin, performanssin ja tanssin keskuudessa noussut tarve suunnittelijoille, 1980–1990-luvulle sijoittunut laitosteattereiden ja monitoimitalojen rakennusbuumi ja siellä tarvittavat suunnittelijan taidot sekä erilaisten musiikki-, yleisö- ja ympäristötapahtumien tarpeet valo- ja ääniosaimiselle. Suunnittelija-ammattien nousu ja koulutuksen tarve voidaan siis nähdä esittävien taiteiden kentän sisällöllisen ja tilallisen kehityksen luonnollisena jatkumona. Muun muassa tätä kysymystä pohdittiin VÄS 30 vuotta -juhinnan yhteydessä, syksyllä 2016 järjestetyssä, koulutusohjelmien historiaa käsittelevässä studia generalia -illassa (Taideyliopisto 2017b).⁵

Korkeakoulutuksen aloittaminen uudelle ammattikunnalle ei ollut helppoa, varsinkin kun samaan aikaan oli käynnissä muukin valo- ja äänisuunnittelualan järjestäytyminen ja ammatillisen toiminnan vakiinnuttaminen.⁶ Kenttä muuttui hitaasti, ja työnkuvan kehitys kentällä oli vaihtelevaa.

Alkuvuosien VÄS-opetuksen sisällön suhteen ei suinkaan olla kritiikittömiä. Opetuksen puitteet olivat alkuun todella rajalliset ja opetusvälineitä vähän. Opiskelijat osallistuivat koulutusohjelman puitteiden rakentamiseen aina piuhojen kolvaamista myöten. Myös työkaluja piti ostaa itse.

Tiedetään, että alkuvuosina opiskelijoiden taitojen kehitys oli aika ajoin epätasaista ja koulun tarjoamat käytännön suunnittelumahdollisuudet jakautuivat niinkään epätasaisesti. Vaihtelevaa on vuosien saatossa ollut myös opettajien kiinnostus opiskelijoiden produktioita ja taiteellista kehitystä kohtaan. Nykyään

5 Valo- ja äänisuunnittelun koulutuksen alkuvaiheista keskustelivat VÄS:n entinen tuntiopettaja ja lehtori, taidekasvattaja Mirjam Martevo, TeaKin entinen vararehtori, dramaturgi Marianne Möller, valosuunnittelija Sirje Ruohtula, laitoksen ensimmäinen lehtori Esa Blomberg ja VÄS:n entinen äänitekniikan opettaja Ari Lepoluoto. Keskustelua veti äänen koulutusohjelman opiskelija, äänisuunnittelija ja toimittaja Tuukka Pasanen.

6 Suomen valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto (SVÄV) perustettiin vuonna 1992. Nykyään yhdistys tunnetaan nimellä Suomen valo-, ääni- ja videosuunnittelijat (SVÄV), ja se on yksi Teatteri- ja mediatyöntekijät ry:n (Teme) jäsenjärjestöistä. (SVÄV 2016.)

henkilökohtaiseen opintojen suunnitteluun ja pedagogiikkaan kiinnitetään enemmän huomiota, ja opetusteatteriproduktioita, välineitä sekä henkilökohtaisia ohjaavia opettajia riittää kaikille.

Koulutusohjelman muuttaessa vuonna 1991 Tampereelle oli jälleen edessä konkreettinen rakennusprojekti, johon opiskelijat osallistuivat. Tuolloin saatiin myös merkittävä rahoitus kalusteiden ja laitteiden hankkimista varten. Koulutus sijaitsi alkuun muutaman vuoden kahdessa kaupungissa. Tampereen tilat valmistuivat lopullisesti vasta vuonna 1993. Tampereen ajoista monelle on jäänyt päällimmäisenä mieleen tiivis VÄS-yhteisöllisyys, mutta varsinkin opiskelijan kannalta haastava suhde Teatterikorkeakoulun yhteisöön Helsingissä. Tampereelle muuton sanotaan olleen aluepolitiikkaa sekä Simo Leinosen oma, suuri missio, joka ei suinkaan miellyttänyt kaikkia Teatterikorkeakoulussa.

Nykyisin koulutusohjelman varhaistenkin vuosien kasvateissa voiton saa ammattilypeys ja rakkaus taiteeseen sekä esittävien taiteiden moninaisuuteen, valon ja valosuunnittelun moninaiseen toimintakenttään. Opetuksen keskiössä lienee aina ollut jotain olennaista sekä taiteesta, taiteilijuudesta että valosta taiteellisena ilmaisukeinona. Ja ehkä mittavalla idealismilla ja alkuaikojen nopeilla käännteillä opetuksen suunnittelussa on ollut myös kauaskantoisia, positiivisia vaikutuksia koulutukselle. Jo se, että koulutus ylipäätään on perustettu, mahdollistaa siihen hakeutumisen hyvin monenlaisille hakijoille; ei tarvitse olla alalle suuntautunut teknikko voidakseen edetä aina suunnittelijaksi asti. Yhä nykyään valosta kiinnostunut hakija voi päästä opiskelemaan alaa ilman erityistä valoharrastuneisuutta tai valoalan osaamista.

Vuosina 2000–2014 valosuunnittelun professorina toimineen valosuunnittelija-skenografi Markku Uimosen (Kilpeläinen 2011a) mukaan Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutusta ei aikanaan aloitettu vaatimattomalla asenteella: ”Tuntuu päinvastoin siltä, että lähdettiin muuttamaan paljon isompia asioita, kouluttamaan nuoria ihmisiä suoraan suunnittelijoiksi ja taiteilijoiksi.”

Uimosen (Kilpeläinen 2011a) mukaan 80-luvun Suomessa kaikki oli toisin kuin nyt – ainakin valosuunnittelun näkökulmasta: ”He, joita VÄS:n perustaminen edes jollain tavalla tuolloin kosketti, olivat uteliaita näkemään mitä koulutuksesta voi tulla. Positiivista kiinnostusta oli paljon, mutta myös ennakkoluuloja sekä -asenteita, jo pelkästään teatterihistoriallisistakin syistä.”

Uimonen on itsekin yksi VÄS:n kaikkien aikojen ensimmäisen vuosikurssin käyneistä suunnittelijoista. Hänen mukaansa (Kilpeläinen 2011a) valosuunnittelija-nimitys lainattiin englannin *lighting designerista*. ”Britanniassa tämä LD oli ammattina ja työnkuvana ottanut etäisyyttä teknikon ammattiin jo 1960-lu-

ulta saakka. Suomessa elettiin vielä 80-luvulla ihan eri teatterikulttuurissa. Freelancereita oli vähän. Valomestarin työnkuvasta suuri osa oli tekniikkaa ja ylläpitoa, henkisesti oltiin teknisten liitossa ja tukipalveluiden puolella. VÄS:lla aloitettu koulutus ei tietoisesti tukenut tätä mallia. Toisaalta vieläkkään valo- tai äänisuunnittelija ei automaattisesti ole taiteilija, mikä on tosi hyvä asia. Jotain pitää ansaitakin, eikä vain periä. Toisaalta en tiedä toista alaa, jonka edustajien olisi pitänyt hakata päätänsä seinään näin paljon.”

Myös valosuunnittelun lehtori Kimmo Karjunen on niin ikään ensimmäisen VÄS-vuosikurssin edustaja. Karjusen (18.10.2016) mukaan opiskelun alkuaikoja leimasi suitsutus suunnittelijuudesta. ”Meitä oltiin nostamassa korokkeelle jo opintojen alussa. Mitään näyttöä ei kuitenkaan ollut, ei itsellä eikä koulutusohjelmallakaan. Samalla saatiin kenttä säikähtämään takajaloilleen ja kentälle kohtuuttomat odotukset, jotka eivät sitten aina tietenkään täyttyneet.”

Markku Uimonen (Kilpeläinen 2011a) luonnehtii opiskeluaikaansa ajaksi ennen digitaalista vallankumousta. ”Teknologia oli toisenlaisessa roolissa valo- ja äänisuunnittelun käytäntöjen kannalta. Liki kuka tahansa osasi käyttää yksinkertaista analogista valopöytää tai ajaa Revox-nauhurilta ’kuikka tyynellä järvellä’ -äänitehosteen. Vasta mittakaavan kasvaessa huomattavasti, esimerkiksi musikaaleissa, haettiin produktioihin valo- tai äänisuunnittelijaa talon ulkopuolelta. Tällä hetkellä tämä ei onneksi koske vain musikaaleja, eikä johdu vain mittakaavasta tai uuden teknologian jyrkemmästä oppimiskäyrästä, vaan halukkuudesta työskennellä hyvien suunnittelijoiden kanssa taidelajista riippumatta.”

Uimosen (Kilpeläinen 2011a) mukaan työnkuvaa 1980-luvulla luonnosteltaessa haettiin päämääräksi huomattavasti todellista idealistisempaa taiteilijuutta ja korostettiin, että sellaista työnkuvaa ei vielä välttämättä ollut edes olemassa; ensimmäisten opiskelijoiden haluttiin osaltaan luovan sitä.

Valosuunnittelija Sirje Ruohtula, hänkin Karjusen ja Uimosen ohella kaikkien aikojen ensimmäisen VÄS-vuosikurssin edustaja, on todennut haastattelussa Teatterikorkeakoulun vuonna 1991 julkaisemassa esitteessä: ” – opettajat ja koko koulutuksen alullepanijat olivat idealisteja ja osa idealismista tarttui. Olimme koekappaleita, ensimmäinen vuosikurssi, ylpeitä ja kriittisiä.”

Uimonen (Kilpeläinen 2011a) kertoo, että opiskelulta ei oikein osannut odottaa mitään, koska koulutusohjelma oli täysin uusi. Vertailukohteena olivat kuitenkin esimerkiksi Taideteollisen korkeakoulun lavastustaiteen osaston arvot ja tavoitteet. Uimonen (ibid.) sanoo, että ne koettiin hyväksi ja läheiseksi jo silloin: ” – teknologia ja tekniikka eivät ole millään tavalla itseisarvoja tässä työssä”.

Ruohtula kirjoitti vasta aloittaneena VÄS-opiskelijana *Teatteri*-lehdessä (Ruohtula 1987) seuraavasti: ”On hyvä, että linjamme on Teatterikorkeakoulussa eikä Taideteollisessa (vaikka jälkimmäisessä meitä arvostettaisiin eri tavalla), ettemme pääse irtautumaan todellisista tilanteista eli esityksistä.”

Kimmo Karjunen (18.10.2016) toteaa, että opintojen koko kaari ei varmasti ollut kenelläkään kokonaan tiedossa silloin kun koulutus alkoi. ”Mallia ei ole voinut ottaa kovinkaan monesta paikasta, koska maisteriin tähtäävää valosuunnittelun koulutusta ei ollut missään tarjolla. Jo hyvin varhaisessa vaiheessa oli ilmeistä, että myös meidän opiskelijoiden tulee kantaa vastuumme siitä, mitä opintojen tulee sisältää. Se on opiskelijan motivaation ja vaikuttamisen kannalta hyvin kannustava tilanne. Itse kannustan edelleen opiskelijaa ottamaan vastuuta itsestään ja mielenkiintonsa kohteista. Myös koulutusohjelman perinne suoran opiskelijapalautteen keräämisestä opetuksesta on perua noilta ajoilta”, Karjunen (18.10.2016) kertoo.

Alan ja koulutuksen haasteista

Millaisia haasteita valosuunnittelun koulutuksessa nykyään kohdataan? Valosuunnittelun professori Tomi Humalisto (16.10.2016) näkee koulutuksen haasteena taiteelle tyypillisen jatkuvan muutoksen tilan. Humaliston (ibid.) mukaan valosuunnittelun koulutuksessa kysymys muutoksesta on ohittamaton: ”Näyttää esimerkiksi siltä, että esityksen tilalliset tarpeet eivät enää yksinomaan kohdistu tiloihin, jotka on ensisijaisesti rakennettu esitysten tarpeisiin”, hän toteaa. Humalisto (ibid.) ottaa esimerkiksi ”toisissa tiloissa” toimimisen. ”Se edellyttää valosuunnittelulta toisenlaista visuaalis-tilallista strategiaa, todennäköisesti myös toisenlaista kalustovalintaa, kuin mitä lähtökohtaisesti näyttämötilaan ankkuroitu esityskäsitys olettaa. On kuitenkin muistettava, että näyttämöt, areenat ja konsertit ovat edelleen olemassa, eivätkä ne tule poistumaan aivan lähiaikoina. Suomalainen VOS-teatterikenttä on muutosten edessä, mutta teatteritaloja tulee olemaan jatkossakin. Koulutuksen näkökulmasta haasteena on opettaa yhden koulutuksen tuntikehyksen puitteissa kaikkia niitä moninaisia taitoja, joita valosuunnittelun eri toteutumistavat eri kentillä tulevaisuudessa voivat edellyttää”, hän kommentoi.

Humaliston (16.10.2016) mukaan valosuunnittelun ja äänen koulutusalojen suhde teknologiaan on lähtökohtaisesti lähellä nykyaikaa, jossa ollaan koko ajan tekemisissä erilaisten teknologian ilmentymien kanssa. ”Tämä antaa etulyöntiaseman nuorille taiteilijoille, joilla taito sekä ymmärrys teknologisesta vuorovaikutteisuudesta kertyy ja vahvistuu opintojen myötä”, Humalisto (ibid.) toteaa.



10-vuotista koulutusta juhlittiin vanhalla ylioppilastalolla Helsingissä. Professori Siegwulf Turek säätää PANI-lasidiaprojektoria. Kuva: Valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmien arkistot.



Professori Markku Uimonen VÄS-koulutusohjelman loungessa Teatterikorkeakoulun uusien Kokoksen tilojen avajaisissa syksyllä 2000. Kuva: Kimmo Karjunen.



Ari Lepoluoto, Esa Blomberg, Marianne Möller, Mirjam Martevo ja Sirje Ruohtula VÄS-koulutuksen 30-vuotijuhlien historiaillassa marraskuussa 2016. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



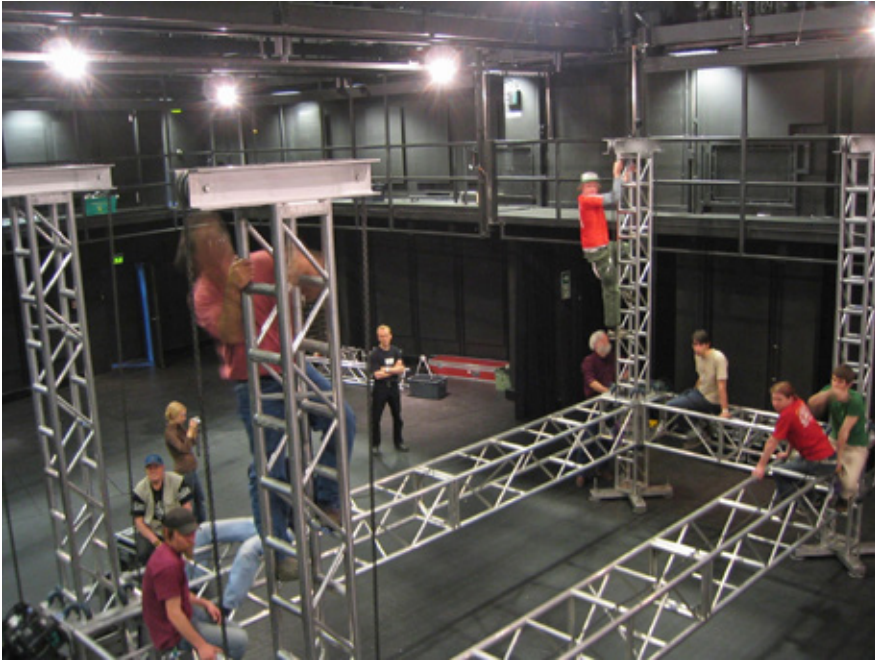
Vuonna 2011 Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen ja Teatterikorkeakoulun alumnit ry:n kanssa yhteistyössä järjestetyssä alumniklubi-illassa juhlittiin VÄS-koulutuksen 25-vuotista taivalta ja pohdittiin paneelissa teemaa Yhä muuttuva scenografia. Keskustelijoina Kalle Ropponen, Kimmo Karjunen, Kaisa Salmi, Johanna Storm, Antti Nykyri, Jari Kauppinen, Ina Niemelä, Laura Gröndahl ja Matti Jyväskylä. Kuva: Lauri Lundahl.



Ensimmäisen vuoden VÄS-opiskelijoita Kimmo Karjusen Johdatus valoon -kurssilla vuonna 2007.
Kuva: Kimmo Karjunen.



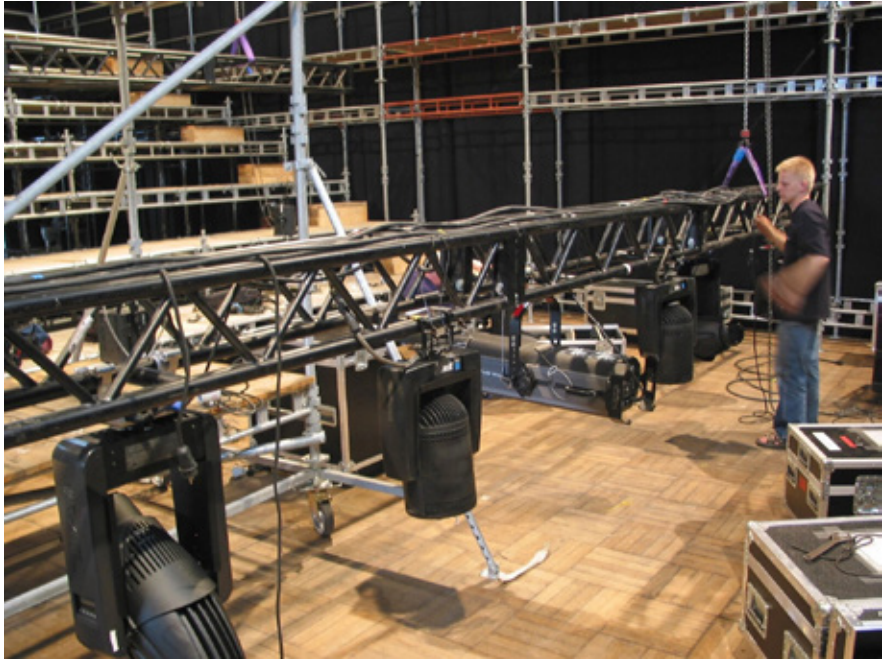
Minna Heikkilä, William Iles ja Irina Nyysönen (os. Kumpulainen) Pinta- ja valo -kurssilla Tampereella vuonna 2003. Kuva: Kimmo Karjunen.



Rigging and Flying -kurssilaisia Teatterikorkeakoulun isossa salissa vuonna 2004. Kuva: Kimmo Karjunen.



Anniina Veijalainen, Ville Mäkelä ja Immanuel Pax kuvataiteilija Eric Ahon kanssa Post Abstract Expressionist Light -kurssilla, maalausretkellä Suomenlinnassa syksyllä 2014. Kuva: Eero Erkamo.



Sami Rautaneva scenografian alan Praha Quadrennial -maailmannäyttelyn Scenofest-näyttämön ripustuksen äärellä Prahassa kesällä 2003. VÄS-koulutusohjelmat ovat osallistuneet PQ-näyttelyn opiskelijasarjaan aina vuodesta 1987 alkaen. Kuva: Kimmo Karjunen.



Suomen opiskelijaosasto voitti kultamitalin Prague Quadrennialessa Prahassa kesällä 2015. Osasto *The Other Side* toteutettiin Aalto-yliopiston ja Teatterikorkeakoulun yhteistyönä. Teoksessa elastinen seinä jakoi tilan kahtia. Kun seinää koskettiin, tilan äänimaisema ja valaistus muuttuvat. Eri puolilla seinää olevien kokijoiden välille syntyi fyysinen ja yllättävä vuorovaikutus. Kuva: Kimmo Karjunen.

”Vässillä on myös perinteisesti painotettu taiteen ymmärtämisen merkitystä, ja nykypäivänä tämä taide edellä -eetos jalostuu erityisesti teknologisen suhteen ymmärtämisen ja vuorovaikutteisuuden ilmentymien suhteen”, hän jatkaa.

Humaliston mukaan VÄS on yhteisö, joka saa voimaa yksilöiden erilaisista taustoista ja taidoista. ”Koulutus mahdollistaa taiteellisen ajattelun ja taiteilijaidentiteetin syventämisen sekä yksilöllisen erikoistumisen perustaitojen opiskelun lisäksi”, hän toteaa.

Kimmo Karjunen (18.10.2016) listaa osaltaan alan koulutuksen haasteita ja toteaa, että valo usein vaatii käyttöönsä teatterin kalleimman koneiston – sekä tilan että tekniikan. Haaste on Karjusen (ibid.) mukaan myös se, että valon toteuttamiseen näyttämöllä on yleensä tarjolla hyvin rajallisesti aikaa. ”Valosuunnittelijaksi valikoituu stressiä hyvin kestävä tai suorastaan sitä janoava ihmistyyppi. Paineisesta tilanteesta lukkoon menevällä ei ole mitään mahdollisuuksia alalla”, Karjunen (ibid.) toteaa.

Hän (18.10.2016) korostaa prosessin merkitystä. ”Oma havaintoni on, että aidosti ainutlaatuista suunnittelua syntyy vain hitaissa prosesseissa. Jos tyydytään nopeisiin vaihtoehtoihin, ovat ratkaisut alalle tyypillisiä: perinteisiä, tehokkaita, järkeviä ja tarkoituksenmukaisia, mutta eivät oikeastaan muuta kuin käsityön kaltaista ongelmanratkaisua.”

Yksi alan haasteista tulee Karjusen (18.10.2016) mukaan koulutusohjelman ulkopuolelta. ”Jos työryhmissä ei ole mahdollista suunnittelutyö jossa myös ennakkosuunnitellaan, on valosuunnittelija tuomittu toimimaan edellä mainituilla nopeilla, perinteisillä, tehokkailta, järkeville ja tarkoituksenmukaisilla keinoilla, eikä uutta tai vaikuttavaa suunnittelua pääse helposti syntymään. Tässä keskeisessä yhteistyöroolissa ovat valosuunnittelijan lähimmät työparit: ohjaaja, koreografi ja lavastaja.”

Karjunen (18.10.2016) nostaa esiin myös yhteistoiminnallisuuden: *devising* työtapana vaatii valosuunnittelijalta lattiatyöskentelyssä tapahtuvaa, osallistuvaa tekemistä. ”Perinteinen ennakkosuunnittelu jossa kommunikoidaan etupäässä kuvin ja luonnoksin, ei vie siinä työtavassa kovin pitkälle. Jotta valolla olisi jotain sijaa valmistuvassa teoksessa, se pitää saada toteutettua harjoitustilanteeseen. Teknologia on oltava käytössä yhä aikaisemmin. Vaihtoehtoisia teknologioita on päästävä kokeilemaan lattiatyöskentelyssä. Tämä työskentelytapa vaatii hyviä resursseja.”

Yliopistonlehtori ja skenografi-tutkija Laura Gröndahlin (2014, 79) mukaan lavastajat sekä puku- ja valosuunnittelijat ovat viime vuosikymmeninä vahvistaneet omaa identiteettiään asettamalla tavoitteeksi tasaveroisen, jokaisen osa-

puolen näkemykset huomioon ottavan ryhmätyön: ”Tässä mallissa ylin valta siirtyy pois ohjaajalta, mutta taustaoletuksena on edelleen sopusoinnussa toimiva taiteilijaryhmä, jonka jäsenet toteuttavat vapaasti myös omia näkemyksiään. – – Taiteellisen työryhmän kasvaessa on suunnitelmista neuvoteltava entistä useamman ihmisen kanssa. Niinpä kaikki teatterin tekijät joutuvat jatkuvasti havainnollistamaan omia ajatuksiaan työtovereilleen, jotka tulkitsevat ja muokkaavat ideoita koko ajan uusilla tavoilla. Tuntuu siltä, että tämä työtapo muuttaa myös lavastajan käsitystä oman suunnittelutyönsä paikasta: suunnitelmat ovat yhä enemmän olemassa näissä yhteisissä keskusteluissa tai harjoitustilanteissa, ei oman työpöydän ääressä.”

Koulutuksen nykyisyydestä

Ala, sen opetus ja valaistuksen välineet kehittyvät jatkuvasti. Teatterimuseossa vuonna 2008 järjestetyn *Valovuosi*-näyttelyn avajaispuheessa Markku Uimonen (2008) totesi: ”Valon käyttö taiteessa on edelleen kiinni inhimillisistä seikoista kuten näkemyksestä, taidosta, mausta, pyrkimyksestä, moraalista, motivoituneisuudesta, sivistyksestä, koulutuksesta ja asenteesta. Mutta välineet, jolla tuota näkemystä toteutetaan, ovat muuttuneet yhtä dramaattisesti kuin viime vuosisadan alussa kun siirryttiin sähkövaloon, nyt tosin huomattavasti lyhyemmän ajanjakson kuluessa. Ja tietoteknisen kehityksen mukaisesti jyrkkää eksponentiaalista käyrää toteuttaen.”

Uimosen (Kilpeläinen 2011a) mukaan koulutus on monipuolistunut ja monimutkaistunut vuosi vuodelta. ”Tärkeässä roolissa ovat yhteiset opinnot muun muassa ohjaajien, lavastajien ja koreografien kanssa. Vaikuttaa siltä että yhteistyö, joka on teatteritaiteelle tärkeämpää kuin muinaisen *Gesamtkunstwerken* hengen ylläpito, toteutuu taideyliopistotasolla oikein hienosti.”

Uimosen (Kilpeläinen 2011a) mukaan valosuunnittelun opiskelijoista noin puolet toimii myös skenografeina. ”Suuri osa maisterin opinnäytetöistä sisältää valosuunnittelun ohella sekä lavastuksen että kuvasuunnittelun elementtejä. Ja toisaalta myös monet nuoret lavastajat puolestaan suhtautuvat valoon keskeisenä sisällöllisenä ja tilallisena elementtinä, joka on mukana teosten kokonaissuunnittelussa jo alusta asti. Akateeminen ja taiteellinen vapaus monellakin tapaa vaikuttaa koulutuksen sisältöihin; ei ole olemassa tiettyä, täsmällistä suunnittelijaprofiilia, johon kouluttaisimme lahjakkaita nuoria.”

Vuonna 2011 Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen ja Teatterikorkeakoulun alumnit ry:n kanssa yhteistyössä järjestetyssä alumniklubi-illassa kokoonnuttiin juhlimaan VÄS-koulutuksen 25-vuotista taivalta sekä pohtimaan teemaa *Yhä*

muuttuva skenografia. Tuolloin paneelikeskusteluun osallistunut silloinen Aalto-yliopiston lavastustaiteen professori Laura Gröndahl (Kilpeläinen 2011b) luonnehti skenografiaa näyttämötilanteen rakentamiseksi ja totesi, että sen viipaloiminen keinojen mukaan tuntuu hullulta: ”Lavastajan ja valosuunnittelijan ammatit ovat selkeästi yhdistymässä. Mielestäni on välttämätöntä, että siihen kasvetaan ja koulutetaan samaan aikaan, että suunnittelun välineet ovat samat, että kieli on sama. Ymmärrys täytyy jakaa sekä koulutuksessa että suunnitteluprosessissa.”

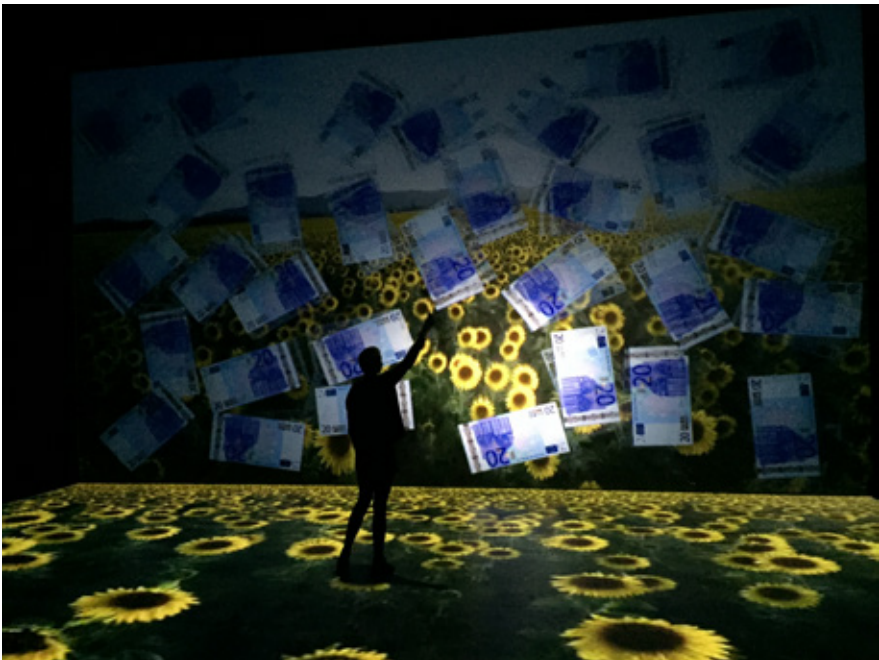
Paitsi lavastukseen ja kokonaisvisualisointiin liittyvät haasteet, ovat myös kokoonkutsujan ja itsenäisen esitystaiteilijan roolit nykyisin valosuunnittelun opiskelijalle mahdollisia, monille tuttujakin. Nykyesityksen parissa työskenneltäessä jäsenyys työryhmässä ei välttämättä tarkoita vain oman koulutusohjelman osa-alueesta vastaamista.

Ajassamme puhututtavat muuttuvat työnkuvat ja yhteistoiminnalliset työtavat ovat haaste myös muille kuin valosuunnittelun opiskelijoille ja tekijöille. Tomi Humalisto (2012, 285) kirjoittaa: ”Luoviin ammatteihin liittyy olennaisesti kyky ja motivaatio ajatella aikaisempien rajojen ohi ja yli. Nykyesitysten muotojen ja tavoitteiden vilkkaampi liikehdintä asettaa selviä haasteita kaikille työryhmien jäsenille.”

Näyttämölavastuksen professori, skenografi Liisa Ikonen (7.4.2017) Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta sanoo, että TeaKin valosuunnittelun koulutus näyttäytyy monipuolisena ja erilaisia erikoistumismahdollisuuksia tarjoavana alustana: ”Minulla on ollut jo vuosien ajan sellainen käsitys, että valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmista valmistuneilla on sekä vahva tekninen että taiteellinen osaaminen ja he pystyvät toimimaan erilaisissa työskentely-ympäristöissä, eri teknologiaympäristöissä, erilaisissa teoksissa ja erilaisissa työryhmissä ja vielä lisäksi erilaisissa rooleissa. Toisin sanoen heillä on vahva ja kokonaisvaltainen taiteilijaidentiteetti, joka mahdollistaa siirtymisen roolista toiseen ja samaan aikaan heillä on sellaisen teknologiaperustaisen ilmaisuvälineen hallinta, johon toisen alan tekijöiden ei ole noin vain mahdollista siirtyä.” Ikonen (ibid.) mukaan VÄS-koulutusohjelmissä seurataan aktiivisesti sekä teknologista kehitystä että kentän murroksia ja nämä muutokset huomioidaan opetuksessa, ja muun muassa tästä syystä valmistuvien opiskelijoiden potentiaalinen työkenttä laajenee koko ajan.

Millainen on valosuunnittelun koulutusohjelman asema Teatterikorkeakoulun sisällä? Ollaan kaukana turkkalaisen yleisvaloestetiikan ajoista ja olemassaolon puolustelusta. Alkuvuosien yhteistyö erityisesti ruotsinkielisen koulutuksen ja tanssitaiteen laitoksen kanssa on vuosien saatossa laventunut lävistämään koko koulun.

Digitaaliseen kuvasuunnitteluun voi syventyä DiViDe-opintokokonaisuudessa, joka on suunniteltu ja toteutettu yhdessä Aalto ARTS:n näyttämölavastuksen pääaineen kanssa. Esittävä taide ja media -kursilla perehdyttiin muun muassa esiintyjän ja kontrolloitavan projisoidun kuvan vuorovaikutteisuuteen. Kuvat: Niklas Nybom.





Suuren näyttämön mittakaavaan ja työskentelytapoihin pureutuvaa Big Stage -yhteiskurssia on järjestetty joka toinen vuosi vuodesta 2005 alkaen. Kurssi on järjestetty vuorovuosina Helsingin ja Lahden Kaupunginteattereiden, Tampereen Työväen Teatterin ja Suomen Kansallisoopperan kanssa. Kuvassa kurssin osanottajat ovat kokoontuneet oopperan päänäyttämölle keväällä 2017. Kuva: Kimmo Karjunen.



Kuva Big Stage -kurssin katselmuksesta keväältä 2017. Valosuunnittelijana tässä opiskelijaryhmän harjoituksessa Kansallisoopperan suurella näyttämöllä oli valosuunnittelun maisteriopiskelija Essi Santala. Kuva: Kimmo Karjunen.

Tässä kevään 2017 Big Stage -kurssin katselmuksen demossa Kansallisoopperan suurella näyttämöllä valosuunnittelijana oli valosuunnittelun maisteriopiskelija Alexander Salvesen. Kuvat: Kimmo Karjunen.





Valosuunnittelun opiskelijat Riikka Karjalainen ja Alexander Salvesen osallistuivat vuonna 2014 Lux Helsinki -festivaalin ohjelmistoon liikkuvalla valoteoksella Lux Ratikka. Kuva: Alexander Salvesen.



VÄS-koulutuksen 30-vuotisjuhlinnan aikaan Suvilahdessa toteutettua, lapsille suunnattua *Marsut ja Mummo* -valotyöpajaa ohjasivat valosuunnittelun maisteriopiskelijat Essi Santala (kuvassa vasemmalla) ja Riikka Karjalainen. Kuva: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Valosuunnittelun maisteriopiskelija Luca Sirviön opinnäytteen taiteellinen osio oli valosuunnittelu esitykseen *Celeste* (2017) Teatterikorkeakoulussa. Kuva: Alisa Javits.



Annina Veijalaisen teatteritaiteen maisterin opinnäytteen taiteellinen osio oli valosuunnittelu esitykseen *Rakastaja* Teatterikorkeakoulussa vuonna 2013. Kuva: Kastehelmi Korpijaakko.



Kristian Palmun teatteritaiteen maisterin opinnäytteen taiteellinen osio oli valosuunnittelu tanssiteokseen *Mass Thing* (2016) Mediakeskus Lumeen Studionäyttämöllä Helsingissä. Kuva: Sanna Käsmä.



Valosuunnittelun maisteriopiskelija Alexander Salvesenin opinnäytteen taiteellinen osio, camera obscuraan pohjautuva *Mindsapes Landscapes* -teos (2017) pohti maisemaa ja ihmistä osana sitä. Salvesenin kokoonkutsuma ryhmä kiersi esityksen kanssa kesällä 2017 Suomen kansallismaisemissa aina Kilpisjärveltä Suomenlinnaan. Kuva on esityksestä Aavasaksalta. Kuva: Alexander Salvesen.

Markku Uimonen (Kilpeläinen 2011a) piti professorina ollessaan tärkeänä muun muassa juuri ensemble-hengen mahdollistamista ja toteuttamista sekä vanhentuneiden asenteiden ja rakenteiden kyseenalaistamista ja haastamista. Tomi Humalisto (16.10.2016) toteaaakin, että Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutusohjelma on noteerattu omaksi taiteellisen osa-alueen koulutusalakseen ja sen opiskelijat ovat hyvin haluttuja yhteistyökumppaneita yhteistuotannoissa ja -kursseilla. Humaliston (ibid.) mukaan opiskelijoiden taiteellinen ja sisällöllinen kyvykkyys on tunnustettu tosiasia, eikä heitä nähdä pelkästään teknisenä resurssina. ”Valosuunnittelun opiskelija nähdään henkilönä, joka osaa ajatella ja tarjota taiteellisia ratkaisuja eikä ole kiinnostunut pelkästään lampuista ja sähköpistokkeista.”

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun dekaani Maarit Ruikka ja varadekaani Ari Tenhula (11.4.2017) toteavat, että VÄS-koulutusohjelmien muutto Tampereelta Helsinkiin integroi opetusta orgaanisesti yhteistyöhön Teakin koulutus- ja maisteriohjelmien kanssa. Heidän (ibid.) mukaansa valosuunnittelun koulutus- ja maisteriohjelman uusimmat tutkintovaatimukset 2015–2020 integroivat ohjelman tiiviisti yhteistyöhön Teatterikorkeakoulun kaikkien muiden ohjelmien kanssa. Koulutusohjelma on myös osallistunut sitoutuneesti vuosittaisen yhteisopetuksen järjestämiseen, kehittämiseen ja uudistamiseen.

Ruikka ja Tenhula (11.4.2017) mainitsevat uutena yhteistyön avauksena muun muassa digitaalisen kuvasuunnittelun englanninkielisen pilottiopintokokonaisuuden DiViDen, joka on suunniteltu ja toteutettu yhdessä Aalto ARTS:n näyttämölavastuksen pääaineen kanssa digitaalisen oppimisympäristön ja kuvasuunnittelun kehittämiseksi. He (ibid.) nostavat esiin myös valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmien yhteisen Vuorovaikutteisuus esityssuunnittelussa -kehitysprojektin, joka tutkii uusien ajassamme ilmenevien teknologisten ilmiöiden vaikutusta taiteellisiin sisältöihin sekä taidekoulutuksen oppimissisältöihin ja oppimisympäristöihin. Myös uudet avaukset valo- ja äänitaiteen suuntaan, esimerkiksi Lux Helsingin yhteydessä, Ruikka ja Tenhula (11.4.2017) näkevät rikastuttavina.

”VÄS 30 vuotta -juhlat Suvilahden Kattilahallissa todistivat yliopistotasoisien koulutuksen merkityksestä Suomessa ja edelläkävijyydestä kansainvälisessä kontekstissa. Valon ja äänen ammattilaisten toimenkuva on muuttunut teknisen työn suorittajasta taiteilijaksi ja taiteellisen työryhmän yhdenvertaiseksi jäseneksi”, Ruikka ja Tenhula (11.4.2017) kommentoivat.

Tähän mennessä VÄS-koulutuksesta on valmistunut teatteritaiteen maisteriksi liki sata valo- ja äänisuunnittelijaa (Taideyliopisto, 2017a). Jukka-Pekka

Hotinen (2002, 349) kirjoittaa: ” – – myös keskenään samantyyppisen koulutuksen saaneet ihmiset – esimerkiksi valosuunnittelijat – voivat ammatti-identiteettinsä, profiilinsa ja työhistoriansa puolesta erota toisistaan hyvin paljon; niin paljon, että heitä on vaikea mieltää saman ammatin harjoittajiksi.”

Vuosien saatossa on valosuunnittelun koulutuksen yhteydessä vitsailtu niin kivireen vetämisestä, pioneerityöstä kuin baskerista ja kaulaliinastakin. Tomi Humalisto kirjoittaa väitöskirjassaan (2012, 81–83) ”valosuunnittelun identiteetti-kehitykseen liittyvästä asennevammasta” ja ”alistettujen eetoksesta”. Hän viittaa muun muassa Elisa Joron (1998) tekemään tutkimukseen *Valo- ja äänisuunnittelija*, jossa dramaturgi-ohjaaja Juha-Pekka Hotinen ja Joro (119–124) tarkastelevat keskustelussa valo- ja äänisuunnittelijan taiteellista asemaa. Taiteilijaidentiteetin vahvistaminen ja VÄS-koulutuksen synty käyvät käsi kädessä. Myös alan arvostusta ja taloudellis-sosiaalista statusta haluttiin nostaa koulutuksen perustamisen myötä. Alun tärkeät tavoitteet toivat esiin myös epäkohdan: ”Koulutus tavallaan epäonnistui psykologisen motivaation tasolla asettaessaan arvostuksen nostamisen perustaksi alemmuuden tunteen. Tältä pohjalta haluttiin saavuttaa se, että alalle valmistuvat valo- ja äänisuunnittelijat pitäisivät itseään vähintään yhtä hyvänä taiteilijana kuin kuka muu tahansa teatterin taiteellisessa työryhmässä. Käytetty retoriikka ’teidän pitää pystyä pitämään puolenne ohjaajien kanssa’ rakentui valmiiksi kamppailuasemiin. Tätä taustaa vasten luotu taiteilijaidentiteetti oli erittäin vahva, mutta se perustui ikään kuin puolustustaistelun varaan.” (Joro 1998, 123.)

Lisäksi Hotisen ja Joron keskustelussa (Joro 1998, 123) mainitaan myös koulutukseen liittyvät piilevät tunnelataukset ja asenteet: ”Jos kouluttajien asenteet ovat avoimia, eikä kysymystä tilan raivaamisesta ennakkoluulojen läpi ole asetettu perusasetukseksi, tilanteet työelämässä ovat varmasti lähtökohtaisesti tasapainoisempia.”

Näin liki 20 vuotta tutkimuksen valmistumisen jälkeen on mielenkiintoista lukea Joron silloisia muistiinpanoja keskustelusta Hotisen kanssa. Moni asia alalla on muuttunut ja moni vuosien takainen huomio ennallaan. Vuorovaikutuksen merkitys, yhteiskurssit ja työparien löytyminen opiskeluaikana ovat edelleen koulutuksessa avainasioita. Edelleen kenttä muuttuu hitaasti, mutta jos luottamus ja yllirajainen ymmärrys mahdollistuu ja tapahtuu, kehitys voi olla nopeakin. Keskustelun (Joro 1998, 124) päättää kysymys, joka on edelleen ajankohtainen niin opiskelijalle kuin ammatissa toimivalle: ”Miten rakentaa sellainen taiteilijaidentiteetti, joka on voimakas ja silti herkkä ympäristönsä kanssa?”

Kehitystä valosuunnittelijoiden ammatti-identiteetissä on tapahtunut. Humalisto (2012, 82) kirjoittaa: ”Kokemukset heikommalle jäämisestä vaikuttavat liioitelluilta, kun tarkastellaan valosuunnittelun asemaa suomalaisessa esittävien taiteiden kentässä.”

Kansainvälisyydestä ja havahtumisista

Joka vuosi VÄS-opiskelijoita lähtee opiskelijavaihtoon eri puolille maailmaa. Vaihto-opiskelu ja pitkään pakollisiin opintoihin kuulunut ulkomaanharjoittelu ovat olleet kautta vuosien tärkeä näkökulma opinnoissa. Silloin tällöin vaihto-opiskelijoita on myös Suomessa, usein muun muassa Tšekistä tai Hong Kong Academy for Performing Artsista, johon koulutusohjelmalla on ollut yhteistyötä vuosien ajan.

Kansainvälisesti VÄS on aina ollut hyvässä maineessa. Markku Uimonen (Kilpeläinen 2011a) on luonnehtinut koulutusohjelmaa monipuolisimmaksi, parhaiten resursoiduksi ja tuolloin myös Euroopassa ainoaksi alan maisteritasoiseksi koulutusohjelmaksi.

Tomi Humaliston (16.10.2016) mukaan Suomessa Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutuksella on osaltaan kansallinen tehtävä, joka valmistaa tulevaisuuden esitysten tekijöitä kotimaiselle kentälle. Valosuunnittelulla on Humaliston (ibid.) mukaan kuitenkin mahdollisuus ylittää rajoja ja kulttuurivyyhykkeitä. Koulutusohjelmasta valmistuneet valosuunnittelijat näyttävät hänen mukaansa (ibid.) työskentelevän kansainvälisesti vähintään satunnaisesti, mutta muutamat ovat löytäneet toimintaympäristön pysyvämmiin ulkomailta.

”Etunamme on se, että meistä ollaan kiinnostuneita. Koulutuksen taidelähtöisyys on yllättäen edelleen positiivisesti erottava tekijä verrattuna moniin valosuunnittelua opettaviin kouluihin ulkomailla. Maisteriohjelman laajuinen valosuunnittelun koulutus on myös harvinaista kansainvälisesti.”

Kuten Uimonenkin (Kilpeläinen 2011a), nostaa myös Humalisto (16.10.2016) esiin valosuunnittelun opintoihin vapaavalintaisena kuuluvan ulkomaanharjoittelun, joka on perinteisesti tarjonnut opiskelijoille tärkeän mahdollisuuden ymmärtää kulttuurienvälisiä eroja ja yhtäläisyyksiä; toisessa kulttuurissa toimiminen kehittää opiskelijan itsetuntemusta ja taiteellista identiteettiä. Humalisto (ibid.) muistelee omaa vaihtoaan seuraavasti: ”Minulle ulkomaanharjoitteluvuosi Belgiassa 1999–2000 oli tärkeä kokemus, jonka avulla otin etäisyyttä suomalaiseen kulttuuriin ja omiin toimintamalleihini tutussa ympäristössä. Näin suuren määrän esityksiä, joita en olisi voinut Suomessa nähdä ja toisenlaisissa olosuhteissa työskentely avasi silmäni arvostamaan monia kotimaisia työympäristöjä.

Vastavuoroisesti oli tervettä huomata myös takapajuisia piirteitä suomalaisessa kulttuurikentässä.” Myös Karjusella (18.10.2016) on merkittäviä kokemuksia kouluaikaisesta ulkomaanopiskelusta. ”Suurimman ammatillisen osaamisen ja luoton ennakkosuunnittelun voimaan sain työharjoittelussani Birminghamissa ja opiskelijavaihdossa Lontoossa.”

Kansainvälistymisen haasteena on Humaliston (16.10.2016) mukaan kommunikaation vastavuoroisuuteen liittyvä ajatus vierailusta ja vastavierailusta. ”Kielikysymys ei näin koske vain vaihtoon lähtevää opiskelijaa. Kun lähtökohteisesti suomenkielinen koulutusohjelma koettaa täyttää vastavuoroisuuden veloitteensa ja vastaanottaa ulkomaisen vaihto-opiskelijan, englanninkielisen opetuksen järjestäminen on haastavaa. Kielen vaihtaminen edes osittain vaikuttaa sekä opettajien että tutkinto-opiskelijoiden työskentelyyn.”

Aloitin itse opintoni Vässillä vuonna 2000. VÄS-opintojani edelsivät opinnot Tampereen yliopiston humanistisessa tiedekunnassa, teatterin ja draaman tutkimuksen pääaineessa. VÄS-vuosikursillamme oli kahdeksan opiskelijaa, neljä ääni- ja neljä valosuunnitteluun suuntautujaa, joista kaikkiaan puolet naisia. Ainakin 60 prosenttia työskentelee tällä hetkellä suunnittelijana esittävien taiteiden parissa. Teatteritaiteen maisteriksi kurssilta on valmistunut seitsemän kahdeksasta opiskelijasta. Noin puolella vuosikurssini edustajista on useita korkeakoulututkintoja suoritettuna.

Valmistuin lukuisten muiden vässiläisten kanssa yhtä aikaa teatteritaiteen maisteriksi juuri ennen tutkinnon uudistusta, keväällä 2008. Olen lisäksi opiskellut lavastajaksi Taideteollisessa korkeakoulussa vuosina 2005–2009. Kahden ammatin yhdistäminen, rinnakkainen ja vuoroittainen harjoittaminen on minulle arkipäivää ja perua opiskeluissa omaksutusta vahvasta mallista ja kannustuksesta esityksen kokonaisvisualisointitehtäviin. Moni samaan aikaan opiskelleista kollegoista on päätenyt niin ikään skenografin ja valosuunnittelijan työnkuvien yhdistämiseen tai muihin moniammatillisiin työnkuviin taiteen parissa.

Olen VÄS-koulutukselle kiitollinen vahvasta kädentaito-osaamisesta ja monipuolisesta kurssitarjonnasta, siitä, että valoon ja sen käyttömahdollisuuksiin on saanut tutustua niin pakkashangilla, maalaustelineen äärellä kuin mitä erilaisimmilla näyttämöillä niin analogisin kuin digitaalisinkin välinein. Katsoessani opiskeluaikoihini näen itsekkin ratkaisevina havahtumisen paikkoina paitsi suunnittelutehtävissä suoritettua ulkomaanharjoittelun myös isoissa laitosteattereissa suorittamani assisteerauksen ja kotimaan harjoittelun. Ehkä juuri niiden ansiosta uskalsin jo varhain astua palkkatyöhön alalla, joka näyttäytyi loputtoman kiinnostavana.

Oman opiskeluaikani opetustarjonta kannusti ottamaan haltuun laajan taitepaletin ja kokeilemaan eri genrejä rajattomasti. Alkuvuosia leimasivat oman välineen haltuunoton sitkeä harjoittelu ja osin uhkarohkeatkin suunnittelumittakaavojen kokeilut. Oli tunnettava väline, osattava kieli ja alan koodisto. Aina rooli ei tuntunut omalle, mutta sitkeydellä raivasin tietäni alalle. Tärkeitä ovat olleet esimerkiksi kouluaikaiset, konkreettisiin esityksiin ja näyttelyihin tähdänneet kosketukset nykytanssin ja tila- sekä valotaiteen kanssa sekä tutustuminen esitystaiteeseen. Paitsi kokonaisskenografiset haasteet myös monipuolisuus tekijänä eri tyyli-suuntien ja esittävien taiteiden lajien parissa ovat jääneet osaksi työkenttää.

Alun alkaen haaveilin dramaturgin ammatista. Koen dramaturgian yhdeksi tärkeimmistä työvälineistäni. Se yhdistää sekä eri esittävien taiteiden ammattaitoja että tyyli-suuntia. Olen myös vapautunut ajattelemaan, että teatteritaiteen maisterin opinnot VÄS-koulutuksen piirissä ovat antaneet minulle valmiudet halutessani myös toimia dramaturgisissa tai käsikirjoitustehtävissä sekä laajemmin esityksen tekijänä ja suunnittelijana.

Nykyään opiskelijalle lienee itsestään selvää, että hän on esityksen suunnittelija. Opinnoissaan hän ehkä erikoistuu entistä enemmän. Yhtenä syynä on rajallisempi opiskeluaika ja kurssimäärä. Tarjolla on nykypäivänä kuitenkin paremmat eväät muun muassa alan taiteelliseen tutkimukseen, ja opiskelija saa nykyisin myös enemmän henkilökohtaista, pedagogista ohjausta.

Tällä hetkellä toimin taiteellisen työn ohessa tuntiopettajana sekä valosuunnittelun että äänen koulutusohjelmissa. Olen työssäni saanut osallistua myös koulutuksen ja tutkintovaatimusten kehittämiseen, valintakoetyöhön sekä Taideyliopiston opettajille suunnattuun yliopistopedagogiseen koulutukseen. On ollut kiinnostavaa opettajana tukea opiskelijoiden kehitystä ja olla mukana linkkinä valosuunnittelun korkeakoulutuksen ketjussa. Koulutusmaailmassa ja opiskelijoiden kanssa työskennellessä oppii suunnattomasti.

Opiskelussa näkyvin muutos on VÄS-koulutusohjelmien sijainti Helsingissä. Mielestäni se vahvistaa opiskelijoiden yhteenkuuluvuutta Teatterikorkeakoulussa ja tuo koulutusohjelmat sekä alat näkyvämmiksi koko yliopistoyhteisössä.

Nykypäivän maistereilta

Mitä alasta ja opiskelusta ajattelee pian valmistumassa oleva, nykypäivän valosuunnittelijaopiskelija? Miltä tulevaisuus näyttää? Haastattelin kahta valosuunnittelun maisteriopiskelijaa.

Teatteritaiteen kandidaatti, valosuunnittelija Riikka Karjalainen aloitti opintonsa TeaKissa syksyllä 2012. Hän valmistuu teatteritaiteen maisteriksi keväällä 2018. Kun kysyn Karjalaiselta koulutuksen tärkeintä antia, hän (25.10.2016) korostaa sekä oman taiteilijuuden löytymistä että yhteisöllisyyttä. ”On tärkeää, että voin tuntea varmuutta itsestäni myös omaehtoisena taiteilijana, ei aina tai pelkästään työhön kutsuttavana työryhmän jäsenenä. Tärkeää on myös se, että on ollut aikaa ja mahdollisuuksia tutkia ja löytää oma kulma valosuunnitteluun. Tiedän vahvuuteni. Arvostan moniäänisyyden kunnioittamista koulutuksessa – tapoja ja polkuja on monia. Ja yhteisö, koko Teatterikorkeakoulu, on tietenkin tärkeä.”

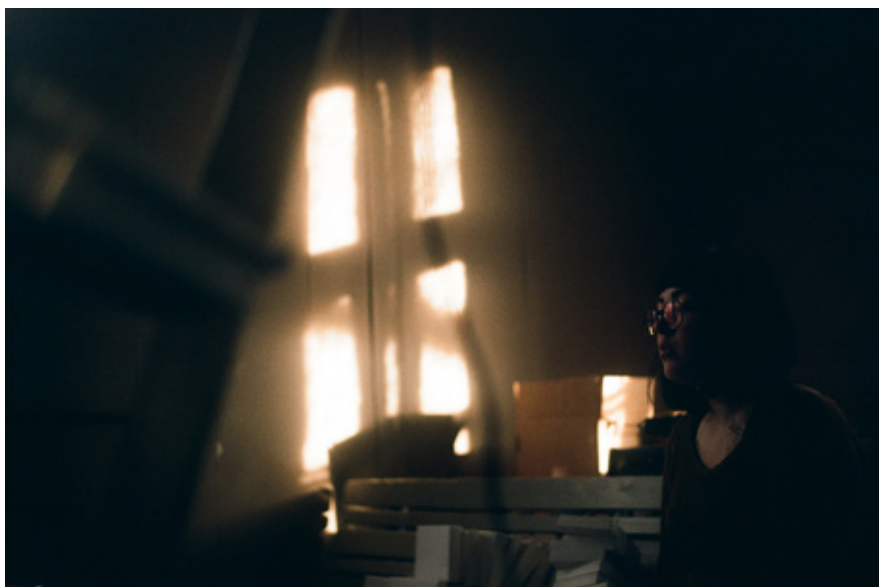
Haasteellisimmaksi asiaksi alalla ja työssä Karjalainen nimeää epävarmuuden. Myös paine verkostoitumiseen on Karjalaisen mukaan haasteellista, ja työnkuvan sirpaleisuus vaatii sietämistä sekä energiaa.

Karjalainen nostaa myös kissan pöydälle: hän on pettynyt siihen, millä tavoin koulutus väistää arvoihin, etiikkaan ja yhteiskuntaan liittyviä kysymyksiä. Muun muassa alan sukupuolijakauma⁷ ja se, miten se mahdollisesti vaikuttaa opiskeluaikaan ja työelämään ja siihen, millaisia työ- ja puhetapoja ympäristössä muodostuu, on kysymys, josta ei Karjalaisen (3.1.2017) mukaan juuri keskustella. Hänen mukaansa jo keskustelu aiheesta lisäisi tietoisuutta. Myös keskustelu teosten kantamista arvoista ja nykyaikaisen feministisen viitekehyksen ymmärtäminen ovat haasteita, jotka Karjalainen näkee kehityksen paikkana koulutusohjelman piirissä ja VÄS-ympäristössä.

Karjalaisen huomioihin on helppo yhtyä. Valosuunnittelun ala on miesvaltainen, ja siihen liittyy ainakin joissakin toimintakulttuureissa sukupuolista segregatiota. Aiheen tarkastelemiselle on tarvetta.

Teatteritaiteen kandidaatti, valosuunnittelija Eero Erkamo (24.4.2017) sanoo, että koska valosuunnittelun ala on pieni, voivat jotkut kokea sukupuolijakaumasta puhumisen vaikeaksi. ” – koulutuksen aikana ei näistä asioista ole juurikaan keskusteltu valosuunnittelun omilla kursseilla, vaikka tilastojen katsominen alan kuukausipalkkaisten henkilöiden sukupuolijakaumasta antaa siihen aihetta”, hän kommentoi. Erkamon omalle opintopolulle on osunut joitakin luentoja ja keskusteluja sukupuolisensitiivisyydestä ja feministisestä viitekehyksestä teatterialalla laajasti, mutta hänen mukaansa ei erityisesti valosuunnittelun kenttää koskien. Erkamo korostaa alan moninaisuutta; tasa-arvokäsitykset, sukupuolijakauma,

7 Temen jäsenrekisterin mukaan vuoden 2017 alussa noin 24 prosenttia SVÄV:n jäsenistä oli naisia.



Riikka Karjalainen teatteritaiteen maisterin opinnäytteensä taiteellisen osion *Henkiolennon* (2016) näyttämöllä. Kuva: Ville Kabrell.

puhetavat ja ammatillinen identiteetti vaihtelevat paljon eri toimintakulttuureissa ja -ympäristöissä – jopa Teatterikorkeakoulun sisällä.

Eero Erkamo valmistuu teatteritaiteen maisteriksi syksyllä 2017 tai keväällä 2018. Hän aloitti opintonsa TeaKissa syksyllä 2011. Erkamon (25.10.2016) mukaan tulevaisuuden työnäkymät ovat hyvät, jos on valmis laajentamaan työskentelykenttäänsä myös esittävien taiteiden sekä Suomen ulkopuolelle. Erkamo luonnehtii valosuunnittelun koulutuksen vahvuuksien olevan muun muassa visuaalisissa dramaturgisissa taidoissa verrattuna muihin valon kanssa tekemisissä oleviin ammattikuntiin, kuten valaistussuunnittelijoihin, joita ulkomailla koulutetaan eri taideyliopistoissa arkkitehtuurin saralla. ”Omalla kohdallani vaikuttaa siltä, että tulen tekemään työtä sekä teatterin, tanssin että kiinteiden installaatioiden parissa. Luulen, että aika harva tulee pidemmän päälle toimeen vain projektiapurahoilla, varsinkin kun julkisen rahoituksen suunta vaikuttaa olevan huonompaan päin. Toisaalta jos esimerkiksi valotaidetta aletaan enemmän tilaamaan vaikkapa prosenttitaiteena osana rakennusprojekteja, voi se tarjota uusia mahdollisuuksia VÄS-koulutuksen saaneille.”

Erkamon (25.10.2016) mukaan kyse on myös siitä, että koko alan rakenne on kehittymätön. ”Tämä näkyy muun muassa pienenä määränä kuukausipalkkaisia töitä, mikä ymmärtääkseni johtuu muun muassa siitä, että valosuunnittelijan työnkuva ei ehtinyt kotoutumaan laajalla skaalalla laitosteattereihin ennen

edellistä lamaa, jolloin teatterikentän rakenne ikään kuin sinetöitiin. Lisäksi koko taidekentän rakenne on hyvin hidas muuttumaan. Nyt puhun siis enemmän suunnittelusta – vapaana valotaiteilijana tilanne rinnastuu enemmän kuvataiteen kenttään.”

Erkamon (25.10.2016) mukaan valosuunnittelijoiden itsensä pitäisi edelleen kehittää alan rakennetta odottelematta siihen sen kummempaa lupaa tai tilausta: ”Tämä tarkoittaa erilaisia yhteenliittymiä lähellä olevien taiteen alojen ja muiden luovien alojen kanssa: firmoja, osuuskuntia ja varmasti uusia toiminnan muotoja, joita emme vielä ehkä tunne.”

Koulutuksen tärkeimmäksi anniksi Erkamo (ibid.) nimeää vapaan, tutkivan mielen ja otteen taiteeseen, yhdistettynä konkreettisiin toteuttamis- ja suunnittelutaitoihin, ja tuloksena on ”runoilija ja pragmaatikko samassa persoonassa”.

Pirstaleinen työkenttä ja työn prosessiluontoisuus on myös elantoon tienaan van opiskelijan todellisuutta. Freelanceriuden haasteeksi Erkamo (25.10.2016) nimeää erityisesti aikataulutuksen, joka pahimmillaan aiheuttaa riittämättömyyden tunnetta ja painostavaa kiirettä. Erkamon mukaan koulutuksessa tulisi ottaa huomioon myös freelancereille hyödyllisiä taloudellis-hallinnollisia sisältöjä.

Muutoksessa oleva esittävien taiteiden kenttä näkyy myös opiskelijan todellisuudessa, ja sitä Erkamo (25.10.2016) luonnehtii näin: ”Kun noin viisi vuotta



Eero Erkamon teatteritaiteen maisterin opinnäytteen taiteellinen osio oli valosuunnittelu *Momo*-näytelmään, joka oli TeaKin ja Aalto Artsin yhteistuotanto syksyllä 2016 Cirkon Maneesi-salissa Helsingin Suvilahdessa. Kuva: Eero Erkamo.

sitten aloitin Teakissa Vässillä, niin tuntui, että yhteisopinnoissa muiden linjojen kanssa meitä koulutettiin laitosteatteeria varten, mikä on supistuva ala. Sitten välillä tuntui, että meitä koulutetaan vapaalle kentälle, jossa menee huonosti. Itselle tärkeimpiä kursseja ovat olleet ne, joissa on päässyt olemaan valon kanssa esteettisesti ja välineellisesti kaikessa rauhassa. Tärkeää on myös, että osaa hahmottaa sekä teknisiä että inhimillisiä järjestelmiä ja osaa myös suunnitella ja organisoida niitä.”

Alalla on haasteita

Vielä pari sanaa alan haasteista ja vaikeuksista. Vaikka työnkuvaansa voi laajentaa taidekentällä monin tavoin ja taiteilija tienata leipänsä luovallakin tavalla, on osalla suunnittelijoista haaveita vakituisesta valosuunnittelijan työstä. Valitettavasti päätoimisten valosuunnittelijoiden vakituisia, taiteelliseen työhön keskittyviä työpaikkoja teatterkentällä on maassamme edelleen hyvin vähän. Työmarkkinat teatterin saralla kapenevat myös vierailijatehtävissä säästöjen vuoksi entisestään. Monet itsensä työllistäjät uupuvat ja väsyvät jatkuvaan työn pätkittäisyyteen, riittävien työolosuhteiden ja resurssien organisointiin tai taidealan työn huonoon arvostukseen. Alalla kilpaillaan vähistä työmahdollisuuksista. Työtä ei tunnu täysipäiväisesti riittävän kaikille. Työt liikkuvat pitkälti henkilösuhteiden välityksellä päätymättä julkiseen hakuun, ja myös nepotismia ilmenee. Ala ja sen verkostot ovat miehisiä.

Valosuunnittelu ja valosuunnittelija nähdään yhä toisinaan tuotannoissa ylimääräisenä kulueränä. Kun alaa ei tunneta eikä valoon, sen esitykselliseen suunnittelutyöhön tai sen sanastoon haluta perehtyä, saattaa valosta ja suunnittelijan työstä puhuminen olla stereotyyppistä yksinkertaistamista. Silloin vaarana on, että myös itse valosuunnittelu jää yleisesti totuttujen konventioiden toteuttamiseksi. Pahimmillaan valosuunnittelija mielletään pelkäksi tekniseksi toteuttajaksi, jonka dramaturgis-visuaalis-kokonaisteoksellista ajattelua ei kaivata.

Alan julkista keskustelua käydään vähän, ja julkista palautetta työstä ei juuri saa. Myöskin vain harvat toimittajat kirjoittavat teosten visuaalisesta puolesta analyyttisesti esimerkiksi esitysarvioiden yhteydessä. Maassamme ei ole ollenkaan itsestäänselvää, että valosuunnittelu tai sen tekijä mainitaan kritiikkien tai arvioiden yhteydessä.

Suomessa valosuunnittelun alan edunvalvontaa hoitaa ammattijärjestö, Suomen valo-, ääni- ja videosuunnittelijat ry (SVÄV). Sen tehtävänä on kulttuuri- ja ammattijärjestönä valvoa ja edistää jäsentensä, valo-, ääni- ja videosuunnittelijoiden palkkauksellisia, ammatillisia, sosiaalisia ja kulttuuripo-

liittisiä etuja sekä ammatillista pätevyyttä. Vuonna 1992 perustettu järjestö, aiemmin Suomen valo- ja äänisuunnittelijoiden liitto ry (SVÄL), on Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liiton Temen, Suomen suurimman taide- ja kulttuuri-alojen ammattiliiton, jäsenjärjestö. (SVÄV 2016.) Valotaiteen alalle on lisäksi hiljattain perustettu uusi yhdistys, Suomen valotaiteen seura (FLASH).⁸ Sen tehtävänä (FLASH 2017) on toiminnallaan kehittää valotaiteen koulutusta, näyttelyitä ja muita valotaidetapahtumia sekä niistä viestimistä.

Lopuksi

Viitteitä alan monipuoliseen ammatinkuvaan ja kollektiivisen asiantuntijuuden hyödyntämiseen on ollut näkyvissä ja luettavissa Teatterikorkeakoulun valosuunnittelukoulutuksen piirissä kautta vuosien. VÄS-laitoksen vuonna 1989 julkaisemassa *VÄS-opuksessa* silloinen valo- ja äänisuunnittelun laitoksen johtaja, edesmennyt valosuunnittelija **Simo Leinonen** kirjoitti: ”Koulutuksella on mahdollista saada laaja-alaisia teatterin ammattilaisia, jotka jo opiskeluaikanaan valon ja äänen kanssa operoimisen lisäksi tutustuvat teatterityön koko skaalaan, ja jotka ehkä halutessaan voivat vaihtaa instrumenttia ja työskennellä jopa lavastajana, puvustajana, dramaturgina tai ohjaajana. Tarkoitus on kouluttaa ammattilaisia, jotka ymmärtävät teatteria myös laajemmin kuin pelkästään oman ammatinkuvansa kautta.”

Markku Uimonen toteaa (Heinonen 2007, 187–188) keskusteluartikkelissa: ”Voi miettiä, mitä tekee lahjakas koulutettu ihminen, jos hänen osaamisensa jää hyödyntämättä. Taiteellisista näkökohdista ei luulisi olevan keneltäkään pois, että hyödynnetään lavastaja–valosuunnittelija–pukusuunnittelija-kombinaatiota koko esityksen suunnittelussa; nykyään ei ole enää harvinaista, että vastuun kokonaisuuden kokonaisvisualisoinnista kantaa valosuunnittelija – tilan kysymykset jäsentyvät keskeisellä tavalla suhteessa valoon.”

Uimonen (Heinonen 2007, 187–188) jatkaa: ”Uutta estetiikkaa ja ajattelua syntyy yhdessä suunnitellen ja toinen toistensa osaamiseen luottaen; assosiatii- vinen tutkimustyö ja kaikkalainen ’hortoilu’ on se, mitä nyt tarvitaan. On uuden ensemblen aika...”

Väitöstutkimuksessaan (2012) Tomi Humalisto tutki valosuunnittelun alan toisin tekemisen kysymystä esittävien taiteiden kontekstissa. Hän (2012, 284) kirjoittaa loppupäätelmissään: ”Toimenkuvan muutosten näkökulma tuo esille

8 Suomen valotaiteen seura FLASH perustettiin 7.1.2017 Lux Helsingin yhteydessä järjestetyssä kokouksessa Kaapelitehtaalla.

sen, että *valosuunnittelu ei ole pelkästään visuaalista lopputulosta, vaan toimenkuvat ja työskentelyroolit vaikuttavat osana sitä*. Näin ollen on luontevaa olettaa, että työskentelyn toimintakulttuureihin liittyvät tekijät vaikuttavat myös taiteelliseen lopputulokseen.” Humaliston (ibid.) mukaan laajentuneet ja rinnakkaiset toimenkuvat avaavat valosuunnittelun tekemiselle tavallista enemmän liikkumatilaa, mikä vaikuttaa myös esitysten visuaaliseen ja tila-ajalliseen lopputulokseen.

Laaja-alaisuus, laajenevat ammatinkuvat, kokonaisvisualisointi, hortoilu, toisin tekeminen – kaikki on saatettu toteen, kaikki on nykyisyyttämme. Mitä kohti valosuunnittelu ja sen korkeakoulutus seuraavaksi käy? Entä mitkä ovat koulutusohjelman arvot, ja ovatko ne yhteisiä koko VÄS-yhteisölle? Mitä niitä pohtimalla voitaisiin kehittää?

LÄHTEET

PAINETUT LÄHTEET

Gröndahl, Laura. 2014. ”Lavastus kohtaamisina ja kosketuksina.” Teoksessa *Kosketuksen figureja*, toim. Mika Elo, 72–91. Helsinki: Tutkijaliitto.

Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää. Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like.

Humalisto, Tomi. 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Joro, Elisa. 1998. *Valo- ja äänisuunnittelija. Kuvaileva kenttätutkimus ammatti-identiteetistä, koulutuksesta ja työelämästä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu & Like.

Kilpeläinen, Raisa. 2011a. ”Onnea VÄS 1/2.” *Meteli* 4–5/2011.

Kilpeläinen, Raisa. 2011b. ”Onnea VÄS 2/2.” *Meteli* 6/2011.

Ruohtula, Sirje. ”Maailmankaikkeuden vanhin ammatti...! Tulloon valkeus! – ja valkeus tuli.” *Teatteri-lehti* 4/1987, 27.

Teatterikorkeakoulun esite. 1991. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

VÄS-opus. 1989. Valo- ja äänisuunnittelun laitoksen esittelyjulkaisu. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

HAASTATTELUT

Eero Erkamo 25.10.2016 ja 24.4.2017.

Tomi Humalisto 16.10.2016.

Liisa Ikonen 7.4.2017.

Riikka Karjalainen 25.10.2016 ja 3.1.2017.

Kimmo Karjunen 18.10.2016.

Maarit Ruikka ja Ari Tenhula 11.4.2017.

Haastatteluaineisto on kirjoittajan hallussa.

LUENNOT JA PUHEET

VÄS 30 vuotta. Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmien studia generalia -luentosarja, historiailta. 25.10.2016. Katsottavissa myös osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=R5BBQJV3IMc>. Haettu 7.4.2017.

Uimonen, Markku. 2008. *Valovuosi*-näyttelyn avajaispuhe Teatterimuseossa. Teksti on artikkelin kirjoittajan hallussa.

VERKKOLÄHTEET

Taideyliopisto 2017a. ”Valosuunnittelun koulutus- ja maisteriohjelmat.” www.uniarts.fi/valo. Haettu 22.1.2017.

Taideyliopisto 2017b. ”Teatterikorkeakoulun historia.” www.uniarts.fi/teak/historia. Haettu 22.1.2017.

SVÄV 2016. ”Suomen valo-, ääni- ja videosuunnittelijat SVÄV.” *Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto - SVÄL*. Jäsenjärjestö SVÄVin internetsivut. http://www.teme.fi/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=61&Itemid=140#WoeX8RGIBjM. Haettu 16.10.2016.

FLASH 2017. ”Suomen valotaiteen seura Flash on perustettu.” *Pink Eminence*. <http://pinkeminence.fi/suomen-valotaiteen-seura-flash-on-perustettu/>. Haettu 22.1.2017.

Muistoja ja aistimuksia valon ja vapauden liitosta

KAISA KORHONEN

Omassa suhteessani valoon ja teatteriesityksen valaisemiseen on monenlaisia vaihteita. Näitä vaihteita haluan nyt tässä kirjoituksessani taustoittaa.

Unohdettu horisontti

Kun lukiossa aloin kallistua teatteriin päin ja pitää sitä silmällä, valoa käytettiin esityksissä vain ajan tiedotusvälineenä. Ajan kulku, vuorokaudenaika ja vuodenaika ilmaistiin valolla. Valolla oli banaali, tyhjänpäiväinen tehtävä.

Pitkä matka siihen, mitä koin Jorma Uotisen tanssiteoksissa. Mitä tekiväkään Pirjo Bergströmin musiikki ja Claude Navillen valot yhdessä koreografian kanssa *Unohdetussa horisontissa* (1980) tai *Unisonossa* (1982). Ne olivat herätys. Valo oli materiaa, se veisti kehoja ja tilaa.

Turhautuneisuutta

Opiskelin 1960-luvun alussa lavastusta Taideteollisessa oppilaitoksessa, Atskisissa. Meille ei opetettu teatteriajattelua eikä teatteri- ja taidehistoriaa, vaikka ne kaikki ovat tarpeen lavastajantyön hahmottamisessa. Meidät vietiin pääaineen tunnilla Kansallisteatterin verstaaseen katsomaan kulissien maalaamista. Mestari-kisälli-mallista ei ollut kyse, koska emme koskaan saaneet kokeilla maalaamista itse. Kulissit olivat taitavasti tehtyjä, mutta meidän lapsesta saakka elokuvissa istuneitten nuorten mielestä ne vaikuttivat kuolleilta, vanhanaikaisilta. Se oli noloa, eikä sitä saattanut sanoa ääneen. Meille näytettiin lavastaja käsityöläisenä. Monen kurssitoverin kiinnostus teatteria kohtaan kuihtui. Olimme hakeneet taidekouluun.

Järkytys

Matkustin Berliiniin ensimmäisen kerran koulutoverini ja ystäväni Max Randin kanssa. Oli kulunut vain vuosi muurin rakentamisesta. Sodan jälkiä kaikkialla.

Parhaat ja maineikkaimmat teatterit, ennen kaikkea Bertolt Brechtin perustama Berliner Ensemble, olivat Itä-Berliinissä. Näimme useita visuaalisesti upeita Ensemblen esityksiä. Niissä oli tyhjän näyttämön mielikuvitusta kiihottavaa magiaa ja loppuun saakka vietyä esineiden käyttöä. Valollakin on paikkansa Brechtin ajattelussa. Esityksissä heijastettiin tekstejä ja piirroksia erilaisiin esirippuihin ja taustafondeihin. Tekstit liittyivät dramaturgiaan – usein niissä muistutettiin esityksen ydinajatuksista. Piirrosprojektiot olivat akvarellimaisia taustafreskoja tai vapaalla kädellä ja herkillä väreillä sipaistuja tauluja. Mitä silmän iloa! Minulle tuli niistä mieleen vanha japanilainen taide. Brecht kumarsi ikivanhalle kulttuurille kaikkein uusimmalla teknologialla. Olin yllätetty ja lumoutunut.

Berliinissä käytiin opiskeluaikoina tiuhaan, joskus jopa kaksi kertaa vuodessa. Laivalla Tukholmaan, junalla Malmöhön, lautalla Saksaan, junalla Länsi-Saksan läpi Berliiniin ja siellä turvatarkastuksen läpi Itä-Berliiniin. Ensemblen lippujonossa seisoivat usein kymmeniä opiskelijoita maailman ääristä ja kärkkyi pääsyä loppuunmyytyyn katsomoon. Ystävällinen vahtimestari löysi jokaiselle paikan ja pari minuuttia ennen esityksen alkua saattoi kunkin paikalleen. Meitä kohdeltiin kunnioittavasti, vaikka olimme nuoria! Mieleeni porautui erityisesti näyttelijöiden rehti yleisösuhe: hillitty, arkinen tapa käsitellä tekstiä. He todellakin kohtasivat yleisön, kommunikoivat yksilöinä katsojien kanssa ja heidän kauttaan. He olivat paljaita, roolittomia roolin kanssakin.

Max oli monikulttuurinen, lukenut, monta kieltä hallitseva maailmankansalainen jo lukiolaisena. Hänestä oli tullut Brecht-asiantuntija. Hän käänsi suomeksi Brechtin teosta *Aikamme teatterista* (1965). Sain onnekseni toimia käännöksen esilukijana. Esilukijanhan pitää ymmärtää lause! Kun kokemusta karttui, tajusin Brechtin ajattelua paremmin. Se on hienoa taidefilosofiaa. Tässä esimerkki:

Sillä, joka meidän aikanamme haluaa taistella valhetta ja tietämättömyyttä vastaan ja kirjoittaa totuuden, on ainakin viisi vaikeutta voitettavanaan. Hänen on omattava rohkeutta totuuden kirjoittamiseen silloin kun sitä kaikkialla sorretaan, viisautta sen tiedostamiseen, vaikka se kaikkialla salataan, taito kehittää siitä käyttökelpoinen ase, kyky valita ne joiden käsissä se osoittautuu tehokkaaksi, ja oveluutta, jota tarvitaan sitä heidän keskuuteensa levitettäessä. (Brecht 1965, 29.)

Eräässä Berliner Ensemblen esityksessä 1960-luvun lopulla minua lyötiin kuin halolla päähän; klassikkodraamaa esitettiin sammuttamatta katsomon valoja. Tällaista arkipäiväistämistä en osannut kuvitellaakaan. Pyhäinhäväistystä! Mah-

dotonta Suomessa, ajattelin. Pianhan minä siitä sokista toivuun ja ymmärsin valon käytön mitä harkituimmaksi ratkaisuksi. Kolmetuntinen sodanvastainen draama, Maxim Gorkin *Äiti* (1907), on ytimeltään traaginen. Brechtin teatteri-ideologian mukaan katsoja ei saa vajota tunteisiinsa. Teatterin tehtävä on herättää katsojat unesta. Heidän tulee käyttää älyään ja kysyä: miksi kävi näin?

Ilmoittaudun tässä brechtiläiseksi. Olen aiemmin monesti kieltänyt sen, kun minua on yritetty nujertaa tai sivuuttaa määrittelemällä. Määrittelen mieluummin itse itseni.

Ylioppilasteatteriin

Ylioppilasteatteriin hakeutuminen pelasti minut turhautumiselta ja pettymiseltä teatteriin. Sieltä löysin hengenheimolaisia, muun muassa Kalle Holmbergin, joka liittyi YT:hen samanaikaisesti kanssani. Hänestä tuli ikuinen ystävä, esikuvakin. Löysin YT:ssä myös mielekästä tekemistä. Toimin hallituksen sihteerinä, näyttelin ja pari esitystä lavastinkin. Opiskelijoiden teatteri oli köyhä kuin kirkonrotta. Jokunen vanha valonheitin esitystilassa oli, mutta niiden käsittelyyn tarvittiin yhteisön rohkeimmat miehet, ne, jotka ymmärsivät jotain sähköstä. Taiteellisesta valosta välitettiin pakostakin viisi. Esityksen sisältö, intensiteetti ja esittäjien vuorovaikutus oli tärkeintä.

Koska kävin kuumana, tohdin parikymppisenä aloittelijana – käytyäni ensin *Ylioppilaslehd*en järjestämän lyhyen kulttuuritoimittajakurssin – ryhtyä kirjoittamaan teatteriarvosteluja *Ylioppilaslehteen*. Halusin olla tekemisissä teatterin kanssa mistä tahansa vinkkelistä. Halusin esittää nokkelia näkemyksiä, kritisoida – ja kenties tulla nähdyksi.

Ylioppilasteatteri sai 1960-luvulla näkyvyyttä. Aloitimme yhteiskuntakriittisen Orvokki-kabareesarjan, joka koostui sketseistä ja lauluista. Niissä ei vierastettu politiikkaa. Yleisradio kiinnostui hankkeestamme, ja kabareillat radioitiin suorina lähetyksinä. Poliittinen laululiike sai kenties alkunsa – tai ainakin vauhtia – tästä kabareesta. Vietnamin sota pitkittyi eikä tuntunut loppuvan koskaan. Sodan vastustus oli iso kansanliike kautta maailman. Kalle Holmbergin kabareessa laulamia *Vietnam*-lauluja (Matti Rossi / Kaj Chydenius) ei unohda kukaan, joka on ne kerran kuullut. Ne menivät suoraan sieluun. Kun kabareen näyttämöesitykset päättyivät, sen aineistosta tehtiin tiivistetty televisioversio. Siitäkös häly nousi! Konservatiivit suuttuivat vähän kaikesta, ja yleisönosastoissa riitti läksytystä. Oli muun muassa kamalaa, kun lauloin papin tyttärenä tekopyhyyttä kritisoivan laulun.

Esitykset olivat jo aiemmin tulleet ulos hämäristä teatteritiloista ja perinteisiltä näyttämöiltä kaduille ja muihin tiloihin. Minäkin osallistuin happeningeihin Lilla Teaternissa ja YT:ssä. Markku Lahtelan tekstikollaasi *Kevätsadetta – moraliteetti kuolemasta kasalle näyttelijöitä* vuonna 1963 oli minulle voimaannuttava kollektiivinen kokemus. Keväällä 1964 minä ja parikymmentä muuta ylioppilasteatterilaista kuljemme palavat kynttilät kädessä läpi Ylioppilastalon. Laulamme lukemattomin toistoin ”Siunaa alku, siunaa loppu, siunaa keskikohta”. Tämä oli Otto Donnerin ja Markku Lahtelan esitystapahtuma *Suunnitelma tapahtumiksi*. Vaikka se oli hauskaa, se ei ollut pelkkää leikkiä. Koin siinä myös jotain pyhää. Elävä valo liittyi minulla kunnioitukseen ja kaipuuseen.

Kalle Holmberg vei sitten vuonna 1970 Schillerin *Rosvot* (1781) bunkkeriin, Helsingin Kaupunginteatterin alla olevaan väestönsuojaan. Valosuunnittelija Jukka Kuuranne oli silloin Kaupunginteatterin leivissä ja valaisi ristin muotoisen näyttämökorokkeen kiinnittämällä suunnattoman määrän spotteja lavan reunoihin, suunnaten ne suoraan tummaan, pinnaltaan rikkinäiseen kalliokattoon. Muistelen näyttelijöiden kasvojen näkyneen vain satunnaisesti. Varjot olivat yhtä eläviä kuin näyttelijän keho. Esityksen valoratkaisu oli uskollinen teoksen nimelle ja loihti vaaran näkyväksi nerokkaalla tavalla.

Tein Ylioppilasteatterissa esikoisohjauksenani Brechtin *Pikkuporvarihäät* vuonna 1965. Pian ensi-illan jälkeen minut valittiin YT:n taiteelliseksi johtajaksi. Samana vuonna Brecht-ohjaukseni palkittiin Ranskassa Nancy’n kansainvälisellä ylioppilasteatterifestivaalilla, ja se esitettiin myös Pariisissa. Olin ihan äimän käkenä, mutta symbolisesti määränpäässä. Seuraavilla festivaaleilla YT voitti Grand Prix’n Marja-Leena Mikkolan kirjoittamalla ja Eija-Elina Bergholmin ohjaamalla näytelmällä *Laulu tuhannesta yksiöstä* (1965). Minun YT-pestini päättyi henkisesti teatterin 40-vuotisjuhlaesitykseen, *Lapualaisoopperaan* vuonna 1966.

Nuori naisohjaaja hierarkiassa

1960-luvulla tarjottiin aina keltaista valoa, kaikilla näyttämöillä, joilla sain tilaisuuden ohjata tai oppia ohjaamaan. Vuosikymmeniä myöhemmin sain kuulla, että keltaisen valon vaatimus oli peräisin entisiltä suurilta diivoilta: pehmeä keltainen valo sai vanhemmankin näyttelijättären kasvot loistamaan. Pukusuunnittelijoille keltainen valo oli vihonviimeinen vaiva: keltainen pesee kaikki värit pois, ja tuloksena on likainen vaate, ei muuta. Nykyisin keltaista valoa osataan onneksi kohdentaa ja käyttää hallitusti.

Tuohon aikaan ei ollut helppoa saada luontevaa yhteyttä valaisun ammattilaisiin. Ohjasin melko suuressa teatterissa. Valoja tehtiin pari päivää ennen ensi-iltaa.

Ja yöllä, läpi yön. Valomiesten päällikön titteli oli valomestari. En tiennyt mitään valaistuslaitteista, eikä antamaani informaatiota oikein haluttu ymmärtää. Oli näännyttävää rakentaa valoja omaan ohjaukseen työkumppanina henkilö, joka ei kommunikoinut kanssani. Samantapainen kokemus toistui toisessakin teatterissa. Yritin ymmärtää tätä tulppaa ja ehkä löysin syytäkin. Ensimmäinen nuori naisohjaaja neuvomassa vanhempaa miestä saattoi tuohon aikaan olla monelle miehelle sietämätön paikka. Tästä pääsimme yli, kun tajusin, ettei vaikean kommunikoinnin syy ollut kummassakaan osapuolella, vaan teatterin miestä suosivassa hierarkiassa. Statukseni oli muka korkeampi kuin valomestarin.

Muutoksen aika

Esitysten atmosfääri oli alkanut muuttua Euroopassa jo 1950-luvulla, kun vasta haaveilin teatterista. Niin kävi myös Suomessa. Seurasin ahkerasti kaikkea teatteriin liittyvää ja näin, että teatteriväki liikkui maailmalla. Erikoisen paljon kommunikoiitiin Keski-Euroopan maiden kanssa. Kanssakäymiseen oli luotu jopa tukisysteemi. Lähes kaikkien Euroopan maiden pääkaupungeissa oli Kansainvälisen teatteri-instituutin ITI:n keskus. ITI:n tehtävänä oli rakentaa siltoja eri maiden teatteriyhteisöjen välille ja antaa apua vieraille kollegoille. Matkalle lähtijän piti vain ilmoittaa, milloin tulee, ja ottaa perille tultuaan yhteys toimistoon. ITI:n työntekijät varasivat lippuja mielenkiintoisimpiin esityksiin, antoivat neuvoja paikalliskulttuurista ja järjestivät tapaamisia paikallisten teatterintekijöiden kanssa. Syntyi konkreettisia kansainvälisiä ystävyys-suhteita. Lavastajat ja pukusuunnittelijat puolestaan tapasivat toisiaan Prahan Quadriennaalissa, joita oli alettu järjestää vuonna 1967. Uusien kontaktien raikas vaikutus näkyi monen suomalaisen teatterin ohjelmistossa tai näyttelemistavassa, ehkäpä jonkin verran valon alueellakin.

Minäkin halusin kansainvälisiä kontakteja. Sain 1960-luvun lopulla Suomen Kulttuurirahastolta matka-apurahan eurooppalaiseen teatteriin tutustumista varten. En halunnut itsestään selviin kohteisiin, kuten Pariisi tai Lontoo, vaan itään, Euroopan laidalle, maihin, jotka olivat henkisesti etäällä ja jotkin jopa tuntemattomia. Kävin Budapestissä, Prahassa, Belgradissa, Bukarestissa ja Sofiassa. Puola jäi tuolloin tutustumatta - se oli minusta liian lähellä. Joitakin esityksiä ymmärsin varsin hyvin toiminnan ja anteliaiden roolisuoritusten avulla vaikka en osannut kieltä lainkaan. Belgradissa ihastuin Maxim Gorkin *Jegor Bulitsov* -näytelmään (1931) ja toin sen mukanani ohjatakseeni sen Suomessa. Jälkikuvaksi Itä-Euroopan teatterista jäi näyttelijöiden valppaus ja ohjaajien silmännähtävä ambitio ja riskinotto-kyky. Tuntui hyvältä, että Eurooppa ei ol-

lut absoluuttisesti jakautunut, vaan elimme jokseenkin samassa maailmassa. Estetiikassakin vain Praha oli poikkeus, jos kohta mielenkiintoinen. Tšekeistä meille oli kiirinyt Mustan teatterin ja teatteri Laterna Magikan johtohahmon Josef Svobodan maine. Svoboda oli monipuolinen ja erikoinen taiteilija. Hän teki kaikkea, suunnitteli valot, lavasti, ohjasi, johti teatteria. Näin yhden hänen esityksensä. Sen tekstilähtökohtana oli jokin Tšehovin neljästä suuresta näytelmästä, luultavasti *Kirsikkapuisto* (1904). Läksin Prahasta tyhjin käsin, koska silloinen hatara Tšehov-tuntemukseni, symbolinen lavastus ja voimakkaat valoeffektit jättivät minut hämmennyksen tilaan. Bulgariassa, sofialaisessa Satiiriteatterissa näin kiehtovan esityksen venäläisen runoilijan Vladimir Majakovskin tekstistä *Mysteerio Buffo* (1918). Se oli kuin sirkusta. Loputon myyttisten hahmojen kavalkadi, savu, taivaasta laskeutuvat, kuin taikaiskusta maan alta ilmestyvät henkilöt, akrobatia, värikylläisyys, elävä musiikki... Tämän esityksen juliste riippui vuosia kotini seinällä muistuttamassa elämänilosta.

Kohti käännettä

Pieni hyppäys taaksepäin maailmankuvan ja ihmiskuvan muutokseen. Suomen Kansallisteatterin pienellä näyttämöllä ja Intimiteatterissa oli nähty 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa esityksiä, jotka olivat outoja, salaperäisiä ärsyttävyyteen saakka. Mistä oikein oli kyse?

Tätä uutta nimitettiin absurdiksi teatteriksi. Eugene Ionesco ja Samuel Beckett näkivät ihmisen olosuhteet sairaina, säälittävinä. Maailma oli heidän teksteissään surrealistinen, ja ihmisen käyttäytyminen näyttäytyi absurdina, järjenvastaisena. Absurdissa ei pätenyt tapahtumien logiikka tai syyn ja seurauksen laki. Moraali oli pantu viralta.

Teininä olin Kansallisteatterissa nähnyt Jack Witikan ohjaaman Beckettin *Leikin lopun* (ensi-ilta 1957). Sen näyttämökuva oli lakonisen yksinkertainen, graafinen, kuin pikaisesti tehty piirros, joka ei selittänyt esitystä puhki. Se oli Taidetta, esteettisesti kiinnostavaa. Kokonaiselämys oli väkevä, koska tekstin arvoituksellisuus pani katsojan sisäisen elämän intensiiviseen työhön. Pidin siitä, että minua haastettiin taiteen keinoilla. Juuri absurdissa teatterissa näin ensimmäisen kerran valon lavastuksen elimellisenä osana. Se oli itsenäinen, omaa melodiaansa soittava visuaalinen instrumentti. Myös mielekkäästi lavastukseen upotettua valoa käytettiin aktiivisena, omatoimisena tekijänä. Se saattoi loihtia esiin ihmisen varjon. Hänen uhkaajansa tai suojelijansa.

Ylioppilasteatterin linjana ennen meidän ikäpolveamme oli tämä uusi kirjallinen avantgarde. Me olimme siltä uutta muotoa ja kieltä, mutta absurdista teatterista oli tullut ohutta yläpilveä. Sen sisältö ei meille enää riittänyt.

KOM-teatteri – minä ite -vaihe

Päätettyämme opinnot monet ikäluokastamme – etupäässä miehet – suorastaan kaapattiin työhön, ja kun edeltävä sukupolvi oli sodan vuoksi pieni, he saivat merkittäviä ohjaajan ja jopa johtajan paikkoja. En halunnut olla kenenkään käskettävissä. Halusin tehdä teatteria omilla ehdoillani, niin kuin moni muukin. Oli pestien kierrätyksen levoton aika ja töitä yllättävän vähän meille muille. Oli siis keksittävä itselleen työpaikka ja tehtävä.

Perustimme vuonna 1971 alle kymmenen hengen porukalla vapaan teatteriryhmän, KOM-teatterin.

Sen henkilökuntaan kuului kirjailija, lavastaja, muusikko, pari ohjaajaa (jotka myös näyttelivät), ja 4-5 näyttelijää. Omaa esityspaikkaa ei ollut, syntyi kiertävä teatteri, ainoana tukikohtanaan toimisto kellarissa. Ideologiamme oli esittää uusia suomalaisia, yhteiskuntakriittisiä tekstejä, ottaa kantaa akuutteihin ongelmiin ja tehdä kansanteatteria. Teatteria tavallisille ihmisille.

Hypäsin todelliseen seikkailuun, teatteripolkuni ihmeellisimpään ja eniten tyydytystä tuottaneeseen vaiheeseen, pitkään opintomatkaan vaeltajan näkökulmasta. Suomesta ja suomalaisista tuli minulle kovin tuttuja.

Lähtökuopissa meillä ei ollut yhtään mitään. Ei työpöytää, ei kirjoituskonetta, ei puhelinta. Ei autoa, ei valonheittäjiä. Silti pärjättiin. Se jolla ei ole mitään on kekseliäs, ja se jolla ei ole mitään puolustettavaa, on vapaa. Esiintymisasut ommeltiin omista vanhoista vaatteista. Solidaarista apuakin löytyi: eräs rakenusalan ammattiosasto remontoi ilmaiseksi toimistomme.

Kiertämillämme työväentaloilla ja kouluilla oli useimmiten kaksi valonheittäjää. Mukanamme kulki joku pieni spotti, lisänä taskulamput ja mielikuviutus. Ensimmäiset kaksi valonheittäjää tuotiin DDR:n matkalta. Ne eivät olleet teatteriheittäjiä vaan valokuvausstudion valaisimia, jotka sytytettiin ja sammutettiin jalalla. Kun valomiestä ei ollut, näyttelijät hoitivat homman huomaamattomasti sopivissa esityksen kohdissa.

Köyhät lähtökohdat kääntyivät lopulta eduksemme. Luomastamme köyhästä teatterista tuli eettinen esikuva ja esteettinen laji, jota arvostetaan yhä. Se pitää monet pienryhmät nykyisin hengissä.

Demokratia

1970-luvulla teatterialalla taisteltiin demokratian puolesta. Kutsuimme itseämme demokraattisesti teatterintekijöiksi ammattikuvasta riippumatta ja pyrimme vahvistamaan kaikkien ammattiryhmien arvostusta ja itsetuntoa. Olin töissä Teatterikoulussa. Teatterin ammattikentällä kuuli paljon puhetta siitä, että Teatterikoulun pitäisi ottaa huomioon myös kenttää kauan palvelleiden ammattilaisten koulutustarpeet. Monet kymmenet näyttelijät, samoin kuin näyttämötekniikan ammattilaiset, olivat kuolemanväsyneitä. Aina töissä, aamuin ja illoin. Tuohon aikaan kuusi päivää viikossa. Ihminen tyhjenee! Jotain uutta ravintoa on saatava.

Teatterikoulu ryhtyi järjestämään eri ammattiryhmille muutaman viikon pituisia, ilmaisia jatkokoulutuskursseja. Nykyään niitä sanottaisiin täydennyskoulutukseksi. Teatterikoulun työntekijänä kuuluin näiden kurssien suunnittelijoihin. Muistan hyvin kurssin, jossa mukana oli jo valomestareita ja kokeneita valomiehiä. Metodina käytettiin yhden hyvän näytelmän lukemista ja omaa kannanottoa siihen. Tärkeää oli ilmaista jokin sen herättämä tunne tai oivallus. Pitkö vai eikö pitänyt näytelmästä? Vastaus siihen riitti, koska se herätti aina vuorovaikutteisen keskustelun. Olimme tasavertaisina yhteiseksi koetun tekstin äärellä. Prosessi todisti, ettei mitään yhtä totuutta ollut olemassakaan. Tekijöiden itsetunto löytyi henkilökohtaisuuden kautta. Todistin tilanteita, joissa moni yksilö täyttyi itsetunnosta, kun hänen mielipidettään pidettiin tärkeänä. Kurssin päättyessä eräs nuori mies tuli luokseni ja sanoi: ”Ensimmäisen kerran tunsin olevani ihminen.”

Kaikki on mahdollista

1980-luku oli sitten jo tekniikan, visuaalisuuden ja valon juhlaa. Kaikki tuntui olevan mahdollista, mielentilojen luominenkin. Valosta tuli uusi ylivoimainen resurssi uutta teatteriestetiikkaa ja ilmaisua luotaessa. Valo houkutteli muitakin visuaalisia elementtejä murrokseen ja loppujen lopuksi pakotti ne uusiutumaan. Valolla on perustavaa laatua oleva rooli nykyteatterin uudistumisessa.

Valo- ja äänisuunnittelun koulutuksen aloittaminen Teatterikorkeakoulussa merkitsee tärkeää käännekohtaa. Valosuunnittelija tunnustetaan taiteilijaksi. Suunnittelevan työryhmän täysivaltaisena jäsenenä hän saa itsenäistä suunnittelu-aikaa eikä vain toteuta toisten toiveita. Minulle suunnittelu-aika koskee ehdottomasti sisällön haltuunottoa ja yhteistä ymmärtämistä, sitä, mitä haluamme esityksellä sanoa. Muoto ja keinot löytyvät usein helpostikin, kun jokainen suunnittelija pyrkii kohti samaa päämäärää. Valon ote esityksestä raikastuu ja esityksen kieli rikastuu vuorovaikutteisissa prosesseissa, ei vain muiden suun-

nittelijoiden, vaan myös esiintyjien kanssa. VÄS-koulutuksen perustamisen jälkeisinä aikoina on päästy jo pitkälle.

Itse sain olla osa VÄS-yhteisöä väliaikaisena professorina vuosina 1992–1993. Koulutusohjelma oli täynnä innostuneita ihmisiä. Meillä ei ollut vaikeuksia ymmärtää toisiamme.

Horisontti näkyy selkeänä. On alkanut valosuunnittelijan aika. Lavastus ja valo ovat sisartaiteita, erottamattomia. ”Esitys ei välttämättä tarvitse lavastusta, mutta esitys tapahtuu aina jossakin tilassa. Se täytyy valaista”, totesi lavastus- ja pukusuunnittelija Reija Hirvikoski taannoisessa keskustelussamme vuonna 2016. Se on perusfakta joka ei millään tavalla liity arvostukseen. Kiitos, Reija!

Kiitoksia

Måns Hedström. Tutustuimme Atskissa, Taideteollisessa oppilaitoksessa, Måns sisustussuunnittelun, minä lavastustaiteen opiskelijana. Måns tähtäsi ergonomisesti täydellisen tuolin suunnittelijaksi. Esikoisohjaukseni vuonna 1965, Brechtin Pikkuporvarihäiden draama on sulhasen valmistamien tuolien hajoamisessa hääateriaa yksi toisensa jälkeen. Käytin hyväkseni Månsin tuoliaddiktiota ja ylipuhuin hänet esitykseni lavastajaksi. Suostuttuaan hän ei päässyt koskaan teatterista eroon.

Koska Månsin lavastukset olivat karuja, niihin sisältyi usein myös valosuunnittelu. Hän oli kokonaisvaltainen työssään ja ylitti tietoisesti rajoja. Ratkaisut saattoivat olla minimaalisuudessaan niin radikaaleja, että niihin koskeminen olisi tuhonnut koko hankkeen. Månsin kädenjälki vaikutti syvästi Ruotsissa hänen tehdessään siellä töitä - nuorimmalle lavastajapolvelle hänestä tuli legenda. Ruotsalainen lavastaja Ulla Kassius toimi Månsin assistenttina hänen Ruotsin vuosinaan ja kertoi Månsin esitelleen erään esityksen lavastukseksi yhden ainoan näyttämön ylle kiristetyn narun. Selvähän oli, että työryhmä kauhistui. Harjoitusten alettua narulle löydettiin kuitenkin käyttötapa ja sisällöllinen merkitys.

Ei pidä tuomita ennen kuin testataan.

Måns kielsi tai vähintään kyseenalaisti kaiken tavanomaisen visuaalisuudessa - niin lavastuksessa, valossa kuin vaatteissakin. Se mikä oli itsestään selvää, turhaa, sievistelevää tai liian hienostunutta, sai mennä. Måns Hedströmin poistuminen keskuudestamme varhaisessa keski-iässä oli menetys suomalaiselle teatteritaiteelle.



Pikkuporvarihäät Ylioppilasteatterissa vuonna 1965. Kuvassa Eero Melasniemi, Kari Frank, Kalle Holmberg, Elli Castren, Eija-Elina Bergholm. Kuva: Ylioppilasteatteri / Kaisa Korhosen arkisto.

Olen hänelle kiitollinen siitä että sain tutustua hänen ennakkoluulottomuuteensa jo ohjauspolkuni alkumetreillä. Opin hyväksymään paradoksit valloituksina, ihmeenä jota ei voi tilata.

Näen lavastaja **Reija Hirvikosken** ajattelussa samoja rajoja ja ennakko-odotuksia karttavia piirteitä kuin Månsillakin. Se ei ole ihme, koska Hedström on ollut hänen opettajansa. Reija käyttää tavanomaisuutta käänteisesti, hyödyntää sitä, tekee siitä työvälineen. Teimme Reijan kanssa Seppo Parkkisen dramatisointia Elektra-myytistä vuonna 2008 Oulun kaupunginteatterin pienelle näyttämölle. Esitystila oli todella minimaalinen. Kuningas Agamemnonin verisen sukutarinan toteuttaminen näissä rajoissa tulisi vaatimaan kekseliäisyyttä. Haastetta oli, mutta se innoitti meitä.

Päätimme lähteä kaiken elitistisen vastakohdasta. Aloituskuva ja -tilanne oli sananmukaisesti arkinen ja köyhä: rähjäinen keittiönpyöty, neljä tuolia sen ympärillä ja taustalla kookas pesukone.

Esitys lähtee liikkeelle uusperheen tunnelmaltaan kireästä aamiaispöydästä. Agamemnon - isä - ei ole läsnä, hänen paikkansa täyttää äidin uusi mies. Lapsia ei kohdella yhdenvertaisesti. Elektraa hyljeksitään tai häntä ei nähdä. Katsoja aa-



Elektra Oulun kaupunginteatterissa vuonna 2008. Kuvassa Joanna Haarti. Kuva: Kati Leinonen.

vistaa ja aistii jo nimihenkilön kohtalon. Elektra alkaa kehittää äitiin kohdistuvaa syytöstä, teinin vihaa. Prologi esitetään katsomovalon turvin, mutta kun murhat alkavat, pesukone käynnistyy ja valo alkaa miehittää tilaa. Esitystilaa ympäröivät valkeat, normaalisti mustat seinät muuttuvat vähitellen vitivalkoisiksi ja lopulta valtaviksi silmiä häikäseviksi pinnoiksi. Ne nostavat valon toiselle tasolle ja toisenlaiseen merkitykseen. Lavastusratkaisu on tässä tilaa valaiseva elementti.

Jukka Kuuranne. Mietтелиäs, utterra nuori mies tuli KOM-teatterin valosuunnittelijaksi vuonna 1976, kun KOMilla oli jo mainetta, uskollista yleisöä ja näkyvyyttä kulttuurikentässä. Kun rahaa ei ollut teatterin valoresurssien kohentamiseen, Jukka osti omilla rahoillaan vallankumouksellisen ruotsalaisen AVAB-valopöydän, joka oli attaseasalkun kokoinen, kevyt kannettava. Siihen voitiin liittää kokonaista 16 kanavaa. Valtava loikka eteenpäin! Vuoden kuluttua Jukka myi laitteen KOMille. Kiitos rohkeasta, oikea-aikaisesta hankinnasta, Jukka! Teit pikkuriikkisestä KOMista hetkeksi suomalaisen teatterin teknisen edelläkävijän!



Kolme sisarta KOM-teatterissa vuonna 1979. Kuvassa Sinikka Sokka, Marja-Leena Kouki ja Rose-Marie Precht. Kuva: Teatterimuseon arkisto / Rauno Träskelin.

Jan-Erik Pihlström, Pilen, palveli Lilla Teaternia 30 vuotta, kolmessa eri vaiheessa tosin, mutta niin pitkä ura samassa teatterissa tuntuu tänään epätodelliselta. Hänen on täytynt rakastaa tehtäväänsä, teatteriaan ja ihmisiä siellä. Pilen oli rauhallinen mies. Näky valaistuksesta tuntui ilmestyvän hänelle jo tutustumisessa tekstiin, lavastusluonnokseen ja ohjaajan tunnusteleviin viitteisiin. Pilen ryhtyi heti toimeen, ja jälki oli hyvää, sisäistettyä. Mikä alttius, mikä empatia! Tilan intiimiyys oli Yrjönkadun Lillanin tärkeimpiä ominaisuuksia. Katsojan ja esittäjän välillä ei ollut mitään esteitä. Kun sen aisti ja siihen luotti, esitys onnistui. Pilenin epäämätön vahvuus oli siinä, että hän tunsu teatteritilan kuin omat taskunsa.

1980-luvun alussa toimin muutaman vuoden Lillanin johtajana. Noihin vuosiin sisältyy joitakin ihania toteutumisen hetkiä. Harjoittelimme Tšehovin *Kirsikkapuistoa*, lavastajana Kari Junnikkala. Kun ensi-ilta oli tulossa, olimme jumissa toisen näytöksen kanssa.

Kartano puutarhoineen on jo päätetty myydä, lähtö on väistämättä edessä. Tilan alkuperäinen omistaja Ljubov Andrejevna on perheineen ja palvelijoineen kokoontunut läheisen joen rantaan, ikään kuin jättämään jäähyväisiä maisemalle. Emme saaneet kohtausta toimimaan millään. Ensi-ilta oli lähellä, ellen väärin



Elina Salo *Kirsikkapuistossa* Lilla Teaternissa vuonna 1983.
Kuva: Teatterimuseon arkisto / Rauno Träskelin.

muista jo seuraavana päivänä. Vietin unettoman yön ja oivalsin, että jokirannan täytyy olla sama paikka, johon Ljubov Andrejevnan pieni poika on hukkunut vuosia aikaisemmin. Ymmärsin, että jokainen rannalla olija keskittyy tällä hetkellä jokeen ja Andrejevnan hirveään menetykseen, jota ei saa pukea sanoiksi. Joki piti siis saada myös katsojan keskittymisen kohteeksi.

Pyysin Ljubov Andrejevnan lakeijaa Jashaa – jonka esittäjä seiso i jo valmiiksi lähinnä jokea, yleisön suuntaan – nostamaan maasta näkymättömiä kiviä ja alkamaan heittää niillä ”leipiä” veden pintaa pitkin. Junnikkalan lavastuksen taustana



Kirsikkapuisto Lilla Teaternissa vuonna 1983 . Kuvassa Fred Negendank, Rabbe Smedlund, Elina Salo ja Lilli Sukula-Lindblom. Kuva: Rauno Träskelin.

oli paperikoneen viirasta valmistettu korkea, puolikaaren muotoinen seinämä. Näyttämömiehet ravistivat viiraa varovasti jokaisen kiven pudotessa näkymättömään jokeen. Viira muuttui väriseväksi veden pinnaksi. Siihen suunnattu valo oli henkeäsalpaava. Miten ihmeessä Pilen sen teki? Halusin säilyttää elämykseni puhtaana enkä koskaan kysynyt tätä Pileniltä. Ei ollut epäilystäkään siitä, että katsoja osallistui suruun eikä pitänyt valiohmettä vain esteettisenä tempuna. Nytkin kun kerron tästä, minua alkaa itkettää. Tulen harvoin tuharvoin tunteelliseksi muistellessani jotakin oman vanhan ohjaukseni momenttia. Kiitos Pilenille, Kari Junnikkalalle ja Lillanille siitä että sain uskoa itseeni Tšehovin teksteissä piilevien ajatusten toteuttajana.

Simo Leinonen. Olin aloittamassa Tampereen Työväen Teatterissa ohjausta Tolstoin *Anna Kareninasta* (1875–1877) syksyllä 1986. Olimme suunnitteluvaiheessa päättäneet lavastaja Erkki Saaraisen kanssa käyttää toimintaan ison näyttämön koko lattiaresurssin – tilaa niin hienostolle kuin sen palvelijoillekin. Lavastuksen ainoa vertikaalinen elementti oli iso korinttilainen pylväs. Tiesimme yhtenä aamuna, että lavastuksemme oli pystytetty näyttämölle, ja meitä jännitti kovin. Astuin dramaturgi Maaria Koskiluoman ja pukusuunnittelija Sari Salme-



Anna Karenina Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1986. Kuvassa Pirkko Hämäläinen ja Mikko Laulainen. Kuva: Teatterimuseon arkisto / Eino Nieminen.

lan kanssa katsomoon. Näimme ensimmäisen kerran lavastuksen aineellisena. Tiesimme jo etukäteen, että esityksen onnistuminen oli erittäin riippuvainen valosta. Oliko uskalias tyhjän näyttämön valinta virhe? Se fakta todentuisi nyt.

Näyttämöllä hyörivä määrätietoinen mies näki hämmennyksemme, esitteli itsensä – Simo Leinonen – ja kertoi tutkiskelevansa valoratkaisun vaihtoeh-toja esitykseen. Tutustuttuamme Simoon meidän ei sen koommin tarvinnut olla huolissamme valon ja lavastuksen kohtaamisesta. Eikä panikoida mistään. Harjoitusten alettua Simo istui aina katsomossa: kuunteli, näki, ymmärsi ja kä- vi silloin tällöin valopöydän luona testaamassa jotain ideaansa. Se ei koskaan häirinnyt, päinvastoin inspiroi näyttelijöitä ja meitä katsomossa. Simon ideat eivät pyrkineet kuvittamaan tarinaa, vaan assosioivat, tuottivat ahaa-elämyksiä. Simo oli myös sosiaalisesti taitava, esimerkiksi toimiessaan välikätenä kitkassa meidän vierailijoiden ja talon oman väen välillä. Kunnioitin hänen työtapaansa ja vastuunottokykyään.

Simo Leinosen elämä oli surullisen lyhyt. Hän oli idealisti, uusien tuulien poi- ka – mitä kaikkea uutta hän olisi teatterimaailmaan tuonutkaan, jos olisi saanut elää pidemmän elämän! Hän ehti kuitenkin edistää monen tärkeän hankkeen toteutumista. Simo oli muun muassa keskeinen henkilö Teatterikorkeakoulun

valo- ja äänisuunnittelun laitoksen perustamisessa. Simo Leinonen passioineen, huumoreineen ja sinnikkyyksineen oli upea persoona, jota kaipaam. Kiitos yhteistyöstä ja ystävydestä!

Musta Rakkaus

Esa Kyllönen, Ese. Tampere oli 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa eloisa teatteri-kaupunki. Monta nuorta teatteri-ihmistä muutti sinne. Siellä käynnistettiin pieniä ryhmiä, kuten esimerkiksi lastenteatterille omistautunut AHAA-teatteri. Ilmassa liikkui monenlaisia ideoita, suunnitelmia ja hankkeita. Pienryhmät olivat päivän sana koko teatterikentällä. Myös laitosteatterit kokeilivat 1990-luvulle tultaessa taiteellisen henkilökunnan jakautumista pieniin työryhmiin. Minua kiehtoi oman pienen ryhmän kokoaminen, mutta minne? Mistä tila? Mistä rahoitus? Jätettyäni pestin Tampereen yliopiston professorina sain sattuman oikusta mahdollisuuden oman ryhmän perustamiseen Tampereen Teatterin suojin. Olin haaveillut muutamaa Työväenteatterin näyttelijän kanssa esityksen tekemisestä omalla ajallamme, viikonloppuisin, öisin ja vapaapäivinä. Kun TTT:ssa kuultiin tästä, pantiin paikallislehtien avulla liikkeelle parjauskampanja – väitettiin minun yrittävän TTT:ssa vallankaappausta. Työväenteatteri mokasi pahan kerran kieltäessään omia näyttelijöitään osallistumasta hankkeeseeni potkujen uhalla. Millä oikeudella teatteri katsoi voivansa määrätä työntekijöidensä vapaa-ajasta? Törkeää ja laitonta. Tampereen Teatteri käytti syntynyttä mediajulkisuutta hyväkseen ja antoi ohjaukseeni omia näyttelijöitään. Tämä ”Vaarallinen!” esitys – Tšehovin *Lokki* (1896) – tehtiin heidän kanssaan vuonna 1988. Sitä esitettiin Tampereen yliopiston näyttelijäntyön koulutusohjelman tiloissa täydennyskoulutusnäytteenä. Skandaali kääntyi voitoksemme: tästä porukasta syntyi ryhmä Musta Rakkaus.

Tunsin viisi näyttelijääni, mikä oli tärkeää. Tampereen Teatterin johto antoi käyttömme Frenckellin näyttämön kaupungin keskustassa ja oman valosuunnittelijan, Esa Kyllösen. Hän tuli hyvämaineisesta Kajaanin kaupunginteatterista, joten kokemusta ja ammattitaitoa riitti. Mitkä luksusolosuhteet saimmekaan! Esellä on erinomainen draaman ja rakenteiden taju ja vaistomainen kyky vartioida jännitteen säilymistä näyttämöllä kliimaksiin ja loppuratkaisuun saakka. Minun tarvitsi yleensä vain hyväksyä hänen ratkaisunsa. Laaja-alaisena ja taitavana Ese vastasi esityksissämme myös äänisuunnittelusta ja ääniajasta. Mokaamatta koskaan.

Shakespearen *Othello* (1604) vuonna 1989, Kroetzin *Riistapolku* (1971) vuonna 1990 ja Dostojevskin *Rikos ja rangaistus* (1866) niin ikään vuonna 1990, olivat



Harold Pinterin *Kuun valo* -näytelmä sai suomenkielisen kantaesityksensä Helsingin Kaupunginteatterissa vuonna 1994. Kuva: Esa Kyllönen.

minulle Mustan Rakkauten esityksistä rakkaimmat. Mutta työ oli kaikkineen mielekästä, palkitsevaa.

Kolme vuotta kestäneen oma ryhmä -jakson jälkeen tein Esa Kyllösen kanssa useita klassiseen aineistoon perustuvia esityksiä, joista monet olivat Seppo Parkkisen dramatisoimia, kuten Euripideen ja Aiskhyloksen tekstien pohjalta tehty pakolaisuutta käsittelevä esitystapahtuma *Yö Kaaoksen tytär* vuonna 1991. Islannin teatterikoulussa puolestaan teimme valmistuvan kurssin kanssa vuonna 1993 Strindbergin *Pelikaanin* (1907) ja seuraavana vuonna Islannin Kansallisteatterissa Dostojevskin *Idiootin* (1869), josta islantilaiset pitivät niin paljon, että se sai yleisöä kuin suosittu musikaali. Vuonna 1995 toteutimme Tampereella ja Reykjavikissa islantilais-suomalaisen, antiikin myyttiin pohjautuvan esityksen *Huimaus*, jossa jokaisella roolilla oli kaksi esittäjää, islantilainen ja suomalainen. Molemmat käyttivät näyttämöllä omaa äidinkieltään. Tutkimme yhteisessä työpajassa esimerkiksi sitä, mikä on kielen merkitys esittäjän kommunikaatiossa, mikä vastaanäyttelijän pyrkimyksessä tulla ymmärretyksi.

Työ Esen kanssa oli luovaa. Synnynäinen teatterimies. Kiitos ja kumarrus, Ese!



Strindbergin *Pelikaani* Islannin teatterikoulussa vuonna 1993. Kuva: Esa Kyllönen.



Musta Rakkaus -ryhmälle ohjattu *Riistapolku* sai suomenkielisen kantaesityksensä Tampereen Teatterissa Frenckell-näyttämöllä vuonna 1990. Kuvassa Leea Klemola ja Tom Lindholm. Kuva: Teatterimuseon arkisto / Petri Nuutinen.

Sirje Ruohtulan työn jälkeä näin ensimmäisen kerran, kun Laura Jäntti ohjasi Teatteri Jurkassa perulaisen, suomalaistuneen kirjailijan Maritza Núñezin runoelman *Gabriela Mistral – nainen joka keksi oman elämänsä* (1995). En aluksi ymmärtänyt esityksen tyyliä, mutta kun antauduin sille, nautin sen eteläamerikkalaisesta intohimosta, kaaoksesta ja surumielisyydestä. Kristiina Elstelä esityksen nimiosassa oli suurenmoinen, ihan kuin runoelma olisi kirjoitettu juuri hänelle. Näin Sirje Ruohtulan valoajattelun runouden. Ihanaa saada herkkä, vahva valosuunnittelija!

Sirjen lahjakkuudesta sain uuden todisteen muutamaa vuotta myöhemmin. Maritza Núñez oli kirjoittanut Etelä-Amerikassa poliittisesti äärimmäisen arkaluontoisesta aiheesta, joka oli peräisin akuutista todellisuudesta. Se oli monologi naiselle, joka on heitetty mielivaltaisesti vankilaan poliittisten mielipiteidensä vuoksi. Nainen laskee viikkoja, päiviä ja tunteja pysyäkseen henkisesti koossa. Marizan mies, chileläislähtöinen, suomalaistunut muusikko Alfonso Padilla sävelsi monologin oopperalaulaja Anna-Lisa Jakobssonille. Syntyi niin kutsuttu mono-ooppera, nimeltään *Pimeyden valossa* (1999). Minua pyydettiin ohjaamaan se. Sirje Ruohtula oli minulle se ainoa oikea valosuunnittelija tähän teokseen. Hän tunsu kirjailijan ajatusmaailman ja oli omalla otteellaan jo aiemmin saanut hänen tarinansa hehkumaan.

Pimeyden valossa ensiesitettiin Viitasaaren nykymusiikkifestivaalilla. Sitten lähdimme vierailulle Etelä-Amerikkaan, missä oopperan aihe oli kammottavan totta ja ajankohtainen. Pitkien, kalliiden matkojen vuoksi meillä ei voinut olla konkreettista lavastusta mukana, vaan koko visualisointi perustui valoihin. Vierailimme tiloissa, joista tiesimme etukäteen tuskin mitään. Emme voineet tehdä sitovia ratkaisuja mistään muusta kuin siteestä musiikkiin. Muun kuvittelimme. Vierailimme esityksellä Venezuelan pääkaupungissa Caracasissa, Perun pääkaupungissa Limassa sekä korkealla Perun vuoristossa sijaitsevassa Cuscon kaupungissa.

Cuscossa ei ollut sähköä esiintymispäivänämme. Sikäläisille se oli arkipäivää, mutta meille katastrofi. Yritin pysyä rauhallisena mutta en voinut olla kauhistelematta valosuunnittelijan mahdotonta tilannetta. Sirje ei ruvennut päivittelemään, vaan lähti tyyneesti etsimään kaupungin toreilta kynttilöitä. Sirjen maltti sai meidät muutkin lähtemään mukaan. Löydettyämme pari kourallista kynttilöitä Sirje rakensi niistä esiintymissalin näyttämölle ympyrän, jonka sisällä tulisimme esiintymään. Viisimiehisen orkesterin kapellimestari Gustav Djupsjöbacka havaitsi salin flyygelin olevan pahasti epävireessä ja kyseli vahtimestarilta, mistä saada apua. Vastaus kuului: Pianovirittäjä käy kaupungissa



Anna-Lisa Jakobsson ja Matti Rasila
Pimeyden valossa -teoksessa vuonna 1999.
 Kuva: Maritza Núñez.

vain kerran vuodessa. Olimmeko jumalan selän takana avuttomina, uskomme menettäneinä? Tyyneys on kvaliteetti, joka tarttuu. Sirjen rauhallisuuteen nojaten päätimme esiintyä olosuhteissa, jotka olimme saaneet, kävi miten kävi. Kun sähkövalot syttyivät kesken esityksemme, olimme kaikki tyyniä. Ja hyvin meni. Kiitos asenteestasi, Sirje!

Kaisa Salmi. Valmistelin esitystä Seppo Parkkisen dramatisoimasta Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiasta (1959, 1960, 1962) Jyväskylän Kaupunginteatteriin vuonna 2002. Olin saanut työkumppaniksi Kati Lukan, yhden Suomen parhaista lavastajista. Esityksen sisältö on suuri, Katin avara lavastus vaatii suuria valoresursseja ja ohjelmointia on valtava määrä. Talon resurssit olivat jokseenkin tavanomaiset eivätkä olisi riittäneet. Minua huoletti. Tästä ei selvittäisi ilman spontaania, luovia ratkaisuja pelkäämätöntä valosuunnittelijaa. Kati Lukka ehdotti VÄS:lta valmistunutta Kaisa Salmea, jonka kanssa oli tehnyt yhteistyötä. ”Erinomainen. Mielenkiintoinen ja omaperäinen”, hän sanoi. Niinpä Kaisa Salmesta tuli *Täällä Pohjantähden alla* -teoksen valosuunnittelija.

Valintaa ei tarvinnut katua. Kaisa oli omaperäinen. Hän toi vaativiin tilanteisiin ja kuviin aina jotain omaa. Näen hänet maalarina, aivan kuin hänellä olisi



Pohjantähden alla -trilogia Jyväskylän Kaupunginteatterissa vuonna 2002. Kuvassa Marko Tiusanen ja Marjaana Kuusniemi. Kuva: Riikka Palonen.

kädessään iso sivellin, jolla hän vei luonnosta eteenpäin tai lisäsi näyttämön tapahtumien vaikutusta ja koskettavuutta. Pohjantähteni keskiössä olivat naiset: yhteisöllisyys, hoiva, naisten kantama vastuu ja elinvoima sotavuosina. Esitys alkoi Pentinkulman kyläyhteisön työväenlaululla. Kaisa Salmi esitteli näiden ihmisten yhteenkuuluvuuden kauniina kokonaisuutena. Sitten hän valaisi heidät yksi kerrallaan seuraajaheittimen liikutettavalla valokehällä. Nyt koettiin, että yhteisö koostuu yksilöistä. Valo pysähtyi hetkeksi jokaisen kasvoihin. Tuntui kuin kuvattava tervehtisi katsojaa. Prologin lopuksi kyläyhteisö lauloi virren, jonka tunnelma muistutti suuresti työväenlaulun tunnelmaa. Meidän *Pohjantähtemme* alkoi näin. Kaikki oli yhteistä. Oli jakautunut kansa, jota kuitenkin kiinnostivat toisiinsa synnyinmaanmaan historia, oma kylä, toisista välittäminen ja perinteet.

Kaisa Salmi ei ehkä ole niinkään tilan kuin pikemminkin tunteen ja jonkin aineettoman tunnelman valaisija.

Pohjantähti oli tavanomaista pitempi esitys, mutta se esitettiin tavanomaisessa teatteritalossa. Kaisa Salmi osoittautui erikoistapaukseksi valosuunnittelun opiskelijoiden joukossa. Hän lähti mieluummin teatteritaloista ulos, kaduille, paikkoihin, joissa liikkui arkisin paljon ihmisiä. Hän valitsi taiteellisessa työssään epätavanomaisia tehtäviä, kuten Reykjavikin Hallgrímurin kirkon ulkopintaan



Kaisa Salmen *Fellmanin pelto* -teos Lahdessa vuonna 2013. Kuva: Tiina Rekola.

neljästä suunnasta heijastettavat kuvaprojisoinnit. Hän etsi epätavanomaisia esityspaikkoja ja ryhtyi rakentamaan niihin installaatioita. Ensin hän kukitti gerberoilla eduskuntatalon portaat ja tarjosi sitten katsojille mahdollisuuden viedä ne mukanaan, kun ne olivat saaneet kukkia muutaman päivän. Sitten samanlainen operaatio Rautatientorilla. Nämä tapahtumat herättivät paljon myönteistä huomiota. Kaisa saa valoisalla ajattelutavallaan ihmiset puolelleen. Hänen installaationsa tarjoavat ihmisille iloa ja jotain alkuperäistä: ihmettelyn mahdollisuutta. Ihmettelevä ihminen on hereillä, utelias ja havaintokykyinen kuin lapsi. Kaisa Salmi on samalla hyvällä asialla kuin teatteriesityksetkin: voimaannuttamassa ihmisiä. Hän ei tyystin torju teatteritalojakaan, vaan tekee välillä valoja myös teatteriesityksiin. Kaikista ohjauksistani joissa hän on ollut työkumppanina, olen iloinnut jälkeenpäin.

Esitystapahtumat ovat kuitenkin hänen rakkaimpia prosessejaan. Niihin on alkanut liittyä myös poliittisia merkityksiä.

Lahden Fellmanin puistoon Salmi järjesti yhteisöllisen suurperformanssin *Fellmanin pelto* vuonna 2013. Siellä sanomalehti-ilmoituksella kutsutut 8 000 ihmistä - arvaamattoman suurine lisäjoukkoineen - rekonstruoivat fyysisesti ja akustisesti kansalaissodan aikaisen, surullisenkuuluisan Fellmanin pellon, monen syyttömän ihmisen murtumis- tai kuolinpaikan. Näin raavaiden miesten itkevän, kun he saivat huutaa yhteen ääneen yläilmoihin: ”Äiti! Äiti!”. Kiitos tinkimättömyydestä ja rohkeudesta, Kaisa.

Kalle Ropponen. Petroskoin Kansallisen teatterin, entisen Suomalaisen teatterin johtaja Sergei Pronin vetosi suomalaiseen kulttuuriväkeen vuonna 2007, kun hänen teatterinsa ideologia ja ohjelmisto olivat uhattuina. Proninin mukaan suomen- ja karjalankielisten teosten esittäminen oli ainoa mahdollisuus yhteisen kulttuurihistoriamme säilyttämiseksi. Teatteri tarvitsi suomenkielisiä näyttelijöitä ja muita teatterintekijöitä sekä tekstejä. Suomen teatteriohjaajat ja dramaturgit ry (STOD, silloin Suomen Teatteriohjaajaliitto) otti haasteen vastaan. Hankimme suomalaisilta säätiöiltä rahoituksen muun muassa suomalaisnäyttelijän pitkään vierailuun ja parin suomalaisin voimin tehtävän esityksen valmistamiseen Petroskoissa.

Sain ohjatakseni Petroskoissa Hella Vuolijoen *Niskavuoren naiset* (1938). Valosuunnittelijaa haettiin Temen sisältä, ja tehtävään valittiin Kalle Ropponen. Teatteriemme työskentelykulttuurin erot olivat suuria. Kallen rauhallisuuden ja diplomaattisuuden ansiosta vältyimme monelta konfliktilta.



Vuosisadan rakkaustarinat Suomen Kansallisteatterissa vuonna 2013. Kuvassa Cécile Orblin ja Petri Manninen. Kuva: Stefan Bremer.

Sittemmin olen tehnyt yhteistyötä Kallen kanssa vuonna 2012 valmistaesamme Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* (1866) Hyrylän lakkautetun varuskunnan vankilaa muistuttavassa urheilukasarmissa.

Märta Tikkasen kirjailijuudelle perustuvan *Vuosisadan rakkaustarinat* teimme Kansallisteatterille vuonna 2013. Jatkoimme yhteistyötä Minna Canthin aatteita, taidetta ja vaikutusta tutkivassa esityksessä *Canth – Kertomus uuden ajan ihmisistä*. Aihe on identtinen Märta Tikkasen Vuosisadan rakkaustarinoiden kanssa. Molemmat valaisevat naistaiteilijan asemaa, tasa-arvon puutetta ja emansipaatia, tosin eri vuosisadoilla. *Canth – Kertomus uuden ajan ihmisistä* sai ensi-iltansa syksyllä 2016 niin ikään Kansallisteatterissa.

Kalle on aloitteellinen, sisällöstä lähtevä valodramaturgi. Hän on myös ilmiömäinen esitysdramaturgi. Ei mikään ihme, että hän kertoo olleensa Teatterikorkeakouluun pyrkiessään kahden tulen välissä. Hakeako dramaturgian vai valo- ja äänisuunnittelun koulutusohjelmaan? Loppujen lopuksi Kallen valinta oli VÄS – sen visuaalisuuden vuoksi. En ole tavannut intuitiivisempaa valonsuunnittelijaa kuin Kalle Ropponen. Valot syntyvät harjoitusprosessin aikana ja tukevat näyttelijöiden lisäksi esityksen kokonaisuutta. Valon vaihdot esityksessä ovat millintarkkoja suhteessa näyttämöllä tapahtuviin mielenliikkeisiin, eikä ohjaajan tarvitse pyytää niitä. Hän on aina prosessissa ajan tasalla. Valossa



Canth – Kertomus uuden ajan ihmisistä Suomen Kansallisteatterissa vuonna 2016. Kuvassa Kristiina Halttu. Kuva: Stefan Bremer.

on elämää läpi koko teoksen. Siinä vaiheessa ennen ensi-iltaa, kun Kallen on luovutettava valon ajo toiselle, hän siirtää jatkajalle myös vastuun täydellisestä läsnäolosta ja herkkyydestä. Minulle on melkein mysteeri, että hän onnistuu siinä. Kiitos antaumuksestasi!

KIRJALLISUUS

Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista: Epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Suom. Max Rand. Valikoinut Sigfried Unseld. Forum-kirjasto 11. Helsinki: Tammi. (*Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, 1963.)

TAUSTALUKEMISTO

Helavuori, Hanna-Leena & Korhonen, Kaisa. 2008. *Kiihottavasti totta*. Helsinki: Like.

TEKSTISSÄ JA VALOKUVISSA MAINITUT KAISA KORHOSEN OHJAAMAT ESITYKSET

Seppo Parkkinen: *Canth – Kertomus uuden ajan ihmisistä*. Kansallisteatteri, Helsinki. Ensi-ilta 23.11.2016.

Seppo Parkkinen – Märta ja Henrik Tikkanen: *Vuosisadan rakkaustarinat*. Kansallisteatteri, Helsinki. Ensi-ilta 13.9.2013.

Fjodor Dostojevski: *Rikos ja rangaistus*. Keski-Uudenmaan Teatteri, Kerava/Tuusula. Ensi-ilta Tuusulan Hyrylässä, Olympiakasarmissa 21.2.2012.

Hella Wuolijoki: *Niskavuoren naiset*. Petroskoin Kansallinen teatteri, Petroskoi. Ensi-ilta marraskuussa 2008.

Väinö Linna: *Täällä Pohjantähden alla*. Jyväskylän kaupunginteatteri, Jyväskylä. Ensi-ilta 28.9.2002.

Maritza Núñez – Alfonso Padilla: *A la luz de la oscuridad (Pimeyden valossa)*. Ensi-ilta Viitasaaren nyky-musiikkifestivaalilla 8.7.1999.

Huimaus – Órar. Suomalais-islantilainen ryhmä, Tampere/Reykjavik. Ensi-ilta kesäkuussa 1995.

Fjodor Dostojevski: *Fávittinn (Idiootti)*. Islannin kansallisteatteri, Reykjavik. Ensi-ilta 26.12.1994.

Harold Pinter: *Kuun valo*. Helsingin kaupunginteatteri. Suomenkielinen kantaesitys 4.10.1994.

August Strindberg: *Pelikaninn (Pelikaani)*. Islannin teatterikoulu, Reykjavik. Ensi-ilta 1.5.1993.

Yö Kaaoksen tytär. Valon Teatteri. Ensi-ilta Kajaanin Sanassa ja Sävelessä 4.7.1991.

Fjodor Dostojevski: *Rikos ja rangaistus*. Musta Rakkaus, Tampereen Teatteri, Frenckell-näyttämö, Tampere. Ensi-ilta 22.9.1990.

Franz Xaver Kroetz: *Riistapolku*. Musta Rakkaus, Tampereen Teatteri, Frenckell-näyttämö, Tampere. Suomenkielinen kantaesitys 23.3.1990.

William Shakespeare: *Otello*. Musta Rakkaus, Tampereen Teatteri, Frenckell-näyttämö, Tampere. Ensi-ilta 15.12.1989.

Anton Tshehov: *Lokki*. Tampereen yliopiston näyttelijäntöyön laitos. Ensi-ilta keväällä 1988.

Maaria Koskiluoma – Leo Tolstoi: *Anna Karenina*. Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 11.12.1986.

Anton Tshehov: *Körsbärsträdgården/Kirsikkapuisto*. Lilla Teatern, Helsinki. Ensi-ilta 10.11.1983 ruotsiksi ja 20.8.1984 suomeksi.

Anton Tshehov: *Kolme sisarta*. KOM-teatteri, Helsinki. Ensi-ilta 1.9.1979.

Maksim Gorki: *Jegor Bulytjov och de andra*. Svenska Teatern i Helsingfors, Helsinki. Ensi-ilta 27.2.1969.

Orvokki-kabareet. Suunnittelu ja ohjaus: Kaisa Korhonen, Timo Bergholm ja Kalle Holmberg. Ylioppilas-teatteri ja Yleisradio, Helsinki. Ensi-illat ja ensilähetykset 1965–1966.

Bertolt Brecht: *Pikkuporvarihäät*. Ylioppilasteatteri, Helsinki. Ensi-ilta keväällä 1965.

Eurooppalaisen ja amerikkalaisen tanssitaiteen suhteesta valosuunnittelun kehityslinjoihin 1900-luvun alusta nykypäivään

ARI TENHULA

Tanssin ja valosuunnittelun vuorovaikutuksesta

Tanssitaiteen ja valosuunnittelun suhteessa on syntynyt monia rinnakkaisia, osin risteäviä genealogioita, jotka ovat läsnä nykypäivän tanssitaiteessa. Käsittelen tässä artikkelissa tanssitaiteen ja valosuunnittelun suhdetta nojautuen tanssitaiteen historiaan: tuon esille modernin tanssin, postmodernin tanssin sekä tanssin lähihistorian suhdetta valosuunnitteluun. Pohdin tanssitaiteen historian teoksia suhteessa valosuunnittelun mahdollistamaan visuaalisuuteen akselilla, jonka toisessa päässä on näyttämö visuaalisen leikin mahdollisuutena ja toisessa näyttämön muuttuminen arkitilaksi. Lisäksi sivuan valotekniikan kehitystä ja virtuaalisten tekniikoiden nykypäivää, kun kuva- ja videoprojisoinnit yleistyvät ja arkipäiväistyvät.

Modernin tanssin valosuunnittelua ohjasivat pitkälti konserttikäytännön vaatimukset: teatteri- ja konserttinäyttämöt ja niiden tekninen varustus, valonheittimien kehitys ja niiden mahdollistamat uudet sisällölliset avaukset. Amerikassa Jean Rosenthalin valoajattelun pohjalta on kanonisoitunut sivuvaloilla piirretty keho ja takavalolla varjottomaksi luotu näyttämö, jossa tanssija on valojen rajaumahdollisuuden avulla pystytty erottamaan lattiapinnasta. Tämä traditio keskittyy liikkeen valaisuun ja abstrahoi kehon kolmiulotteiseksi kineettiseksi liiketilaksi.

Amerikkalainen postmoderni tanssi 1960–70-luvuilla tapahtui usein yleisvalossa tai galleriamaisessa valossa ja keskittyi liikeillusion sijasta liiketapahtuman nyt-hetkisyyteen ja toiminnan ei-representoivan tason esille tuomiseen. Tämän genealogian kaikuja voi nähdä myös eurooppalaisen käsitteellisen tanssin tekijöiden teoksissa.

Tanssitaiteen alalla on myös säilynyt vahvana visuaalisen speaktaakkelin perinne, jonka esteettisiä juuria voi hakea muun muassa ekspressionistisesta elokuvasta ja Bauhausin teatterikokeiluista. Amerikkalaisen modernin tanssin koreografin Alwin Nikolaisin visuaaliskineettiset teokset ovat hyvä esimerkki tästä suuntauksesta. Monet muutkin koreografit ovat teoksissaan käyttäneet valon ja liikkeen yhteistyötä synnyttääkseen jotain uutta. Lisäksi projisoinnit ovat olleet tanssitaiteen esteettistä materiaalia. Louïe Fuller leikki 1900-luvun taitteessa valon väri vaihdoksilla ja dramaattisilla valosuuntauksilla, ja Ausdruckstanzissa 1920-luvulla tanssijat tuottivat itse ekspressiivisiä varjoja. Kuva-, filmi- ja videoprojektorit ovat aina olleet myös tanssiteosten visuaalista materiaalia, esim. Ballet Russes *Parade* (1917) tai projektori selässään tanssiva Trisha Brown teoksessaan *Homemade* (1966). Kuvan digitalisoituminen on mahdollistanut projisointien sekä live- ja interaktiivisen median käytön yhä monipuolisemmin ja vivahteikkaammin. Toisaalta post-internetiaikakauden taide tuottaa kopioita ja tulkintoja virtuaalisen kulttuurin sisällöistä näyttämölle. Elämme eri tavoin yhdistyneiden todellisuuksien maailmassa.

Yhtenä kiinnostavana piirteenä 2010-luvun esityksille on uudestaan herännyt kiinnostus katsojan aistihavainnon rajoja kohtaan. Useat tanssiteokset tuovat katsojan näkökyvyn tai kuuloaistimuksen ääri rajoille korostaen näin aistisuutta ja avaten näyttämön mahdollisuuksia uudestaan kohti kiinnostavaa ambivalenttia ei-tietämisen aluetta, joka syntyy, kun en vielä osaa tunnistaa tai nimetä mitään.

En kerro tanssitaiteen historiaa kattavasti vaan poimin teoksia ja tekijöitä, jotka kuvaavat omien aikakausiensa ratkaisuja tanssin ja valosuunnittelun suhteesta. Lähden liikkeelle Adolphe Appian ja Émile Jacques-Dalcrozen yhteistyöstä Helleraussa 1910-luvulla. Siirryn Saksasta Yhdysvaltoihin kertomaan modernin tanssin valosuunnitteluun vaikuttaneen Jean Rosenthalin esteettisistä ratkaisuista, joiden perinne on yhä elävä tanssinäyttämöillä. Jatkan kuvaamalla 1960-luvun näyttämöllistä murrosta, joka näyttäytyy yhtäältä näyttämöllisten medioiden itsenäistymisenä ja toisaalta näyttämöllisiä perinteitä kyseenalaistavana radikaalina vastaliikkeenä. Käyn esimerkeissäni läpi Merce Cunninghamin teoksia sekä Judson Dance Theateriin kuuluneen Elaine Summersin teosta. Ranskalaisen nykykoreografin Jérôme Belin teoksen ja balettitradition uudistajan William Forsythen työn avulla havainnoin valosuunnittelun käyttöä teatterin merkitysapparaatin purkamisen ja uudelleenrakentamisen projekteissa.

Läpi tämän tekstin kulkee havainto siitä, miten jotkin esteettisistä valinnoista ovat perenniaalisia ja jatkuvat läpi radikaalienkin uudistusten. Kysymys siitä, valaistaanko tilaa vai tanssijaa, on yksi niistä, samoin halu hyödyntää uusinta

teknologiaa tai kieltäytyminen sen käytöstä. Nykypäivässä vaikuttavat monet esteettiset perinteet rinnan ja lomittain; usein myös teostuotannon ympäristöt ja niiden tekniset mahdollisuudet ehdottavat ja ohjailevat suhdetta valosuunnittelun perinteeseen.

Teosesimerkit, joita tekstissäni käytän, ovat valikoituneet henkilökohtaisen kiinnostuksen pohjalta mutta seuraavat kuitenkin tanssitaiteen käännekohtia – tässä tekstissä kuitenkin valosuunnittelun ja tanssitaiteen suhteen näkökulmasta tarkasteltuna. Lukija, joka odottaa tanssitaiteen valosuunnittelun rankinglistaa, pettyy. Ohitan suomalaisen, erittäin ansiokkaan valosuunnitteluperinteen, koska esittelemistäni kansainvälisistä teoksista voi johtaa kehityslinjoja, joita monet koreografit ovat valosuunnittelijoidensa kanssa omilla töillään joko toistaneet tai uudelleen tulkinneet – siksi lista hienoista tanssin ja valon vuoropuheluista suomalaisessa kontekstissa jää tämän kirjoituksen ulkopuolelle.

Kokonaistaideteos: Adolphe Appian ja Émile Jaques-Dalcrozen yhteistyö

Modernin valosuunnittelun yksi pioneereista, Adolphe Appia (1862–1928), kehitti näyttämöilmaisuun tiiviissä yhteistyössä Émile Jaques-Dalcrozen (1865–1950) kanssa. Appia kritisoi voimakkaasti aikalaisen musiikkiteatterin eriparisia näyttämöelementtejä ja erityisesti rakastamansa Wagnerin musiikin näyttämöllepanoa ja sen kolmiulotteisen esiintyjän suhdetta kaksiulotteiseen illusoriseen kulissiin. Hän halusi löytää näyttämöilmaisuun, joka vastaisi kaikilla osa-alueillaan musiikin luomaan draamaan (Beacham 1985a, 154).⁹ Tutustuttuaan Sveitsissä dalcrozelaiseen eurytmiaan Appia ymmärsi, että tämä metodi auttaisi häntä luomaan syvällisen yhteyden musiikin, liikkeen ja näyttämön välille (Appia 1924, 378).¹⁰ Eurytmia mahdollisti hänelle musikaalisen ajan systemaattisen kehollistamisen ja sen käyttämisen kolmiulotteisessa tilassa. Appian ja Jaques-Dalcrozen yhteistyö kulminoitui Dresdenissä Helleraussa Gluc-

9 Appia stipulated that setting and performance must express a carefully unified and meticulously coordinated effect, which would faithfully convey the intentions and ideas of the original creative artist. He called for three-dimensional elements, a careful evocation of psychological nuance, 'living light', symbolic colouring, and a dynamic, sculptured space, with all these expressive elements harmoniously correlated to the music and dramatic action. (Beacham 1985a, 154.)

10 In the course of composing Musik und die Inscenierung I felt the necessity for the actor to be trained in rhythmic gymnastics. The method – – was revealed to me by Dalcroze in 1906. Without changing my orientation, eurhythmies freed me from too inflexible a tradition, and, in particular, from the decorative romanticism of Wagner. From that day on, I saw clearly the route my development was to take. The discovery of basic principles for the mise en scene could only be a point of departure; eurhythmies determined my future progress. (Appia 1924, 378.)



Adolphe Appian ja
Jaques-Dalcrozen Gluckin
ooppera *Orfeo ja Eurydike*
Hellerauissa 1911/1913.

kin oopperan *Orfeo ja Eurydiken* (1762) esitykseen vuonna 1911/1913 (Beacham 1985b, 251).¹¹

Esityksessä käytettiin näyttämön kolmen seinän peittävien pellavakankaiden taakse kätettyjä valolähteitä, jotka saivat aikaan sirottuneen, koko huoneen täyttävän yleisvalon, sekä kohdennettavia liikuteltavia valoja. Yleisvalon ja suunnatun valon yhteisvaikutus korosti liikkeen kolmiulotteisuutta tuomalla tanssijoiden kehot irti arkkitehtonisesta porrastavastuksesta. Tila hehkui valoa ja osallistui tapahtuman dynamiikkaan:

”Like the actor, light must become active. Light has an almost miraculous flexibility – – it can produce shadows and distribute the harmony of its vibrations in space exactly as music does. In light we possess all the expressive power of space, if this space is placed at the service of the actor (Appia 1920, 105).

11 Appia thus undertook at Hellerau to use light to achieve two of his major objectives: first, to emphasize the living and expressive quality of the human body in rhythmic movement in space; and second, to break down the barriers which, traditionally, had governed and restricted the spectators’ perception of the work of art in performance (Beacham 1985b, 251).

”We shall learn that, merely ‘to make visible’, is not to light in this sense at all, and that, on the contrary, in order to be creative or plastic, light must be an atmosphere, a luminous atmosphere” (Appia Aronson 2008, 34 mukaan).

Yleisvalo ja sen moninaiset muodot palaavat tanssinäyttämöille hyvin erilaisissa yhteyksissä 2000-luvun ja 2010-luvun tanssitaiteessa. Judson Dance Theaterin minimalistiset esitykset ja lofteissa esitetyt happeningit 1950 ja -60-luvulla loivat näyttämöestetiikan, jossa teatterillisen valon dramatiikka ja sen muutosten dynamiikka olivat toissijaisia – teatteri-illuusiosta haluttiin pois.

Sivuvaloilla piirretty keho: Jean Rosenthal ja valosuunnittelu amerikkalaisessa modernissa tanssissa

Amerikkalaisen modernin tanssin taustalla on vapaan ja yksilöllisen kinesteettisen ilmaisun halu sekä tarve löytää uutta ilmaisua aikalaisen todellisuuden käsittelemiseksi taiteen keinoin (Monni 2004, 175–176). Tanssintekijöiden ja hei-



Imogen Cunningham.
Kuva: Martha Graham,
1931.

dän teostensa erityinen ja teoskohtainen liikemaailma vaativat myös yksilöllistä visuaalista ilmaisuja. Valosuunnittelun osa-alueita kehitettiin, jotta valo voisi osallistua tanssiteoksen kokonaisilmaisuun jokaisen teoksen ehdottamalla tavalla.

Koreografien näyttämöllinen kieli alkoi vuosikymmenten mittaan suunnata heidän käyttämäänsä valoestetiikkaa, ja esityskäytännöt ja teattereiden arkkitehtoniset ratkaisut sanelivat ehtoja teosten yksilölliselle estetiikalle. Koreografien ja valosuunnittelijoiden yhteistyön tuloksena syntyi tanssin valosuunnittelun tyyplejä, joista tarkastelen Jean Rosenthalin (1912–1969) suunnittelua Martha Grahamin teoksiin. Tukeudun näissä huomioissani suomalaisen valosuunnittelijan Mia Kivisen maisterintutkinnon opinnäytteeseen, jossa hän käsittelee Rosenthalin valoajattelua.

1900-luvun alkupuolella valosuunnittelija ei ollut vakiintunut ammattinimike. Usein valosuunnittelusta vastasivat lavastaja tai näyttämötekniikko, valomies. Amerikassa valosuunnittelun yliopistokoulutus alkoi 1920-luvulla, kun Yalen yliopistoon perustettiin 1925 School of Drama, jossa tarjottiin korkeakoulutasoista opetusta myös valosuunnittelussa, ensimmäisenä opettajana Stanley McCandless. Yksi koulun oppilaista oli Jean Rosenthal.

Martha Grahamin kanssa yhteistyötä tehnyt Jean Rosenthal on yksi tanssin valosuunnittelun pioneereista.¹² Rosenthal tutustui nuoreen Martha Grahamiin Neighborhood Playhouse -teatterikoulussa New Yorkissa ja teki vuodesta 1936 alkaen valosuunnittelun kaikkiaan 36:een hänen teokseensa. Rosenthalista tuli ensin Grahamin ryhmän tekninen assistentti, mutta myöhemmin hän vakiinnutti paikkansa taiteellisenä suunnittelijana. Rosenthalin työ toi valosuunnittelijan mukaan esitystä suunnittelevaan taiteelliseen tiimiin. Työuransa aikana hän kehitti valon teknologiaa ja loi uutta, modernille tanssille ominaista valoestetiikkaa.¹³ Mia Kivinen kertoo opinnäytteessään Rosenthalin valoestetiikasta:

Omien sanojensa mukaan Jean Rosenthal sai eniten aikaan tanssivalosuunnittelun alueella, josta hän piti erityisesti siksi, että se tarjosi mahdollisuuden abstraktiin, symboliseen ja visuaaliseen valoon. Joitain Rosenthalin töitä voi

12 Hänen taiteellinen uransa kattaa satoja tuotantoja, mm. 36 teosta Martha Graham Companylle ja töitä New York City Balletille sekä Metropolitan Oopperalle. Broadwaylle hän on tehnyt lukemattomia suunnittelutöitä, mm. *West Side Story* (1957), *The Sound of Music* (1959), *Fiddler on the Roof* (1959) ja *Cabaret* (1966).

13 1930-luvulla myös valonheittimet kehittyivät, ja silloin kehitettiin yhä vieläkin käytössä olevat Fresnell-heittimet ja profiilivalot sekä Pani-projektorit. 1940-luvun alussa keksittiin paraboliset alumiinoidut heijastimet, PAR-kannut, jotka ovat olleet myös tanssivalosuunnittelun perusvälineistöä niiden käytön yleistyttyä.



Martha Graham: *Night Journey* (1947). Kuva: Arnold Eagle.

vielä nähdä mm. Martha Grahamin ryhmän esittämänä, mutta nykakatsojan silmään Rosenthalin yksinkertainen tyyli voimakkaine sivu- ja takavaloinen saattaa tuntua ennalta-arvattavalta perusratkaisulta. Aikanaan se kuitenkin oli raikasta ja uutta, ja Rosenthalilla on suuri osuutensa sivuvalon muodostumisessa tanssin standardiksi. Myös edelleen yleinen taustakankaan valaisu oli Rosenthalin usein käyttämä ratkaisu. (Kivinen 2005, 43.)

Mia Kivisen mukaan Rosenthalille valosuunnittelijan tärkeimmät työkalut olivat valon muoto, väri, liike ja suunnat. Valon muodon osatekijöitä olivat tarvittava valon määrä, keilan muoto ja tarvittavat muutokset molemmissa sekä itse valonlähde. Valon liikkeen, eli valotilanteiden vaihtumisen, tuli ottaa rytmensä musiikista, tanssista, liikkeestä, äänestä tai muutoksesta tekstissä ja korostaa näitä näyttämöllä. Rythmi oli Rosenthalille erittäin tärkeä, ja hän kiinnitti valojen vaihtumiseen erityistä huomiota aina himmenninten valinnasta alkaen. Rosenthalin mukaan värin ei tulisi kiinnittää huomiota vaan tehostaa kohtauksen kokonaisuutta. Väriä voi käyttää dramaattisestikin, mutta sävyn tulisi aina olla uskottava. Rosenthal toi sivuvalon tanssin vakioratkaisuksi. Myös muut,

näkyvyyden kannalta toisarvoiset, mutta visuaalisen kuvan kannalta tärkeät suunnat, kuten takavalo ja varsinkin yläsivuväli, olivat Rosenthalille tärkeitä. (Kivinen 2005, 42.)

Rosenthalin ja Grahamin näyttämöestetiikasta on säilynyt perusoletuksena paljon nykynäyttämölle. Monet valosuunnittelijat toistavat suunnitteluratkaisuja, jotka luotiin modernin tanssin aikana: kolmiulotteisuutta korostava taka- ja sivuvälijen käyttö, taustakankaan valaisu, näyttämölavastuselementtien ja tanssin sisällöllinen yhteys kuuluvat edelleen monen koreografin teosten perusratkaisuihin. Rosenthalin käyttämä, läpillä tarkaksi rajattu valoalue ”Marthan jumalan sormi” (*West Dance Magazine* 1996) on yksi valosuunnittelun keinoja nykyäänkin.

Myöhemmät koreografit ja valosuunnittelijat kyseenalaistivat näiden elementtien merkityksen valosuunnittelun kanonisina keinoina. Seuraavaksi nostan esille tanssiteosten visuaalisia muutoksia Merce Cunninghamin ja Judson Dance Theaterin taiteilijoiden piirissä.

Kokeita ja kokeiluja: Merce Cunningham ja Judson Dance Theater

1960-luku amerikkalaisessa baletissa, modernissa tanssissa ja postmodernissa tanssissa oli valtavan innovaation aikaa. Aikakaudella oli monia rinnakkaisia tanssitaiteen todellisuuksia, New Yorkin yläkaupungin teattereista Greenwich Villagen kokeellisiin esityksiin. 1960-luvulla elettiin myös visuaalisen kulttuurin suurta murrosaikaa. Aikalaiskuvauksissa vuosikymmentä kuvaa multimedian kiihko, joka näkyi psykedeelisinä valoshow’ina vaihtoehtoisissa rockklubeissa¹⁴ tai multimediateattereina isojen teattereiden lavoilla.¹⁵

Merce Cunningham (1919–2009) perusti oman tanssiryhmänsä vuonna 1953 toimiessaan tanssinopettajana vapaamielisessä Black Mountain Collegien taidekoulussa. Ryhmän perustajiin kuuluivat tanssijat Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor ja Remy Charlip sekä säveltäjät Anthony Tudor ja John Cage, josta tuli Cunninghamin elämäkumppani.

John Cage oli kiinnostunut zenbuddhalaisuudesta, jota hän myös opiskeli New Yorkissa Columbia-yliopistossa D. T. Suzukin luennoilla. Zenpraktiikan myötä hän vapautui arvostamaan kaikkea ääntä ja alkoi käyttää musiikissaan sekä preparoituja instrumentteja että löydettyjä ääniä. Tutustuttuaan *I Chingiin*,

14 Katso mm. Joshua Light Show ja Filmore East klubi.

15 Katso mm. Robert Joffreyn ensimmäinen multimediarockbaletti *Astarté* vuodelta 1967 New Yorkin City Center Theaterissa.



Merce Cunningham: *Winterbranch* (1964).
Kuva vuodelta 1970: James Klosty.

kiinalaiseen klassiseen ”*Muutosten kirjaan*”, jonka Richard Wilhelm oli kääntänyt englanniksi 1950, hän aloitti Merce Cunninghamin kanssa yhdessä kokeilut sattu-manvaraisilla kompositiorakenteilla. Tanssin ja musiikin mimeettisen yhteyden rikkominen avasi myöhemmin mahdollisuuden tarkastella muitakin näyttämön elementtejä toisistaan irrallisina, omalakisina elementteinä, jotka ilmenivät näyttämöllä itsenäisesti, rinnakkaisesti koettavia aistitasoina.

Cunningham teki pitkän uransa aikana noin 200 teosta. Suuntaan tässä huomioni kolmeen 1960-luvun teokseen. Nämä teokset ovat *Winterbranch* (1964), *Variation V* (1965) ja *Canfield* (1969), joissa valosuunnittelun ja teknologian suhde tanssiin on mielestäni urauurtavaa (Vaughan 1997, 121–171; Copeland 2004, 33–34).

Winterbranch sai paljon kritiikkiä aikalaiskirjoittajilta, osin koska La Monte Youngin ääniteos *2 sounds* oli kovaääninen kahden jatkuvan dissonoivan äänen

kollaasi¹⁶, mutta myös siksi, että Robert Rauschenbergin lavastus- ja valosuunnittelu painottui pimeää halkoviin ja yleisöä häiritseviin valokeiloihin, joita tuotettiin esimerkiksi taskulampuilla. Mustiin puetut tanssijat suorittivat näyttämöllä kaatumisen ja ylösnousemisen liikkeitä. Heitä myös liikuteltiin näyttämön poikki kankaiden päällä. Kokonaisilmeeltään pimeään teokseen, jonka valosuunnittelun inspiraationa oli kaupunkiyön visuaalinen maailma, kuului myös Rauschenbergin luoma näyttämöhirviö, joka oli punaisena vilkkuvilla valoilla koristettuna rykelmä teatterista löytyneitä tavaroita. Aikalaiskriitikki piti teosta kidutuksena; ehkäpä sen omalakisat ja voimakkaat elementit olivat todella niin ärsyttävässä tai uudessa suhteessa toisiinsa.

Variation V on näyttämöteos, jossa on tanssin, lavastuksen, puvustuksen sekä reaaliaikaisesti manipuloitun musiikin ja valosuunnittelun lisäksi myös projisoitua ja ”manipuloitua” elokuvaa. Tässä teoksessa, joka on Cunninghamin 1960-luvun teoksista teknologisin, käytettiin ensimmäisen kerran elektronisia laitteita, jotka tekivät tanssijoille mahdolliseksi muokata reaaliaikaisesti valoja äänitilanteita. Teoksen tilasi French-American Festivalille Lincoln Centeriin Lucas Foss. Edellinen Cunninghamin teos *Winterbranch* oli saanut puoli vuotta aiemmin murskavastaanoton, joten tilaus oli rohkea.

Variation V:n työryhmä¹⁷ loi kokonaisuuden, jossa kompleksinen tanssi iskutti valo- ja äänilähteitä – kuitenkin niin, että muusikot ja valotekniikka pystyivät manipuloimaan äänen ja valon tasoja, kestoja ja muita ominaisuuksia. Näyttämöllä oli 12 äänisensitiivistä tankoa, joiden seassa tanssi tapahtui. Tanssijoiden lähestyessä näitä tankoja käynnistyi kullekin tangolle ominainen ääni, jota voitiin jatkojalostaa. Äänilähteinä oli lyhytaaltoradioita, magnetofoneja ja oskillaattoreita. Valoja iskuttamaan tilassa oli myös valolle sensitiivisiä antureita, joissa valokiilan katkaisu laukaisi signaalin. Yhdellä tanssijalla oli pään ympärillä pyyhe, jossa oli kontaktimikrofoni – häntä pyöritettiin päälläseisonnassa. Näyttämöllä oli myös mikitetty ruukkukasvi, ja teoksen loppupuolella Merce Cunningham ajoi näyttämöä ympäri polkupyörällä ja laukaisi valosignaaleja mennessään. (Vaughan 1997, 150.)

Canfieldin valosuunnittelusta vastasi Robert Morris, joka suunnitteli teosta varten korkean edestä harmaan tornin, joka valaisi tilaa takanäyttämölle.

16 Toinen äänistä oli nauhoitettu tuhkakupin raapiessa peiliä, toinen äänistä oli puun kiertämistä kiinalaisella gongilla.

17 Koreografia Merce Cunningham; elokuva Stan VanDerBeek; kuvamanipulaatio Nam June Paik; ääni John Cage, David Tudor, Gordon Mumma; sensorteknologia Billy Klüber, Bell Telephone laboratoriot.



Merce Cunningham: *Variation V* (1965). Kuva Hampurissa tehdystä televisionauhoitustilanteesta (Medienkunstnetz).

Tanssijoiden liike loi varjoja taustakankaalle heidän osuessaan valonlähteen eteen. Pylvääseen kiinnitettyjen valonheittimien eteen oli aseteltu erilaisia linssesjä, jotka hajottivat valokiiloja. Tämä harmaa pylväs kulki teoksen ajan etunäyttämöllä edestakaisin, aikalaiskuvausten valossa täysin omalakisesti. Cunninghamia kiinnosti läpi uransa tällainen näyttämöelementtien omalakisuus ja aikaisuus, jopa siinä määrin, että näyttämön eri elementtien kuvataan olleen erillisiä ja toinen toisistaan täysin välinpitämättömiä.

Judson Dance Theater kollektiivin esityksissä Etelä-Manhattanilla kokeiltiin spontaanisti, välittömästi ja kollektiivisesti tanssin tuotantoa ja esittämistä. Ryhmän 16 konserttia vuosien 1962 ja 1964 välillä olivat kollektiivisesti kuratoituja tanssijoiden, koreografien, visuaalisten taiteilijoiden ja muusikoiden esityksiä. Tanssissa tutkittiin arkiliikettä sekä improvisoituja ja vapaita koreografisia rakenteita. Esitykset lainasivat ideoita urheilusta, kuvataiteista, performanssista ja teatterista. Yhteisöllisyys ja monitaiteisuus ruokkivat taidelajien välistä kokeilua. Näyttämö ja esitysilta oli saatettu jakaa, ja vaikka esitykset ja taiteilijat olivat hyvin erilaisia, heillä oli yhteisiä taiteellisia tavoitteita. Sally Banes jakaa

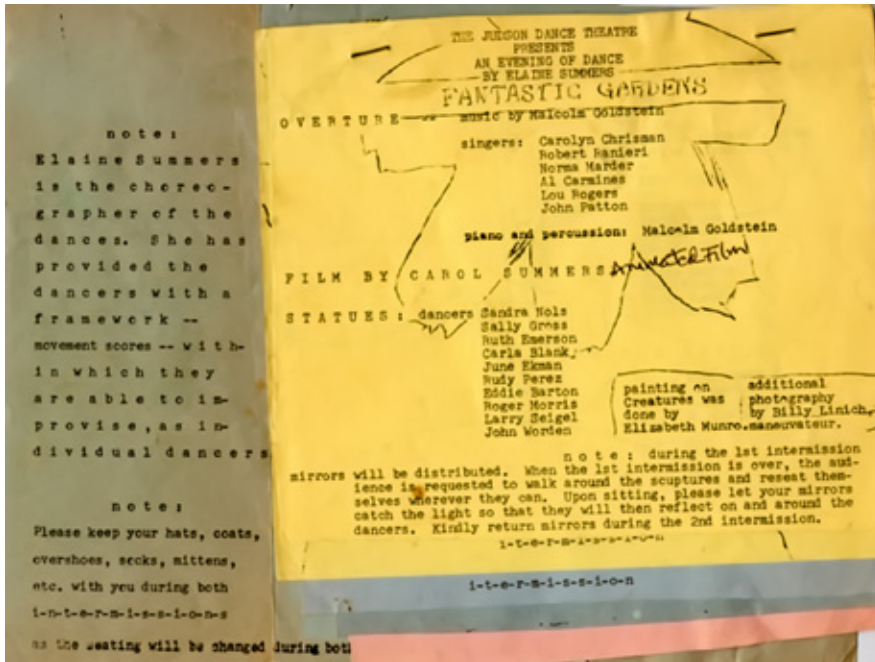


Merce Cunningham: *Canfield*. Kuva vuodelta 1970: James Klosty.

ryhmän kolmeen esteettiseen linjaan kirjassaan *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*.

Banes kuvaa ensimmäistä linjaa analyttiseksi ja minimalistiseksi. Tähän taiteilijajoukkoon hän laskee Yvonne Rainerin, Steve Paxtonin, Robert Morrisin, Lucinda Childsin ja Trisha Brownin. David Gordonin, Fred Herkon ja Arlene Rothleinin teoksia Banes kuvaa teatterillisiksi, humoristisiksi ja barokkimaisiksi. Kolmannen linjan muodostavat multimediateokset, joista vastasivat Elaine Summers ja Judith Dunn (Banes 1993, xviii). Yksittäisistä esityksistä valosuunnittelun ja multimedian osalta haluan mainita Elaine Summersin *Fantastic Gardensin* (17.–19.2.1964 Judson Church), jota Summers itse kuvaa seuraavasti:

Fantastic Gardens was the first full-evening intermedia concert in New York City combining film, dance, music, and sculpture. The concert was presented in three parts with two intermissions. The first section consisted of a film collage of dances, using change methods inspired by John Cage. In the second section, "All Around the Hall," members of the audience were seated around the edge of the Judson Memorial Church in the form of the pyramid. Film images were splashed over the ceiling, floor, walls, and audience, who were given small hand mirrors with which to pick up additional images. As the projected images, partially aided



Käsiohjelma. Huomaa ohjeet yleisölle. Elaine Summers: *Fantastic Gardens* (1964).

by mirrors placed near the projector lens, splashed very slowly over the audience, dancers began to dance inside of large sculptural pieces which were placed within and outside the perimeters of the audience. The audience was then invited to participate in the dance by using their mirrors to light the dancers. In the third section, "Other People's Gardens," one of the sculptures, a large metallic "tree" built of junk, became the instrument played by composer Malcolm Goldstein. Several films were shown successively. One of these, a film of Sally Stackhouse dancing, was projected onto a split screen before which Stackhouse performed a choreographed "shadow dance." (Breder ja Foster 1979, 149.)

Teoksen ensimmäisestä osasta, Overture, on myöhemmin rekonstruoitu palanen Movement Researchin järjestämään Judson Dance Theaterin ensimmäisen konsertin 50-vuotisjuhlaan.¹⁸

18 OVERTURE (SPLIT SCREEN & BY CHANCE DANCE & FILM) esitettiin alun perin 1962, ja se koostui 15 minuutin 16 mm:n elokuvasta ja yhden tanssijan tanssista, joka suunniteltiin Judson Dance Theaterin ensimmäiseen konserttiin, sen avajaisnumeroksi. Video on nauhoitettu 6. heinäkuuta 2012 Judson Churchissä. (Summers 2012.)

Minimalistisen linjan vaikutus myöhemmälle tanssitaiteelle on kuitenkin voimakkain. Tämä linja rajasi representoidut emootiot ja teatterilliset illuusiot taiteellisen työnsä ulkopuolelle ja keskittyi liikkeeseen, arkisena ja paljaana. Ryhmän koreografit työskentelivät keskittyen tässä ja nyt tapahtuvaan läsnäoloon ja liikkeeseen sekä tehtäväpohjaisten käsikirjoitusten rajaamiin toimintoihin. Useimmissa valokuvadokumenteissa näkyy, että teokset olivat valaistuja, mutta aikalaisdokumentit harvoin mainitsevat valojen tai valosuunnittelun osuutta teoksissa.¹⁹ Yvonne Rainer linjasi omat taiteelliset tavoitteensa vuonna 1968 *The Mind Is a Muscle* käsiohjelmassa, jossa keskeiseksi taiteelliseksi lähtökohdaksi nimettiin kehon materiaalisuus. Tämä kehon sitkeä läsnäolo (enduring reality) tuotti radikaalin mahdollisuuden vastustaa kehoa alistavia esityksiä ja avasi uutta taiteellista ja yhteiskunnallista potentiaalia (Burt 2004, 37–38).

Merce Cunninghamin teoksen *Variation V* ja Elaine Summersin teoksen *Fantastic Garden* lisäksi haluan huomioida tärkeän tanssin, valo- ja mediasuunnittelun yhteyttä kehittäneen ohjelmakokonaisuuden: Billy Klüverin ja Robert Rauschenbergin ehdottama, Bell Telephone laboratoriorien 30 insinöörin ja 10 newyorkilaistaiteilijan ponnistus *9 evenings: theatre and engineering*. Bell Telephone laboratorion insinöörit tekivät yhteistyötä Judson Dance Theatre kollektiivin ja Cunninghamin ryhmän taiteilijoiden kanssa yhdeksän kuukauden ajan. Mukana tanssin, kuvataiteen ja musiikin aloilta olivat John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor ja Robert Whitman. Esityspaikkana oli valtava 69th Regiment Armory Lexington Avenuen ja 25. kadun kulmassa New Yorkissa, ja yhteistyön tuloksia esiteltiin yhdeksän illan aikana lokakuussa 1966.

Projektin tavoitteena oli tutustuttaa taiteilijoita teknologian mahdollisuuksiin ja antaa taiteilijoille mahdollisuus tehdä insinöörien avustamana teoksia, jotka eivät olisi mahdollisia ilman kehittynyttä insinööritaitoa. Teosten vaatima elektroniikka rakennettiin erilaisista komponenteista 30 000 dollarin teknologia-budjetilla. Teknologioista keskeinen oli TEEM, elektroninen modulaatiosysteemi, joka koostui kaukosäätimillä ohjattavista kannettavista elektronisista laitteista (Blistène & Chateigné 2007, 212). Teokset käyttivät myös montaa muuta vaikeasti saatavilla olevaa tai uutta teknologiaa, kuten infrapunavastaanottimia. Rauschenbergin toiveissa insinööreille oli muun muassa valoon reagoivia sekä lämpötiloille ja paineelle herkkiä värejä, eläviä kankaita, ei-missään olevaa ääntä,

19 Ensimmäisen Judson-konsertin taiteilijana on myös valosuunnittelija Jennifer Tipton, jonka keskustelua William Forsythen kanssa referoin myöhemmin.



9 evenings: theatre and engineering. Robert Rauschenberg, *Open Score* (1966). Kuva: Peter Moore © Barbara Moore/Licensed by VAGA, NY.

time delayn käyttöä, magneettiraidalle painamista, infrapunatelevisioita, jälkilähettyksen muotoja, pimeänäkökameroita sekä Eidophor-projektoreita.

Rauschenbergin oma teos *Open Score* alkoi tennisottelulla, jossa mailoihin upotetut lähettimet saivat palloon osuessaan aikaan elektronisen signaalin, joka kuului kovana pamauksena hallin kaiuttimista. Jokainen pamaus sai yhden kenttää valaisevista lampuista sammumaan, ja näin peli hitaasti siirtyi pimeään. Toisessa kohtauksessa esiintyjät tekivät yksinkertaisia liikkeellisiä ja äänellisiä toimintoja infrapunakameroiden taltioidessa yleisön liikehdintää pimeällä näyttämöllä. Infrapunakuva, joka projisoitiin isoille kankaille, oli ainoa valonlähde valtavassa hallissa. Teoksen kolmannessa osassa Simone Forti lauloi toscanalaista kansanlaulua säkissä, jota Rauschenberg kuljetti eri puolille tilaa. (*Open Score by Robert Rauschenberg* 2007.)

Muut illat sisälsivät muun muassa Deborah Hayn koreografian liikkuvilla alustoilla seisoville ja lattiatilassa liikkuville tanssijoille. Yvonne Rainer (toisessa

esityksessä Robert Morris)²⁰ ohjasi teoksensa *Carriage Discreteness*²¹ esiintyjä langattomilla radiolähettimillä esityksen aikana. Esiintyjillä oli kuulokkeet, joista he saivat ohjeita, jotka muuttivat esitystä livenä. Rainer on myöhemmin paheksunut ottamaansa hierarkkista asemaa teoksen orkestroijana. Vastaava halu vaikuttaa teokseen esityksen aikana löytyy myöhemminkin monen koreografian teoshuomioista: muun muassa William Forsythe on teoksissaan luonut monia järjestelmiä tanssijoiden ohjeistamiseksi teostensa aikana.

9 evenings -yhteistyö synnytti E.A.T.-säätöön (Experiments in Arts and Technology, Inc), joka jatkoi taiteilijoiden ja insinöörien yhteistyön kehittämistä. Billy Klüberin mukaan teknologisia keksintöjä myös jatkojalostettiin. Yhteistyön tuloksena syntyi muun muassa uudenlainen fosfori, jota käytettiin aikanaan infrapunalaserin tutkimuksessa.²²

Representaation kritiikkiä: Jérôme Belin ja William Forsythen valoajattelusta

Valosuunnittelun ja tanssin historiaan judsonilainen, paljas näyttämöestetiikka on jättänyt voimakkaan jäljen. 1990–2000-luvun käsitteellinen tanssiesitystä ja näyttämöä dekonstruoiva ranskalaisten koreografien suuntaus on selkein Judsonista vaikutteita ottanut ja uudelleen näyttämöllistä representaatiota tutkinut taiteellisen työskentelyn diskurssi. Heidän (muun muassa Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Eszter Salamon, Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz) käyttämälleen valosuunnittelulle oli tendenssinomaista näyttämöillusion purku ja valosuunnittelu, joka tukee tapahtuman näkymistä hilliten omaa visuaalisen rekisterin merkitysavaruuksiaan.

Jérôme Belin koreografia *The Show Must Go On* (2001) käsittelee näyttämön lakeja ja myös valosuunnittelun osuutta teatterin merkitysten rakentajana. Jérôme Bel rakentaa teoksessaan representaatioita peilaamalla tekstien merkityksiä analogisiksi kehollisiksi ja näyttämöllisiksi toiminnoiksi. Teos alkaa pimeässä Leonard Bernsteinin *Tonight*-kappaleen alkaessa soida. Sanat (*Tonight, tonight / It all began tonight / I saw you and the world went away / Tonight, tonight / There's only you tonight / What you are, what you do, what you say*) korostavat tapahtuman ainutkertaisuutta: olemme paikalla, tämä tapahtuu nyt. Seuraavan

20 Rainerin värikäs kuvaus teoksen tekemisestä löytyy täältä: <http://bombmagazine.org/article/2833/feelings-are-facts>.

21 Ks. teoskuvaus täältä: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=626>.

22 Ks. E.A.T. - Archive of published documents <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=306>.

Let the sunshine in kappaleen aikana valo hitaasti nousee paljaalle näyttämölle. Näemme ääni- ja valoajan vaihtavan cd-levyn soittimeen, ja seuraava kappale, Beatlesin *Come together*, tuo esiintyjät näyttämölle. Läpi teoksen musiikkikappaleiden teksti käskyttää näyttämön tapahtumia ja esiintyjät löytävät analogisia toimintoja kappaleiden tekstien sisällölle. Toiminta on minimalistista ja keskittyy kunkin kohtauksen ydintoiminnon ympärille, rauhassa – antaen aikaa merkitystasojen avautumiselle. Vasta neljäs kappale, David Bowien *Let's Dance*, tuo näyttämölle tanssiliikettä, silloinkin sosiaalisena, arkipäiväisenä tapahtumana.

Valosuunnittelu on tärkeässä osassa teoksessa, erityisesti sarjassa *Yellow Submarine* (näyttämöllä on keltainen suorakaiteen muotoinen aukko, josta tulee keltaista valoa), *La Vie en Rose* (koko teatterin täyttää vaaleanpunainen valo) *Imagine* (koko teatteri on pimeänä), *The Sound of Silence* (teatteri pimeänä ja musiikki hiljaa, paitsi sanojen ”the sound of silence” aikana), joiden aikana esiintyjä ei ole näkyvillä. Koko teatterin merkityskoneisto sekä yleisön ja näyttämön suhde tulee tarkastelun kohteeksi.

Bel haluaa työllään kritisoida sitä vakautta, joka kuuluu mimesikseen. Hän tuo näkyville näyttämön ja koreografian

erityisyyksiä, joita ovat historiallisesti olleet: Suljettu huone, jonka lattia on tasainen ja sileä. Ainakin yksi oikealla tavalla kurinalainen ruumis. Tämän ruumiin suostumus alistua liikkumiskäskylle. Näkyväksi tuleminen teatterillisen (perspektiivin, etäisyyden, illuusion) ehdoilla. Usko ruumiin näkyvyyden, sen läsnäolon ja sen minuuden pysyvään yhteyteen. Teoksissaan Bel kiinnittää huomiota kaikkiin näihin elementteihin paljastamalla ne, liioittelemalla, kumoamalla, tuhoamalla ja monimutkaistamalla niitä. (Lepecki 2012, 114.)

Bel härnää meidän viihtymistämme vastaavuuksien maailmassa tuomalla katsojan oivallettavaksi sen analogian, joka pop-kappaleiden tekstien ja näyttämöllä toimivien ihmisten ja heidän toimintojensa sekä valosuunnittelun välillä on. Lepeckin mukaan hän kysyy,

kuinka koreografian liitto liikkumisen käskyn kanssa kannustaa, tuottaa uudelleen ja vangitsee minuuden representatiiviseen yleiseen talouteen (Lepecki 2012, 114).

Horjuttamalla tätä vakautta Bel mahdollistaa esitykselle sulkemattomia, avoimia, kehkeytyviä potentiaaleja.

Jérôme Belin ohella William Forsythe on dekonstruoinut näyttämön lakeja ja työskentelyn ennakkoehtoja.²³ Forsythe on purkanut balettitekniikan palasiksi ja koonnut balettiteoksen uudestaan omalakisiksi teatterilliseksi wunderkammeriksi, jossa sekä tanssittu liike että näyttämön visuaalisuus ovat reflektiivisen esteettisen tarkastelun kohteena. Hänen teoksensa tuottavat hypervirtityneitä, hämmästyttäviä, haastavia ja intellektuaalisesti stimuloivia jälkiä. Tutkiessaan suuren näyttämön mahdollisuuksia hän on työskennellyt perinteisimmän ja kitkaisimman tanssiperinteen kanssa: balettitradition muodot isoissa oopperataloissa.

Senta Driverin tekemä William Forsythen ja amerikkalaisen valosuunnittelijan Jennifer Tiptonin haastattelu antaa hyvän kuvan niistä mahdollisuuksista, joita tuotannollisen hierarkian huipulla työskentelevät kansainväliset taiteilijat pystyivät vaatimaan 1990-luvulla. Forsythen baletit on useimmiten tuotettu huippuvarustetuissa teatteri- ja oopperatiloissa. Hän suunnittelee usein itse valaistuksen teoksiinsa ja käyttää valoharjoituksiin jopa 25 näyttämöharjoitusta. Teoksen kaikki osa-alueet ovat työstettävänä yhtä aikaa. Siksi valoharjoitukset tapahtuvat koreografian teon yhteydessä.

Forsythen valosuunnittelua leimaavat diffuusi valo ja valkoisen eri sävyt. Hän käyttää useimmiten päivänvalofilttereiden tuottamia lämpötiloja suunnittelun elementteinä²⁴. Haastattelussa hän kertoo välttävänsä etuvaloa ja matalia sivuvaloja. Useimmiten hänen suunnittelussaan valosuunnat ovat korkealta sivuista ja takaa²⁵, mutta hän on myös tuonut valolähteitä näyttämölle ja tuonut teatterikoneiston liikkeen valopuomeineen osaksi teostensa kokonaisdramaturgiaa. Hänen suunnittelulle on tärkeää saada näyttämötilassa oleva valo materiaaliseksi ja tasaiseksi – hän haluaa näyttämön olevan kirkas ja selkeä, vaikka onkin luonut näyttämötiloja, jotka ovat kontrastisia, ja käyttänyt näyttämöllä sekä suuria lavastuselementtejä että erilaista teknistä välineistöä. Tasaista valoa varten hän on tiiminsä kanssa kehittänyt myös näyttämöaukon takana olevia heijastavia

23 Suomessa muun muassa Mikko Hynnisen Kiasma-teatteri (2004) käsitteli teatterin koneistoa liike-, valo- ja ääniesityksenä.

24 LEE 201 Full C.T. Blue (muuttaa tungstenin [3200K] valokuvan päivänvaloon [5700K]) ja LEE 201 Full C.T. Blue (muuttaa tungstenin [3200K] päivänvaloon [4300K]).

25 Frankfurtin oopperan valosillat ovat 30 metriä näyttämön yläpuolella. Forsythen suunnittelussa valolähteiden ideaalikorkeus on 24 metriä.



William Forsythe: *Sider* (2011). Kuva: Julia Reichelt.

kultaisia kankaita tai käyttänyt elokuvatuotantoihin suunniteltuja suuritehoisia valonheittäimiä, jotka valaisevat suuriakin tiloja tasaisesti yhdestä lähteestä.

Forsythe viittaa usein valosuunnitteluun komposition välineenä. Hänelle valosuunnittelu ja tanssi luovat teoksen kompositiota kontrapunktisessa suhteessa toisiinsa. Balettitradition näyttämöllisen kontrapunktiin oppi-isänään hän mainitsee George Balanchinen, jonka teosten valosuunnittelu on usein Jean Rosenthalin työtä. Forsythe on luonut omaa esteettistä kaanonia siitä, millaisena tanssija näkyy hänen teoksissaan. Rosenthalin valosuunnittelu piirsi sivuvaloilla tanssijoita plastisina elementteinä esille, kun taas Forsythen teoksissa tanssijat näyttävät usein liikkuvan kuin työvaloissa, tosin kirkkaissa ja tasaisissa – valo täyttää tilan ja luo kullekin teokselle erityisen tunnelman (raa’an, lämpimän tai kirkkaan). Tässä tavoitteessaan Forsythe jatkaa ja jalostaa Appian tavoitteita. Tällainen ylävalopainotteinen suunnittelu myös mahdollistaa virtuoottisen liikkeen artikulaation ilman, että valot häikäisevät tanssijoita, sillä perinteinen sivuvalovalaisu on erittäin vaikea tasapainoa vaativassa tanssissa.

Aistihavainto ja näkeminen: valotaiteen vaikutus tanssinäyttämöllä

1960-luvun jälkeen valotaide on kehittynyt omana taiteenlajinaan. Valotilat ja herkkyys, joista Appia unelmoi, ovat mahdollistuneet esimerkiksi James Turrellin (1943–)²⁶ tai Olafur Eliassonin (1967–)²⁷ teoksissa. Valosta on tullut oma ilmaisumuotonsa. Valotaiteilijoista monet ovat vaikuttaneet välillisesti, valosuunnittelijoiden kautta, siihen, miten valoistimus sekä näkemisen ja katsomisen kehollinen tapahtuma ymmärretään tanssitaiteessa.

James Turrellin taide koostuu tilasta ja valosta. Hänen teoksissaan katsojan havainto muuttuu suhteessa teokseen katsojan tilan- ja ajankäytön mukana. Saapuminen valotiloihin sisään tai niiden läheisyyteen synnyttää muuttuvan valo- ja värikokemuksen. Havainto muuttuu ajassa – usein Turrellin luomien monokromaattisten valotilojen intensiteetti kasvaa ja kokijan kehollisen adaptaation kautta havaittu värikin muuttuu. Turrellin kiinnostus havainnon psykologiaan suuntasi häntä tutkimaan tällaista äärimmäistä aisti-impulssien niukkuutta. Hän tutki *Dark Spaces* sarjassaan aistihavainnon rajoja ja sitä, miten värihavainto muuttuu valon määrän mukana. Hän huomasi, että siirryttäessä hyvin vähäiseen valoon näkemisen tapahtumasta tulee huomion keskipiste ja aistihavainto heiluu mielen sisäisen havainnon ja ulkoisen havainnon välillä ja ne jopa yhdistyvät. (Govan & Kim 2013, 94–97.)

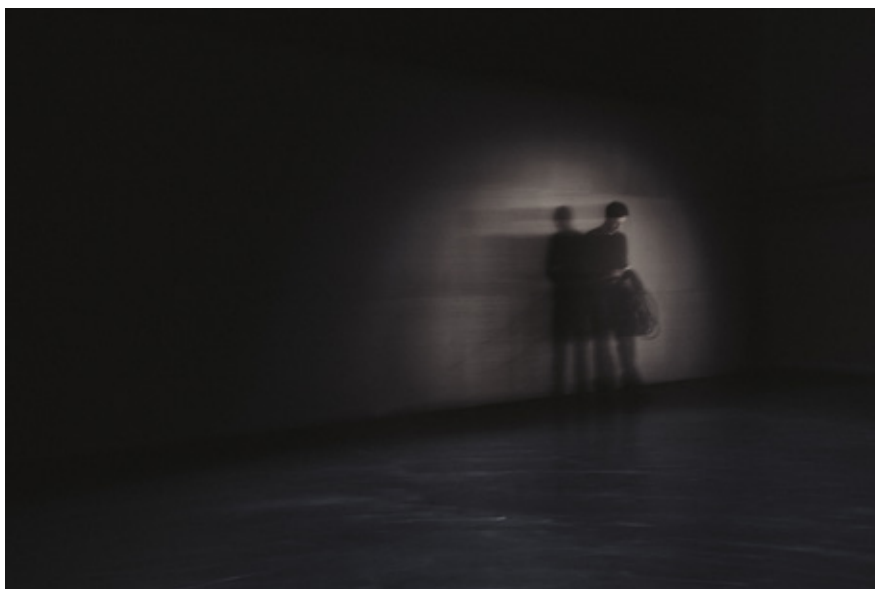
Tästä aistisuuteen ja havaintoon liittyvästä taiteellisesta potentiaalista ovat olleet kiinnostuneita myös koreografit. Tanssitaiteessa herkkyys valon aistikokemukselle liikkeen yhteydessä on selvä. Liike piirtyy eri tavoin kirkkaassa valossa kuin hämärässä, ja valotehon heiketessä saavumme havaintoalueelle, jossa on vaikea enää erottaa liikkuvaa kohdetta verkkokalvon omista aistiärsykkeistä. Hyvin hämärä valo saa meidän havaintokykymme sekaisin – emme enää koe etäisyyksiä, muotoja tai värejä tarkkarajaisina aistimuksina, vaan aivomme alkavat tuottaa epävarmuutta, muutoksia, heiluntaa.

Teos, joka on inspiroitunut havaintomme äärirajoista, on Jefta van Dintherin, Minna Tiikkaisen ja David Kiersin *Grind* (2011).²⁸ Teoksessa toimitaan katsojan havaintokyvyn reunalla. Painavan teknomusiikin täyttämässä tilassa tuntuu pimeydessä melkein erottuvan ähisevä, painivan hahmon varjo. Myöhemmin mustiin puettu tanssija kerää kaapelia käsiinsä, kuin cowboy lasso köyttä,

26 Turrell 2016.

27 Eliasson 2016.

28 van Dinther 2016.



Jefta van Dinther *Grind* (2011). Kuva: Viktor Gårdsäter.

pomppien takaseinää vasten. Sekä seinä että tanssijan hahmo tuntuvat olevan liikkeessä musiikin rytmin kanssa pulssimaisesti muuttuvan valon johdattamana – nopeasti muuttuva valosuunta, valon värin vaihdokset ja välähdykset luovat optista vastaliikettä tanssijan toistuvalla toiminnolla. Katsojasta hahmo tuntuu liikkuvan itseään vastaan, nykivän ilmassa kahteen suuntaan. Teoksessa on kohta, jossa liikkeen vertikaali tärinä kohtaa valon ja äänen vastaavat liikkeet ja näiden yhteisvaikutuksesta voimistuu. Teoksen päättää kohtaus, jossa strobovalo pysäyttää tanssijan ja hänen ilmassa pyörittämänsä valkean köyden salamankaltaisilla iskuilla, jotka kutovat jatkuessaan katsojan verkkokalvolle valomattoa, joka hitaasti muuttuu. Läpi koko teoksen Tiikkaisen valosuunnittelu pitää meidät tietoisena katsomisen tapahtumasta, työstää valohavaintoa yhdessä liikkeen ja musiikin kanssa sekä leikkii mielensisäisen näyn ja ulkoisen havainnon rajalla.

Tanssitaide post-internet-taiteen aikakaudella

Nykykoreografien näyttämökieli reagoi aikamme medioituun todellisuuteen ja vaikuttaa television, elokuvan sekä internetin käyttämästä kuvastosta. Valosuunnittelijat ovat käyttäneet tanssiteoksissa monenlaista mediaa, kuten edellä käy ilmi. Analogiset ja digitaaliset projisoinnit erilaisilla dia- ja videoprojekto-reilla ovat laajasti olleet myös tanssin käytössä. Erilaiset internetin välittämät

virtuaaliset todellisuudet, etäyhteyksien mahdollistamat kohtaamiset ja online-materiaali ovat jo muuttuneet rakenteellisiksi osiksi näyttämötodellisuutta, kun videoserverit hakevat kuvia pilvipalveluista. Lähes kaikki näyttämöä ohjaavat välineet ja ohjelmistot ovat digitaalisia.

Internet-taide ja varsinkin internetin siirtyminen todellisuutta läpäiseväksi tasoksi on vaikuttanut myös tanssintekijöiden suhteeseen näyttämön todellisuuteen; internetkulttuuri ei ole enää erillinen saareke, vaan yhä enemmän vain kulttuuria (Connor 2014, 61).²⁹ 2010-luvun taiteilijoissa on monia, jotka eivät erottele medioituja todellisuuksia reaalielämän sisällöistä, vaan sekoittavat niitä ja luovat omia viittaussuhteita reaalisen ja virtuaalisen erilaisten muotojen välille. Esimerkkeinä voi mainita Trajall Harrellin³⁰ tai Florentina Holzingerin ja Vincent Riebeekin teokset³¹ tai Jacolby Satterwhiten mediateokset ja niiden liveinkarnaatiot³². Valosuunnittelussakin on näkyvissä trendi, jossa mediatodellisuuden ja viihteen visuaalisia ja usein myös virtuaalisia ratkaisuja kopioidaan tai yritetään kopioida näyttämölle. Myös sosiaalisen median vaikutus näkyy tanssiteoksissa esim. Youtube-dramaturgiana, lyhyinä frontaaleina kohtauksina, puheena tai tanssina.

Lopuksi

2010-luvulla valosuunnittelun ja tanssin vuoropuhelu on rikasta ja nyansoitua. Teosten kirjo on tietenkin hyvin laaja, ja taiteilijoiden käytettävissä olevat resurssit vaihtelevat suuresti. Digitaaliset työkalut ja valon mallintaminen mahdollistavat paljon joustavampaa suunnittelutyötä kuin aiemmin. Osaltaan tämä on mahdollistanut sen, että valoa ja väriä voidaan tuottaa monipuolisemmin, laadukkaammin ja herkemmin kuin vielä viime vuosisadan alkupuolella. Esimerkiksi LED-valojen kehityksen myötä väriavaruudet ovat laajentuneet ja värivivahteet, myös alkuun vaikeat valkoiset, ovat helpommin saavutettavissa kuin perinteisten heittimien ja värikalvojen avulla. Värin vaihtaminen ja väritilanteiden liukuminen toisiinsa tapahtuu digitaalisilla välineillä huomattavasti joustavammin, valotilanteiden ohjailtavuus ja valopöytien ohjelmointimahdollisuudet ovat hurjat verrattuna Jean Rosenthalin tai Adolphe Appian aikaan. Kuitenkin tanssitaiteen teosten osalta kyse on aina taiteellisista valinnoista ja halusta tuoda katsojat erityisten

29 Ks. esimerkiksi Kholeif 2014 tai Kholeif 2016.

30 Harrell 2016.

31 Holzinger & Riebeck 2016.

32 Satterwhite 2016.

tanssi- ja valokokemusten äärelle. Laitteiden kehitystyö ei koskaan korvaa taiteellista ajattelua.

Tanssitaiteen ja valosuunnittelun suhde päivittyy vuoropuhelussa, jota taiteilijat käyvät keskenään ja yleisönsä kanssa. Uusia välineitä saapuu näyttämölle, kalliit erikoisratkaisut arkipäiväistyvät ja kuluttajalaitteet mahdollistavat aiemmin kalliiden teknologioiden laajamittaisen haltuunoton. Toisaalta taide hakeutuu aina myös teknologisen tuotannon ulkopuolelle ja taiteilijat käyttävät tulevaisuudessakin ”löydettyjä” esitystiloja, joissa esityksen muut osatekijät painottuvat. Luontoon tai kaupunkitilaan rakennetut ja tilojen visuaalista potentiaalia virittävät esitykset ovat myös lisääntymässä, kun taiteilijoiden kiinnostus ei-inhimillisen toimijuuden näyttämiseen osana teoksia lisääntyy. Valokeila saattaa koreografisessa teoksessa osua myös puuhun tai sammaleeseen. Luontoon perustetun näyttämön valolähteeksi löytyy kuu tai aurinko: esityksen valaisevat silloin avaruuden kappaleet.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

Blistène, Bernard & Chateigné, Yann. 2007. ”Itinerary.” Teoksessa *A theater without theatre*, toim. Arino, Amaranta & Franco, David. Näyttelykatalogi. Barcelona: MACBA – Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

Aronson, Arnold. 2008. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Banes, Sally. 1993. *Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*. Durham ja Lontoo: Duke University Press.

Beacham, Richard C. 1985a. ”Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau, Part One: ’Music Made Visible.’” *New Theatre Quarterly* 1:3, 154–164.

Beacham, Richard C. 1985b. ”Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau, Part Two: ’Poetry in Motion.’” *New Theatre Quarterly* 1:2, 245–261.

Breder, Hans ja Foster, Steven C., toim. 1979. *Intermedia*. Corroboree: Gallery of New Concepts, School of Art and Art History, University of Iowa.

Burt, Ramsey. 2006. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Oxon: Routledge.

Burt, Ramsey. 2004. Genealogy and Dance History: Foucault, Bausch, and de Keersmaeker. Teoksessa *Of the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory*, toim. André Lepecki. Middletown: Wesleyan University Press.

Connor, Michael. 2014. Post-internet: What It Is and What It Was. Teoksessa *You Are Here: Art After the Internet*, toim. Omar Kholeif. Manchester ja Lontoo: Cornerhouse ja SPACE.

Copeland, Roger. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York: Routledge.

Driver, Senta. 2000. ”William Forsythe and Jennifer Tipton: A Conversation about Lighting.” *Choreography and Dance* 5:3, 41–78.

Govan, Michael & Kim, Christine Y. 2013. *James Turrell: A Retrospective*. Los Angeles ja München, Lontoo ja New York: Los Angeles County Museum of Art ja Prestel Verlag.

Kholeif, Omar, toim. 2014. *You Are Here: Art After the Internet*. Manchester ja Lontoo: Cornerhouse.

Kholeif, Omar, toim. 2016. *Electronic Superhighway: From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet*. London: Whitechapel Gallery.

Kivinen, Mia. 2005. *Nollasta Rosenthaliin – valon hajoitettu historia*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Klüver, Billy. 1997. *Open score by Robert Rauschenberg*. DVD (2007). E.A.T ja Artpix.

Lepecki, André. 2012. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suom. Hanna Järvinen. Kinesis 3. Helsinki: Like.

Lepecki, André, toim. 2004. *Of the Presence of the Body: Essays on dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Vaughan, David. 1997. *Merce Cunningham: Fifty years*. New York: Aperture.

West, Martha. 1996. "The light fantastic – Fuller, Rosenthal & Tipton: beginning with Loie Fuller in the nineteenth century, dance has pioneered the development of twentieth-century stage lighting." *Dance Magazine* helmikuu 1996, 89–92.

ARKISTOT

The Appia Collection, Beinecke Library, Yale University.

Appia, Adolphe. 1911. Eurhythmies and the Theatre. Walther Volbach (engl. käännös).

Appia, Adolphe. 1920. *Actor, Space, Light, and Painting*. Essee. Walther Volbach (engl. käännös).

Appia, Adolphe. noin 1924. Theatrical Experiences and Personal Investigations. Walther Volbach (engl. käännös).

INTERNETLÄHTEET

9 evenings: theatre and engineering. Haettu 15.6.2016. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=294>.

Dinther, van. 2016. Jefta van Dintherin internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://jeftavandinther.com/>.

Eliasson. 2016. Olafur Eliassonin internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://olafureliasson.net>.

Harrell. 2016. Trajal Harrellin internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://betatrajal.org/home.html>.

Holzinger & Riebeck. 2016. Florentina Holzingerin ja Vincent Riebeckin internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://www.campo.nu/en/artist/727/florentina-holzinger-vincent-riebeck>.

Medienkunstnetz. Haettu 24.3.2017. <http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>.

Satterwhite. 2016. Jacolby Satterwhiten internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://jacolby.com/home.html>.

Summers. 2012. Overture (reconstruction) by Elaine Summers. YouTube-video, käyttäjältä elainesummersdance 2.8.2012. Haettu 15.6.2016. https://youtu.be/OtcKjU4q_vI.

Turrell. 2016. James Turrellin internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://jamesturrell.com>.

KUVALÄHTEET ESIINTYMISJÄRJESTYKSESSÄ

Adolphe Appian ja Jaques-Dalcrozen Gluckin ooppera *Orfeo ja Eurydike* Helleraussa 1911/1913. [Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre, 1994].

Imogen Cunningham. Kuva Martha Graham, 1931. [http://68.media.tumblr.com/1a544d4f6430d7c4c-021f385d63d499b/tumblr_nphjlxlnWRlr70t2xol_1280.jpg].

Martha Graham: *Night Journey* (1947). Kuva Arnold Eagle. [https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2FJ64aQvypz5EzLCdhpZ9EIEA%252FMartha%2BGraham%2Bin%2BNight%2BJourney%2B%2528NJY%2B016%2529.jpeg&width=1100&quality=95].

Merce Cunningham: *Winterbranch* (1964). Kuva vuodelta 1970: James Klosty. [http://2.bp.blogspot.com/_qFugoT3ZUQ/UIi04cZGB4I/AAAAAAAAA9I/OxjpLjPzu3A/s1600/Winterbranch+slideshow+%25231+CA+Jan+1971+LOW+RES-1.jpg].

Merce Cunningham: *Variation V* (1965). Kuva Hampurissa tehdystä televisionauhoitustilanteesta (Medienkunstnetz). [http://farm2.static.flickr.com/1077/1478175223_c8f03a8aed_o.jpg].

Merce Cunningham: *Canfield*. Kuva vuodelta 1970: James Klosty. [<http://blogs.walkerart.org/visualarts/author/annag/>].

Käsiohjelma. Elaine Summers: *Fantastic Gardens* (1964). [http://www.elainesummersdance.com/fantastic_flyer.jpg].

9 evenings: theatre and engineering. Robert Rauschenberg, *Open Score* (1966). Kuva Peter Moore [©Barbara Moore/Licensed by VAGA, NY].

William Forsythe: *Sider* (2011). Kuva Julia Reichelt. [<http://juliareichelt.de/?tag=william-forsythe>]

Jefta van Dinther: *Grind* (2011). Kuva Viktor Gårdsäter.

II OSA

Tekijyyden ulottuvuuksia

Ennakkoon sovittua vai prosessissa opittua – mitä on valosuunnittelijan ennakkosuunnittelutyö nykyesityksessä?

MERI EKOLA

Tämä artikkeli käsittelee valosuunnittelijan valmistettavaa työvaihetta, ennakkosuunnittelutyötä, osana suunnitteluprosessia. Se pohjautuu omaan kokemukseeni sekä eräiden suomalaisten ammatissa toimivien valosuunnittelijoiden haastatteluihin. Käyn vuoropuhelua yhdysvaltalaisen valosuunnittelijan Richard H. Palmerin yli 20 vuotta sitten kirjassaan *The Lighting Art* (1994) esittämän metodiikan kanssa, johon olen itse teoriannälkäisenä valosuunnittelun opiskelijana ja nuorena ammattilaisena tukeutunut, sillä se on ollut pitkään yksi harvoista kirjoista, jotka suhtautuvat valosuunnitteluun muutenkin kuin matemaattis-teknisesti suuntautuneena alana. Sittenmin olen havahtunut tarkastelemaan toimintaani valosuunnittelijana nykyteatterin ja -tanssin sekä esitystaiteen parissa ja todennut Palmerin oppien soveltuvan työskentelyyni valikoiden. Olen kokenut toistuvasti hämmennystä pyrkiessäni lähestymään suunnitteluprosessia Palmerin näkökulmasta.

Palmerin kuvauksessa suunnitteluprosessia määrittävinä piirteinä mieleeni on painunut prosessin ennakoiva suunnitelmallisuus ja päämäärätietoisuus; esitys rakennetaan jonkin olemassa olevan materiaalin, kuten draamatekstin tai liikekoreografian, varaan. Palmerin suunnittelun lähtökohtana on olemassa olevan, esityksen pohjana toimivan materiaalin analyysi, jonka pohjalta valosuunnittelija valmistaa käsikirjoituksen esityksen valollisesta kuljetuksesta ja siirtää lopuksi suunnitelmansa tekniseksi informaatioksi toteutusta varten. (Palmer 1994,

11–12.) Innoituksenani tälle tekstille oli halu kuulla muiden nykyesitysten parissa toimivien valosuunnittelijoiden kokemuksia suunnitteluprosessista Palmerin ajatusten rinnalla. Haastattelin seitsemää valosuunnittelijaa kevään 2016 aikana. Haastattelun pohjustuksena käytin ennakkosuunnitteluprosessia eritteleviä kysymyksiä, jotka toimivat myös keskustelun runkona haastattelutilanteessa. Tallensin keskustelut ja käytin tallenteita muistiinpanojeni tukena kirjoittaessani tätä tekstiä. Tarkastelen valosuunnittelua tilanteessa, jossa esityksen sisäiset, eri elementtien väliset hierarkiat ovat rapistuneet ja suunnittelun lähtökohdat monipuolistuneet niin sisällöissä kuin työtavoissa. Peilaan haastatteluissa ilmenneitä ajatuksia yhdessä omien kokemusteni kanssa Palmerin esittämään näkemykseen ennakkosuunnittelun sisällöstä sekä sen asemasta osana kokonaisprosessia ja pohdin, miltä osin nykypäivän suunnittelutyö eroaa mallin käytännöistä. Tukeudun kahteen tuoreeseen väitöstutkimukseen, Yaron Abulafian *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre* (2016) ja Tomi Humaliston *Toisin tehtyä, toisin nähtyä: esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä* (2012), jotka kumpikin käsittelevät syväluotaavasti valosuunnittelua ja sen muuttunutta toimintakulttuuria. Lisäksi viittaa nykyesitysten ominaispiirteitä laajemmin käsitteleviin teksteihin, Annette Arlanderin artikkeliin *Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä* (2011) ja Hans-Thies Lehmannin kirjaan *Draaman jälkeinen teatteri* (2009), vahvistaakseni havaintoja toimintatapojen muutoksista.

Valosuunnittelijan toimintaympäristö on nykyesityksissä varsin erilainen kuin se esittävän taiteen kenttä, jonne Palmer valosuunnittelijan tekstissään sijoittaa. Tulosvastuullinen sisällön tuottaminen ohjaajan tai koreografin vanaudessa ei ole asetelmana itsessään aikansa elänyt, mutta se toteutuu pääasiassa toisenlaisissa tuotantorakenteissa kuin nykyesitykset yleensä. Kokeellisemmat ja *poikkeavat* nykyesitykset tapahtuvat usein konventioita toistavien ja tuotantopaineiden puristuksessa olevien instituutioiden ulkopuolella. Nykyesitys on ”enemmän läsnäoloa kuin esittämistä, enemmän jaettua kuin tarjottua kokemusta, enemmän prosessia kuin tulosta, enemmän ilmaisemista kuin merkitsemistä, enemmän energetiikkaa kuin informaatiota”, kirjoittaa teatteritutkija Hans-Thies Lehmann (2009, 153) draaman jälkeisestä teatterista. Lainaus kuvaa mielestäni hyvin liikehdintää, jota nykyesityksissä on käynnissä.

Palmerin kuvauksessa valosuunnittelua leimaa lähes kyseenalaistamaton alistaisuus sekä palvelukeskeisyys: valosuunnittelijan keskeisimpiä taitoja on kyky omaksua olemassa olevat olosuhteet ja mukautua niihin. Kärjistettynä Palmerin (1994, 11) käsitys tarkoittaa, että valosuunnittelijan luovuus kohdistuu ylhäältä päin annettujen ajatusten muokkaamiseen ja eteenpäin viemiseen

ammattinimikkeen mukaisella vastuualueella eli valollisessa ilmaisussa. Palmer näkee lähes utopistisena tilanteen, jossa valosuunnittelija on tiiviissä yhteistyössä muun työryhmän kanssa projektin alusta alkaen ja jossa valosuunnittelijalle annetaan kokonaiskonseptin kannalta taiteellista vastuuta sekä päätäntävaltaa. Tällainen lähtöasetelma on kuitenkin nykypäivänä lähes itsestäänselvyys, sillä valosuunnittelija mielletään kiistattomasti osaksi taiteellista työryhmää projektin ensi metreiltä saakka. Kehitys kohti syvempää yhteistyötapaa sekä valon kasvanut autonomia ilmaisumuotona ovat kulkeneet käsi kädessä. (Abulafia 2016, 246.) Tämä heijastelee yhtä nykyesitysten tunnusomaisimmista ominaispiirteistä: hierarkiattomuutta, joka lävistää koko esityksen tekoprosessin aina työryhmän valta-asetelmista siihen, kuinka eri ilmaisumuodot asettuvat näyttämölle. Haastattelemani valosuunnittelijat näkevät suunnittelutyön pohjimmiltaan edelleen palveluammattina, mutta ”asiakas” ei ole tietty yksi henkilö, kuten ohjaaja tai koreografi, vaan yleisemmin koko työryhmä ja itse esitys. Mielenkiintoiseksi koettu työskentely etenee kohti yhteistä päämäärää eikä yksittäisen henkilön mieltymyksiä. Valosuunnittelijalla on aina pyrkimys ymmärtää yhteiset motiivit ja se, mitä työryhmä yhdessä haluaa tehdä.

Nykyesitysten parissa työskentely koetaan lähes poikkeuksetta prosessinomaiseksi. Prosessi nykyesityksissä merkitsee laajemmin työskentelytapaa ja tarkoittaa paljon muutakin kuin työskentelyn vaiheittaista etenemistä ja ideoiden kehittymistä työskentelyn edetessä, kuten Palmer (1994, 11) käsitteen ymmärtää. Oman kokemukseni mukaan se tarkoittaa esitysmateriaalin synnyttämistä prosessissa työskennellen, yhteissuunnittelun hengessä, ilman yhden henkilön määräämää visiota. Esitysideaa lähestytään ihmisten kautta, jolloin yhteistyö pohjaa molemminpuoliseen kiinnostukseen toista ihmistä ja toisen ajatuksia kohtaan sekä yhteiseen haluun luoda yhdessä jotain erityistä. Työskentelyn lähtökohtana on jokainen projektissa mukana oleva ihminen ominaispiirteineen, kiinnostuksen kohteineen ja yksilöllisine ilmaisutapoineen. Kaikki työryhmän jäsenet, valosuunnittelija mukaan lukien, asettavat itsensä ja ammattitaitonsa ikään kuin esityksen lähdemateriaaliksi, aineksiksi, joista käsin itse esitys luodaan. Työryhmää kootaan kuin bändiä, ja jokainen vaikuttaa siihen, minkälaista musiikkia bändi soittaa. Esitystaitelija ja tutkija Annette Arlander (2011, 97) pitää tällaista ryhmäideologista työtapaa esimerkkinä siitä, kuinka perinteisiä hierarkioita ja valta-asetelmia pyritään nykyesityksiä tehtäessä välttämään.

Keskusteluissa haastateltujen kanssa sivuttiin usein kysymyksiä valosuunnittelijan ammatti-identiteetistä ja vastuualueista. Moni haastatelluista pohti, voiko ennakkosuunnittelua ylipäänsä erottaa erilliseksi työvaiheeksi ja millä

perusteella. *Valosuunnittelijan ennakkosuunnittelu* -termi itsessään koetaan jollain tapaa historialliseksi jäänteeksi. ”Se muistuttaa ajasta, jolloin valosuunnittelijan piti lunastaa paikkansa työskennellessään muiden esityksen suunnittelijoiden joukossa ja laitosteatteerituotannoissa oli tarve määrittää suunnittelijan identiteetti suhteessa valaistustekniseen henkilökuntaan”, toteaa ääni- ja valosuunnittelija Mikko Hynninen (2016) haastattelussa. Moni valosuunnittelija kokee ammatti-identiteettinsä paljon laajemmaksi kuin mitä he mieltävät valosuunnittelun erityisosaamisen alana tarkoittavan. Valosuunnittelija Tomi Humalisto puhuu toimenkuvan *laajenemisesta* sekä *rinnakkaisten lisätoimenkuvien* mukaan tulosta. Luontainen jatke valosuunnittelijan toimenkuvulle ovat muut esityksen visuaaliset osa-alueet, kuten lavastus ja tilasuunnittelu (Humalisto 2012, 284). Lähes kaikki haastattelemani suunnittelijat kokevat praktiikkansa sijoittuvan pitkälti dramaturgian saralle, vaikka eivät tule erikseen dramaturgeina tunnustetuiksi. Dramaturgin titteliä avoimempia nimikkeitä, kuten *dramaturginen dialogi* ja *ulko-puolinen silmä*, on ilmestynyt viime vuosina nykyesitysten käsiohjelmiin. Näiden nimikkeiden takaa löytyy usein henkilö, jolla on muun kokemuksensa rinnalla valosuunnittelijan tausta. Vastuualueiden rajat hämärtyvät ammattinimikkeiden liudentuessa. Joissakin esityksissä tekijöiden vastuualueiden erittely jätetään kokonaan tekemättä ja teos signeerataan yhteisesti työryhmänä. Arlander huomauttaakin, että kollektiivinen ja jaettu tekijyys synnyttää parhaimmillaan itse organisoituvaa, ihmisten keskinäiseen luottamukseen, rakkauteen ja ystävyyteen nojaavaa yhteistyötä, mutta pahimmillaan se johtaa ääneen lausumattomaan ja siksi entistä hankalammin tiedostettavissa ja purettavissa olevaan valtajärjestelmään. (Arlander 2011, 93, 97.)

Ilmeistä on, että häilyvä ammatti-identiteetti heijastelee projektista toiseen muuttuvaa toimintaympäristöä, jonka vaihtelevaan maastoon valosuunnittelija sulautuu. Jokainen uusi projekti on kuin uusi alku, tutkimusmatka muihin ihmisiin, uuteen ympäristöön, ennalta tuntemattomaan aiheeseen sekä omaan itseensä. Alati uudelleen muotoutuvien toimenkuvien johdosta Humalisto puhuu nykyesitysten tekijöistä *ammattimaisina diletanteina*, jotka joutuvat tai haluavat joutua yhä uudelleen uusien ratkaisujen tai haasteiden eteen (Humalisto 2012, 285–286). Itse koen olevani jokaisessa uudessa projektissa kuin vasta-alkaja, sillä joudun määrittelemään työskentelyni suuntaviivat joka kerta uudelleen. Suunnitteluprosessiini heijastuvat yhä uudelleen perustavanlaatuiset kysymykset: Mihin suunnitteluni pohjautuu? Kuinka toimia yhteistyössä muiden esitykseen osallistuvien ihmisten ja kerronnan elementtien kanssa? Kuinka tehdä kulloisestakin tilanteesta käsin valosuunnittelua, joka on erottamaton osa esi-

tyksen sisältöä? Minusta tuntuu, että työskentelyni toteutuu näiden kysymysten vanavedessä joka kerta uudella, edellisestä projektista poikkeavalla tavalla. Vasta prosessin kuluessa opin ymmärtämään teosta ja näkemään, minkälaista suunnittelua se tarvitsee.

Projektiluontoisesti toteutuviissa nykyesityksissä yksilö tai yhteisö toimii työryhmän koollekutsujana. Erinäisten yhteistyö- ja rahoitushakemusten kirjoittamisen myötä koollekutsujalla on tulevasta esityksestä lähes poikkeuksetta pitkälti kielellistynyt, mutta useimmiten vielä abstraktilla tasolla oleva idea. Palmerin kuvaamissa suunnitteluprosesseissa esitysidea näyttäytyy aina jonakin valmiina materiaalina, kuten draamatekstinä, jonka varaan esitystä aletaan rakentaa. Tämä on mielestäni suurin eroavaisuus nykyesitysten lähtökohtiin verrattuna, sillä useimmiten esitysidea on vain lähtökohta työskentelylle, eikä se implisiittisesti sisällä mitään olemassa olevaa materiaalia, jonka oletetaan olevan lopullisessa esityksessä mukana. Esitysidea voi lähestyä esitystä temaattisella tasolla tai vaikkapa tutkimuskysymyksenä. Se toimii ensisijaisesti lähtötilanteena ja ponnistuslautana yhteiselle työskentelylle. Ennakkosuunnitteluvaihe on pitkään tutustumista. Tutustuminen tapahtuu olemalla läsnä tilanteissa, jakamalla omia ajatuksia ja kuuntelemalla muita. Referenssimateriaali muun muassa kuvina, tekstinä, videoina ja tapahtumina toimii yhteisenä tarttumapintana ja keskustelun avaajana. Se on väylä toisen ihmisen ajatusprosessiin ja luo maaperää, johon yhteinen teos voidaan juurruttaa.

Palmerin mukaan esityksen elementtien järjestäminen toteutukseksi etenee, kun esitysmateriaalia analysoidaan. Valosuunnittelija käy ennakkosuunnitteluvaiheessa työryhmän kanssa dialogia kysymyksiin, jotka purkavat esitysmateriaalia ja sen osatekijöitä ja jotka käsittelevät materiaalin tarjoamia teemoja, tunnelmia, tapahtumia. Tähän työryhmä ja valosuunnittelija ovat perinteisesti käyttäneet työkaluna taulukkomuotoista mallia, *lakanaa*, erittelemään esityksen elementit ja selvittämään lähdemateriaalin tapahtumia, niihin osallistuvia henkilöitä, aikaa sekä paikkaa ja muita tapahtumaolosuhteita. Taulukkomalli esittää esitystekstin sisällön konkreettisten kysymysten kautta: mitä, missä, milloin, kuka. Taulukkoon eritellyn tiedon avulla valosuunnittelijalle ja työryhmälle rakentuu yhteinen ymmärrys esitystekstistä ja pohja tarkempaa esityselementtikokoaista analyysiä varten. Esityspurun pohjalta valosuunnittelija voi aloittaa valollisen kuljetuksen rakentamisen ja keskittyä tarkemmin valon luonnetta ja laatua koskeviin kysymyksiin, kuten kuinka välittää haluttu tunnelma, kuinka rakentaa esityksen rytmiä valovaihtojen avulla ja kuinka tuoda ilmi ympäröivien olosuhteiden, kuten

vuorokaudenajan tai tapahtumaympäristön vaihtelu valollisessa kerronnassa. (Palmer 1994, 12–33.)

Kun valosuunnittelija tulee projektiin mukaan, häntä vastassa ei prosessi- lähtöisessä työtavassa ole valmiin materiaalin analyysi. Siitä huolimatta ennakkosuunnittelun peruspilarina voidaan silti yhä nähdä kysymysten esittäminen itselle ja muulle työryhmälle: Missä me olemme? Mitä me teemme? Mitä me käsittelemme? Miksi me käsittelemme? Analyysin painopiste on siirtynyt ulos fiktiivisen näyttämötodellisuuden raamista koskemaan laajemmin esityksen olemassaolon kysymyksiä. Tämä on seurausta laajemmasta muutoksesta, joka koskee nykyesitysten todellisuuskäsitystä. Näyttämö ei ole itsestäänselvästi enää itsenäisen ja umpinaisen maailman kehys, vaan yhä useammin nykyesityksillä on pyrkimys luoda näyttämön ja katsomon lävistävä kokemus, jossa näyttämön tapahtumista tulee osa vallitsevaa todellisuutta. Todellisuuden ja fiktion samanarvoisuus on merkittävä osa postdraamallisen paradigman ydintä (Lehmann 2009, 178). Valosuunnittelija törmää muiden työryhmän jäsenten tapaan abstrakteihin ja esityskokonaisuutta käsitteleviin kysymyksiin sen sijaan, että ratkoi representaatian luomisen sisäisiä kysymyksiä. Lehmann puhuikin *olosuhteiden teatterista* (Lehmann 2009, 128). Valosuunnittelija Jani-Matti Salo (2016) käyttää haastattelussa ilmaisua *raamittaminen* esityksen kokonaiskonseptin hahmottamisesta. ”Oleellista on yhdessä työryhmän kanssa ymmärtää, mitä esityksen raamiin mahtuu ja mitä jää raamin ulkopuolelle. Raamittamisen avulla pyritään määrittämään ilmaisun keinoja ja tyylejä, rakenteita sekä minkälaisessa suhteessa esityksen elementit ovat toisiinsa sekä ympäristöönsä nähden”, Salo tarkentaa. Pääasia on hänen mukaansa hahmottaa, kuinka teos pyrkii kommunikoidaan katsojan kanssa. Esityksen raamin määrittely ja sen tiedostaminen on oleellista, jotta valosuunnittelija kykenee etenemään suunnittelussa ja ymmärtämään, mikä on valon rekisteri.

Ennakkosuunnitteluvaiheessa valosuunnittelija pohtii oman ilmaisuvälineensä näkökulmaa suhteessa rakentuvaan kokonaisuuteen. Apuna valosuunnittelijalle toimivat erilaiset esityksen osatekijöitä erittelevät ajatusrakenteet sekä muiden taiteenalojen, kuten kuvataiteen, musiikin ja arkkitehtuurin, metodiikasta lainatut rinnastukset. Tästä esimerkkinä valosuunnittelija Erno Aaltonen (2016) käyttää musiikin rakenteellista ajattelua apuna valoajattelun hahmottelussa. Musiikin terminologia on Aaltoselle konkreettinen työkalu abstraktin ja ei-kielellisen materiaalin, kuten valon, hahmottamiseen. Ennakkosuunnitteluvaiheessa Aaltosen mieleen piirtyy rytmisiä kuljetuksia kuvaamaan valon muutoksia, jotka kääntyvät valosuunnitteluprosessin edetessä visuaalisiksi eleiksi. Valosuunnittelija Kristian

Palmu (2016) puolestaan pyrkii nimeämään adjektiivien esityksen kokonaiskonseptille ominaisen tunnelman ja hakee sille vastaavuutta valon ominaisuuksista. Tästä tulee esityksen ja valoajattelun yhtymäkohta, joka toimii suunnittelun ohjenuorana ja heijastuu valon laatua koskevissa ratkaisuisa. Itse olen taipuvainen hahmottamaan valoa esittämisen tapahtumaa koossa pitävänä sidosaineena ja siitä näkökulmasta käsin tarkastelen sen dramaturgista rakennetta ja visuaalisia nyansseja. Konkreettisenä heijastuspintana ajatuksilleni käytän tilaa sekä tilan ja valon yhdessä luomaa tilannetta, jonka kokemisen piiriin katsoja esityksessä kutsutaan. Pyrin valollisissa ratkaisuisani käymään vuoropuhelua tilanteen ehdottaman katsojaposition ja kokijan subjektikäisyyden kanssa ja tällä tavoin olemaan liitoksissa esityskokonaisuuteen.

Haastatellut olivat yhtä mieltä siitä, että ennakkosuunnittelun päällimmäinen tavoite on hahmotella omalle työilleen konseptuaalinen selkäranka. Palmerin (1994, 56) näkemyksen mukaan valaistuskonsepti on keskeisin ”tuote”, jonka valosuunnittelija työssään tuottaa ja toivon mukaan menestyksekkäästi myy muulle tuotantotiimille. Haastattelemani valosuunnittelijat kokevat konseptin kuitenkin lähinnä omaksi työvälineekseen. Konseptin avulla valosuunnittelija pystyy reagoimaan yhteiseen ja yleiseen esitystä koskevaan keskusteluun, vaikka ajoittain se saattaa säilyä suunnittelijan omana salakielenä, jonka yksityiskohtaista kielioppia muu työryhmä ei ymmärrä. Voi myös olla, että konsepti ei ole millään tavoin nähtävissä ulospäin, mutta se ei ole oleellista. Olennaista sen olemassaololle on, että se toimii referenssinä, jonka kautta suunnitteluun liittyvät kysymykset voi heijastaa. Konsepti on oleellinen loppujen lopuksi ainoastaan valosuunnittelijalle itselleen, koska se toimii kaikkien ratkaisujen tukipilarina ja heijastuspintana. Palmerin (1994, 55) mukaan valosuunnittelijan konsepti on jollain tasolla visuaalinen ilmentymä teoksen kokonaiskonseptista ja sen sisältämästä väittämästä suhteessa esityksensä esityksensä. Nykyesityksissä valaistuskonseptin suhde esityksen kokonaiskonseptiin ei ole näin ilmeinen. Esityksen kokonaiskonsepti vain harvoin määrittää kaikkia ilmaisumuotoja koskevan näkökulman teokseen, koska sitä ei periaatteessa pyritä enää rakentamaan alisteiseksi. Elementtien rinnasteisuus (Lehmann 2009, 154) jättää valosuunnittelijalle vastuun ja vapauden valita valon lähestymistavan itse. On myös mahdollista, että valosuunnittelu ja siihen liittyvät kysymykset ovat esityskonseptin lähtökohtia, sanoo Humalisto ja käyttää esimerkkinä väitöstutkimukseensa liittynyttä esitystä *Pimeä projekti*. ”Näkyvyyden ja pimeyden kysymys ei rajoittunut ainoastaan valosuunnittelun alueeseen, vaan se vaikutti voimakkaasti koko esitykseen: se pakotti haastamaan näyttämöajattelua, esittämisen tapaa ja yleisösuhdetta.” (Humalisto 2012, 292.)

Haastattelut osoittivat, että konseptin luominen on valosuunnittelijan henkilökohtaista taiteellista työskentelyä ja suunnitteluprosessin vaiheista selkeimmin itsenäisen työskentelyn vaihe, jonka etenemistä on mahdotonta esittää yksiselitteisesti ja yleispätevästi. Jokaisella suunnittelijalla on jollain tasolla vakiintunut tapa hakea ja löytää impulssit, jotka johtavat valaistuskonseptin määrittämiseen. Valosuunnittelijan inspiraatio konseptiinsa voi kummuta todella monimuotoisista sfääreistä. Haastattelujen valossa valaistuskonseptin nimittäjiä ovat muun muassa abstraktius, henkilökohtaisuus, tulkinnanvaraisuus ja intuitiivisuus. Valosuunnittelija Yaron Abulafia tunnustaakin heti väitöstutkimuksensa alkusanoissa, kuinka valon ilmaisulliset ulottuvuudet ovat laajentuneet viime vuosisadalla tapahtuneen teknologisen kehityksen, valotaiteen esiinnousun sekä esittävän taiteen saralla tapahtuneen kehityksen ansiosta. Taiteiden välinen avoin assosiaatiomaasto tarjoaa valosuunnittelijalle vapaasti työstettävän, esittävyiden erilaisia muotoja ja taiteellisen ilmaisun potentiaalia pursuavan hedelmällisen maaperän. (Abulafia 2016, 3.) Humalisto (2012, 284) puolestaan kokee, että laajentunut toimenkuva tarjoaa valosuunnittelijalle enemmän liikkumatilaa ja täten ilmaisullista vapautta sekä mahdollisuuksia vaikuttaa taiteelliseen lopputulokseen.

Oleellinen osa valosuunnitteluprosessia on ymmärtää, kuinka kommunikoida valosta. Haastatteluissa moni suunnittelija mainitsi pyrkimyksen kohti mahdollisimman avointa kommunikaatiota niin, että prosessista myös valosuunnittelun osalta tulisi yhteinen. Valosuunnittelijan näkökulmasta on tärkeää, että muut työryhmän jäsenet ymmärtävät valon mahdollisuudet tulla merkityksiä ilmaisevaksi keinoksi muiden elementtien ohella. Tämän vuoksi on oleellista luoda alusta valollisista ajatuksista kommunikointiin, jokin yhteistyön väline, jonka avulla on mahdollista saattaa työryhmän jäsenet vuorovaikutukseen keskenään. Ihmisten kyky havaita valoa vaihtelee todella paljon. Kun valosuunnittelija Jenni Pystynen (2016) puhuu haastattelussa eri ihmisten suhteesta valoon, hän käyttää vertauksena suhtautumista ruokaan. ”Valo on toisille kuin perustarve ja heille riittää, että sitä on, jotkut taas ovat valon vaikutuksesta todella tietoisia”, Pystynen sanoo. Hän korostaa, kuinka erilaisen herkkyyden ja tarpeiden ymmärtäminen on tärkeää. Oman kokemukseni mukaan keskusteleminen voi olla toisille paras tapa välittää ajatuksia, mutta toiset kokevat sen vaativaksi, sillä kieli abstraktin luonteensa vuoksi voi aiheuttaa helposti epätarkkuutta ja jättää merkityssisällön pimentoon. Tällöin visuaaliset esimerkit ovat tarjonneet helpommin lähestyttävän tavan hahmottaa valon vaikutuksia kuin sanalliset selitykset. Luonnoskuvat ja mittakaavamallinnukset ovat oleellinen osa valosuunnittelijan ennakkosuunnitteluvaiheessa tuottamaa materiaalia, jonka avulla

valosuunnittelija kommunikoi suunnitelmastaan, sanoo Palmer (1994, 11). Moni haastatelluista pitääkin niitä kätevinä työvälineinä ideoista, vaihtoehtoista ja erityisesti visuaalisesta kompositiosta puhuttaessa. Tulinnanvaraisen visuaalisen materiaalin, kuten havainnekuvien ja luonnoksien, käyttö jakaa kuitenkin mielipiteitä. Toisten mielestä ne synnyttävät helposti väärinymmärryksiä ja niistä saattaa olla siksi enemmän haittaa kuin hyötyä, toisille ne ovat oleellinen lisä keskusteluun. Haastatellut kokevat luonnostelun kuitenkin elintärkeänä osana ennakkosuunnittelua. Luonnokset eivät ole yksinomaan ulospäin suuntautuvan kommunikoinnin väline, vaan ne auttavat etenemään itsenäisessä työssä. Luonnostellessaan valosuunnittelija tutustuu omaan ajatteluunsa, ja abstraktilla tasolla oleva idea saa ensimmäisen konkreettisen muodon. Valoajattelun siirtäminen kaksiulotteisesta mallinnuksesta kolmiulotteiseen maailmaan jo ennakkosuunnitteluvaiheessa antaa valosuunnittelijalle mahdollisuuden osallistua yhteiseen työskentelyyn tasavertaisemmin. Haastattelussa moni suunnittelija mainitsee kuitenkin sen toiseikan, että harvoissa harjoitustiloissa on teknisiä edellytyksiä valolla harjoitteluun. Valokokeilut toteutuvat usein lähtöajatus soveltaen, saatavilla olevia resursseja keräten ja lopullisesta muodosta tinkien, mutta pääasia on, että valon fyysisyydestä on mahdollista saada jonkinlainen tuntemuksen tasolla oleva aavistus mahdollisimman varhaisessa vaiheessa.

Palmerin asenne valokokeiluja kohtaan on skeptinen. Hänen mukaansa on resurssien tuhlausta ”leikkiä valoilla” eli tehdä kokeiluja, jotka selventäisivät toivottua visuaalisuutta (1994, 10). Prosessilähtöisessä tekotavassa kuitenkin erilaiset käytännön kokeilut ovat keskeisessä roolissa, sillä niiden avulla luodaan aktiivisesti esityksen sisältöjä. Valosuunnittelija Minna Tiikkainen (2016) kertoo haastattelussa, kuinka hän pyrkii usein järjestämään työskentelyolosuhteet niin, että jo projektin alkuvaiheessa olisi mahdollista päästä kokeilemaan käytännössä valollisia ideoita yhdessä työryhmän kanssa. Tiikkaisen kokemuksen mukaan alkuvaiheessa tehdyt käytännön valokokeilut kantavat usein prosessin läpi lopulliseen esitykseen saakka. ”Jotta kokeiluista olisi oikeasti hyötyä, suunnittelu-prosessin on oltava käynnissä ja valosuunnittelukonseptista on oltava olemassa jonkinlainen idea ennen käytännön työskentelyä”, sanoo Tiikkainen.

Keskusteluissa haastattelemani valosuunnittelijoiden kanssa nousi esiin huomio siitä, kuinka monen nykyesityksen olomuoto on muuttuva. Esitys saattaa edetä esimerkiksi peräkkäisten tehtävien tai kestollisen rakenteen mukaan, jolloin tapahtumien kiinnkohdat suhteessa valoon saattavat olla häilyviä. Työskentelyä ohjaa ajatus, että esitys ei saavuta pysyvää muotoa ensi-illassa, vaan prosessi jatkuu ensi-illan jälkeen aina esitysten loppuun asti. Tämän lisäksi monen ny-

kyesityksen luonne on paikkasidonnainen, jolloin suunnittelijoiden on otettava kantaa siihen, mitkä esityksen osatekijät ovat pysyviä ja mitkä muunneltavissa, kun esitystä adaptoidaan toiseen esitysympäristöön. Valosuunnittelijan on oltava varautunut siihen, että suunnitteluprosessi jatkuu niin kauan kuin esitys elää. Valosuunnittelija ja lavastaja Milla Martikainen (2016) ottaa haastattelussa kantaa tilanteeseen kysymällä, ”kuinka suunnitella niin, että sallii prosessin”. Näkemys jatkuvasta prosessista hämärtää entisestään suunnitteluprosessin eri työvaiheiden rajoja ja vaatii kenties muuttamaan käsitystä myös valosuunnittelun lopputuloksesta staattisena päämääränä.

Valosuunnittelijan työhön projektista toiseen niin sisältä kuin ulkoapäin kohdistuvat vaatimukset muovaavat ennakkosuunnittelun tarpeita ja tapoja ja pitävät sen olemuksen siten vaikeasti määriteltävänä. Ennakkosuunnittelu on ennen kaikkea työkalu, jota voi käyttää tiedon hankkimiseen sekä erilaisten päämäärien saavuttamiseen. Nykyesitysten kontekstissa näkökulma aihepiiriin on kapea ja rajoittava, jos ajatellaan vain, että ennakkosuunnittelulla on tavoitteena olla lopputuloksen tulosvastuullista kuvittelua ja että valosuunnittelija ansioituu lopputuloksen laskelmointitarkkuudessa. Haastattelujen ja oman kokemukseni valossa oleellisinta on ymmärtää *ennakkosuunnittelu*-käsitteen monimuotoisuus ja tulkinnanvaraisuus ja osata johdattaa suunnitteluprosessia ennakkosuunnittelun kirjoon lukeutuvien erilaisten menetelmien avulla. Tällainen suhtautuminen tekee mahdolliseksi sen, että valosuunnittelija voi lähestyä työskentelyä luovuuden sekä taiteellisen vapauden hengessä, henkilökohtaisella ja persoonallisella otteella. Ennakkosuunnittelun merkitys suunnitteluprosessin osana jo pelkästään käsitteen tasolla on täten ehdoton. Se on avain inspiraation ja mielekkyyden tunteeseen sekä perusta, josta saa tukea projektin pyörteissä aina sen loppuun saakka.

LÄHTEET

HAASTATTELUT

- Erno Aaltonen 25.3.2016.
 Mikko Hynninen 24.4.2016.
 Milla Martikainen 10.3.2016.
 Kristian Palmu 10.3.2016.
 Jenni Pystynen 14.2.2016.
 Jani-Matti Salo 8.2.2016.
 Minna Tiikkainen 12.2.2016.
 Alkuperäinen haastatteluaineisto on kirjoittajan hallussa.

TEKSTILÄHTEET

- Abulafia, Yaron. 2016. *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*. Oxon & New York: Routledge.
- Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä.” Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, 86–100.
- Humalisto, Tomi. 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä: esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Palmer, Richard. H. 1994. *The Lighting Art: The Aesthetics of Stage Lighting Design*. New Jersey: Prentice-Hall.

Welcome to the Jungle

*Sir Davidin jalanjäljillä
Afrikan taivasta etsimässä*

MINNA HEIKKILÄ

”It seems to me that the natural world is the greatest source of excitement; the greatest source of visual beauty; the greatest source of intellectual interest. It is the greatest source of so much in life that makes life worth living.” (David Attenborough.)

Edellä oleva sitaatti on nähdäkseni eräs Sir David Attenboroughin laajimmalle levinneistä lausahduksista. Se sopii vallan mainiosti määrittelemään erästä vuonna 2015 toteuttamaani tuotantoa, jossa sukellettiin syvälle afrikkalaisen viidakon sydämeen. Sir David Attenborough (1926–) on monille tv-katsojille tuttu brittiläinen journalisti ja kulttuuriantropologi. *Avara luonto* on hänen 1980-luvulla BBC:lle juontamansa ja Ylenkin televisiossa esittämä luontodokumenttisarja, joka edelleenkin muistuu mieleeni eräänä lapsuuteni visuaalisesti mieleenpainuvimmista kokemuksista; voin yhä silmät sulkiessani nähdä sarjan alkutekstien kuvat tulenkarvaisen auringonlaskun edustalla vaeltavasta kirahvilaumasta, lentoon lähtevistä tuhansista vaaleanpunaisista flamingoista ja turkoosilla taustalla nyrkkeilevistä kenguruista. Nämä kuvat tulivat välittömästi mieleeni, kun minua pyydettiin valosuunnittelijaksi musikaaliprojektiin, jonka tapahtumat sijoittuvat Afrikkaan.

Kyseisessä produktiossa käytin tyyliteltyjä luonnonilmiöitä esityksen tarinaa eteenpäin kuljettavina dramaturgisina elementteinä, hieman Robert Wilsonin (1941–) esimerkkiä mukaillen. Hans-Thies Lehmann mainitsee teoksessaan *Draaman jälkeinen teatteri* Wilsonin olevan eräs viime vuosikymmenien merkittävimmistä teatterin keinojen kehittäjistä ja analysoi hänen teoksiaan muun muassa seuraavasti:



Nuoren opettajattaren ensimmäinen ilta viidakossa. Kuva: Minna Heikkilä.

”Richard Schechnerin mukaan draaman tarina on helppo esittää tiivistetyksi kokoamalla lista muutoksista, jotka draaman henkilöt kokevat draamallisen prosessin alun ja lopun välillä... ne voivat olla luonnon prosesseja vastaavia toistuvia metamorfooseja ja kuulua symbolis-sykliiseen aikamuotoon – Maalauksellinen valon käyttö vahvistaa entises-tään luonnon prosessien ja inhimillisten tapahtumien ykseyttä – ” (Lehmann 2009, 140–146).

Se, mitä luontoa tarkastellessamme näemme, sopii hyvin peilaamaan ihmisen sisimpiä tuntemuksia ja lienee myöskin teatteriteorioihin perehtymättömälle jossain määrin tuttua. Luontovertauksia vilisee arkikielessämme, ja unien tulkinta löytää lukuisia merkityksiä eri ilmiöille. Olemmehan varmasti kaikki kuulleet sanottavan, kuinka jonkun *naama on kuin Naantalin aurinko* tai *synkkä kuin ukkospilvi*.

Runsaasti esimerkkejä luonnonilmiöiden symbolistisesta käytöstä on löydettävissä myös 1800-luvun lopun maalaustaiteesta. Muun muassa ranskalaisen Paul Gauguinin (1848–1903) katsotaan olleen yksi *syntetismi*-tyylisuunnan uranuurtajista. Gauguin ei ollut juurikaan kiinnostunut kuvaamaan näkemäänsä

kirjaimellisesti, vaan etsi uusia teemoja ja tekniikoita kyetäkseen tulkitsemaan maalauksissaan kohteesta välittyvän tunnekokemuksensa. Luomalla maalauksia, joissa voimakkaita värejä käytetään dramaattisina, tunnekylläisinä ja ekspressiivisinä elementteinä, hän halusi kyseenalaistaa vallalla olleen *impressionismi*-tyylisuunnan pyrkimyksen luonnonmukaisuuteen. (*Synthesism* 2016.)

Valkoisen miehen hauta ja tunteiden peili

*Das Grab des Weissen Mannes*³³ on pääsiäisenä 2015 Baselissa, Sveitsissä, esitetty lähes nelituntinen musikaali, joka sijoittuu kahdensadan vuoden takaiseen Ghanaan ja valottaa sitä, miten Basel Missionin ensimmäiset lähetystyöntekijät syvälle viidakkoon matkatessaan joutuivat kohtaamaan uuden ja tuntemattoman. Tarinan kerronta ei suoranaisesti ole esityksen polttopisteessä, se ennemminkin tarkastelee päähenkilöiden oman minuuden kehittymistä. Musiikki on mahtipontista ja sisältää Bachin oratorioita ja kirkollista materiaalia.

Musikaalin kirjoittajan ja ohjaajan, Kaspar Hortin, kanssa käymistäni keskusteluista nousi nopeasti pinnalle se, että halusimme molemmat luoda näyttämölle tunnelman viidakon armottomasta elinympäristöstä, jossa mikään ei ole tuttua tai turvallista. Tämä toimi esityksessä eräänlaisena peilinä, jonka kautta tarkastelimme roolihahmojen tulkintaa omasta itsestään tuntemattoman edessä. Teoksessa viidakko pakahduttavassa kuumuudessaan ja kosteudessaan oli äärimmäinen, vieras, villi ja anteeksiantamaton inhimilliselle heikkoudelle ja koitui siten viimeiseksi leposijaksi monelle innokkaalle saarnamiehelle. Usein teoksen yksilöt eivät yksinkertaisesti pysty sopeutumaan tähän uuteen ympäristöön. Attenborough sanoo:

”The whole of science, and one is tempted to think the whole of the life of any thinking man, is trying to come to terms with the relationship between yourself and the natural world. Why are you here, and how do you fit in, and what’s it all about.” (*Brainy Quote* 2016.)

Esitys kokonaisuudessaan muistuttaa Lehmannin määrittelemää draaman jälkeistä teatteria, sillä siitä puuttuu draamalliselle teatterille ominainen juonellisen maailman kuvaaminen jäljittelyn keinoin. Eräällä tasolla esityksen estetiikka mukailee eepin teatterin kerronnallisuutta, vaikkakaan se ei pyri nivomaan tapahtumia eri näyttämöpaikkoihin jatkuvuuden kehyksellä. (Lehmann 2009.)

33 Suomeksi *Valkoisen miehen hauta*.



Malaria nujertaa lähetyssaarnaajan. Kuva: Minna Heikkilä.

Lähtökohtanani olivat todelliset, naturalistisen Afrikan ilmiöt, joista Paul Gauguinin tavoin yritin löytää kullekin tunnetilalle sitä parhaiten määrittävät elementit, tekemättä kuitenkaan lopputuloksesta kirjavaa kitschiä. Edellä mainittua viitekehystä tuki myös musiikin tyyllilaji, joten pyrimme vahvistamaan ajatusta Afrikan elinolojen äärimmäisyydestä menemättä kuitenkaan liiallisiin abstraktioihin. Valitsemani väriskaala ja päävalon tulokulma ovat kokonaisuudessaan löydettävissä luonnon ilmiöistä.

Minun Afrikkani äärimmäisyyksien etsintä

Mikä sitten on olennaista Afrikalle? Myönnettäköön, etten koskaan ole käynyt siellä. Toistaiseksi. Päiväntasaajalla Kaakkois-Aasiassa kylläkin, joten jonkinlainen omakohtainen käsitys luonnonoloista oli siis olemassa. Valosuunnittelua tehdessäni suoritan aina kattavan kuvallisen taustatutkimuksen ja pohjatyön päästäkseni käsiksi siihen, mikä aiheelle on olennaista ja miten siihen voi löytää mielenkiintoisia valodramaturgisia näkökulmia. Nyt tavoitteenani oli löytää ilmaistyyli, josta tapahtumapaikka on selkeästi tunnistettavissa, muttei kuitenkaan oletusarvoisesti naturalistinen. Taiteellisen ennakkosuunnitteluprosessini taustalla kummittelivat *Avaran luonnon* näkymät ja se, miten Attenborough ryömii

valtaisan termiittikeon sisälle tai jahtaa harvinaisia tulikärpäsiä. Tunsin, että tarvitsin kuitenkin jotakin muutakin saadakseni katsojakokemuksesta uskottavan.

Onko pohjoismaisessa tai eurooppalaisessa ajattelussa olemassa jonkinlainen kuva stereotyyppisestä Afrikasta? Itselleni ensimmäiseksi mieleen tulevia asioita ovat kuvataiteen ja tekstiilien rohkeat värit ja kuviot. Batiikki, värikkäät punotut korit ja monikertaiset helmikaulanauhat, taidokkaasti maalatut savi-ruukut. Jos Googlen kuvahakuun laittaa asiasanaksi ”afrikkalainen taide” tai ”afrikkalainen kulttuuri”, saa silmänräpäyksessä näytön täydeltä enemmän tai vähemmän abstrakteja kuvia, joille kaikille on yhteistä rohkea värikylläisyys ja selkeä kontrastisuus. Nämä kuvat eivät lopulta ole kovinkaan kaukana Paul Gauguinin maalauksista.

Taiteen ja kulttuurin ohella esille nousee myöskin savannien pöyinen kii- vuus kontrastina sadekauden, keitaiden ja viidakon suunnattomalle vehreydelle sekä se, miten sateiden viimein saavuttua kaikki puhkeaa silmänräpäyksessä hetkelliseen kukoistukseen. Vastakohtaisuuksia on oman Aasia-kokemukseni mukaan myös valon laadussa; tulokulma on täysin erilainen kuin mihin me skandinaavit olemme tottuneet. Valoa on paahteisella savannilla silmittömän paljon, ja väreilevän ilman läpi on vaikea erottaa kangastusta todellisuudesta. Toisaalta tiheän viidakon keskellä on päiväsaikaankin maagisen hämärää. Afrikka on paitsi sarvikuonojen myös vastakohtien maa.

Minun Afrikkani onkin siksi suorasukainen, intohimoinen, äärimmäinen sekä ilmaisussaan ja väreissään rohkeaa, mikä kaikki näkyy myös alueella elävien



Lähetystyöntekijöiden arkipuuhia pihapiirissä. Kuva: Minna Heikkilä.

kansojen perinteissä, taiteessa, tanssissa ja jokapäiväisissä asioissa. Myös oma kokemukseni päiväntasaajalta ilmastollisena alueena tuki ajatusta tietynlaisesta superlatiivisuudesta; kun siellä sataa, niin sitten sataa kaatamalla, kun paistaa aurinko, silloin rantahiekalla voisi paistaa kananmunia (tai pohjolan kalpeita turisteja).

Taustatutkimuksessani tulin siihen lopputulokseen, että on olemassa muutamia valollisia elementtejä, jotka minulle henkilökohtaisesti muodostavat maanosan ja tavoittelemani ”*tunteiden peilin*” visuaalisen perusrungon; päiväntasaajan alueen auringonvalon tulokulmaa jäljittelevän jyrkän ylävalon aikaansaamat hyvin lyhyet varjot, auringonnousujen ja -laskujen ekspressiivinen värikylläisyys (eli ne *Avaran luonnon* kirahvit), yöajan lakkaamatta liikkuvat varjot sekä alituinen usva. Valosuunnitelmani selkärangaksi valikoituikin kaikessa yksinkertaisuudessaan päiväntasaajan päivänsiirtymän tuominen esitystilaan, koska koko musikaali itsessään voidaan myös nähdä eräänlaisena päivänsiirtymänä. Jyrkkä ylävalo jäljittelee päiväntasaajan paahtavan auringon sijaintia suoraan pään yläpuolella ja luo samalla mielikuvan siitä, että piiloutuminen on mahdotonta. Ihminen on tässä maisemassa ikään kuin suurennuslasin alla, paljastettuna ja vailla pakoreittä. Valitsemani värisävyt ovat kyläisiä ja voimakkaita olematta kuitenkaan syntetisiä, mikä olisi ristiriidassa musiikillisen viitekehyksen kanssa. Alkuasetelma on positiivinen ja toiveikas uusien mahdollisuuksien aamu lähetystyöntekijöiden saapuessa uuteen maankolkkaan. Esityksen edetessä tilanne ja tunnelma muuttuvat tukalammiksi, kun hahmot kohtaavat odottamattomia vastoinkäymisiä, kuten sairautta ja kulttuurillisia konflikteja. Kaikki kulminoituu erään hahmon kuolemaan, mikä tuo esille myrskyisiä tuntemuksia pelosta, vihasta, epätoivosta, surusta ja luovuttamisesta. Paikoin esiin nousee kuitenkin myös odottamattomia, joskin kyseenalaisia kohtaamisia; kielletty ja kirkon tuomitsema rakkaus roihuaa intohimoisena. Ja kuten musikaaleissa usein tapahtuu, lopulta aamu ja uusi toivo sarastaa niille, jotka ovat koettelemuksista voittajina selvinneet.

Tiettyssä mielessä Valkoisen miehen hauta edustaa tyyppillistä tableau-näyttämötilaa, jota esimerkiksi Robert Wilson soveltaa useissa teoksissaan. Lehmannin tableau-kuvaus sopii hyvin yksin myös Valkoisen miehen hauta -esityksen kanssa.

Näyttämötila on ensi näkemältä ohjelmallisesti erillään katsomosta, eräänlainen kehystetty maalaus. Etusijalla on näyttämötilan eheä sisäinen järjestys – – Wooster Groupin ja Jan Lauwersin tuotannoissa sekä monissa Jürgen Krusen töissä, huomiota herättää esiintyjien sijoittaminen aivan näyttämön etureunaan, liki niin sanottua neljättä



Loppukuvan tunnelma, jossa yleisö poistui salista. Kuva: Minna Heikkilä.

seinää. – – tämä synnyttää vaikutelman sommitelmasta; näyttelijöiden asettaminen rampille tuo väistämättä mieleen maalauksen. (Lehmann 2009, 276–278.)

Halusimme kuitenkin irti tästä puhtaasta tableau-asetelmasta. Katsojalle kokonaisvaltaisen elämyksen tarjoaminen ja neljännen seinän kaataminen tuntui myös kiinnostavalta haasteelta. Susan K. Langerin sanojen mukaan neljännen seinän puuttuminen ”tekee jokaisen tietoiseksi omasta läsnäolostaan sekä muista ihmisistä” (Lehmann 2009, 184). Siksi päätimme jo varhaisessa vaiheessa laajentaa päiväankierron kattamaan koko tilan, katsomo mukaan lukien. Päivänkierto esittäytyisi viitteellisessä muodossa jättäen tilaa roolihahmojen tunnetilojen kommentoimiseen. Halusin välittää katsojalle mielikuvan siitä, että myös hän on syvällä viidakossa ja kokee päiväankierrossa esiintyjien tunnetilat ylleen lankeavan valon värin kautta. Katsomoalueelle sijoittamani heittimet seurasivat johdonmukaisesti näyttämöllä tapahtuvia muutoksia ja langettivat katsojien ylle näyttämön päävalo vastaavan, goboilla rikotun ja hitaasti liikahtelevan lehvästöimitaation. Positiivisia tunnetiloja kuvasin melko neutraalin lämpimään taitettuna valkoisena keskipäivän valona. Näyttämöllä tämän valon tulokulma oli kuitenkin jyrkkä ylävalo, joka vahvisti mielikuvaa siitä, että yksilö on alitui-



Oekolampad-esitystila rakennusvaiheen puolivälin tienoilla. Kuva: Minna Heikkilä.

sen tarkkailun alaisena ja piiloutuminen on mahdotonta. Intohimoa peilasivat auringonlaskun voimakkaat oranssin ja purppuran sävyt. Salaperäisyyttä sekä piilotettuja tarkoituksia tulkitsti kuunvalon kylmä³⁴ valkoinen. Katsomoalueen gobot eivät esityksen kuluessa vaihtuneet, lehvästö säilyi kautta linjan samana, joskin pientä eloa kuvaan toi kaksinkertainen efekti: gobon tarkkuus ja rotaatio muuttuivat hitaassa rytmissä noin kymmenen prosenttiin skaalalla, jäljitellen lehvästön liikettä tuulussa.

Esitystila ja sen haasteet

Oekolampad Allschwilerplatz on entinen kirkko, suuri valkoseinäinen, korkea huone, joka tätä nykyä toimii lähinnä seminaaritalana. Rakennuksen historia on paikallisesti merkittävä, ja tästä syystä tila onkin suojeltu arkkitehtoninen kulttuuriperintökohde. Tämä seikka teki työstäni tavanomaista haastavampaa, sillä tilaan ei ollut sallittua porata edes yhtä reikää seinään. Myöskään tilassa olevan pienehkön luukkunäyttämön kalusto ja tangot eivät olleet enää turvallisia käyttää. Sen sijaan, että olisin voinut helposti luoda valosuunnitelman olemassa

34 Toteutettu värikalvolla Lee 200 Double C.T. Blue.

olevan teatterin rakenteita hyödyntäen, täytyi minun suunnitella kokonaisuudessaan omilla jaloillaan seisova järjestelmä, joka kannattelisi sekä valo- ja äänikaluston että tarvittavat lavaste-elementit. Toisaalta kaiken rakentaminen tyhjästä mahdollisti luonnollisesti ripustuspisteiden sijoittamisen täsmälleen haluamilleni paikoille. Lopulliseen toteutukseen, joka mahdollisti koko tilan valaisemisen ohella kolme riviä etu-, ylä- ja takavaloa, käytettiin 312 metriä valonheitinten ripustamiseen käytettävää metallista trussirakennetta.

Afrikan ydin ja tunteiden peili käytännössä

Kaluston parametrien joustavuus oli minulle erittäin tärkeätä, koska lavastuksen yksityiskohdista ja tarkoista mittasuhteista oli lähes mahdotonta saada ajoissa täsmällistä ja paikkansapitävää tietoa. Lavastaja ei suostunut tapaamaan minua lukuisista pyynnöistäni huolimatta, joten ainoa konkreettinen informaatio välittyi ohjaajan näyttämien muutamien esimerkkien ja piirrosten kautta. Ohjaajalta saamani tiedon perusteella varmistui ainoastaan, että esitystilaan rakennettaisiin näyttämöpinta-alaa lisäävä näyttämökoroike varsinaisen luukkunäyttämön eteen ja saarnastuolista modifioitaisiin suuri viidakon wawa-puu. Puun lehvästön muodostaisivat kartongista valmistetut kolmiulotteiset mobilet. Se, miten lavastaja konkreettisesti halusi tulkita Afrikkaa olosuhteina tai tunnelmana, jäi nähtäväkseni varsinaiseen esitystilaan päästessämme.

Lavastajan osoittauduttua varsin yhteistyöhaluttomaksi jouduin perustamaan taiteellisen ennakkosuunnitteluprosessini mitä suurimassa määrin ohjaajan kanssa käymiini keskusteluihin ja Basel Missionin arkistossa näkemiini vanhoihin valokuviin. Puhuimme paljon esityksen tunnelmasta ja draamallisesta kaaresta, mutta ohjaaja ei halunnut puuttua varsinaisiin teknisiin ratkaisuihin. Ohjaajalle oli oleellista, että Afrikka näyttäytyisi katsojalle uskottavana, joskaan ei välttämättä naturalistisena. Jouduin olettamaan, että lavastaja oli saanut vastaavan ohjeistuksen, ja hyvällä onnella rakentamamme palapelin palaset loksahtaisivat näyttämöllä lopulta yhteen.

Harjoitukset järjestettiin suunnilleen kolme kertaa oikeaa näyttämöä pienemässä tilassa, jossa vessapaperirullat merkitsivät viitteellisesti näyttämön eri alueita. Sanomattakin oli selvää, etteivät harjoitusvisiittini suuremmin auttaneet tilan hahmottamisessa, joten kalustolista vuokratarijouspyyntöjä silmällä pitäen täytyi lyödä lukkoon siten, että kalustolla pystyi vastaamaan lähes kaikkeen varsinaisissa näyttämöharjoituksissa vastaan tulevaan haasteeseen.

Valmistavissa näyttämöharjoituksissa musikaalin lavastus alkoi vähitellen saada muotoa, ja lopulta luukkunäyttämöstä ja kahdesta suuresta korokkeesta

koostuvalla näyttämöllä seisoivat taka-alalla lähetysaseman fasadi ja ruokokattoisia majoja viidakossa. Saarnatuoli oli todellakin muuntunut suureksi puunrungoksi, ja näyttämökorokkeiden yläpuolella roikkui kolme mobilea, joissa kussakin keinahteli verkkaan sadoittain paperista taiteltuja origamikukkasia ja kimaltavia rottinkipallosia. Hamppuköydet, jotka risteilivät trussista toiseen, imitoivat liaaneja. Luukkunäyttämön takaseinä jätettiin pyynnöstäni mahdollisimman avoimeksi ja valkoiseksi.

Valokalustoksi valitsin 20 Martin Mac Aura LED-Wash -pesuheitintä ja 14 Vari*Liten VL3500Q Spot -profilia, koska molemmat liikkuvat heitintyyppit ovat hyvin joustavia laajan avauskulma-zoominsa johdosta. Etuvalon toteutin ETC Source4 25–50-asteisilla 750 watin profiileilla ja takaseinän väripesut 500-wattisilla asymmetrisillä flood-pesuheittimillä. Lisämausteeksi valokeitokseeni päätyi vielä muutama Martin Atomic 3000 Strobe, Lycian Starklite 1271 seuraajaheitin sekä neljä usvakonetta.

Mac Aurat sijoitin tilassa ylävaloksi, joka tulkitsi ajatustani päiväntasaajan auringosta ja sen aikaansaamista lyhyistä varjoista sekä armottomasta tarkkailusta. VL3500Q-profililit asettuivat korkeaksi, tilan oikealta puolelta tulevaksi sivuvaloksi, jota käytin sekä näyttämöllä että katsomossa hiljalleen muuntuvana ja liikkuvana, rikottua valoa sisältävänä lehvästögoboefektinä. Efekti vaihtoi väriä vuorokaudenajan mukaan ja antoi vaikutelman viidakon lehvästön läpi siivilöityvästä auringon- tai kuunvalosta. Usvakoneet puhalsivat koko tilaan koko esityksen ajaksi ohuen usvan, joka teki valokiiloista näkyviä ja tuki siten illuusiota utuisesta viidakosta.

Taivas tarinakertojana

Pohdin esitystilaa tutkiessani, että valosuunnitelmani tarvitsee ehdottomasti jonkinlaisen konseptiani kokoavan ja yhtenäistävän elementin. Jotakin, jonka avulla voin viedä kokonaisvisuaalisuuden pelkän naturalistisen tulkinnan yläpuolelle, seuraavalle ekspressiiviselle dramaturgialle tasolle. Oli onnekas sattuma, että luukkunäyttämön takaseinä oli valkoinen ja sain vielä lavastajan suostuteltua jättämäänkin sen sellaiseksi. Ajattelin käyttäväni takaseinää taivaana, mikä osoittautuikin lopulta valosuunnitelmani kaikkein tärkeimmäksi dramaturgiseksi elementiksi. Taivas sekä hengittää vuorokaudenajan mukaan että tulkitsee tarinasta esiin nousevia tunnetiloja muuntuen lähes mustavalkoisesta värien hehkuksi tarpeen mukaan: alussa innokkaiden ja kirkasotsaisten lähetysaarnajien saapuessa leijaili onnellisia pumpulipilviä sinitaivaalla, kielletyn rakkauden puhjetessa kukkaan taivas värjäytyi *Avaran luonnon* tyyliseksi tulenkarvaiseksi



Veljen hautajaiset. Kuva: Minna Heikkilä.

auringonlaskuksi, ja rakkaan veljen kuoleman myötä se kertoi uhkaavine monokromaattisine ukkospilvineen pelosta, surusta ja tuskasta.

Taivasseinän käytännön toteutus oli itsellenikin kerrassaan yllättävä. Valaisin seinän flood-heittimillä, kahdella eri sinisen sävyllä ylhäältä, oranssilla alhaalta. Väripesun päälle suuntasin yhden VL3500-profiileista käyttäen kahta eri standardigoboa: epätarkka staattinen Alpha Rays yötaivaalle, päiväksi universumin rumin kolmio-break-up sutattuna hitaasti pyörivällä Glacier Gag -gobolla. Lopulta kenelläkään ei taatusti enää ollut aavistustakaan siitä, kuinka tökeröltä kolmiot alun perin näyttivät. Toisinaan mielenkiintoiseen lopputulokseen päätyy puhtaan sattuman kautta.

Kirkko esitystilana

Kirkko on tilana suunniteltu yleensä akustisesti siten, että kaikki, viimeistä penkkiriviä myöten, voivat kuulla Herran sanan selkeästi. Tämä tosiasia osoittautui koko produktion suurimmaksi haasteeksi. Normaaliolosuhteissa melko hiljaisilta vaikuttavat laitteet ovatkin yhtäkkiä suunnattoman äänekkäitä. Sitä ei vain yksinkertaisesti tule edes ajatelleeksi. Jouduimme säätämään kaikista liikkuvista tuulettimet minimitasolle, ja alun perin tilaamani DF50-usvakoneet osoittautuivat täysin mahdottomiksi käyttää esityksen aikana. Ne kuulostivat siltä kuin joku olisi käynnistänyt traktorin. Näin ollen jouduinkin täydentämään kalustoa kahdella Tour Hazer II:lla, jotta sain aikaan haluamani, koko esityksen läpi kantavan ohuen, mutta tasaisen usvan koko tilassa.

Näyttämöaukon vasemmalla puolella olevat valtavat urut jätettiin maskeeraamatta, koska esityksen lopulla urkuri soittaisi Bachin *Toccata ja fuuga*-teoksen livenä. Olin yllättänyt siitä, kuinka vähän huomiota massiiviset urut metallipintoinen esityksen kuluessa muutoin vetivät puoleensa. Tämä johtui luullakseni siitä, että lavastuksessa oli riittävästi ”tilaa rikkovia” elementtejä, jotta urut tavallaan tuntuivat vetäytyvän taka-alalle. *Toccata ja fuuga* oli osaltani koko esityksen ainoa dramaturgisesti äärimmäisen abstrakti tuokio ja sellaisena juuri se poikkeus, joka vahvistaa säännön. Ensimmäinen näytös päättyi koko lähetysaseman tuhoavaan maanjäristykseen, josta liu’utaan kahdeksanminuuttiseen urkusooloon, joka nostaa urut esityksen keskiöön. Ohjaajan toivomuksesta sain tilaisuuden rakentaa speaktaakkelinomaisen liikkuvan valon koreografian, jossa VariLite-heittimien kapeat valkoiset kiilat tanssivat koko tilassa. Urkujen massiivinen ääni ja graafisen mustavalkoinen valokoreografia saivat aikaan sen, että Afrikka ja lähetysasema katosivat hetkellisesti ja siirsivät katsojan aivan toisaalle, eräänlaiseen metafyyssiseen mielenmaisemaan. Tämän speaktaakkelin ajaminen esityksessä oli kuitenkin sangen haasteellista, sillä urkuri ei onnistunut soittamaan kappaletta kahta kertaa samalla tempolla tai tavalla. Päädyin siksi rakentamaan koko koreografian erillisistä palasista, jotka ajojin manuaalisesti sisään urkurin päästyä kulloinkin oikeaan kohtaan.

Miten valosuunnittelija selvisi lähetysmatkastaan?

Harjoitusten kuluessa olin jossain määrin epävarma siitä, olenko kuljettamassa tarinaa oikeaan suuntaan, koska sain ohjaajalta äärimmäisen vähän palautetta. Päätelmäni ”no news, is good news” osoittautui kuitenkin paikkansapitäväksi, sillä ohjaaja ja muu työryhmä, Basel Missionin edustajat mukaan lukien, osoittautuivat olevan lähes haltioituneita näkemästään, mutta eivät vain katsoneet tarpeelliseksi kertoa sitä minulle. Vasta ensi-illan tuntumassa ohjaaja totesi lakanneensa jo kauan aikaa sitten kiinnittämästä huomiota tekemisiini, koska se, mitä hän jo oli nähnyt, vastasi enemmän kuin täysin hänen odotuksiaan. Mukava tilanne sinänsä, mutta jättää suunnittelijan hieman tyhjän päälle. Ohjaaja on pitkän linjan teatterintekijä, mutta kuten Sveitsissä usein tapahtuu, en kokenut, että hän olisi kovin hyvin perillä valon käytön mahdollisuuksista kerronnallisena elementtinä. Uskoisinkin, että muutamia ”Wow!”-hetkiä lukuun ottamatta suuri osa valokonseptiin rakentamistani pienistä nyansseista jäi häneltä huomaamatta, mutta lopputulos vastasi hänen mielestään ennakkosuunnittelussa esittelemääni visiota.

On aina iloinen uutinen, jos tuotantotiimi on tyytyväinen työn lopputulokseen, mutta todellisen tulikasteen esitys kuitenkin saa aina vasta puolueettomien



Kielletty rakkaus leikkuu auringonlaskun väreissä. Kuva: Minna Heikkilä.

katsojien kanssa. Olin huolissani siitä, että katsojat kokisivat työni liian ekspres-
siiviseksi, mutta saamani katsojapalaute oli suurimmalta osin positiivista. Niin
”tavalliset katsojat” kuin alan ammattilaisetkin kokivat tullessa uskottavasti
ja koskettavasti viedyiksi toiseen aikaan ja paikkaan. Tämän johdosta minua
pyydettiin kirjoittamaan artikkeli aiheesta Sveitsin tapahtumatekniikan ammat-
tilaisten julkaisuun, neljästi vuodessa ilmestyvään *Proscenium*-lehteen.

Eniten tyytymättömiä kommentteja sain kuulla siitä, että katsomo on koko
esityksen ajan läsnä tilassa ja viidakossa. Tämä ei vastannut totuttua teatterin
katsomisen tapaa, jossa istutaan pimeässä ja seurataan näyttämön tapahtumia.
Jotkut katsojat kokivat lisäksi, että näkyvät ja yleisöönkin suunnatut valonlähteet
häiritsivät esitykseen keskittymistä. Sekä ohjaaja että minä emme kuitenkaan ha-
lunneet tyystin luopua tästä ideasta, joten päädyin esitysjakson kuluessa hieman
säätämään katsomoalueelle kohdistuvan valon intensiteettiä, minkä seurauksena
soraääniä kuului vähemmän.

Valkoisen miehen hauta on kiistatta eräs tähänastisen ammattiurani isoim-
mista ja haastavimmista produktioista, ja koen päässeeni onnekaasti maaliin
enemmän osan eteeni osuneista kompastuskivistä ylittäneenä. Yleisesti ottaen
voidaan sanoa, että olen tyytyväinen lopulliseen visuaaliseen ulkoasuun ja muu-
tamattomat ohjelmointivaiheessa esiin nousseet ennalta arvaamattomat yllätykset toi-
mivat lopputuloksessa positiivisina lisämausteina. Onnistuin jopa sisällyttämään
esitykseen ne Attenboroughin intohimolla metsästävät tulikärpäset. Mitähän
Sir David olisi mahtanut mokomasta tuumia?

LÄHTEET

ESITYKSET

Das Grab des weissen Mannes. Ohjaus: Kaspar Hort. Kapelimestari: Jan Sosinski. Lavastus: Christoph Knöll, Kaspar Hort. Pukusuunnittelu: Marlies Stöcklin, Kaspar Hort. Valosuunnittelu: Minna Heikkilä. Äänisuunnittelu: Thomas Strebler. Oekolampad Allschwilerplatz, Basel. Ensi-ilta 29.3.2015.

KIRJALLISUUS

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri.* Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.

Brainy Quote. Sitaattikokoelma. Verkkosivusto. Haettu 26.2.2016.

http://www.brainyquote.com/quotes/authors/d/david_attenborough.html.

Synthesism. Verkkoartikkeli. Haettu 1.8.2016.

<http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/synthesism.htm>.

Valosuunnittelu liikkeessä

*Laaajennetusta valosuunnittelusta
ja valosuunnittelijan laajenevasta työnkuvasta
esittävien taiteiden nykymuodoissa*

RAISA KILPELÄINEN

Valosuunnittelun alalla julkaistaan harvoin kirjoituskokoelmia, Suomessa varsinkin. Tämä julkaisu on tiettävästi ensimmäinen suomenkielinen laatuaan, ja siihen kirjoittaminen on siksi ainutlaatuinen mahdollisuus. Se tekee tehtävästä myös vaikean: Mistä näkökulmasta kirjoittaisin? Mitä valosuunnittelun alaan liittyvää haluaisin juuri tällä hetkellä sanoa? Mahdollisia aiheita on monta. Niitä voisivat olla muun muassa suomalaisen esittävien taiteiden valosuunnittelun historia, valosuunnittelu ja dramaturgia, postdraamallinen valosuunnittelu, valosuunnittelun tilallisuus näyttämöteoksissa, valosuunnittelu ja vuorovaikutteisuus esityksissä, valosuunnittelun suhde immersiiivisyyteen, valosuunnittelijan suhde muuhun taiteelliseen työryhmään, erilaiset näkökulmat ennakkosuunnitteluun, valosuunnittelun poliittiset ulottuvuudet, kulttuurihistoriallinen näkökulma valoon, työtapatietoisuus valosuunnittelijan työssä nykyesityksissä tai vaikkapa suunnittelijalähtöiset teokset ja esityskonseptit.

On tärkeää, että valosuunnittelusta kirjoitetaan. Jos emme alamme ammattilaisina ja taiteilijoina itse puhu työstämme, joku muu tekee sen puolestamme. Alamme kaipaa edelleen sanoittamista – se on työn ottamista omaan hallintaan. Kykymme tehdä työtä on tärkeä voiman lähde, miksei siis siitä kirjoittaminenkin. Esittelen tekstissäni esimerkin avulla yhden valosuunnittelijuuteen liittyvän *toisin tekemisen* näkökulman ja pohdin sekä suunnittelijan *laajenevaa työnkuvaa* että *laajennettua valosuunnittelua (expanded lighting design)*.

Laajentuen, uudelleen määrittynyt, yhteistoiminnallisesti

Esittävien taiteiden suunnittelijuuteen kuuluu paitsi persoonallinen myös tarkoituksenmukainen ilmaisu, estetiikan huomioiminen ja valinta sekä työtavoissa näkemyksellinen joustavuus. Työ on täynnä näkökulmien moninaisuutta. Esityksen tekeminen on jatkuvaa, moniulotteista rakentamisen tilassa olemista. On hyvä osata toimia keskeneräisyydessä ja sietää jatkuvaa muutosta, sekä omaansa että toisten.

Valosuunnittelijan työnkuva taidekentällä ja esittävien taiteiden parissa on laajentunut. Niin kutsuttu *toisin tekemisen* kulttuuri on yhä arkipäiväisempää ja saa koko ajan uusia muotoja. Valosuunnittelija on yhä useammin työryhmän kokoonkutsuja, yksi esiintyjistä tai yksinkertaisesti vain teoksen työryhmän jäsen, joka osallistuu teoksen tekemiseen ryhmän yhdessä sopimilla tekemisen tavoilla, erityisosaamisalueenaan valosuunnittelijan taidot ja näkökulma valollis-tilallis-dramaturgiseen ajatteluun.

Taiteen tekemiseen ja toteuttamiseen liittyy luonnollisesti rajojen ylittäminen ja totutun uudelleenjärjestely. Luovien prosessien monipuolinen hallinta on osa ammattitaitoa.

Näyttämölavastuksen professori, skenografi Liisa Ikonen (2017) Aaltoyliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta sanoo, että suunnittelijälähtöisten työryhmien ja teoksien lisääntyvä määrä kertoo vapaudesta ja skenografisten ilmaisukeinojen voiman tiedostamisesta sekä uudenlaisen esityskäsityksen kehittymisestä. ”Se on samalla oire siitä, että esimerkiksi teatterin perinteisemmissä konteksteissa ei ole riittävästi tilaa vaihtoehtoisille teosmuodoille tai työtavoille. Yhtäältä näen tällaisen ilmiön syntymisen myös seurauksena koulutuksessa tapahtuneista muutoksista”, hän (ibid.) luonnehtii.

Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun professori Tomi Humalisto tarkastelee väitöstutkimuksessaan (2012) vaihtoehtoisia valosuunnittelun tekemisen tapoja *toisin tekemisen* käsitteen avulla. Humalisto (2012, 285–286) kirjoittaa: ”Nykyesitysten muotojen ja tavoitteiden vilkkaampi liikehdintä asettaa selviä haasteita kaikille työryhmien jäsenille. – – Toisenlaiset toimenkuvat saavat positiivisen merkityksen, koska perinteiden ja vakiintuneiden käytäntöjen vaikutusvalta vähenee.”

Olen työskennellyt useita vuosia itseohjautuvasti ja yhteistoiminnallisesti toimivassa taiteilijaryhmä KOKIMOssa. Ryhmä toimii jäsenilleen toisin tekemisen yhteisönä ja mahdollistaa tekijyyden laajentumisen. Tässä taiteilijaryhmässä työskentelemisen lisäksi teen töitä skenografina, valosuunnittelijana ja Teatterikorkeakoulun tuntiohjaajana. Työnkuvani muokkautuu sen mukaan, mitä ammattitaitani lähden harjoittamaan ja missä yhteisössä.

Minulle valosuunnittelijana ja skenografina toimiminen ryhmässä on vuorovaikutteista taiteilijana, kanssa-ajattelijana ja -ilmaisijana toimimista yhteiseen kokonaistaideteokseen tähdäten. Yksi tärkeimmistä työkaluistani on dramaturgia. Työnkuva on alati uudelleen määrittävä. Kollektiivisen taidemuodon parissa työskentely on ryhmä-, kommunikaatio- ja tilannesidonnaista. Minua kiinnostaa erilaisissa esittävien taiteiden prosesseissa moniäänisyyden ja dialogisuuden

toteutuminen. Olen vahvasti kiinnittynyt erimuotoisiin taiteellisen ennakkosuunnittelun käytäntöihin, mutta inspiroidun ja nautin myös puhtaasti harjoitusvaiheessa syntyvästä työskentelystä ja erilaisista yhteistoiminnallisista työtavoista. Olennaista on työtavan yhteinen määrittely. Erityisen tärkeä vaikutus on myös kulloisenkin työryhmän ja projektin aloituksella sekä *perustamissopimuksella*: Millaisin raamein, lähtökohdin, toivein ja odotuksin aloitamme työn? Mihin ajatteluumme ja osaamistamme teoksen prosesseissa kaivataan? Aloittaako ryhmä työnsä samaan aikaan, vai tullaanko mukaan eri tahtiin, erisuuruisilla panoksilla?

Olen skenografina ja valosuunnittelijana halukas operoimaan sekä perinteessä että nykymuodoissa. Olen saanut taidekorkeakouluissa perinteeseen nojaavat taiteilija- ja suunnittelijakoulutukset ja mahdollisuuden jo opiskeluaikanani oppia myös esittävien taiteiden nykyisyydessä suosittuja työtapoja. Ajattelen, että kaikkia työn tekemisen tapoja ja ilmaisukeinoja voi taiteilijana toteuttaa rinnakkain ja yhdistellen. Valosuunnittelijan ja skenografin työssä olennaista on ottaa huomioon kollektiiviseen taiteenlajiin liittyvä kommunikatiivisuus sekä työ- ja ryhmäprosessien jatkuva uudelleen määrittäminen. Esityksen valosuunnittelu muodostuu muun muassa esitysmateriaalin, mukaan luettuna valoilmallisellinen aines ja estetiikka, ajan, paikan, tilan sekä tila-ajan elementeistä ja tekijöiden yhteisen ajattelun merkityksellisistä yhteensulaumista. Näyttämöteoksen äärellä työryhmässä työskentely on yhteistä ajattelua ja sen näyttämöllistämistä.

Tutkija-skenografi Laura Gröndahl (2014, 73) kirjoittaa: ”Näyttämö voi avautua mihin konkreettiseen tilaan tahansa; se lävistää kaikki kokemisen tasot. Lavastusta voisi ajatella tällaisen näyttämöllisen tilan rakentamisena ja ylläpitämisenä.” Tätä ajattelua mukaillen valosuunnittelu on osaltaan mihin tahansa avautuvan näyttämön kanssa työskentelyä: rakentamista, purkamista ja ylläpitämistä. Tilan, kohtausten ja kohtaamisten saattamista valoon, valolla koskettamista. Lavastus ja valosuunnittelu voi olla tilanne, olosuhde tai vaikka harkittu tyhjä tila vallitsevassa valossa.

Gröndahlin (mt., 77) mukaan lavastusta on se, mikä tietyssä tilanteessa lavastukseksi ymmärretään. ”Sen sijaan huomattavasti kiinnostavampi kysymys on, minkälaiseksi tämä ymmärrys kulloinkin muodostuu”, Gröndahl (ibid.) kirjoittaa.

KOKIMO kaikkialla

Olen näyttämötiloihin sijoittuvien teatteri- ja tanssiteosten lisäksi työskennellyt usein julkisiin tiloihin ja kaupunkitilaan sijoittuvissa esitystaideteoksissa. Esitystaiteella tarkoitetaan esittävien taiteiden perinteiden väliseen maastoon

asettuvaa taidekenttää. Lähikäsitteitä ovat muun muassa nykyteatteri, performanssi ja live art.

Olen yksi jo aiemmin tässä kirjoituksessa mainitsemani KOKIMO-ryhmän perustajajäsenistä. Taiteilijaryhmä on perustettu vuonna 2010. KOKIMO tutkii ihmisen suhdetta omaan ympäristöönsä, moninaisia todellisuuksia havainnoiden, esityksellisiä keinoja käyttäen. KOKIMOn teokset ovat moniaistisesti, assosiatii-visesti ja kehollisesti koettavia jaettuja tilanteita. Teokset asettuvat esitystaiteen ja nykyesityksen kontekstiin.

KOKIMOn työskentelyn lähtökohtana on keskenään tasa-arvoisten taiteilija-suunnittelijoiden yhteistyö. KOKIMO kyseenalaistaa ohjaajalähtöisen työtavan ja työskentelee ilman erikseen nimettyä ohjaajaa. KOKIMO ei myöskään ole tähän asti käyttänyt erikseen nimettyjä esiintyjä tai näyttelijöitä. Kyseenalaistaminen ja toisin tekeminen suhteessa vallitseviin ammatillisiin konventioihin ja vakiintuneiden toimintamallien uudelleenkirjoittaminen ovat KOKIMO-työskentelyn lähtökohtia. Perusajatuksiamme (KOKIMO, 2017) ovat muun muassa seuraavat: ”Katsomo on kokimo ja se on kaikkialla. Tila on aina tilanne. KOKIMO on väline ajatteluun ja elämyksiin, sisäisiin speaktaakkeleihin.”

Käytämme työssämme ryhmässä lähtökohtana havaintoa ja assosiaatiota ja työskentelemme pääosin paikkasensitiivisesti ja -sidonnaisesti. Kyseenalaistamme näyttämö-katsomo-suhteen ja käytämme usein arkkitehtuurista tuttuja tilallisen analyysin ajatuksia sekä *tilasarja*-käsitettä dramaturgisena työvälineenä. Esitystemme dramaturginen rakenne on usein saanut innoituksensa ja muotonsa esitystilasta tai -paikasta ja sen ympäristöstä, esimerkiksi interiööristä, eksteriööristä ja sosiaalisesta tilasta.

Olemme tehneet esityksiä muun muassa Kiasmaan sekä kansainvälisille festivaaleille. Parhailaan KOKIMO valmistele uutta altARS17-teosta Kiasmaan, osaksi ARS17-näyttelyn ohjelmistoa. Teos on tilausteos ja saa ensi-iltansa loka-kuussa 2017.

KOKIMOn teoksissa kokija kutsutaan havainnoimaan vallitsevaa tilannetta, ympäristöä, tilaa, arkkitehtuuria sekä näiden kokonaisuuksien välisiä suhteita elämyksellisesti ja assosiatii-visesti. Pyrimme kohtauksissa hieromaan aisteja – herkistämään ja heikentämään niitä eri tavoin. Usein KOKIMOn näyttämö-katsomo-suhde on liikkuva. Esityksissä usein kävellään tai ollaan kyydittävänä. Esitykset sisältävät usein myös musiikkia ja ääniteosmateriaalia: äänikollaasia, kuunnelmaa, binauraalisuutta ja tiläänen käyttöä.

KOKIMOn esityksissä kokijan *mielen näyttämö* aktivoituu aistein havaittavien todellisuuksien ja niiden näyttämöiden rinnalle. KOKIMOn teosten yhteydessä

mielen näyttämö voisi tarkoittaa jokaisen kokijan esityksessä kokemaa henkilökohtaista, ainutlaatuista, kehollis-tajunnallista esityksellisyttä.

Mielen näyttämö voi olla myös vaikkapa uniikki maisema, joka meille avautuu ja piirtyy henkilökohtaisesti lukiessamme romaania tai kuunnellessamme kuunnelmaa. Sillä voidaan toisaalta viitata myös esimerkiksi esineteatterin keinoin visualisoituvaan muistoon tai elettyyn tarinaan, joka konkretisoidaan draaman keinoin.

Saksalainen teatterintutkija Hans Thies Lehmann (2009, 157) mainitsee myös esitysten sisäkkäiset näyttämöt, käyttäen esimerkkinä näkyvien näyttämötapahtumien oheen syntyvää *auditiivista näyttämöä*. KOKIMON yhteydessä auditiivinen näyttämö syntyy esimerkiksi langattomien kuulokkeiden kautta tajuntaamme sekä olemassa olevaan hetkeen tulevasta materiaalista ja sen sekä ympäristön ja kokijan tilanteen synnyttämistä aika-tila-todellisuuksista.

Tutkija Katri Tanskanen (2010, 410) kirjoittaa Lehmannin (2009) ajatuksia mukaillen: ”Esitystaide ei ole samalla tavalla katsomisen kohde kuin draamallinen teatteri vaan sosiaalinen tilanne, jossa katsoja on tietoinen niin esiintyjien kuin kuitenkkin katsojien läsnäolosta sekä omasta osallisuudestaan tapahtumaan.” Tanskanen (ibid.) jatkaa: ”Mukaan tulevat herkästi perinteisten näkö- ja kuuloaistien lisäksi myös muut aistit, jos katsoja voi liikkua tilassa, koskettaa tai tulla kosketetuksi, joskus myös syödä, juoda tai haistella.”

Tutkija Mari Martin (2017) kuvaa KOKIMON esitysten tilallisuutta ja olosuhteita seuraavasti: ”Esitys on tutun kaupunkiympäristön tai rakennuksen katsomista ja kokemista toisin. KOKIMON työtä kuvaa mielestäni kaiken läpäisevä eettisyys. – – Työnne on ihmistä ja ympäristöä huomioivaa ja kunnioittavaa, se on huolehtivaa ja välittävää. Se on ekologista: toisin katsottaessa tuhlaamisen sijaan kohdataan sitä mitä jo on, nähdään sen arvo ja merkitys.”

Martin (ibid.) jatkaa KOKIMO-esitysten esiintyjäsuhteesta: ”Vaikuttaa, että esityksissänne esiintyjillä ei ole minkäänlaista esiintymisen tarvetta, mikä on hyvä asia. Siten kokijana minulle ei synny asemaa, jossa otan vastaan esiintymistä. Ei synny asemaa, jossa voisin arvioida esiintyjien esiintymistä. Syntyy vain tarve olla mukana ja katsoa asia loppuun. Michael Kirbyn (2002) näyttelemisen skaalaa käyttäen esiintymisenne on nollassa. Se on taito sinänsä. Esiintyjät kohtaavat mukana olevia kokijoita, toimittavat tehtäviään, pitävät kaikesta huolta. Ne kaikkinaiset järjestelyt, joista teokset muodostuvat, ovat loppuun asti mietityt. Siinä huolellisuudessa ja ehkä myös näennäisessä vaivattomuudessa ja helppoudessa näen myös suunnittelijataustanne. Esiintyjien toimet tapahtuvat ilman pinnistelyä.”

Miksi oma, suunnittelijälähtöinen ryhmä?

Mikä saa suunnittelijat toimimaan yhdessä ryhmänä? Olen itse päätenyt työskentelemään suunnittelijälähtöisessä, yhteistoiminnallisessa ryhmässä useista syistä. Tärkeitä motiiveja ryhmän koolle kutsumiseen ovat olleet yhdenvertaisuus, yhteisöllisyys, luottamus, osallistava vuorovaikutus ja tavoite tehdä toisin suhteessa omaan työnkuvaan, olla esityksen synnyttämisen ytimessä, määrittelemässä ryhmän teoskonseptia, impulsseja ja aihetta sekä sen käsittelyä. Toimenkuvamme ryhmässä ovat monimuotoisemmat kuin perinteisessä suunnittelijapositionissa toimiessamme. Pyrimme ryhmässämme *jaettuun tekijyyteen* ja *jaettuun johtamiseen*. Luomalla itse toimintakulttuurimme valtautamme ryhmämme teosten tekijäksi ja voimme olla suuremmassa suhteessa teoksen syntyyn: määritämme itse sekä teoksemme että työroolimme. Etsimällä omassa työssä ja taiteessa toisin tekemisen muotoja kyseenalaistetaan oman alan suhdetta traditioon ja sen arvomaailmaan, tunnustellaan perinteen asettamien raamien joustavuutta. Kyseessä on usein myös oppimisprosessi, kehittyminen taiteilijana. Tärkeää on myös ryhmän sisäinen sosiaalinen rakenne ja luottamus sekä virtaava luovuuden tila.

Toisin tekemisen juuret nousevat muun muassa postmodernismista ja feministisestä filosofiasta. Tunnusomaista on tunnetun, olemassa olevan järjestyksen ja todellisuuden epäily sekä uudelleenjärjestäminen. Esityksen suunnittelun aloilla toisin tekemisen vaikuttimena on usein myös tekijäposition laajentaminen – näkymättömistä esiin astuminen.

Ohjaaja Pieta Koskenniemi (2007, 66) kirjoittaa ryhmätekijyydestä, toiminnalla kirjoittamisesta ja 1980-luvulla toimineen suomalaisen Homo S -ryhmän perustamisesta seuraavasti: ”Omassa ryhmässä saattoi harjoittaa dialogin taitoa ennen kaikkea yhteisen toiminnan kautta. Käsitän dialogin tilaksi, jossa teen itseäni näkyväksi jollekin toiselle ja yritän puolestani nähdä toisen. (Näkeminen tässä on verrannollinen ymmärtämiseen.) Se on myös tila/tilanne, jossa hahmotan itseäni ja suhdettani maailmaan. – dialoginen tilanne piirtää esiin maailmasta asioita, joihin voin kiinnittyä tai joista voin loitontua.”

Kaikki ryhmämme jäsenistä toimivat aktiivisesti esittävien taiteiden alalla; jaetun asiantuntijuuden ja tekijyyden työnkuva esitystaiteilijana omassa ryhmässä ei sulje pois muita suunnittelijatyönkuvia. Erilaiset näkökulmat ja työtavat rikastuttavat taiteilijan elämää ja luovaa toimintaa, mutta kokemus toimivasta yhteistoiminnallisesta työskentelystä saattaa olla käänteentekevää yksilön ajattelussa, suhteessa vahvaan hierarkiaan; valmiiseen tekstiin tai vahvaan yksilön

tulkintaan perustuvaan työhön, joka nojaa ennakkovisioon, on mahdollisesti jo lähtökohtaisesti asennoiduttava eri tavoin kuin työhön, jota tehdään yhteisen, jaetun, samanaikaisen prosessin äärellä. KOKIMO-ryhmän tapauksessa suunnittelijälähtöisessä dialogisessa työtavassa on kyse *maltillisesta radikalismista, tilan valtaamisesta*, niin kutsutusta *kolmannen tilan rakentamisesta* – pyrkimyksestä luoda uusia, työn itseisarvoa vahvistavia toimintatapoja. Tämä kolmannen tilan toiminta ja perinteisistä hierarkkisen työn malleista vapautuminen vahvistaa taiteilija- ja ammatti-identiteettiä. Kyse on myös kuulumisesta yhteisöön, jolla on yhteisiä arvoja.

Arvoihin liittyy myös *maailmankuva*, joka KOKIMOn yhteydessä voi tarkoittaa vaikkapa sitä, että esityksen maailmaa koskevat väitteet on saavutettu yhteisen tiedonhankintakäsityksen ja -perustelujen mukaisesti. Yhteiseen maailmankuvaan liittyy myös yhteinen käsitys tekijöiden tehtävistä esityksen tekemisen äärellä sekä arvojen jakaminen tai tiedostaminen. Maailmankuva mahdollisesti myös peilautuu ja heijastuu esityksessä kokijalle, ja se voi myös olla esityksen keskeistä sisältöä.

Tutkija Timo Heinonen (Lehmann 2009, 32) kirjoittaa: ”Tällä hetkellä esitystaiteen kentällä työskentelee useita ryhmiä, joiden estetiikan lähtökohtana ovat uudenlaiset esityskonseptit ja kysymys esittävän taiteen ehdoista ja mahdollisuuksista. Myös ryhmäytymisen kysymykset on tiedostettu, jopa problematisoitu. Uudet riippumattomat ryhmät ovat usein sanoutuneet irti paitsi esityskonventioista myös totutuista työtavoista, ammattireviireistä, hierarkioista ja tuotantomalleista. Tällaisista asetelmista syntyvä teatteri edellyttää mahdollisesti myös uuden yleisön – ja haastaa kritiikin.”

Laajentunutta valosuunnittelua

Mutta kuinka valo on läsnä näissä teoksissa, jotka sijoittuvat teatteritilojen ulkopuolelle ja tapahtuvat usein löydetyissä ympäristöissä tai paikkasidonnaisissa konsepteissa? Suunnitteleeko valosuunnittelija valoja ollenkaan tämänkaltaisissa teoksissa? Entä lavastaako skenografi? Mitä on olla valosuunnittelija vallitsevissa valaistusolosuhteissa tapahtuvassa esityksessä? Mitä se tarkoittaa työn kannalta? Voiko lopputulosta hallita?

Valo on KOKIMOn teoksissa läsnä paitsi olosuhteena, myös suunniteltuina eleinä. Saatamme esimerkiksi korostaa jotain arkkitehtonista valon suuntaa ja varmistaa valon tulvimisen tuosta suunnasta pilvisenkin esityspäivän sattuesssa. Saatamme myös herkistää valon avulla kokijan tuntoaistin hänen ollessaan kohtauksessa, jossa häneltä on suljettu näköaisti pois. Kokija tuntee lämpöä, sillä



KOKIMOn esitystaideteos *Series of Spaces II - The Kiasma Edition* (2014) pyrki tarjoamaan kokijoilleen uudenlaisen, tilallisen suhteen Kiasmaan ja herkistämään sekä elämyksellisesti että assosiativisesti. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



KOKIMOn teoksessa *Series of Spaces II - The Kiasma Edition* (2014) yleisö liikkui museotilassa langattomat kuulokkeet korvillaan. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



KOKIMOn teos *Series of Spaces II – The Kiasma Edition* (2014) päättyi Kiasma-huoneeseen, josta avautuu näkymä Kansalaistorin ja Mannerheimintien suuntaan. Kuva: Kansallislageria / Pirje Mykkänen.



KOKIMOn teos *Series of Spaces III – Ubiquitous Prague* sai ensi iltansa kesällä 2015 Prahassa, PQ15:n kansainvälisessä, kuratoidussa Space Exhibition -osiossa. Teoksessa kokijat liikkuvat kaupunkitilassa. Kuva: Jani-Matti Salo.

valon hiukkaset, fotonit, kuljettavat energiaa, joka läpäisemättömän ja heijastamattoman aineen, tässä ihmiskehon, kohdatessaan tuottavat lämpöä. Samalla kun teoksemme kokija itse on tuntoaisti aktivoituneena mukana kohtauksessa, näyttäytyy kohtaus esityksen ulkopuolisille henkilöille kenties koreografioituna tapahtumasarjana, jossa arkiseen ympäristöön syntyy kirkkaasti valaistu näyttämökuva ja -tilanne.

Tilasarja-ajatus dramaturgisena kehyksenä tuottaa teoksissamme paitsi tilallis-dramaturgisia myös valollisia kuljetuksia. Arkkitehtuurissa ja tilassa valitsemamme reitit muodostavat valollisia siirtymiä. Käytämme hyväksemme myös valon perusilmiöitä, kuten heijastumista ja taittumista. Eräs esimerkki käyttämistämme valollisista eleistä on kohtaus, jossa julkisessa tilassa ikään kuin sähkökatkon aikana tapahtuu valon yllättävä soolo langattomilla, ladattavilla suuritehoisilla käsivalaisimilla, joiden valo ohjataan rakennuksen pintoihin sovittulla tavalla eri puolilta rakennusta, arkkitehtuuri huomioon ottaen. Tälle eleelle läheinen ilmiö on niin kutsuttu *guerrilla lighting* eli valosissi-isku tai tempaus, jossa joukko ihmisiä yllättäen valaisee kohteen väliaikaisesti.

Suunnittelemme myös aukioloajan jälkeen museossa tapahtuvaan monitaiteiseen happeningiin valollisesti normaalista poikkeavaa olosuhdetta. Ajatuksena on, että tuttu paikka voidaan kokea myös valaistuksensa kautta toisin kuin on totuttu.

Tässä kohtaa tuon kirjoitukseeni käsitteet *expanded scenography* ja *expanded lighting design*. Termillä *expanded scenography* tarkoitetaan *laajennettua skenografiaa*. Mitä on puolestaan *laajennettu valosuunnittelu*? Voisivatko esimerkiksi edellä kuvailemani KOKIMON valolliset eleet julkisessa tilassa olla laajennettua valosuunnittelua? Millaisiin muihin avauksiin laajennettu valosuunnittelu ulottuukaan? Visuaalis-kineettisen tilan laajentamiseen muiden medioiden avulla? Virtuaalisuuden ja *lisätyn todellisuuden (augmented reality)* mahdollisuuksiin? Immersiivisyyteen? Bioluminanssiin? Robottiikkaan? Hyvinvointiin ja terveydenhoitoon? Missä ja miten valo ja valosuunnittelu voi olla ja toteutua toisin ja silti olla suhteessa ilmaisuun? Miten valo rikkoo rajojaan esimerkiksi esittävien taiteiden sisällä?

Laajennettu skenografia on professori Liisa Ikosen (2017) mukaan skenografian laajenemista perinteisten ja totuttujen rajojensa ulkopuolelle, yhtäältä laajenemista esitystaiteen ulkopuolelle ja toisaalta rajankäyntiä muiden taidemuotojen kanssa. Lisäksi laajennettu skenografia voi Ikosen (ibid.) sanoin olla myös skenografisten ilmaisukeinojen, työtapojen ja hierarkioiden uudelleen ajattelamista esitystaiteen kontekstissa. Hän (ibid.) avaa käsitystään myös seu-

raavasti: ”Minulle laajennettu skenografia on skenografiaa, joka hakee muotoaan ja ilmaisuaan vuorovaikutuksessa erilaisten toimijoiden sekä uusien toiminnan alueiden ja kehittyvien teknologioiden kanssa. Laajennetun skenografian ja nykytaiteen välinen raja on hämärä ja mahdollistaa sen, että eri taiteenlajit inspiroituvat vapaasti toisistaan ja lainaavat toistensa keinoja.”

Ikosen (2017) (ibid.) antamia esimerkkejä ovat muun muassa 1) skenografiasta ammentava ympäristö- ja kaupunkitaide, 2) se, että skenografia osallistuu julkisten tilojen, tapahtumien, taide- ja museonäyttelyiden ja pelien suunnitteluun, sekä 3) se, että edellä mainittu suunnittelu perustuu skenografiaan. Hän (ibid.) kuvailee: ”Se on skenografian ja kuvataiteen symbioosi, yhteensulautumista ja keinojen sekoittumista. Se on tilan uudelleen ajattelemista, uudella tavalla käsittämistä ja uudenlaisten tilallisten yhteyksien ja kokonaisuuksien luomista esimerkiksi lisätyn todellisuuden keinoin. Skenografia on parhaillaan astumassa muun muassa erilaisten medialaitteisiin ladattavien sovellutusten kautta myös sosiaalisen median tilaan.”

Ikosen (ibid.) tarkoittaa vielä laajenevan skenografian virtaavaa luonnetta: ”Laajeneminen on liikettä. Skenografian laajeneminen kuvaa tilannetta, joka ei ole vakaa. Skenografialla ei ole vain yhtä määritelmää, eikä se pysähdy mihinkään. Meillä on mahdollisuus koko ajan kysyä, mitä skenografia on ja missä se toimii ja edetä skenografiamme kanssa kauemmas totutuista konteksteista.”

Liisa Ikonen (2017) lähtee purkamaan kysymystä *skenografia*-sanan merkityksestä. Kun valosuunnittelu (tai valo) ajatellaan osaksi skenografiaa, voidaan laajennetusta valosuunnittelusta ajatella samoin kuin laajennetusta skenografiasta. Se on Ikosen (ibid.) mukaan skenografisen valosuunnittelun laajenemista omien perinteidensä ja rajojensa ulkopuolelle ja voi tarkoittaa esimerkiksi valollisen ilmaisun laajenemista esitystaiteen ulkopuolelle ja valollisen ilmaisun rajankäyntiä muiden taidemuotojen kanssa.

Ikosen (ibid.) sanoo, että valo on toiminut lähtökohtaisesti enemmän ja pidempään esitystaiteen ulkopuolella julkisessa tilassa kuin materiaallinen tai digitaalinen lavastus: ”Valolla on ollut aina paikkansa julkisten tilojen suunnittelussa, niin esteettisenä, funktionaalisena kuin kaupallisenakin elementtinä. Siten myös skenografisen valosuunnittelun rajat ovat jo lähtökohtaisesti levittäytyneet laajemmalle alueelle, eikä sen ole ehkä yhtä helppo rikkoa rajojaan.”

Ikosen (ibid.) nostaa esiin kysymyksen: mikä on skenografisen valosuunnittelun ja muun valaisemisen ero? Hänen (ibid.) mukaansa skenografisen valon sisältää aina dramaturgian: ”Dramaturgia on järjestystä ja muotoa; se on merkitysten jäsentämistä ja niiden saavutettavaksi tekemistä. Skenografisen valo ei

ole 'vain valoa', vaan siinä muoto ja merkitys liittyvät aina yhteen. Sen tehtävä on muodostaa eritavoin ilmaisevia tai kertovia kokonaisuuksia.”

Ikosen (2017) (ibid.) mukaan kysymys laajentuneesta valosuunnittelusta on sen kysymistä, mihin ”ilmaisevan valon” ilmiö voisi vielä laajentua: ”Missä se voisi ilmentyä, missä se ei vielä ole ilmentynyt? Millaista uudenlaista dialogia se voisi käydä lähellä (tai kaukana) olevien taidemuotojen kanssa? Valotaiteella on jo yhteyksiä muun muassa yhteisötaiteeseen, kuvanveistoon ja ympäristötaiteeseen. Yhtäältä voi kysyä, miten valon ilmaisullinen voima tai keinot voisivat laajentua näiden kohtaamisten sisällä? Toisaalta voisi vain katsoa ympäröivään maailmaan, ympäristöön ja yhteiskuntaan ja kysyä, missä on tarve muutokselle? Seuraava kysymys olisi, miten valo voi osallistua tähän muutokseen?”

Liisa Ikonen (2017) kertoo esimerkistä, johon törmäsi kesällä 2016 Melbournessa Performance Studies International -konferenssissa: ”Tapasin konferenssin yhteydessä järjestetyssä Expanded Scenography -paneelissa australialaisen valosuunnittelijan Efferpii Soropoksen, joka oli kehittänyt sairaalaympäristöihin eräänlaisen 'Human rooms' -konseptin. Kysymyksessä on steriilin sairaalaympäristön vaihtoehdoksi toisenlaisia kokemuksellisia laatuja tarjoava tila, jossa vakavasti sairast ja kuolevat voivat kohdata omaisiaan.” Ikonen (ibid.) kertoo, että Soropoksen työn taustalla on hänen oman, kuolevan omaisensa kanssa sairaalaympäristössä vietetty aika, ja tuona aikana syntynyt tarve muuttaa ympäröivää tilaa sellaiseksi, että se tarjoaisi tällaisille kohtaamisille ja jäähyväisille paremmin soveltuvat puitteet.

Tomi Humaliston (2016) mukaan laajenevan skenografian kaltaiset uudet käsitteet ovat osa taidekentän itseymmärryksen päivivitystyötä, samalla kun niiden avulla pyritään osaltaan reagoimaan ympäröivän todellisuuden ajankohtaisiin ilmiöihin. ”Näen laajenevan skenografian edustavan omalla tavallaan jälleen jonkin kulttuurisen ilmaston muutosta, jota kannattaa tarkastella uteliaisuudella”, Humalisto pohtii.

”Koska valosuunnittelu on ollut osana aiempaa skenografian määrittelyä, on luontevaa kysyä, mitä uudemmilla määrittelyillä tarkoitetaan ja millä ehdoilla valosuunnittelu voi toteutua osana näitä uudempia määrittelyitä? Valosuunnittelun välineet ja tarkoitusperät joutuvat varmasti uudelleenarvioinnin alaisiksi, kun esitys siirtyy perinteisen näyttämötilan ja -käsityksen ulkopuolelle”, toteaa (ibid.) Tomi Humalisto. Tällöin on hänen mukaansa (ibid.) oleellista kysyä, millaista visuaalisuutta tavoitellaan, kun esitys tapahtuu vaikka ostoskeskuksessa tai yksityisasunnossa ja miten sen sisältämät valoratkaisut kohtaavat teoksen tarkoittamat merkitykset.

KOKIMO oli mukana syksyn 2016 /teatteri.nyt-tapahtumassa Kiasmassa teoksellaan *Series of Spaces Extra – The Catastrophe Edition*. Festivaaliteosten impulssina oli ilmastonmuutos. KOKIMOn teoksessa kuljettiin yhdessä sisällä ja ulkona. Teoksessa pyrittiin tuomaan esiin ilmastonmuutoksen teemoja keuhollisella, kokemuksellisella ja assosiativisella tavalla. Kuvat: Kansallisgalleria / Petri Virtanen.



KOKIMOn teoskonsepti *After Dinner* (2016) on illallispöydässä tapahtuva esityksellinen installaatio, joka tutkii äänellistä lähikuvaa ja virittää kokijan moniaistisesti. Kuvat: Teatterikorkeakoulu / Petri Tuohimaa.



Toimittaja Maria Säkö (2014) kirjoitti Kiasmaan tehdystä KOKIMON esityksestä seuraavasti: ”KOKIMOSSA yleisö on kokija, ei vain katsoja. Valoilla luodaan lämpöä, viedään näkökenttää häikäisemällä ja varjostamalla, tehdään muutakin kuin valaistaan. Pieneksi sijaiskokijaksi annetaan kouraan pyörätuolimatkan ajaksi muutaman senttimetrin mittainen seikkailijahahmo. Erityisen ryhmästä tekee se, että se koostuu äänisuunnittelijoista ja skenografeista. Sen huomaa kokemuksellisen esityksen vaiivhaisuudessa. Miten taitavasti skenografiset oivallukset sulautuvat osaksi matkaani, miten herkästi koko ajan taiteillaan luonnollisen ja luonnottoman kokemuksen ääni- ja valokokemuksen rajalla, esteettisen ja yhteiskunnallisen rajalla.”

Lopuksi

Valo näyttäytyy minulle esityksellisenä elementtinä muun muassa erilaisten dramaturgisten, tilallisten ja toiminnallisten tehtävien sekä muuttuvan ja muunneltavan laatunsa kautta. Lähes aina valollisen muutoksen vaikutus tilassa ja tilanteessa on välitön.

Valon aineettomuus, sen vaihtelut luonnossa, rakennetussa ympäristössä sekä näyttämöllä kiinnostavat: rakastan tilanteiden ja siirtymien rakentamista, valollisen jännitteen rakentamista ja ylläpitämistä. Rakastan näyttämökuvien kerroksellistamista ja toisaalta pelkistämistä valon avulla. Vaikka valosuunnittelu voi nykyesityksissä näyttäytyä vaikkapa vain vallitsevana olosuhteena, se voi sisältää valotilanteiden ohjelmointia, hiomista ja harjoittelua, dramaturgisia kaaria ja ohjelmoituja sekvenssejä.

Ennakkosuunnittelu voi olla esimerkiksi konseptin suunnittelemista ja rakentua vaikkapa yhden ison valollisen perusajatuksen toteuttamiseen ja variointiin. Ja toisaalta: se voi olla myös tekstilähtöistä työskentelyä, jossa analysoidaan ja puretaan teksti dramaturgisesti ja eri suunnittelun osa-alueiden kautta, ja näin luodaan yhteistä käsitystä esityksen materiaaleista ja valetaan pohja esityksen suunnittelulle.

Yksi valaisimella tehty suuntaus ja osoitus on kontekstistaan erotettuna periaatteessa yhtä abstrakti tai viitteellinen kuin yksi paperille maalattu siveltimenvetokin, tosin vielä katoavaisempi aineettomuudessaan ja haihtuvuudessaan. Esityksessä valolliset valinnat, tekstuurit ja eleet ovat suhteessa näyttämön eri elementteihin. Eleet voivat esittää, korostaa ja näyttäytyä konventionaalisesti virittyneinä, tuttuina näyttämökontekstista, mutta yhtä lailla ne voivat olla täysin viljejä ja vapaita ratkaisuja ja silti täyttä totta esityksen maailmassa. Aineettomuus, ei-esittävyys ja äärettömät yhdistelyn mahdollisuudet tekevät

valosuunnittelusta rikkaan ja vaikean kentän operoida. Oikeaa ja väärää ei ole: on tyylejä, estetiikkoja, makuja, tottumuksia, sattumia. Valosuunnittelija on kuin kuvataiteilija tai runoilija – kykenevä maalaamaan esittävän asetelman, kykenevä kirjoittamaan loppusoinnullisen tekstin tai avoimen, kiteytyneen ajatuksen, kykenevä rakentamaan jännitteen, mutta vapaa myös ilmaisemaan itseään välileensä kautta miten tahansa: järjestelmällisesti, sääntöihin nojaten, katkonaisesti, repaleisesti, hapuillen, ehdottaen, päälle kirjoittaen, maalaten ja värittäen, maailmaa kuulostellen, satunnaisiin havaintoihin tarkentaen. Ja ennen kaikkea valosuunnittelijan on oltava kykenevä osallistumaan monimuotoisesti teoksen luovaan prosessiin: kommunikoidaan, puhumaan työstään, tekemään ajattelunsa näkyväksi ei vain suunnittelu- ja harjoitustilanteessa vaan myös maailmassa.

Kuten monet aikamme suunnittelijat, kokevat Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun opiskelijat yhä enemmän olevansa paitsi valosuunnittelijoita myös esitystaiteilijoita. Samoin kuin valosuunnittelu ja skenografia itsessään, tekijyyskin laajenee, kun sen rajoja kyseenalaistetaan. Kollektiivisissa, yhteistoinnallisissa prosesseissa piirtyy jatkuvasti uusia kuvia valosuunnittelijuudesta. Taiteilijuudelle tyypillinen uudelleen määrittävyys nousee esiin myös valosuunnittelijuudessa.

KOKIMO-ryhmässä teokset signeerataan ryhmänä ja kuka tahansa voi päätyä tekemään ryhmässä mitä tahansa. Valosuunnittelijan toiminta KOKIMOssa on esimerkki *laajentuneesta tekijyydestä, laajentuneesta suunnittelijuudesta*. Myös se, että tämä KOKIMO-ryhmän toiminnasta innoituksensa saanut kirjoitus on osana valosuunnittelun koulutusohjelman kirjoituskokoelmaa, on osa laajennetun valosuunnittelun julkista keskustelua.

VIITATUT LÄHTEET

- Gröndahl, Laura. 2014. ”Lavastus kohtaamisina ja kosketuksena.” Teoksessa *Kosketuksen figureja*, toim. Mika Elo, 72–91. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heinonen, Timo. 2009. ”Draamallisen teatterin jälkinäytös?” Teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri*. (1999/2005), toim. Hans-Thies Lehmann, suom. Riitta Virkkunen, 11–34. Helsinki: LIKE.
- Humalisto, Tomi. 2012. *Toisin tehtyä, toisin nähtyä. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- KOKIMO. 2017. Ryhmän verkkosivut. Luettu 1.1.2017. kokimo.wordpress.com.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri, devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/Like.
- Säkö, Maria. 2014. ”KOKIMO irrottaa osallistujan kaavamaisesta museokäyttäytymisestä. Helsinki.” *Helsingin Sanomat* 4.3.2014.
- Tanskanen, Katri. 2012. ”Vuosituhannen vaihteen teatteri.” Teoksessa *Suomen teatteri ja draama*, toim. Mikko-Olavi Seppänen & Katri Tanskanen, 403–418. Helsinki: LIKE.

VIITATUT HAASTATTELUT

- Tomi Humalisto. 16.10.2016.
- Liisa Ikonen. 7.4.2017.
- Mari Martin 13.2.2017.
- Haastatteluaineisto on kirjoittajan hallussa.

TAUSTALUKEMISTO JA -AINEISTO

- Henttonen, Elina. & LaPointe, Kirsi. 2015. *Työelämän toisinajattelijat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rantanen, Kalevi. 2015. *Valo ja sen hyödyntäminen ennen ja nyt*. Helsinki: Art House.
- Räsänen, Keijo & Trux, Marja-Liisa. 2012. *Työkirja. Ammattilaisen paluu*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Ylikangas, Mikko, toim. 2016. *Mielen salat*. Helsinki: Gaudeamus.

VALO SELKÄRANGASSA

MIA KIVINEN

Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun ja äänen koulutusohjelmat (aiemmin valo- ja äänisuunnittelun laitos, VÄS) kouluttavat näyttämötaiteen valosuunnittelijoita, joilla on vahva taiteellinen näkemys. Monella opiskelijalla on – tai heille kehittyy – niin vahva taiteilijaidentiteetti, että heidän uransa vie näyttämötaiteesta kuvataiteen puolelle, osin tai kokonaan. Tarja Ervasti, Terike Haapoja, Mikko Hynninen, Juha Rouhikoski, Kaisa Salmi ja Tülay Schakir ovat tällaisia taiteilijoita.

Näiden taiteilijoiden tyylit ja lähtökohdat ovat hyvin erilaisia: Salmen töitä leimaa runsaus, kun taas Hynnisen materiaalivalinnat ovat varsin karuja. Ervastin töissä on usein tarinallisuutta, väriä ja illuusioita, kun taas Rouhikoski keskittyy yksinkertaistettuun abstraktioon. Siinä missä Schakiria kiinnostaa valon ja havaitsemisen olemus, on Haapoja valjastanut työnsä hyvinkin poliittiseen tarkoitukseen.

Miten valo tuli heidän elämäänsä ja miten se on vaikuttanut heidän työhönsä taiteilijana?

Valotaiteessa ja sen rajoilla

Voisi kuvitella, että valosuunnittelija, joka siirtyy kuvataiteen kontekstiin, keskittyisi nimenomaan valotaiteeseen. Mainittujen taiteilijoiden teosten päämateriaali onkin usein valo, ja ne täyttävät valotaiteen määreet selvästi – valo on pääosassa, teoksia ei kerta kaikkiaan olisi olemassa ilman valoelementtiä ja valon laadulla on oleellinen merkitys. Osa töistä kuitenkin työntää rajoja kauemmas ja osa lipuu niistä kokonaan yli.

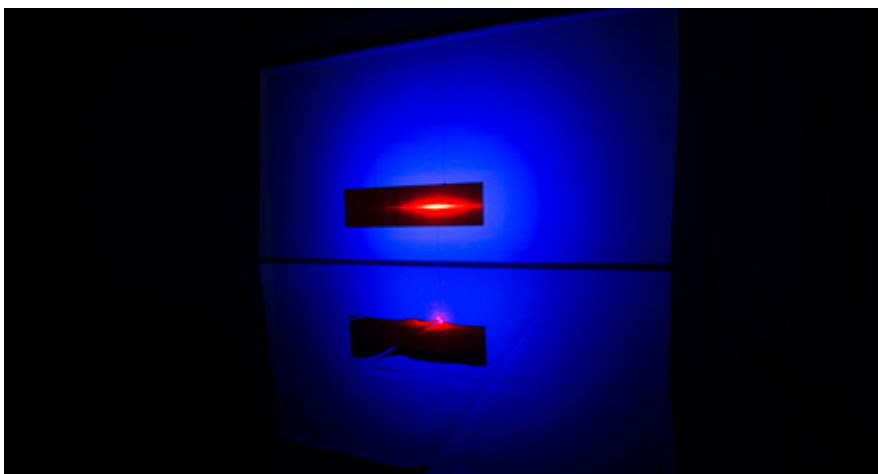
Tarja Ervastin työ *Seitsemän porttia* (2014) on esimerkki itsestäänselvästi valotaiteeseen laskettavasta teoksesta. Se on eräänlainen abstrakti valomaalaus, joka muotoutuu valokeilojen värien ja muotojen sekoittuessa pinnassa ja niiden heijastuessa toiseen. Juha Rouhikosken kokemuksellinen tila *Klangfarbe*

(2016) taas perustuu valon kokemukseen: vahvoin värein tasaisesti valaistu kapea tunneli ei ilman juuri näitä valoja vaikuttaisi katsojan havaintoon niin vahvasti kuin se nyt vaikuttaa. Myös useissa Hynnisen töissä valo on perusmateriaali. *Operator* (2012) koostuu loisteputkista, joiden muodostamaan matriisiin syntyy putkien syttyessä ja sammuessa erilaisia sanoja. Näissä töissä valo on selkeästi pääosassa, vähintään materiaalina, mutta usein myös aiheena.

Tarja Ervastin teoksessa *Seitsemän porttia* (2014) valot heijastuvat peilien kautta seinälle. Kuvat: Tarja Ervasti.







Juha Rouhikosken *Red Horizon* (2014). Kuva: Juha Rouhikoski.



Mikko Hynnisen teos *Operator* (2012). Kuva: Mikko Hynninen.

Osa varsinkin Tūlay Schakirin alkuaikojen töistä edustaa tätä valoon valona keskittyvää suuntausta, mutta usein Schakir tarkastelee valoa askeleen kauem-paa, sen havaitsemisen ilmiötä käsitellen. Vaikka aihepiiri on yleensä valo, se ei välttämättä valikoidu aina Schakirin materiaaliksi. Samassa näyttelyssä nähdyt *Museoitu maisema* (1999) ja *OFF. Silmän sulkemiskuvia* (1999) lähestyivät valoa eri suunnista. Vanhasta ladonovesta ja sen rakoihin sijoitetuista päivänvaloloisteput-kista rakentuva *Museoitu maisema* on lähes illusorinen valon rekonstruktio, kun taas *OFF. Silmän sulkemiskuvia* -sarjan materiaali on perinteinen printti, mutta sen aihe valon havaitseminen ja sen aiheuttamat jälkikuvat ihmisen silmissä.



Tülay Schakirin teos *OFF. Silmän sulkemiskuvia* (1999). Kuvat: Tülay Schakir.

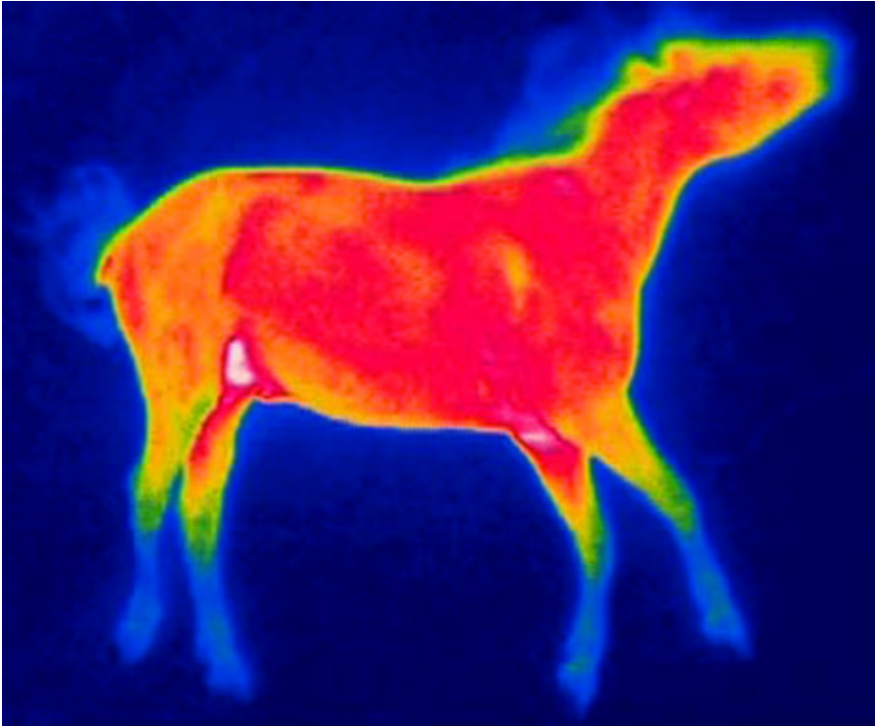


Osa Tülay Schakirin teoskokonaisuudesta "*tuskin huomattava*" (2012). Kuva: Tülay Schakir.

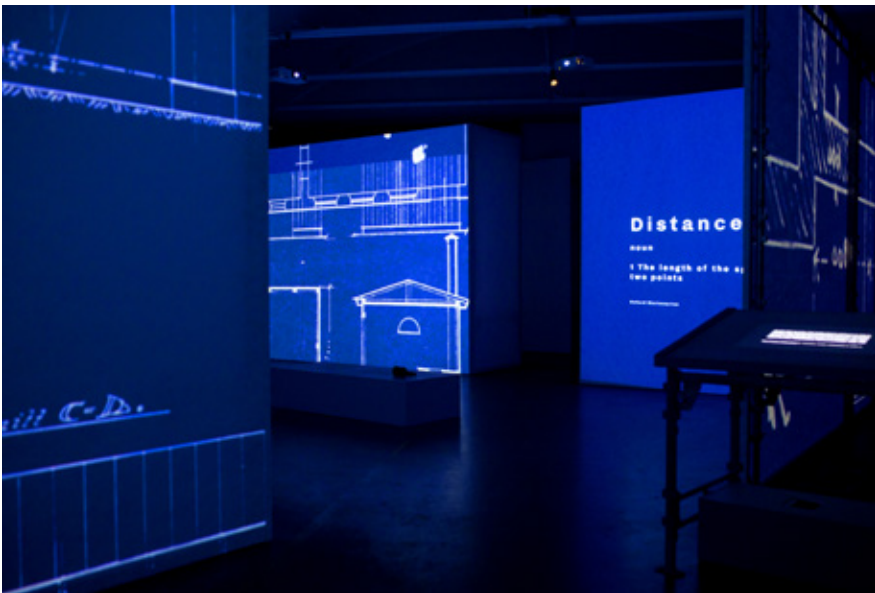


Tülay Schakirin teos *Museoitu maisema* (1999). Kuva: Tülay Schakir.

Terike Haapojan työt asettuvat usein valotaiteen rajoille. *Talo jota asutat* (2002) ja *Yksityiskokoelma* (2006) perustuvat enemmän poissa olevien objektien varjoihin kuin valoon, mutta onhan myös pimeys osa valon jatkumoa. Valollakin on teoksissa vahva rooli, vaikka se katsottavana objektina on sivuosassa. *Entropia* (2004) liudentuu valo- ja videotaiteen rajalle. Se on toisaalta selkeästi projisoitua videokuvaa, mutta sen kuvamateriaali – lämpökameralla kuvattu, hitaasti kylmenevä kuolleen hevosen ruho – on kuvaustekniikan takia niin abstrahoitunutta, että se lähestyy puhdasta valoa. Myös ultraäänikuviin ja lämpöjälkiin perustuva *Digital Horizons* -sarja (2005) saa huomaamaan, miten lähellä valo- ja videotaide ovat toisiaan – jos rajaa edes on olemassa.



Terike Haapojan teos *Entropia* (2004). Kuva: Terike Haapoja.



Terike Haapojan ja kirjailija Laura Gustafssonin pääosin videoprojisoinein toteutettu *Epäihmisyyden museo* (Museum of Nonhumanity, 2016) sai mediatateen valtiopalkinnon vuonna 2016.



Terike Haapojan teos *Talo jota asutat* (2002). Kuva: Santeri Tuori.

Kauimmaksi valotaiteesta on loitontunut Kaisa Salmi. Alkuaikojen työt, kuten Hallgrimskirkjanin fasadin projisoinnit Reykjavikissä (2000), painottuivat selvästi valoon, ja vielä *Soiva kasvihuone* (2008) Lasipalatsin pihalla loisti yössä majakan lailla, mutta viime vuosien teoksissa valo on enää sivuroolissa, vaikkakaan ei merkityksettömänä. Mereen joutuvaa muovijätettä kommentoivan *Pullomeren* (2015) tärkein elementti oli kymmenet tuhannet muovipullot, vaikka pullot hehkumaan saanut alavalokin oli oleellinen osa teosta. Suomen sisällissotaa käsittelevässä, kymmenen tuhannen ihmisen performanssissa *Fellmanin pelto* (2013) valo on annettu olosuhde, ja sitä seuranneessa samannimisessä mediateoksessakin valon tietoinen käyttö rajoittuu studiossa kuvattujen puhuvien päiden harkittuun valaistukseen.

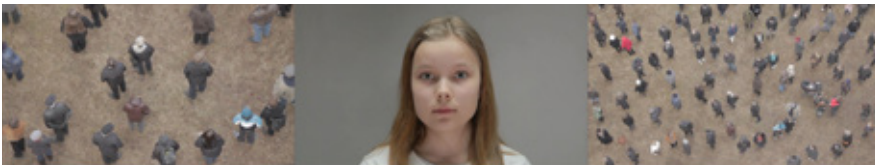
Kaikille taiteilijoille valo on tai ainakin on ollut tärkeä elementti materiaalina, aiheena ja tutkimuskohteena. Löysivätkö he sen sattumalta vai tarkoituksella, ja miksi he etsivät sitä aikoinaan juuri Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselta?



Kaisa Salmen *Pullomeri* (2015). Kuva: Poikilo-museot / Johannes Wiehn.



Fellmanin pelto – 22 000 ihmisen elävä monumentti on Kaisa Salmen ohjaama performanssi Lahden Fellmanipuistossa huhtikuussa 2013. Performanssi pohjautui vuoden 1918 sisällissodansuurimman vankileirin tapahtumiin Lahdessa. Kuva: Tiina Rekola.



Pysäytyskuva Kaisa Salmen elokuvasta *Fellmanin pelto* (2013).



Kuva Kaisa Salmen projisoinneista Hallgrímskirkjanin fasadiin Reykjavíkissä vuonna 2000.
Kuva: Kaisa Salmi.

Reitti VÄS:lle ja sieltä eteenpäin

Hakeminen Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselle (VÄS) – suurimmalla osalla 1990-luvulla – on ollut joillekuille tietoinen valinta kuvataiteilijan uralla, toiset taas ovat löytäneet kuvataiteen kontekstin vasta opiskellessaan,

yllätyksenäkin. Juuri kukaan ei ollut kiinnostunut ainoastaan valosuunnittelijan urasta, vaan taiteen maailma on kiinnostanut ylipäättään; valo on ollut portti sinne.

Tarja Ervasti aloitti valosuunnittelijan uransa 1980-luvulla ja on alusta asti tehnyt myös valotaideteoksia. Hän toimi laitoksen assistenttina VÄS:n varhaisvuosina 1988–1990, myöhemmin myös opettajana ja vasta sitten opiskelijana, heti kun oli mahdollista hakea maisteriohjelmaan vuonna 1997. Vankan ammatti-identiteetin ja -taidon jo omaavalle Ervastille VÄS oli tilaisuus paikata aukkoja osaamisessaan, tärkeää täydennyskoulutusta.

Terike Haapojaa kiinnosti roudaus. ”Tulen taiteilijaperheestä ja protestoin tekemällä teknikon hommia. Minua kiinnosti enemmän tekniikka, halusin nimenomaan roudariksi.” Jokusen vuoden bändihommia tehtyään Haapoja pyrki VÄS:lle vuonna 1996 ja sinne päästyään havaitsikin sen olevan taidekoulu. Taiteen tekeminen osoittautui sittenkin omaksi jutuksi, mutta aika pian selvisi, että Haapoja haluaa tehdä sitä omilla ehdoillaan, ei perinteisessä teatterin työryhmässä. Hän otti kurseja Kuvataideakatemiasta, meni vaihtoon Puolaan maalauslinjalle ja kandin jälkeen siirtyi Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelmaan suorittamaan maisterin tutkinnon. Sieltä hän jatkoi vielä Kuvataideakatemiaan.

Mikko Hynnistä kiinnosti VÄS:n opetuksessa suunnittelijuus yleensä, ja hän aloitti opintonsa laitoksella vuonna 1994. Kuvataidetyöt alkoivat vetää puoleensa jo VÄS:n aikana, ja Hynnisen työt lähtivät ihan toiseen suuntaan kuin mihin opetuksen linjaa vielä hakevalla VÄS:lla oli valmiuksia. Hynninen kaipasi käsitteellisempää lähestymistapaa, ja kandin jälkeen hän siirtyi Kuvataideakatemiaan tila-aikataiteen maisteriohjelmaan. Näyttämötaide ei kuitenkaan jäänyt täysin taakse, vaan Hynninen toimii edelleen myös valo- ja äänisuunnittelijana.

Aloittaessaan opintonsa Tampereen taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa (TTVO) Juha Rouhikoski oli vielä epätietoinen siitä, mitä oikeastaan haluaa tehdä. Ensimmäinen kouluprojekti oli valoassisteeraus Ylioppilastalolla, ja Rouhikoski löysi välineensä. Sekä VÄS:ta johtanut että TTVO:ssa opettanut valosuunnittelija Simo Leinonen vahvisti suuntaa opetuksellaan: kurseilla ei vain valaistu, vaan tehtiin valoteoksia. Kymmenen showvalovuoden jälkeen Rouhikoski totesi välineen opetteluun riittävän ja haki VÄS:n maisteriohjelmaan vuonna 2008 syventääkseen valoajatteluaan. Maisteriksi valmistumisen jälkeen hän pääsi Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan tohtorikoulutukseen, jossa tutkii muun muassa aikaa ja ajantajun pysäyttämistä.

Kaisa Salmi oli kouluttautunut insinööriksi ennen pyrkimistään Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselle ja haki sinne vuonna 1994, koska oli kiinnostunut taiteesta yleisesti. VÄS tuntui antavan siihen hyvän väylän. Jo VÄS:n aikana hän ajautui tekemään valoteoksia ympäristöön, ja ympäristötaiteen maisteriohjelma Aalto-yliopistossa oli luonteva jatko VÄS:lle. Sittemmin Salmi on yhdistänyt ympäristöteoksiinsa performatiivisia osia. Nyt Salmi valmistelelee väitöskirjaa nykytaiteesta Aalto-yliopistossa.

Tülay Schakir opiskeli kuvataidetta Tampereen taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa ja kiinnostui yhä enemmän tilasta. Sen maalaaminen ei enää riittänyt, vaan hän halusi tutkia tarkemmin, mitä valo on ja miten se synnyttää kokemuksen tilasta. Siksi hän pyrki VÄS:lle vuonna 1992. Schakiria kiinnostaa havaitsemisen, tilan ja valon vaikutus ihmiseen. Hän valmistelelee kuvataiteen tohtorin opinnäytettä aiheesta Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa.

Kolvausta, filosofiaa ja lokerointia

VÄS muutti 1980–1990-lukujen vaihteessa Helsingistä Tampereelle. Alkuvuodet etsittiin opetuksen linjaa laitoksen rakentamisen, jatkoroikan kasaamisen ja taiteellisuuden välillä, joskus voimakkaastikin heittelettien. 1990-luvun puolivälissä opetus alkoi olla kuosissa, ja sen kehittymisen huomaa haastateltujen muistojen kultautumisena kohti 1990-luvun loppua.

Tülay Schakir opiskeli pahimpina kolvausvuosina eikä muistele taiteellista opetusta erityisellä lämmöllä. Tärkeimpänä saamana oppina hän pitää projektinhallintataitoja ja työryhmätyöskentelyn oppimista: ”Opetus jonka muistan parhaiten on Kaisa Korhosen lakoninen toteamus ’Jokaiseen produktioon käytetään täsmälleen siihen varattu aika’”. Tuoreimpana VÄS-opiskelijana Juha Rouhikoski kiittää erityisesti opetuksen monipuolisuutta, mutta muistuttaa samalla, että maisteritasolla myös opiskelijalta vaaditaan aktiivisuutta. Samaa painottaa Ervasti.

VÄS:n kurssitarjontaan on mahtunut varsinaisia kuvataidekursseja melko vähän, mutta kuvataiteellinen ajattelu on puskenut salavivkkaa takavasemmalla. Laaja eri taiteiden historioihin, kompositioon, havaintoon ja visuaalisuuteen paneutuva opetus on luonut hyvän pohjan myös kuvataiteen kieleen. VÄS on ollut ovi visuaalisuuden ja varsinkin tilallisuuden maailmaan. Tilan perinpohjainen ajattelu, vaikkakin näyttämötaiteen näkökulmasta, on avartanut monen käsitystä tilan dramaturgiasta ja sen arvosta taiteen välineenä. VÄS on ohjannut ihmisiä kuvataiteeseen, jos ei suoraan, niin näyttämällä valon mahdollisuudet ja ohjaamalla opiskelijoita taiteen pariin yleisellä tasolla.

Erityisen tärkeänä haastatellut pitävät sekä varsinaisia filosofian kursseja että koko opetusta leimannutta filosofista asennetta. Terike Haapoja arvostaa erityisesti taiteelliseen keskusteluun mukaan pääsyä: ”VÄS:lla opiskelijoiden rooli ei ollut olla ohjaajan palveluksessa, vaan oman työnsä tekijänä. Se oli hirveän tärkeää taiteilijuuden kannalta.”

Valmiudet valosuunnittelijan sisällölliseen osallistumiseen eivät kuitenkaan olleet Teatterikorkeakoulun pääkoululla yhtä edistykselliset kuin VÄS:lla. ”Aloitusleiristä lähtien meidät sijoitettiin eri lokeroihin. Nopeasti rakennetun hierarkian mukaan ohjaajat oli niitä fiksuja, lavastajat koristelijoita ja valosuunnittelijat teknikoita”, muistelee Haapoja. ”Aika monet vässiläiset on edelleen progressiivisimpia Teatterikorkeakoulun sisällä ja aika paljon tyypejä toimii kuvataiteen alalla – sekoittavat taiteenlajeja ihan suvereenisti ja ajattelevat kriittisesti.”

VÄS:n antamaa tekniikan opetusta arvostetaan. Vaikka Tampereen-kauden alkuvuosien opiskelijat saivat tuta laitoksen rakentamisen opintosuunnitelmiinsa, oli myöhemmillä vuosikursseilla sitäkin ehompi tekniikka käytettävissään. ”Olosuhteet olivat priimaa”, toteaa Salmi. Myös Hynninen muistaa hyvällä käsityötaidon oppimista, vaikka olisi kaivannut tämän lisäksi syvempää teoriaan pureutumista. Haastateltavat toistavat jo kauan valosuunnittelijoiden tietämän tosiasian: tekniikka ei ole itseisarvo, mutta tekninen osaaminen mahdollistaa välineen paremman käytön – aivan kuten muissakin taiteen lajeissa.

Tülay Schakir toteaa, että VÄS pakotti ottamaan jonkin suhteen tekniikkaan, määrittelemään taiteen ja tekniikan suhteen. Schakir on kiinnostuneempi tekniikan avaamista mahdollisuuksista teoriassa, ei niinkään käytännön työssä – asenne, joka on yhteinen suurimmalle osalle muistakin haastatelluista. Tarvetta itse väkertää ei juurikaan tunneta – enää. Varsinkin Schakirin alkuaikojen installaatiot vaativat sellaista tekniikkaa, mitä ei ollut kaupan hyllyltä saatavissa, joten se oli tehtävä luovasti ja itse. ”Suhteeni tekniikkaan on viha–kiinnostussuhde”, toteaa Schakir, mutta pitää kysymystä tekniikasta kiinnostavana filosofisella tasolla.

Mitä vikaa näyttämötaiteessa?

Osa haastatelluista on jättänyt näyttämötaiteen kokonaan ja loputkin tekevät sitä enää osapäiväisesti, vaikka suurin osa on ainakin joskus nauttinut sen tekemisestä. Syyt siirtyä kohti kuvataidetta toistuvat haastatteluisia.

Näyttämötaide on ryhmätyötä. Siinä on sovitettava omaan tekemiseensä muiden toiveet ja vaatimukset, aikataulut ja tarpeet. Jos on vahvasti omaa saannottavaa, ryhmä ei ole helpoin tapa saada sitä kuuluville. Kuvataiteessa taas

yleensä toimitaan yksin tai pienessä ryhmässä, jossa on itse vastuussa kaikesta, hyvässä ja pahassa. Ja jos tekee valosuunnittelua ilman muuta näyttämötaiteen työryhmää, onkin jo melko automaattisesti siirtynyt kuvataiteen puolelle.

Näyttämötaiteessa viime vuosisadalla muotoutuneita työryhmän arvovalta-asetelmia on pidetty itsestäänselvyyksinä. Vaikka nykyään ei ole skandaali ehdottaa, että työryhmää voi johtaa joku muukin kuin ohjaaja, istuu perinteinen ohjaajapainotteinen hierarkia vielä tiukassa – puhumattakaan siitä, miten vahva se oli parikymmentä vuotta sitten, kun valosuunnittelun alalla pyristeltiin vielä irti teknikon roolista. VÄS:n taiteilijaidentiteettiä tukeva henki on saattanut olla aikaansa edellä ja aiheuttaa tiettyä pioneeriturhautumista, kun enemmän ja vähemmän suoraan on osoitettu valosuunnittelija paikalleen, pimeään nurkkaan valopöydän taakse, olemaan hiljaa, kunnes jotain kysytään. Itsenäiselle taiteilijasielulle tilanne on melko sietämätön.

Vaikka VÄS:n koulutuksen filosofista asennetta kiitettiin, kaipasivat jotkut vielä enemmän teoreettista ajattelua ja lähestymistapaa. Visuaalisen lähtökohdan lisäksi kaivattiin konseptuaalisempaa sisältöä suunnittelutyöhön. Sitä uskottiin löytyvän – ja sitä löytyikin – kuvataiteen koulutuksesta. Toive ei koskenut pelkästään koulutusta, vaan koko kuvataiteen kentän katsottiin olevan teoreettisesti haastavampi.

Siirtyminen ei ole ollut kenellekään yksi suuri käänös, vaan se on tapahtunut hiljalleen. Joillekuille kyse on ollut yksinkertaisesti siitä, että näyttämötaide on nähty ja koettu ja on aika siirtyä luontevasti toiseen suuntaan. Mikko Hynninen hakeutui kandin suorittuaan Kuvataideakatemiaan tila-aikataiteiden opetusalueelle nimenomaan hakemaan käsitteellisempää lähestymiskulmaa. Tarja Ervastia VÄS ei sysinyt kohti kuvataidetta, sillä hän oli siellä jo, mutta muut ovat tajunneet viimeistään VÄS:lla, että kuvataide on heidän juttunsa – valolla tai ilman.

Se oma juttu – mistä ja miten?

Kaisa Salmen siirtyminen kuvataiteen kontekstiin on tapahtunut lipuen: Salmi alkoi projisointikurssin jälkeen tehdä projisointeja yhä suuremmassa mittakaavassa ja huomasi pian olevansa tekemässä näyttämövalosuunnittelun sijaan fasadiprojisointiteoksia Islannissa. Salmi tajusi, että se oma juttu ei sittenkään löydy näyttämöltä, että hänhän voi tehdä ihan mitä vain – ja niin hän on tehnytkin, kukkainstallaatiosta Eduskuntatalon portailla aina kymmenientuhansien ihmisten performanssiin.

”Rakastan sitä hetkeä, kun näyttämö alkaa rakentua, ja valaisemisen vaihe on se ihanin vaihe. Se, että saa rakentaa itselleen maailman asutettavaksi, ja kutsua

sinne muita, saa minut edelleen haltioituneeksi, mutta se, että joutuu katsomaan sitä näyttämöä kauempaa, tuottaa ulossulkemisen kokemuksen”, kuvailee Terike Haapojä työtä valosuunnittelijana. Haapojälle siirtyminen kuvataiteeseen VÄS:n jälkeen oli enemmän paluu kuin suunnanmuutos. VÄS oli antanut hyvällä tavalla ulkopuolisen aseman kuvataiteissa: VÄS:lla opittu teatterin, tekniikan ja valon perinne olikin kuvataiteissa tuore tulokulma. ”Se oli ihan mieletön lahja! Jos olisin vain maalannut, en olisi löytänyt niitä asioita, jotka olen löytänyt. Kun en osannut kummankaan taiteenlajin kielioppia täydellisesti, löysin oman kieleni.”

Schakirille kuvataide on alun perinkin ollut pääkiinnostuksen kohde ja opiskelu VÄS:lla osa sitä. Teatteri ei oikeastaan edes kiinnostanut Schakiria, ja VÄS lähinnä palautti hänet kuvataiteen pariin. Nykytanssin valosuunnittelu kiinnostaa Schakiria, sillä siinä on kuvataiteellisiakin piirteitä. Nykytanssissa hän on pystynyt soveltamaan näyttämölle samoja asioita, jotka häntä ovat kiinnostaneet kuvataiteessa. Schakir on peilannut omaa ajatteluaan liikekieleen – teatterin puolella tämä vuoropuhelu ei ole onnistunut. ”Olen valosuunnittelijankin toiminut tietynlaisena aateurina, ja tanssijat haluavat ja tarvitsevat sellaista. Teatterissa taas valosuunnittelijan asema on usein alisteinen.”

Rouhikoski työnnettiin kuvataiteen kontekstiin reippain ottein: kun Rouhikoski harkitsi jatkotutkintoa, käski silloinen professori Markku Uimonen suoraan sanoa Rouhikosken Kuvataideakatemiaan VÄS:n sijasta. ”VÄS ajoi minut pois, mutta oikeaan suuntaan”, nauraa Rouhikoski. Teatterikorkeakoulussa jatkotutkinnon tekeminen olisi ollut saman toistamista, mutta Kuvataideakatemiassa Rouhikosken aihe, valo kuvataiteessa, joutui uuteen kontekstiin – ja Rouhikoski joutui opettelemaan aivan uuden kielen. Kuvataideakatemiassa hän sai myös uusia näkökulmia teosten tulkinnasta, muilta kuin valoalan ihmisiltä. Teatterikorkeakoulu on edelleen enemmän tekemisen ja Kuvataideakatemia spekuloinnin koulu, jossa taiteesta puhumisen kulttuuri on kehittyneempää.

Yhteistä on tila ja valo

Vaikka haastateltujen taiteilijoiden tyylit, lähtökohdat ja genretkin ovat hyvin erilaiset, on heidän ajattelussaan samoja painopisteitä.

Tärkein taiteilijoita yhdistävä piirre on tilallisuus. Tilallisuus ei tarkoita pelkkää kolmiulotteisuutta, vaan se on perustavanlaatuinen rakennusaine taiteilijoiden töissä. Silloinkin, kun työ itsessään on kaksiulotteinen, on tila sen ympärillä merkittävä ja ajateltu. Tilallisuuden merkitys näkyy myös tilasidonnoissa toina. Varsinkin Ervasti on viime aikoina keskittynyt suuriin tilalähtöisiin teoksiin ja Salmella työn sijainti luo merkityksiä, kuten kukkapelto Eduskuntatalon portailla

tai suurperformanssi Fellmanin pellolla. Kuten Haapoja sanoo: VÄS on antanut töihin ihmisen mentävän mittakaavan.

Myös valollinen ajattelu on ja pysyy taiteilijoiden töissä, on niiden tekniikka mikä vain. Moni haastateltavista katsoo minua kuin tyhmää, kun kysyn valon erityisyydestä materiaalina. ”Tietenkin se on erityinen, sehän on *mun* materiaali.”

Rouhikoski nauttii valon monipuolisuudesta: ”Sillähän voi tehdä kaikkea! Ja vaikka kuinka luulee tietävänsä miten valo toimii, niin aina se yllättää ja tuo uusia löytöjä. Se on materiaali, johon ei kyllästy.” Myös syventymismahdollisuudet ovat rajattomat: ”Pelkkään punaiseen lediin voisi keskittyä loppuelämäksi.” Valon aistiminen sen näkemisen lisäksi kiinnostaa Rouhikoskea: parhaillaan hänellä on valmisteilla valoteos, joka ”ei näytä miltään” ja avautuu vasta tilassa oleskelemalla.

Schakir on tehnyt viime aikoina ympäristöteoksia, ja nyt mukaan on tulossa yhä enemmän pienen mittakaavan töitä. Valo on edelleen tärkeä elementti hänen töissään, vaikkei se kaikissa olekaan pääosassa. ”Ajattelen paljon valon olemusta. Se on välineenä vaikea, oikeastaan näkymätön.”

”Nyt kun olen alkanut ottaa valokuvia, huomaa, että valollinen ajattelu tulee selkärangasta”, toteaa Terike Haapoja. Valo on se pohja, josta muu on lähtenyt. Haapojaa kiinnostavat valossa erityisesti atmosfäärin luominen ja kuvan rakentaminen, representaatio. Haapojan valonlähteinä ovat nykyään enimmäkseen videotykit, mutta hän käyttää myös perinteistä valokalustoa. ”Vanhat rouheat fresnellit on tosi hienoja ja kuusikanavainen valo-ohjain riittää. Ihan kauheasti en ole päivittänyt valoteknistä osaamistani 2000-luvun alun jälkeen”, hän toteaa. ”Töittäni aiheet ovat aika eksistentiaalisia ja valo palvelee siinä, että se auttaa sytyttämään aiheena olevan tunnetilan tai kokemuksen. Valo on fyysinen kokemus, se herkistää koko vartalon teokselle.”

Tarja Ervastille valo on paitsi pääasiallinen materiaali myös sisältöä muodostava tekijä, teema. Hän tutkii töissään tilan ja valon vuorovaikutusta ja sanoo valon perusolemuksen liittyvän kommunikaatioon: ”Valo itsessään ei ole mitään, vaan se ilmaisee itsensä vasta kohdatessaan jonkin materiaalin.” Ervasti tutkii valon ja materiaalin yhtymäkohtia ja näkee valon materiaalin lisäksi jonkinlaisena henkisenä sisältönä, mysteerinä kaiken takana. Teoksissa elämyksellisyys ja tilan kokemus ovat tärkeitä ja ne voi nähdä esityksenomaisena – tosin ilman esiintyjää. Ervastin töissä valo ei ole yleensä ole ulkopuolinen, valaiseva, vaan itsevalaiseva objekti. Myös heijastavuus ja heijastukset ovat toistuvia teemoja Ervastin töissä: konkreettinen valonlähde on usein aivan muualla kuin missä valo lopulta näyttäytyy. ”Teen tiloja, joissa ihminen voi rauhoittua ja kohdata itsensä.”

Taiteilijuus suunnittelijuudessa

Tarja Ervasti toimii edelleen valosuunnittelijana, vaikka useimmat viime vuosien työt ovatkin kuuluneet valotaiteen piiriin. Muilta valo- ja valaistussuunnittelutyöt ovat jääneet kokonaan tai he tekevät niitä satunnaisesti ja hyvin valikoiden. Niin kuin valosuunnittelijuus on vaikuttanut työhön kuvataiteilijana, myös toimiminen kuvataiteen kentällä on vaikuttanut työskentelyyn suunnittelijana.

Mikko Hynnisen mukaan työ kuvataiteilijana on paitsi laajentanut palettia valosuunnittelijana myös vaikuttanut suunnittelijaidentiteettiin. Hynninen painottaa valon omaa arvoa ja sisältöä muunakin kuin muitten työn tukijana ja toimii työryhmässä *auteurina* muiden joukossa.

Juha Rouhikoski valitsee suunnittelutyöt sen perusteella, onko niissä mahdollisuus kokeiluihin ja taiteellisiin ambitioihin. Työ kuvataiteilijana on tuonut valosuunnitteluun tarpeen ja kyvyn nähdä vielä kauempaa, vielä puhtaammalta pöydältä, ja antanut mahdollisuuden kääntää kaiken ylösalaisin ja tehdä uusilla tavoilla, konventioista välittämättä. Ohjaajan näkökulmasta tämä saattaa vaikuttaa kikkailulta – mikä ei liene ennenkuulumaton termi muidenkaan valosuunnittelijoiden ennakkoluulottomimpien ratkaisujen saamassa palautteessa.

Tülay Schakiria kiinnostaa ympäristövalaisu: ”Ympäristön synnyttämiä merkitystasoja aletaan käsittelemään tietoisemmin ja myös valolla siihen vaikuttaen. Ympäristöä aletaan käsittelemään elämiskohteena. Tähän mennessä ympäristövalaisu on pyrkinyt niin sanottuun neutraaliuteen, mitä se sitten ikinä onkaan. Sovitusta muka-neutraalista ollaan siirtymässä toisenlaiseen valon käyttöön. Sen ei enää tarvitse jäädä näkymättömäksi ympäristössäkään.”

Poikkeuksellista ryhmähenkeä

Asiat VÄS:lla ovat muuttuneet vuosien varrella, mutta yksi asia on ennallaan: ryhmähenki on aina ollut siellä vahva ja taiteilijuutta tukeva.

Opiskelijat oppivat toisiltaan – tämä ei ole taidealalla ennenkuulumaton, mutta VÄS:n opiskelijayhteisöstä on tehnyt poikkeuksellisen sen kannustavuus ja solidaarisuus. Osansa ryhmähengen muodostumisessa oli varmasti Tampereen-vuosilla ja alakerran Koivu ja tähti ravintolalla, sittemmin Ravintola Teatterikulmalla: ”VÄS oli vähän kuin oma rauhoitettu yksikkönsä”, muistelee Haapoja.

VÄS:n opettajien on fyysisesti mahdotonta seurata opiskelijoiden kaikkia töitä ympäri Suomea ja maailmaa. Muiden opiskelijoiden merkitys korostuu palautteen annossa ja keskustelussa. Koulussa myös syntyi ja syntyy edelleen erilaisia työryhmiä ja kollektiiveja. Rouhikoskelle VÄS:n loppuminen tarkoitti myös

luovan verkoston katoamista. ”Luova ympäristö on vähintään puolet opiskelun annista, vaikka onkin vähän tuurista kiinni, sattuuuko kohdalle sopivia ihmisiä.”

Haapoja käy nykyään VÄS:lla opettamassa. ”On ihana nähdä, että hyvä henki on näyttänyt säilyneen – tukeva, solidaarinen ilmapiiri. Vässiläisille on itsestään selvää, että kasvetaan taiteilijoiksi. Vieläkin kun ajattelee aikaa VÄS:lla, niitä ihmisiä ja henkeä, tulee hyvä mieli. Sinne menee mielellään sekä muistoissaan että livenä.”

LÄHTEET

HAASTATTELUAINEISTO

Tarja Ervasti: 26.7.2016, Helsinki
 Terike Haapoja: 17.9.2016, Helsinki
 Mikko Hynninen: 5.8.2016, Helsinki
 Juha Rouhikoski: 1.8.2016, Hämeenlinna
 Kaisa Salmi: 26.7.2016, Helsinki
 Tülay Schakir: 25.8.2016, Helsinki

MAINITUT TEOKSET

Digital Horizons –sarja. 2005. Terike Haapoja.
Entropia. 2004. Terike Haapoja.
Fellmanin pelto. 2013. Kaisa Salmi.
 Hallgrimskirkjanin fasadin projisoinnit Reykjavikissä. 2000. Kaisa Salmi.
Klangfarbe. 2016. Juha Rouhikoski.
Museoitu maisema. 1999. Tülay Schakir.
OFF. Silmän sulkemiskuvia. 1999. Tülay Schakir.
Operator (2012) Mikko Hynninen.
Pullomeri. 2015. Kaisa Salmi.
Seitsemän porttia. 2014. Tarja Ervasti.
Soiva kasvihuone. 2008. Kaisa Salmi.
Talo jota asutat. 2002. Terike Haapoja.
Yksityiskokoelma. 2006. Terike Haapoja.

Roolien liukeneminen

SAMULI LAINE

Olen ollut useissa teoksissa samanaikaisesti monissa eri rooleissa – en vain valoja tilasuunnittelijana, vaan myös esiintyjänä. Ulkoista katsetta vaativan suunnittelijuuden ja sisältä käsin toimivan esiintyjyyden välinen hedelmällinen ristipölytys on noussut osaksi omaa taiteellista identiteettiäni. Moniroolisuus on tarjonnut minulle kokonaisvaltaisemman tavan lähestyä esitystapahtumaa. Se on opettanut minua ajattelemaan dramaturgisemmin ja avannut väyliä spontaaniin luovuuteen. Pohdin tässä artikkelissa sitä, kuinka moniroolinen tekijyys on kohdallani toteutunut ja minkälaisen kysymysten äärelle se on minut johdattanut. Avaan näitä havaintojani sellaisten teosesimerkkien avulla, joissa itse olen toiminut sekä suunnittelijana että esiintyjänä. Samalla esittelen sitä toimintaympäristöä, jossa tällainen monipuolisempi tekijyys on ollut mahdollista, koska toimintaympäristöt ja niihin nivoutuneet diskurssit muovaavat taiteellista toimintaa ja taiteellisia lopputuloksia. Näin ollen tuotanto- ja tekotapojen rakenteilla on merkitystä.

W A U H A U S ja yhteinen tekeminen

Olen yleensä päässyt konkretisoimaan valosuunnittelua esitystilassa pari viikkoa ennen ensi-iltaa. Materiaalina valo on harvoin osana aiempaa harjoitusprosessia. Sitä ennen se on olemassa vain konsepteissa ja mallinuksissa. Mutta jos olen prosessin aikana myös näyttämöllä, niin suhteeni teokseen on tuntunut alusta lähtien elimellisemmältä. Olenkin usein turhautunut harjoitusten seuraamiseen perinteisen valosuunnittelijan roolissa. Esiintyminen taas on tarjonnut mahdollisuuden fyysisesti osallistua teoksen luomiseen läpi koko harjoitusprosessin. Moniroolisuus on vapauttanut minut etenemään valosuunnittelussa teoksen ehdoilla kohti tapaa, jossa esteettisyys elää teoksen kautta ja on dialogisessa suhteessa siihen. Osa esteettisistä ratkaisuista löytyy esiintyjän position kautta – konkreettisesti teoksen sisällä.

Yhteistyö koreografi Jarkko Partasen (ja toisinaan yhdessä koreografi Anna Maria Häkkisen tai ohjaaja Anni Kleinin kanssa) on tarjonnut minulle työskentely-ympäristön, jossa tällainen moniroolisuus on ollut mahdollista. Yhdessä valmistamissamme produktioissa on kokoonnuttu aiheen ympärille ilman tiukkaa rooliraamia. Näin teosprosessi on tarjonnut ainakin minulle vastaukset siihen, mitä ja miten tehdään. Se, että olen päätynyt olemaan esityksissä näyttämöllä, on toisinaan tapahtunut asteittain harjoituksiin osallistumalla, kuten *Kommandobiisi aka Space Invaders (2012)* ja *Dirty dancing (2014)* -esityksissä. Tästä tiiviistä yhteistyöstä on muodostunut taiteellisesti rikas, mutta rakenteellisesti vapaa ympäristö. Yhteistyön kehittämiseksi ja taiteellisen pääoman kasvattamisen takia halusimme vuoden 2016 alussa ottaa askeleen eteenpäin. Perustimme W A U H A U S -nimeä kantavan ryhmän 1.1.2016 yhdessä Ohjaaja Anni Kleinin, äänisuunnittelija Jussi Matikaisen, koreografi Jarkko Partasen ja äänisuunnittelija Heidi Soidinsalon kanssa. Ryhmän perustamisen taustalla on ajatus tekijyyden jakamisesta ryhmän jäsenten kesken, koska koemme, että koreografi- tai ohjaajakeskeinen tapa allekirjoittaa taideteos ei vastaa omaa työskentelytapaamme. Halusimme luoda taiteellisen identiteetin, jolla signeerata tulevat teoksemme.

Meillä ei ole valmista karttaa, kuten librettoa tai käsikirjoitusta, kun lähdemme luomaan uutta esitystä. Lähestymme sen sijaan tekeillä olevaa esitystä teoskonseptin kautta. Usein lähtökohtanamme toimii konseptuaalinen viitekehys ja rypä esteettis-filosofisia kysymyksenasetteluja, jotka ovat ennen W A U H A U Sin syntyä olleet kulloisenkin koollekutsujan tai koollekutsujien alulle panemia. Kehitämme sitten yhdessä sisällöllistä tematiikkaa. Tuleva esitys muovataan harjoitussalissa sekä sen ulkopuolella toimintasuunnitelmaa päivittämällä. Emme rakenna pienoismallia, jossa mallintaisimme esityksen kulkua pienoiskoossa etukäteen, vaan teos ja sen maailma syntyvät harjoitusprosessin aikana. Ennakkosuunnittelu sulaa osaksi harjoitusprosessia. Voisikin sanoa syntyvän teoksen itse ehdottavan, millaiseksi se muodostuu. Näin myös esityksen esteettinen kenttä hahmottuu muun teoksen kanssa prosessin aikana. Teokset etenevät koollekutsujan tai -kutsujien vetäminä, mutta prosesseihin osallistetaan aina koko työryhmä.

Sisällä ja ulkona oleva katse

Harjoituksissa ja näytöksissä esiintyjä fokusoi tekemistä oman kehonsa ja sen läsnäolon avulla. Huomio on sisältä ulos. Fokus on nyt-hetkessä ja siinä, mitä tehtävänanto tilanteessa ruokkii. Olen nauttinut impulsiivisesta ja improvisaatiolähtöisestä harjoittelusta, jossa tehtävänannolla haetaan esimerkiksi liik-

keellistä materiaalia. Suunnittelijan katse taas prosessoi viitekehyksiä eli sitä, missä valossa materiaalin halutaan näyttäytyvän, minkä läpi sitä katsotaan ja missä suhteessa harjoituskohtaus on muuhun materiaaliin. Suunnittelija pyrkii hahmottamaan myös sitä, miten harjoitusmateriaali suhteutuu teoksesta käytävään temaattiseen diskurssiin. Käsitys kokonaisuudesta on eri. Esiintyjä katsoo näyttämön ja esitystilanteen sisältä, siinä missä suunnittelija taas perinteisesti katsoo katsomosta (ja täten yleisön näkökulmasta) näyttämöä.

Esiintyminen – toisin sanoen sisältä käsin teoksessa oleminen – on auttanut minua ymmärtämään esitystä tavalla, jota voi soveltaa teoksen visuaaliseen todellisuuteen. Tämä näkyi *DIG MY JOCKEY- Live version* (2013) -esityksessä, joka sai ensi-iltansa Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa. Toimin teoksessa sekä skenografina että esiintyjänä. Esityksen visuaalinen ilme ja teoksen valolliset ratkaisut löytyivät esiintyjän positiosta – näyttämöltä käsin. Näin sekä syntyvä liikemateriaali, jota esiintyjänä tuotin, että esityksen valolliset ratkaisut muovautuivat limittäin prosessin edetessä. Voisi sanoa tämän avanneen minulle uuden oven näyttämöteokselliseen logiikkaan. *DIG MY JOCKEY*n valosuunnittelu syntyi teoksen ”sisältä” tulevien tarpeiden pohjalta – eli esiintyjyyden kautta katsotuna. Paljon teoksen ulkoasusta muovautui yksinkertaistamalla – kokeiluna, muokkauksena ja karsimisena.

Ollessani sekä esiintyjä että suunnittelija taiteelliseen toimintaani rakentuu kaksi toiminnan kenttää, joiden suhde on antoisa, mutta haastava. Jos esiintyjänä katson, tuotan ja seuraan liikemateriaalia koko harjoituspäivän, niin milloin katson tilannetta valosuunnittelijan silmin? Teoksesta nousi kysymys siitä, mitä on suunnittelu, joka ei yritä katsoa itseään ulkoapäin. Voiko se olla katsomatta? Edellyttääkö suunnittelu ulkopuolisen silmän – katseen, jolla tehdä päätöksiä kokonaisuuksista ja usein eri lähtökohdista kuin hetkessä toimiva esiintyjä? Tässä auttavat harjoitusmenetelmät, joissa luomme yksin tai pienissä ryhmissä kohtauksia muiden katsottavaksi. Näin kaikille hahmottuu se, minkä äärellä ryhmänä olemme, sekä se, miltä toiminta näyttää ulkopuolelta katsottuna. Samalla koko ryhmän panos suunnitteluun kasvaa. Jos itse en näe, miltä jokin kohtaus näyttää katsomoon, niin tällöin tilannetta kulloinkin ulkopuolta katsovien kommentit tulevat entistä tärkeämmiksi. Yhteistyön merkitys kasvaa.

Livedramaturgia

DIG MY JOCKEY- Live versionissa dualistinen työnjako suunnittelijuuden ja esiintyjyyden välillä loppui esityskauteen. Tilanne oli toinen kaksi vuotta myöhemmin Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa debytoineen *Dirty Dancing* -teoksen kans-



W A U H A U S -ryhmän *Flashdance*-esitys Zodiakissa vuonna 2016. Kuva: Katri Naukkarinen.



DIG MY JOCKEY - live version -esityksessä (2013) Zodiakissa esiintyivät Anna Maria Häkkinen, Samuli Laine, Jussi Matikainen ja Jarkko Partanen. Kuva: Timo Wright.

sa. Toimin tässäkin projektissa sekä esiintyjänä että skenografina. Esitys löysi muotonsa puolitoista viikkoa ennen ensi-iltaa, kun päätimme luopua kiinteästä dramaturgiasta ja kohtausten sovitusta järjestyksestä. Teos vaati esiintyjä astumaan katsojien ympäröimään kaukalo, ilman pysyvää kokonaiskuva, raken-
netta tai suunnitelmaa. Esityksestä toiseen muuttuva dramaturgia sai minussa aikaan tarpeen ajaa valot itse, koska esitys- ja valodramaturgia piti neuvotella esitystilanteessa muiden esiintyjien ja äänisuunnittelija Heidi Soidinsalon kanssa. Balanssi tämän esiintymisen ja liveajon välillä oli jatkuvaa kaaoksen hallintaa ja kaaoksen hyväksyntää. Kysymykseksi nousi, kuinka pystyä tarkkailemaan esitystapahtumaa ulkopuolisin silmin. Aika ja tapahtumat kun näyttäytyvät lavalla toisenlaisina kuin katsomosta katsottuna.

Välillä ulkopuolisen katseen mahdollisuus kutistui, jopa hävisi. Voisi sanoa, että kyseisen teoksen esteettinen balanssi löytyi oikeastaan vasta Tallinnassa, vuosi ensi-illan jälkeen. Teoksen sisällä olemiseen oli muodostunut tarvittu kokemuspohja ja tämän avulla rauha. Ulkopuolinen katse, jolla hahmottaa kokonaisuutta, oli tullut mahdolliseksi. Esityskauden ja keikkailun välinen aika tarjosi myös mahdollisuuden muokata valotilanteita. Keikkojen avulla esitykseen löytyi toistuvia hetkiä, joissa ääni, valo ja liike selkeästi nivoutuivat yhteen. Nämä tilanteet sitoivat kaikki esityksen osat hetkellisesti yhteen luomalla selkeän kontrapunktin. Likainen ja kaoottinen esitys sai muutamia kokonaisvaltaisia kiteytymiä ja järjestyksen tuntua, ennen kuin se taas vajosi temaattisesti tärkeään epämääräisyyteen.

Teoksen dramaturgisen muodon löytyminen niin lähellä ensi-iltaa jätti rajalliset mahdollisuudet esitystapahtuman ja sen visuaalisen maailman uudelleen hahmottamiseen. Tässä piileekin yksi moniroolisuuden haaste: kuinka löytää tavat ja aika miettiä teosta monista samanaikaisista positioista, varsinkin tilanteessa, jossa teoksen avainratkaisut tapahtuvat niin lähellä ensi-iltaa? Tuntuu, että olen vasta viimeisten kahden vuoden aikana alkanut löytää moniroolisuuden orgaanisemman suhteen. Minun on täytynyt olla tarkkana, että molemmat näkökulmat pysyvät balanssissa. On käynyt selväksi, että taiteellisen ristivedon lisäksi pitää tarkkailla myös omaa jaksamista. Moniroolisuus ei totisesti vähennä työuupumuksen vaaraa, joten ajan resursointi on tärkeää. Näin ollen viimeiset vuodet eivät ole antaneet minulle orgaanisempaa suhdetta moniroolisuuteen vain taiteellisesti. Myös työtavat ovat omien uupumuskokemusten jälkeen virtaviivaistuneet. Samalla suhtautumiseni taiteelliseen työhön on muuttunut. Olen pyrkinyt etäännyttämään identiteettiäni työrooleistani.

Dirty Dancing esityksen ajotilanne läheni improvisoitua konserttivalaisua, joskin valopöytä piti operoida esiintymisen ohella lavan reunalta ja yltä päältä ruoka-aineissa. Valopöydän kontrollointi oli kokemuksen karttumisenkin jälkeä haastavaa. Kysymykseksi nousi, kuinka balansoida esiintyminen ja valoajo. En halunnut istua konsolin vieressä, odottamassa potentiaalista dramaturgista hetkeä valovaihtoon. Toisaalta dramaturgiset hetket muutoksen luomiseen tulivat usein yllättäen. Valopöydän luokse juokseminen viime hetkellä ei tuntunut luontevalta. Joko hetki ehti mennä tai valovaihdon dramaturginen vaikutus olisi lauennut liian näkyvään pöydälle menemisen tekoon eikä itse valovaihtoon. Näin joutui hyväksymään sen, että osa hyvistä hetkistä menee ohi (mikä tarkoitti uuden dramaturgisen sillan loihkimista myöhemmin), tai sen, että joutui ajoittain vetäytymään pöydän läheisyyteen.

By the Pool #4: Elina Pirinen plays Mermaid by the pool

By the Pool #4: Elina Pirinen plays Mermaid by the pool (2016) oli esitys, jossa taas kerran kaikki tekijät olivat näyttämöllä esiintyjinä. Siinä missä *DIG MY JOCKEY-Live* versionissa valosuunnittelun logiikka oli löytynyt esiintymisessä, *By The Pool #4*:ssä valosuunnittelun logiikka synnytti tätä näyttämöllä olemisen tapaa. Tämä tarjosi kiinnostavan ratkaisun näyttämöltä käsin toimimiseen. Jos pyrin luomaan tarpeeksi voimakkaan visuaalisen ympäristön, jossa esiintyjänä olla, niin voinko luottaa siihen, että esteettisen ympäristön olosuhdemaisuus välittyy myös yleisöön?

Saimme prosessin kokonaisuutena nähden huomattavan paljon näyttämöaikaa käyttööme (mikä johtui myös tavallista lyhemmästä harjoitusajasta). Tämä tarjosi kutkuttavan mahdollisuuden lämmitellä, virittäytyä ja harjoitella esitysvaaloissa. Kerrankin teoksen ja valon äärelle pystyi laskeutumaan samanaikaisesti. Esiintymistä ja valosuunnittelua pystyi konkretisoimaan ja luomaan yhtä aikaa. Sijoittelin mahdollisimman paljon kalustoa lattialle, jotta toiminta olisi joustavaa. Näin pystyin tekemään muutoksia nopeasti, olematta sidoksissa jo olemassa olevaan ripustussuunnitelmaan tai aikaa vievään kattotyöskentelyyn. Valollisia ehdotuksia pystyi näin luomaan hetkessä, näyttämöltä käsin, samalla kun olimme yhdessä esitysmateriaalin parissa.

Pikkuhiljaa *By The Pool #4*:n valolliseksi lähtökohdaksi tuli kokemuksellisuus – se, minkä olosuhteen valo tuottaa. Merkittäväksi nousi se, miten valo voi olla olosuhde ja miten tuo olosuhde luo teosta ja muokkaa sitä johonkin suuntaan. Valo ei syntynyt tarpeesta valaista esiintyjää, vaan oli osa esityksen luomista – yksi sen perustasoista, joissa esitys pystyi tapahtumaan ja esiintyjä olemaan sekä toi-



Esitys *By the Pool #4: Elina Pirinen plays Mermaid by the pool* sai ensi-iltansa Zodiakissa vuonna 2016. Kuva: Kristiina Männikkö.



Dirty Dancing -esitys sai ensi-iltansa Zodiakissa vuonna 2014. Kuva: Katri Naukkarinen.

mimaan. Samaa ajatusta esitteli myös Jani-Matti Salo *Sädekehiä – täydellisuuden politiikka* (2015) -näyttämöteoksesta tehdyssä esittelyvideossa (Aune Kallinen: Sädekehistä 2015, 4:21). Olemme Salon kanssa molemmat kiinnostuneita siitä, miten valo ehdottaa olemisen tapaa ja läsnäoloa sekä luo esitystodellisuuden tilaa. *By The Pool #4*:ssä ulkoisen estetiikan lisäksi esiintyjän sisäinen kokemus nousee merkitykselliseksi, koska olemme kaikki näyttämöllä, teoksen sisällä. Usva, hidas vellova musiikki, valohämy, värikylläisyys, lämmin vesi altaassa, jossa istuimme, kaikki tarjosivat tiettyä olemisen tapaa. Ne ehdottivat sitä, miten näyttämöllä ollaan, mutta myös missä suhteessa olemme toisiimme, esitystilanteeseen ja katsomossa istuviin katsojiin.

Flashdance – valo olosuhteena

Valon kokemuksellisuuden tutkimus sai jatkoa W A U H A U Sin *Flashdance*-esityksessä (2016), joka tuli ensi-iltaan Zodiakin näyttämöllä 7.12.2016. *By the pool #4*:ssä kokemuksellisuus oli läsnä esitysolosuhteen ja esiintyjän välillä. *Flashdance*-teoksessa työryhmää kiinnosti katsojan linkittyminen osaksi tätä kokemuksellisuutta. Mitä jos valollinen olosuhde ympäröi koko esitystapahtuman sisällyttäen itseensä sekä näyttämön että katsomon katsojan? Prosessin aikana kysyin itseltäni: jos kukaan ei voi katsoa tilannetta ulkopuolelta, vaan kaikki (sekä katsojat että esiintyjät) ovat saman olosuhteen sisällä, niin voisiko suunnittelijuuskin silloin toteutua vain sisältä käsin, esiintyjän position kautta? Ilman tarvetta pohtia, millaisena esitys näyttäytyy esteettisesti ja dramaturgisesti näyttämön ulkopuolella? Vaikka teoksen fokus prosessin aikana liikkui toiseen suuntaan, niin olosuhde ja katsojuuden ja katseen pitäminen esitystilanteen keskiössä säilyi ensi-iltaan asti.

Pidimme Zodiakilla residenssiviikon *Flashdancen* tiimoilta kesä–heinäkuun taitteessa. Viikko alkoi siten, että olin ensin kokeilemassa ideoita kahdestaan Jani-Matti Salon kanssa Zodiakin näyttämöllä. Esitysvallolliset kokeilumme pohjautuivat työryhmän yhteiseen temaattiseen keskusteluun. Kokeilimme kaksi päivää eri ideoita ja esteettisiä lähtökohtia. Samalla veimme esteettis-temaattista keskustelua eteenpäin. Tämän jälkeen esittelimme tekemämme löydöt ja jatkoimme kokeiluja näiden lähtökohtien pohjalta yhdessä, koko työryhmän kanssa. Täten rajat murtuivat siinä, kuka tekee ja mitä. Olimme yhdessä aiheen ja välineen äärellä. Yritimme Jani-Matti Salon kanssa demokratisoida valosuunnittelua ja luoda potentiaalia, josta niin esiintyjät kuin muu työryhmä voisivat yhdessä meidän kanssamme tehdä havaintoja ja löytöjä – esiintyjän positiosta käsin. Kesän harjoitusviikolla tämä mahdollistui myös siksi, että käytössämme oli

valollisia välineitä, kuten polkupyörän LED-valaisimia, joiden käyttö ei vaatinut aiempaa kokemusta. Valosuunnittelu on helposti hyvin teknologiasidonnaista, kiinni teknisessä tiedossa ja jää näin ollen helposti esoteeriseksi kentäksi. Työpajaviikolla halusimme fasilitoida mahdollisuuksia, joita kaikki voivat käyttää. Samalla tekijyyseroolien rajat häilyivät.

Loppupäätelmät

Flashdance-prosessi nosti kysymykseksi sen, voisimmeko rakentaa työkalupakkeja, joiden raameissa yhteinen tekeminen on mahdollista. Voisimmeko luoda sellaisen toimintaympäristön, jossa valo voi tulla konkreettisesti osaksi esitysmateriaalia? *Dirty Dancingissä* piimä ja muut ruoka-aineet olivat ei ainoastaan osa teoksen esteettistä kenttää, vaan myös osa koreografiaa. Ilman niitä liikekieli olisi toinen. Ilman niitä lavalla oleminen olisi toista. Sotku ja lika olivat määrittävä osa teoksen estetiikkaa. Esityksen visuaalisuus löytyi yhteistyönä ja kokeilujen kautta, Jarkko Partasen ja Anni Kleinin johdattamana. Tämä yhteinen tekeminen vaikutti siihen, miltä esitys näytti. En voisikaan väittää *Dirty Dancingin* visuaalista maailmaa omakseni, niin monen ihmisen panoksesta on kyse. Lopulta loimme *Dirty Dancingissä* myös yhteistä dramaturgiaa. Esityksen rakenteen avoin luonne teki äänisuunnittelija Heidi Soidinsalosta ja esiintyjistä kulloisenkin esityksen dramaturgeja, ja näin jaoinme esitystapahtumasta kokonaisuutena taiteellisen vastuun. Tämä on minusta konkreettisen kollektiivisen tekemisen yksi kulmakivistä: yhteinen tekeminen ja vastuu.

Minulla ei ole muodollista koulutusta esiintymiseen. Näin minulla ei ole ollut tarvetta toistaa oppittuja oikein tekemisen malleja ja tapoja eikä paineita onnistua esiintymisessä. Olen ollut esiintymisen diletantti. Se on ollut minulle konventioista vapaa tila, joka on itsessään vapauttanut paljon luovuutta. Tämä vapautunut luovuus on ajan mittaan tihkunut myös suunnitteluun. En enää kaipaa kohti jotain ideaalia, oikeaoppista suunnittelua (mitä ikinä se voisikaan olla), vaan pyrin löytämään jotakin omaehtoista. Tämä on saanut minut myös kysymään: Mitä jos luovun esiintyjän ja suunnittelijan rooleista? Voisinko tämän moniroolisuus-ajattelun sijaan hylätä koko rooliajattelun? Jos primäärinen yhteisö, jossa toimin (työryhmä) sallii tämän, niin tällöin toimintani päämääräksi voi tulla itse esityksen tekeminen. Olenkin henkilökohtaisella tasolla voimaantunut tästä ajatuksesta. Voin toimia tekijänä ilman, että tekijyyteni typistyy johonkin ulkoa annettuun rooliin.

Samalla toki oma kokemuspohjani ja opintotaustani ohjaavat taiteellista ajattelua, ja myös ajavat minut valopöydän ääreen. Tämä jo siksi, että olen

W A U H A U S-ryhmästä ainoa, joka osaa käyttää valosuunnittelun toteutukseen käytettävää teknologiaa. En kuitenkaan ajattele esitystä vain oman välineeni kautta, vaan kokonaisuutena. Mitä siis voisi tarkoittaa päästäminen irti välisidonnaisesta ilmaisusta (jota varsinkin valosuunnittelu helposti on)? Näen sen potentiaalin valjastamisena. Tilanteena, jossa ajattelee esitystä kokonaisvaltaisesti, omaa taitotietoaan hyväksikäyttäen. Tällöin ryhmä kantaa yhdessä vastuun teoksen onnistumisesta. Tällöin voi keskittyä olennaiseen eli esityksen tekemiseen. Kyse ei ole halusta unohtaa koulutustaustaansa, vaan mahdollisuudesta käyttää laajemmin itsestään kumpuavaa potentiaalia.

Kärjistäen sanottuna olen esiintymisen avulla päässyt kiinni näyttämöteoksen logiikkaan. Samalla olen löytänyt yksinkertaisen sekä konkreettisen tavan olla osa teosta. Teosprosessit ja -rakenteet ovat avautuneet minulle konkreettisemmin juuri näyttämöltä käsin toimivassa esiintyjyydessä. Tanssimisen avulla olen löytänyt spontaanin luovuuden. Lavalla oleminen ja sieltä käsin tekeminen ovat tarjonneet minulle fyysisen kuvan siitä, miten teokset syntyvät. Ne ovat johtaneet ajattelemaan esitystä prosesseina, joihin nykyään osaan myös suhteuttaa elimellisemmin visuaalista ajattelua. Tällöin teokseen avautuu jo suunnittelu- ja harjoitusvaiheessa kaksi erilaista näkökulmaa. Tämä tarjoaa kokonaisvaltaiseman lähestymistavan esityksen tekemiseen. Tuntuu, että esitysten tekeminen on oppimista. Mitä enemmän olen tämän hyväksynyt, sitä paremmin voin tehdä työtäni. Tällöin uskallan antaa teoksen ehdottaa, millainen se voisi olla, niin esteettisesti kuin dramaturgisesti.

LÄHTEET

VERKKOLÄHTEET

Aune Kallinen: *Sädekehistä – Täydellisen politiikka* 25.9.–9.10.2015. YouTube-video, 4:21, käyttäjältä Kiasma Museum 23.9.2015. Haettu 16.9.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=oTd2ogfm3ag>.

ESITYKSET

Flashdance, Näyttämöllä: Hanna Ahti, Wilhelm Grotenfelt, Johannes Purovaara Näyttämön takana: Laura Haapakangas, Anni Klein, Samuli Laine, Jarkko Partanen, Jani-Matti Salo, Heidi Soidinsalo Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Kanuti Gildi SAAL, W A U H A U S. Esitys 7.12.2016, Zodiak Stage, Helsinki.

BY THE POOL: Elina Pirinen plays Mermaid by the pool. Toteutus ja esitys: Jussi Matikainen, Samuli Laine, Elina Pirinen, Jarkko Partanen. Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus ja työryhmä. Zodiak Stage, Helsinki. Ensi-ilta 2.2.2016.

Sädekehistä – Täydellisen politiikka. Työryhmässä: Aune Kallinen, Jenni Koistinen, Laura Murtooma, Jani-Matti Salo, Ragni Grönblom-Jolly, Gesa Piper, Arttu Palmio, Katri Puranen, mieskuoro D25 sekä vierailuvia tähtiä. Tuotanto: Kiasma-teatteri. Kiasma-teatteri, Helsinki. Ensi-ilta 25.9.2015.

Dirty Dancing. Konsepti ja ohjaus: Anni Klein & Jarkko Partanen. Koreografia: työryhmä. Esiintyjät: Hanna Ahti, Wilhelm Grotenfelt, Samuli Laine, Aksinja Lommi. Valo- ja tilasuunnittelu: Samuli Laine. Äänisuunnittelu: Heidi Soidinsalo. Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Anni Klein, Jarkko Partanen. Zodiak Stage, Helsinki. Ensi-ilta 24.10.2014.

DIG MY JOCKEY – live version. Koreografia, esitys: Anna Maria Häkkinen & Jarkko Partanen. Valo- ja visuaalinen suunnittelu, esitys, kuvat: Samuli Laine. Äänisuunnittelu, esitys: Jussi Matikainen. Tuotanto: Zodiak – Uuden tanssin keskus, Anna Maria Häkkinen & Jarkko Partanen. Zodiak Stage, Helsinki. Ensi-ilta 18.4.2013.

Kommandobiisi aka Space Invaders. Konsepti & ohjaus: Jarkko Partanen. Esiintyjät: Wilhelm Grotenfelt, Anna Maria Häkkinen, Samuli Laine, Niina Koponen, Jussi Matikainen, Henna-Riikka Taskinen & Tuomas Tulikorpi. Koreografia: Jarkko Partanen + the working group. Äänisuunnittelu: Jussi Matikainen. Valosuunnittelu: Samuli Laine. Pukusuunnittelu: Henna-Riikka Taskinen. Tuotanto: Teatteri korkeakoulu & Jarkko Partanen. Ravintolabaari Pacifico, Helsinki. Ensi-ilta 2.2.2012.

Näyttämölle ei ole asiaa flip-flopit jalassa – kokemuksia valosuunnittelijan työstä Singaporessa

ANNA ROUHU

Tämä kirjoitus on muistelmä tärkeästä ajanjaksosta elämässäni. Se perustuu vain ja ainoastaan omiin kokemuksiini työskentelystä vieraassa kulttuurissa valosuunnittelijan näkökulmasta.

Ei ruokaa ilman chiliä

Asumiseen ja työskentelyyn vieraassa kulttuurissa voi reagoida monella tapaa. Osa ihmisistä pitää tiukasti kiinni omasta kulttuuristaan ilman kiinnostusta tutustua paikalliseen. Toinen vaihtoehto on eriasteinen integroituminen. Omalla kohdallani integroitumiseni vieraaseen kulttuuriin Singaporessa meni niin pitkälle, että vedin neuletakkia päälle, kun lämpötila putosi 25 asteeseen, ruoka ei maistunut miltään ilman chiliä ja käytin sanontoja kuten ”makan”³⁵ täysin luontevasti. Samanlaista mukautumista paikalliseen kulttuuriin koin jo vaihto-opiskelijavuoteni 2007–2008 Hong Kongissa, jossa kohtasin isoimmat kulttuurishokit, liittyen esimerkiksi työntekoon Aasiassa. Hong Kong ja Singapore ovat hyvin samankaltaisia Aasian metropoleja. Molemmissa kaupungeissa teatterialalla vallitsee voimakkaasti brittiläinen perintö ja käytännöt, kuten *stage managerin*³⁶ tärkeys tuotantoprosessissa.

Singapore on Britannian entinen siirtomaa, joka itsenäistyi vuonna 1965. Se on pieni saari Malesian ja Indonesian keskellä Kaakkois-Aasiassa, lähellä päiväntasaajaa. Suurin osa (74 prosenttia) noin viisimiljoonaisesta väestöstä on etnisesti kiinalaisia, ja muu väestö on etniseltä taustaltaan muun muassa malesialaisia ja intialaisia. Valtion kontrolli on monessa asiassa tiukka: sensuuri on ankaraa, ja maata hallitsee käytännössä yksi puolue. (Wikipedia: Singapore

35 *Makan* tarkoittaa syömistä ja ruokaa Singaporen *singlish*-slangilla.

36 Tuotanto- ja musiikkijärjestäjä. Suomessa ei oikeastaan ole vastaavaa työnkuvaa teatterissa.



Mr Sign 3, T.H.E Dance Company 2013. Koreografia: Kim Jae Duk. Kuva: Bernie Ng.



Mr Sign 3, T.H.E Dance Company 2013. Koreografia: Kim Jae Duk. Kuva: Bernie Ng.

15.6.2016.) Tiukka kontrolli ja kovat rangaistukset pienistäkin rikkeistä tekevät Singaporesta todella turvallisen, joskin vähän elottoman paikan. Singapore on tunnettu Aasiassa hyvästä ruuasta, ja muualta Aasiasta tullaan Singaporeen ruokaturisteiksi. Kaikkialta löytyy *food courteja* tai *hawker centereitä*³⁷, joista saa Suomen mittapuulla sijainnista riippuen joko hyvin halpaa tai edullista ruokaa.

Sivupalot päälle ja menoksi

Ensimmäinen työkeikkani Singaporeen oli tammikuussa 2009 ja toistaiseksi viimeinen joulukuussa 2014. Lyhyempien keikkojen lisäksi asuin Singaporessa puolitoista vuotta vuosina 2010–2011. Viiden vuoden aikana työskentelin useissa eri produktioissa. Työskentelin Singaporessa enimmäkseen T.H.E Dance Companyssa, mutta tein myös muutamia produktioita muun muassa School of the Artsin ja National University of Singaporen tanssiopiskelijoiden kanssa. T.H.E Dance Company on perustettu vuonna 2008. Olin mukana ryhmän toiminnassa toisesta produktiosta lähtien, ja niiden vuosien aikana, jolloin työskentelin ryhmän kanssa, T.H.E nousi Singaporen johtavaksi nykytanssiryhmäksi. (T.H.E Dance Company 15.6.2016.)

Kiinassa ja Kaakkois-Aasiassa vallitsee copy–paste-kulttuuri, eli mikäli jokin asia on suosittua ja hyväksi koettua, on täysin hyväksyttyä kopioida se. Ajatus originaalista tai uniikista on jopa taidepiireissä aika harvinainen. Ensimmäisinä vuosina Singaporessa havaitsin, että paikalliset valosuunnittelijat eivät panostaneet tanssiesitysten visuaaliseen ilmeeseen ja pelkät sivupalot tuntuivat riittävän. T.H.E:n suosion kasvaessa sen esitysten visuaalinen tyyli koettiin tavoittelemisen arvoiseksi, ja nykytanssiesitysten visuaalinen ilme Singaporessa alkoi muistuttaa enemmän ja enemmän suomalaista minimalismia.

Turvakengät hukassa

Suomessa teatterialalla eri rooleissa olevat ihmiset pystyvät itsenäiseen työskentelyyn ja osaavat suunnitella työaikansa. Singaporessa niille muutamille päiville, jotka olimme esityspaikassa (aika usein vain yksi päivä ja ensi-iltapäivä), oli etukäteen laadittu tiukka aikataulu. Jokainen osa-alue oli otettu huomioon aikataulussa – myös ruokatauot. Yleensä päivä alkoi kello yhdeksän aamulla ja päättyi kello yksitoista illalla. Työpäivä oli jaettu neljän tunnin pätkiin, joiden välissä oli tunnin mittainen ruokatauko. Kuten edellä mainitsin, ruoka on tärkeäs-

37 Molemmat pienten erilaisten ruokakojujen muodostamia ravintoloita.



The Body Speaks, T.H.E Second Company 2014. Koreografia: Renxin Lee & Miwa Okuno.
Kuva: Bernie Ng.

sä osassa paikallista kulttuuria ja lounaaksi tai päivälliseksi haluttiin muutakin kuin sämpylä ja kahvi.

Tiukka hierarkia teattereissa teki usein työskentelystä hyvin hidasta, ja teatteriteknikot esimerkiksi harvoin ehdottivat järkevämpiä teknisiä ratkaisuja valosuunnittelijoille tai lavastajille tai tekivät pieniä muutoksia ilman lupaa. Esiinnyimme aika usein *Esplanade Theatres on the Bay* kulttuurikeskuksen teatteristudiossa, ja vuosien mittaan teatteriteknikot oppivat tuntemaan minut ja huomasivat asenteeni olevan rennompina kuin paikallisten valosuunnittelijoiden. Lopulta minulta ei enää kysytty lupaa pikku muutoksiin.

Olin Hong Kongissa tottunut tiukkaan hierarkiaan ja sääntöihin, mutta silti ensimmäisen produktion (*Within Without*, 2009) pystytys Singaporessa sai unohtumattoman alun. Olin juuri astunut aamulla teatteristudioon flip-flopeissa (Singaporessa kaikkialla kuljetaan varvassandaaleissa), kun paikalle säntäsi tuotantokoordinaattori Isis Koh kertomaan, että pystytyksen aikana pitää olla kengät jalassa. Majapaikkani sijaitsi tunnin metromatkan päässä, ja esityksen pystytykseen oli varattu aikaa yksi päivä. Totesin, että olemme pulassa aikataulullisesti, jos lähdän hakemaan omia kenkiäni, ja pyysin poikkeuslupaa mennä sandaaleissa teatteristudioon. Lopulta Isis kävi hakemassa jostain ylimääräiset

turvakengät minulle. Ne olivat liian isot, ja ei minulla tietenkään ollut sukia mukana, mutta niillä sitten lamsin koko kolmetoistatuntisen työpäivän.

Muutaman kerran tein produktiota ramadanin (muslimien paastokuukausi) aikana. Suurin osa singaporelaisista teatteriteknikoista on etnisesti malesialaisia ja uskonnoltaan muslimeita. Elokuussa 2009 olin tekemässä *Silence*-teosta, ja ensimmäisen pystytyspäivän loppupuolella muun muassa valo-operaattorini, joka vastasi valopöydän ohjelmoinnista, alkoi olla hyvin sekava ja teki jatkuvasti ohjelmointivirheitä. Huomautin asiasta valomestarilleni, valoteknikoiden esimiehelle Ismahadie Putralle, ja hän selitti, että he olivat heränneet ramadanin takia viideltä aamulla rukoilemaan sekä olleet syömättä ja juomatta koko päivän. Mietin hiljaa mielessäni, että toivottavasti tämä on ensimmäinen ja viimeinen kerta, kun teen produktiota ramadanin aikana.

Jälleen kerran kuitenkin *O Sounds* -teosta (2010) tehdessä oli aikataulussa taas pikku ongelma:

”Anna, on Friday lunch break needs to be three hours.”

”Um, why?”

”Because it’s Friday so my technicians need to go to pray.”

”But we have only Thursday to set up. Friday is show already.”

”Okie I get you one Chinese guy. He needs only one hour lunch break.”

Yleensä tunnin ruokatauko riitti myös rukoilemiseen, mutta ramadanin aikana teknikit halusivat mennä moskeijaan asti.

Can... Cannot... – eli kommunikaatiosta ja yhteistyöstä

Työskentelin Singaporessa usein muista Aasian maista tulleiden koreografien kanssa, joiden englannin kielen taito vaihteli. Oli kehitettävä uusia tapoja kommunikoida, kun mahdollisuutta kovin syvällisiin keskusteluihin teosten sisällöstä ei ollut. Ajatus valosuunnittelusta, joka voisi tuoda esitykseen sisältöä tai tukea sisältöä omilla ratkaisuillaan, oli myös täysin uusi monille koreografeille. Joskus kävi niinkin, ettei kommunikaatiota koreografien kanssa syntynyt alkuunkaan, ja ei ollut muuta vaihtoehtoa kuin aistia tunnelmaa harjoituksissa ja tehdä omia tulkintoja. Välillä kävi niinkin, että kun kyselin esityksen sisällöstä, vastaus oli jotain yleistä, kuten *”humanity”*.

Muutaman kerran kävi myös niin, että luin koreografien lehtihaastattelusta, mistä teoksessa oli oikeastaan kyse. Koreografit tuntuivat ajattelevan, että minua

kiinnostaa vain, missä kukakin tekee soolonsa, jotta osaan valaista oikean kohdan näyttämöstä ilman mitään taustatietoa teoksesta ja sen sisällöstä.

Huomasin myös turhaksi ideakuvien etsimisen tai tekemisen. Ne olivat yleensä liian abstrakteja lähtökohtia yksinkertaisella englannilla käytäville keskusteluille. 3D-mallinnusohjelmalla tehdyt kuvat taas toimivat keskustelun virikkeenä. Oli helppoa näyttää, millaista valoa ja tunnelmaa olin miettinyt kyseistä teosta varten. 3D-mallinnuskuvien konkreettisuuden avulla keskustelu sujui huomattavasti sujuvammin ja ajattelemani visuaalinen ilme välittyi helpommin.

T.H.E Dance Companyn taiteellisen johtajan ja koreografin Kuik Swee Boonin kanssa tein kymmenisen teosta Singaporessa aika itsenäisellä ennakkosuunnittelulla. Ensimmäinen yhteinen produktio oli edellä mainittu *Within Without* (2009). Swee Boon oli kohteliaan ystävällinen sen harjoituksissa ja sanoi, että katsotaan sitten teatterissa, miltä näyttää. Hivenen jännitti, kun aloimme katsoa valotilanteita läpi, kuinka erilaiset näkemykset meillä on. Swee Boonin kommentit olivat ”*Can... Cannot... Can... Hmm, can... Cannot.*” En tuolloin tiennyt, että *singlishillä* ”can” ja ”cannot” tarkoittavat lähinnä ’kyllä’ ja ’ei’ tai tässä tapauksessa enemmänkin ’kelpaa’ ja ’ei kelpaa’. Swee Boon oli hyvin tarkka teosten visuaalisesta maailmasta, ja lopulta, kun ”can”-tilanteita oli enemmän, alkoi myös monien vuosien yhteistyö. Kommunikaation määrä vaihteli eri teoksia tehdessä. Joskus



Cumulus, T.H.E Second Company 2010. Koreografia: Yarra Iletto. Kuva: Anna Rouhu.

sain niin sanotusti vapaat kädet, ja toisinaan kävimme pitkiä keskusteluja teoksen visuaalisesta ilmeestä 3D-mallinnuskuvia harjoitusvaiheessa katsellen.

Valoiskut kohdilleen

T.H.E Dance Companyn teoksissa oli koreografista riippumatta hyvin vähän tilaa improvisaatiolle, ja kaikki, mitä lavalla tapahtui, oli hyvin kontrolloitua. Singaporessa produktioissa isossa roolissa ovat *stage managerit*, jotka käytännössä pyörittävät koko show'ta ja valvovat kaikkea aikataulussa pysymisestä valo- ja äänitilanteiden ajoon. Oma haasteensa oli ”opettaa” *stage managerille* valotilanteiden vaihtokohdat eli iskut. T.H.E:n *stage manageri* Shining Goh kirjasi harjoituksissa millintarkasti ylös, milloin ja mistä tanssijat tulevat lavalle, sekä heidän liikkeensä lavalla. Hän ei kuitenkaan ikinä kiinnittänyt mitään huomiota musiikkiin. Itse taas kuuntelin teoksen musiikkia tarkasti, ja useat valotilanteiden iskut olivat musiikkiin perustuvia. Ensimmäisten teosten harjoituksissa käytiin seuraavanlaisia keskusteluja usein, kunnes opin itse katsomaan myös visuaalisen iskun musiikillisen lisäksi:

”Cue 23 is when the music starts to slow down.”

”You mean when Jessica does back bend down stage left?”

”Um... No... I don't think so... earlier lah.”

”But this cue is for her solo, right?”

”Yes... But the time is 45 secs so you have to take it before her solo starts...”

The idea is that the fade is about ready when she starts.”

”Okie... I take when Zihao exits then?”

”Okie... we try that (syvä huokaus).”

Taiteelliset kysymykset

Singaporelaisten valosuunnittelijoiden estetiikan tajun voisi tiivistää aika usein sanontaan ”*quantity over quality*”. Muiden tanssiteoksia katsoessa tuntui, että tilanteet vaihtuivat ilman mitään järjellistä syytä ja kaikki mahdolliset valolliset ratkaisut oli tungettu puoleen tuntiin: kolme erilaista gobo³⁸, kaikki spektrin värit ja vähän voimakasta, välkkyvää strobovaloa ilman mitään yhtenäistä esteettistä linjaa. Aivan kuin olisi ohjekirja, jossa lukee ”*change lighting completely every 30 secs regardless what happens on stage*”. Oma tyylini on minimalistinen ja enemmän ”*less is more*” -estetiikkaa. Tämän takia Swee Boon oli joskus huo-

38 Metalliekko, peltinen dia, jolla tehdään kuvioita valoon.



Organised Chaos, T.H.E Dance Company 2014. Koreografia: Kuik Swee Boon ja Kim Jae Duk.
 Kuva: Joseph Nair.

lissaan, että esitys näyttää visuaalisesti liian yksinkertaiselta, ja kyseli muun muassa, montako valotilannetta on tulossa:

"Anna, how many cues?"

"Hm... About 60."

"Sounds enough."

Swee Boon ei erityisemmin pitänyt väreistä. Muun muassa puvustukset olivat hyvin harmaita, mutta kunhan väripaletti pysyi hillittynä, niin valoissa värien käyttö oli mahdollista.

"Anna, what is this color?"

"Lee 201."

"I like this color. We use this, ok?"

"Okei..."

Suhteessa väreihin aivan oma tapauksensa oli T.H.E:n eteläkorealainen koreografivierailija Kim Jae Duk. Hän inhosi niin värejä kuin lämmintä valkoista valoakin.

Useassa teoksessa käytin vain L201-värikalvoa³⁹, mutta kun teimme *Mr Sign*-teosta (2013), ehdotin varovasti, että voisimme hivenerä käyttää värejä. Jae Duk suostui kokeilemaan, ja lopulta hän oli todella innoissaan lopputuloksesta. Hän tosin totesi, että vain minun kanssani hän uskaltaa kokeilla värejä.

Jae Dukilla oli myös omanlaisensa esteettinen näkemys valotilanteiden dramaturgiasta. Hän halusi todella paljon valotilanteita, ja tilanteiden piti vaihtua tiuhaan tahtiin. Valojen intensiteetin piti olla sata prosenttia (eli täysillä) ja valotilanteiden vaihtoaikojen nolla sekuntia. Huijasin muutaman kerran, että ”joo, joo, on täysillä”, vaikka intensiteetti oli vain 60 prosenttia ja aikana oli kaksi sekuntia. Kun teimme *Hey Mania* (2012), päätin tehdä aluksi täsmälleen kuten Jae Duk halusi. Laitoin kaikki vaihtoajat nolnaan sekuntiin ja valojen intensiteetit täysille ensimmäiseen läpimenoon teatterissa. Lisäksi ohjelmoin todella paljon tilanteita etenkin teoksen ensimmäiseen osaan. Läpimenon jälkeen Jae Duk totesi: ”Anna... *Maybe not zero second every time, ok?*”

Muu maa mansikka

Aloittaessani opiskelut Teatterikorkeakoulun VÄS:lla vuonna 2003 opetussuunnitelmassa oli vielä mukana pakollisena ulkomaanharjoittelu. Professori Markku Uimonen määritteli, että on hyvä jossain kohtaa maisterinopintoja lähteä toiseen maahan, missä ei ole valmiina verkostoja, ja saada näin muistutus siitä, miten helppoa on työskennellä Suomessa. Singaporessa opin vuosien mittaan, mistä lähiöstä löytyy värikalvokauppa ja mistä löytyy paras valikoima led-rimaa. Verkostojen muodostumisen mukana työnteko menetti myös eksoottisuutensa. Loppujen lopuksi oli aivan sama, teinkö töitä Suomessa vai Singaporessa. Joulukuussa 2014 olin toistaiseksi viimeisen kerran työkeikalla Singaporessa ja pienellä haikeudella hyvästelin tropiikin lämmön.

39 Koodi L201 tarkoittaa Lee Filters -valmistajan kalvoa numero 201, joka kääntää halogeenin värilämpötilan kylmemmäksi ilman sävyä.



Mr Sign, T.H.E Dance Company 2013 Koreografia: Kim Jae Duk. Kuva: Bernie Ng.

LÄHTEET

ESITYKSET

Within Without. T.H.E Dance Company. Koreografia: Kuik Swee Boon, Lee Mun Wai, Zhuo Zihao, Yarra Iletto. Valosuunnittelu: Anna Rouhu. Esiintyjät: Kuik Swee Boon, Silvia Yong, Lee Mun Wai, Zhuo Zihao, Jennifer Pau, Yarra Iletto, Charlyn Lin. Esitys 7.1.2009, Esplanade Theatre Studio, Singapore (Singapore Fringe Festival).

Silence – T.H.E First Anniversary. T.H.E Dance Company. Koreografia ja lavastus: Kuik Swee Boon. Valosuunnittelu: Anna Rouhu. Esiintyjät: Kuik Swee Boon, Luisa Maria Arias, Silvia Yong, Lee Mun Wai, Zhuo Zihao, Yarra Iletto, Charlyn Lin. Esitys 21.8.2009, Esplanade Theatre, Singapore.

O Sounds. T.H.E Dance Company. Koreografia: Kuik Swee Boon. Videosuunnittelu: Gabriela Tropa. Sävellys ja äänisuunnittelu: Darren Ng. Valosuunnittelu: Anna Rouhu. Esiintyjät: Silvia Yong, Lee Mun Wai, Zhuo Zihao, Yarra Iletto, Charlyn Lin. Esitys 29.5.2010, Victoria Theatre, Singapore (Singapore Arts Festival).

Mr Sign. T.H.E Dance Company. Koreografia ja musiikki: Kim Jae Duk. Valosuunnittelu: Anna Rouhu. Esiintyjät: Jessica Christina, Yarra Iletto, Lee Mun Wai, Sherry Tey, Wu Mi, Zhuo Zihao. Esitykset 29.11–30.11.2013, Esplanade Theatre Studio, Singapore (MI Contact -festival 2013).

HEY MAN! Logical Complex. Koreografia ja musiikki: Kim Jae Duk. Valosuunnittelu: Anna Rouhu. Esiintyjät: Jessica Christina, Yarra Iletto, Lee Mun Wai, Sherry Tey, Wu Mi, Zhuo Zihao. Esitykset 7.–9.12.2012, Esplanade Theatre Studio, Singapore (MI Contact -festival 2012).

INTERNETLÄHTEET

Wikipedia: Singapore. Vapaa tietosanakirja. Haettu 15.6.2016. <https://fi.wikipedia.org/wiki/singapore>.

T.H.E Dance Company. The Human Expression Dance Companyn internetsivut. Haettu 15.6.2016. <http://www.the-dancecompany.com/>.

Uutta valoa etsimässä

MARKKU UIMONEN

Lavastus ja valosuunnittelu. Ei niitä enää voi erottaa toisistaan. Kumpaakaan ei ole olemassa ilman toista, ainakaan näyttämötaiteen kontekstissa. Nykyään ei puhuta enää lavastustaiteesta vaan kyseessä on esimerkiksi *spatial design* tai *space design for performance*. Esittävä teatteri voi tapahtua missä vain taideinstituutioiden ulkopuolella, ja tuntuu aivan normaalilta käsitellä valoa ja lavastusta samana asiana – se voi lähteä mistä tahansa ja päättyä miksi tai mihin vain.

Olen itse ollut jo 1980-luvun lopulta saakka sitä mieltä, että ohjaaja, lavastaja ja valosuunnittelija ovat sama henkilö, vain siten saavutetaan hyvä lopputulos – taideteos. Toki tämä sama taiteilija voi asua kahdessa tai kolmessa eri ruumiissa, mutta ajattelun suhteen intention ja lopputulokseen tulisi olla jollain tavalla yhteinen tai yhteismitallinen.

Väitetään, että useat erilaiset persoonalliset näkemykset tuotuna samaan esitykseen rikastuttavat sitä. Se on toki totta ja usein kuultu fraasi, mutta edelleen nämä kaksi kolme persoonallista näkemystä valosta ja materiaasta voivat elää myös samassa päässä.

Valosuunnittelua on monenlaista. On taidevalosuunnittelua, josta voisi yhtä hyvin ottaa sanan suunnittelu pois ja keskittyä valotaiteeseen ihan itsekseen. Suunnittelun ja taiteen ero on usein siinä, että suunnittelulla on olemassa tilaus ja jokin ennako-odotus lopputuloksesta. Taide taas on vapaa.

Valosuunnittelijoiden parissa 1980- ja 90-luvuilla kehittynyt – täysin ymmärrettävä – kiima olla taiteilijoita voidaan taiteen nykytutkimuksen valossa (sic) nähdä enemmänkin sosiologisena pyrkimyksenä kuin taiteen sisällöistä kumpuavana haasteena. Nykyisin nuoret valosuunnittelijalahjakkuudet, jotka ovat vallanneet jopa vanhoillisimpia teatteritaiteen linnoituksia ja bunkkereita, eivät tuhlaa aikaansa pohtiakseen, onko valosuunnittelu taidetta vai ei. Pääasia taitaa olla enemmänkin motivoitunut prosessi työryhmissä, joilla on yhteinen teatteritai taidenäkemyks. Tavoitteena on taide eikä oikeus kutsua itseään taiteilijaksi.

Suhde välineeseen on muuttunut olennaisesti – se ei ole vain tekniikkaa ja tuotteita, joiden avulla niitä oikein käyttämällä voi valaista esityksen (ja lavastuksen) mahdollisimman hyvin. Puhuttiin aikanaan esteettis-teknisestä valosuunnittelusta, jolloin valolla reagoitiin annettuihin olosuhteisiin parhain mahdollisin keinoin ja parhaat valosuunnittelijat osasivat näin tehdä. Parhaista parhaat oppivat myös nopeasti, miten nämä esteettiset kysymykset ratkaistiin yhä matemaattisemmilla malleilla, laskemalla oikeat valon tulokulmat sekä intensiteetit ja valitsemalla sopivan harmoninen väripaletti.

Suurin osa valosuunnittelusta toimii edelleen tällä tavalla, silloin kun puhutaan institutionaalista tuotantomallista ja suurikokoisista, taloudellisesti megalomaanisista produktioista, joilla on aivan omat riskinhallintamallinsa. Näiden teosten päämäärä on asetettu sellaiselle tasolle, jossa valosuunnittelulta odotetaan tiettyä supervarmaa panosta, ja tähän onkin luotu korkealuokkainen välineistö sekä ennakkosuunnittelun että tuotantoteknologian puolelle.

Täysin toisenlainen riskinhallintamalli toteutuu niillä taiteen kentillä, joissa valolle tai sen suunnittelulle ei ole asetettu selkeää päämäärää. Prosessi saattaa olla devising-vetoinen, joka joko on tai sitten ei ole kiinnostunut valosta ilmaisullisena instrumenttina. Tai sitten esitys on esimerkiksi visuaalisuuteen painottunut tuotanto, jossa esiintyminenkin on mahdollista.

Aikojen alusta saakka valo on palvellut yhtä jumalaa: näyttelijää. Tai jos poistetaan painetta näyttelijältä tässä asiassa, valo on palvellut kokonaistaide-teoksen käsitettä, *Gesamtkunstwerkia*, jossa suuret taiteelliset linjaukset ovat ohjauksellisia ja joita lavastus ja pukusuunnittelu palvelee, ja niin edelleen.

Kansalliset (suuret) näyttämöinstituutiomme eivät oikein vielääkään joustu hulluun kokeilevuuteen, paitsi harjoitushuoneissa, jolloin kokeilevuus on edelleen usein ohjaajan ja esiintyjien vuorovaikutusta. Taiteellinen ennakkosuunnittelu, joka on välttämätön edellytys lavastuksen, pukujen, valon ja äänen suunnittelun kannalta, tapahtuu kuitenkin, jossain. Ja voi tapahtua hyvinkin kokeellisella ja ututta etsivällä tavalla.

Teatteritaiteen rajat, ennen kaikkea historialliset hierarkkiset rajat, ovat yhä enemmän sulautumassa. Jo suuremmissakin instituutioissa ymmärretään nykyään kokeilua ja flowtilassa tapahtuvaa taiteellista ennakkosuunnittelua. Sitä ei mahdollista vain uuden teknologian kehitys, vaan työryhmien halu löytää valo uudestaan. Silloin valoa ei enää nähdä pelkästään välineenä, joka mahdollistaa esityksen näkymisen, eikä visuaalisena taikapölynä, joka herättää eloon työvoiloissa ankealta näyttävän lavastuksen.

Toki tässä näkyvyyden takaavassa, taikapölyisessä ”valossa” tehdään edelleen valtaosa ”tuotannoista”, mutta yhä useammin valo toimii muutenkin kuin vain reagoiden annettuihin pintoihin ja teokseen kirjoitettuun dramaturgiseen kaareen. Tällä tarkoitan ajatusta siitä, että jokainen valon muutos on sekä ohjauksellinen että dramaturginen päätös, eli jollei valon muutokselle ole dramaturgista selitystä, se on tarpeeton.

Näemme paljon esityksiä, emmekä enää pelkästään nykytanssin keskuudessa, joissa jo pelkkä valo on skenografiaa ja se ymmärretään erittäin monipuolisena visuaalisena ja dramaturgisena 4D-välineenä, jota ei yksinkertaisesti enää voi toteuttaa esitykseen viikkoa ennen ensi-iltaa. Valosta on tullut sisältöä ja toimintaa tuottava osatekijä, ei enää vain toteuttava, näkyväksi tekevä funktio. Samoin valosuunnittelijan input–output-analogia on kääntynyt ympäri: enää suunnittelija ei istu, kuuntele ja odota ja sitten toteuta, vaan näiden hyvien metsästyskoiran ominaisuuksien lisäksi hän myös tuottaa materiaalia teokseen alusta alkaen, tietoisena vastuustaan ehdottamiensa ratkaisujen kumulatiivisista vaikutuksista koko esitykseen, ei vain sen lopulliseen visuaaliseen estetiikkaan.

Alojen koulutuksen näkökulmasta tässä edellä kuvailemassani kehityksessä on tietenkin vain ongelmia ja hankaluuksia, varsinkin kun sitä katsoo tiukan professionaalisuuden luopin kautta. Miten voi oppia ne lavastajalta ja valosuunnittelijalta vaadittavat ammattiosaamisen kriteerit ja taidot, jos koko opiskeluaika menee seikkaillessa eri taidemuotojen välillä kokeilevan taiteen hengessä ja jokainen installaatio – kyhäelmä – toimii vakavan taiteen merkittävänä teoksena, kunhan sitä on ensin tekstuaalisesti perusteltu ja verbalisoitu sekä esitelty kansainvälisissä konferensseissa riittävästi?

Onneksi tämä prosessi on käyty läpi jo aikakausia sitten kuvataiteen kentällä, ja edelleen taiteen maailma jatkuu. Ja valokuvauskojeestakin huolimatta taulujakin vielä maalataan. Opintojen välinen liikkuvuus luo kokonaisnäkemysten ja kyvyn ymmärtää sana ”kokonaisvastuu”, jolloin – äärimmäisesti yksinkertaistaen – lavastaja ei luo maailmaa, johon valo ei enää mahdu (tai edes pääse), eikä valosuunnittelija luo narsistista ”taideteosta”, jolla ei ole teoksen kokonaisuuden kanssa mitään tekemistä.

Mitä enemmän entinen lavastaja peuhaa uusien ledvalojen ja videoprojisointi-
en kanssa, sen parempi, jos samaan aikaan valo- ja videosuunnittelija ymmärtää
maalien, materiaalien, plastisuuden, tekstiilien ja tekstuuri-
en merkityksen valon
näkyväksi tekevänä ja sitä heijastavana pintana. Sellaiset renessanssi-ihmiset,
jotka hallitsivat ihan tämän kaiken suvereenisti (lisättäköön siihen teknologia-
kysymykset, joka ovat nykyään niin vaativia, että vaativat jo ihan oman kou-

lutuksen), ovat todella harvassa. Onneksi on yhä kasvava joukko visuaalisen suunnittelun ammattilaisia, jotka puhuvat ja ymmärtävät samaa kieltä jo ennakosuunnitteluvaiheessa, jolloin ohjaus, dramaturgia, lavastus, valo, projisoinnit, livevideo, ääni, pukusuunnittelu ja niin edelleen pääsevät siihen maaliin, minne pitikin, ilman latistavia, tylsiä, turhauttavia ja kyykyttäviä kompromisseja, joita tehdään viime hetkellä kommunikaation, osaamisen ja tiedon puuttuessa.

Kun liikutaan mittakaavoissa minimalismista speaktaakkeliin, keittiörealismista karkkimusikaaliin, on yhteistä näille kaikille se, että jokaiseen tarvitaan valosuunnittelija. Annetuilla välineillä, joita nykyteknologia valon tekemiseen tarjoaa, suunnittelijan aiheuttama lopputulos voi olla täysi katastrofi ja tylsä, epäkiinnostava, lattea, kaksiulotteinen, tunkkainen, hämärä, suttuinen, epäselvä, epätarkka, surkea turaus, epämotivoitunut pelkkä tekninen suoritus.

Tai sitten nerokas taideteos.

Kirjoituksen ensimmäinen versio on julkaistu teoksessa: Nåls, Jan, toim. 2015. *Erik Salvesen: Skenographia*. Helsinki: Schildts & Söderströms.

III OSA

*Havainnosta,
läpinäkyvyydestä ja teknologiasta*

Minän ja maailman välissä – teknologisia suhteita jälkifenomenologisesta näkökulmasta

TOMI HUMALISTO

Käsittelen tässä artikkelissa esitysten teknologiasuhdetta ja peilaan huomioitani yhdysvaltalaisen jälkifenomenologin Don Ihden (2009) jäsenyyksiin teknologiavälitteisestä havaintosuhteesta maailmaan sekä taustalla toimivan teknologian vaikutuksesta. Näiden suhteiden kuvaamisessa hän käyttää transparensin eli läpinäkyvyyden käsitettä, joka on kiinnostava termi myös valosuunnittelun näkökulmasta. Pidän tärkeänä vieraskielisten keskustelujen ja käsitteiden esitlemistä myös suomenkielisissä yhteyksissä. Siksi olen suomentanut Ihden terminologiaa parhaani mukaan yrittäessäni pohtia hänen jäsennyksensä yhteyksiä valosuunnittelun käytäntöihin. Teknologian filosofiasta syvemmin kiinnostuneen lukijan kannattaa kuitenkin perehtyä Ihden ajatteluun alkuperäiskielellä sekä tutustumaan myös hänen nuorempien kollegojensa, kuten Robert Rosenbergin ja Peter-Paul Verbeekin, kirjoituksiin (Rosenberg & Verbeek 2015). Pysin kiinnittämään huomiota nykyiseen tilanteeseen, jossa käsityksemme, myös taiteen tekemiseen liittyvät, tulevat haastetuiksi vanhojen ja uudempien teknologisten ilmiöiden ristiaallokossa. Se mitä teknologialla tarkoitetaan, on suppeimmillaan ymmärretty laitteina, joita käytämme työkaluina ja apuvälineinä. Laajempaa määritelmää edustaa tutkija Tarmo Lemolan käsitys teknologiasta myös välineiden käyttämiseen liittyvien tietojen ja taitojen lukemisesta mukaan teknologiaan (Lemola 2000, 10–11). Äänisuunnittelija Ari Lepoluoto muistuttaa siitä, että tekniikan käsite on liitetty teolliseen tuotantoon ja luonnonvarojen käyttöön.

Tässä toiminnassa ilmenneet, ja yhä ilmenevät, eettiset ongelmat ovat olleet omiaan pitämään sitkeästi yllä taiteen ja tekniikan välistä vastakkainasettelua. (Lepoluoto 2014, 13.) Jos keskitymme teknologiaan sen näkyvimmissä muodossa laitteina ja niiden toiminnan tuloksina, jäävät olemukselliset vaikutukset helpposti taka-alalle. Erityisesti taiteen näkökulmasta on oleellista kysyä, mikä on teknologian monimuotoinen olemus ja millainen on suhteemme siihen. Laitteen käyttäminen ja tottuminen sen toimintamekanismiin vaikuttaa meihin, samoin kuin käänteisesti vieraantumiseemme siitä. 2000-luvulla laitteiden käyttäminen on yhä enemmän osa kulttuuriamme ja siihen liittyvää kommunikaatiota. Juuri siksi tarvitaan ymmärrystä ihmisen ja teknologian vuorovaikutussuhteesta ja Ihden kaltaisten teknologiafilosofien jäsenyyksiä.

Maailman havainnointi kehollisen teknologian lävitse

Ensimmäisenä ihmisen ja teknologian suhteena Don Ihde käsittelee sitä, miten olemme kehoina vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa teknologian välityksellä (technics embodied). Tämä suhde ilmenee esimerkiksi katsellessamme maailmaa silmälasien tai kaukoputken läpi. Verrattuna siihen, että katselisimme ympäristöämme paljain silmin, tapahtumaketjun väliin lisätään optisesti käsitelty lasi, joka korjaa ja voimistaa näkemistämme. Ihde (2009, 77) muotoilee tämän tapahtuman yhtälöksi:

minä – lasit – maailma.

Katsetta parantava linssi on konkreettisesti läpinäkyvä, ja kiinnitämme tottu-
muksen myötä vain vähän huomiota itse lasiin. Tällöin silmälasit muuttuvat
teknologiana *transparentiksi* ja havaitsemme maailman sen läpi niin vaivatto-
masti, että se sulautuu osaksi havainnoivaa kehoamme. Tämä voidaan muotoilla
suhteena (Ihde 2009, 77):

(minä – lasit) – maailma.

Valosuunnittelijan tapauksessa silmälasien käyttäminen ei poikkea periaatteessa
minkään muun ammattiryhmän tarpeesta nähdä tarkemmin. Kyseessä onkin
tarkkaan ottaen yritys palauttaa näkökyky ”alkuperäiselle” virheettömälle ta-
solle (lainausmerkeillä muistutan, että kaikkien näkökyky ei ole syntyessä
universaalin yhteneväinen). Valosuunnittelija katsoo lasiansa läpi eri etäisyyksille
usein hämärässä ja suuria valaistuskontrasteja sisältävissä olosuhteissa. Ver-

rattuna esimerkiksi tanssijaan silmälasien käyttö onnistuu valosuunnittelijalta helpommin ja näin ollen transparenssi toteutuu paremmin. Valosuunnittelija ei kiinnitä yhtä paljon huomiota silmäläseihin, koska ne eivät juurikaan haittaa hänen työskentelyään, toisin kuin tanssijan tapauksessa. Ainoastaan valori-pustuksen rakentamisen yhteydessä putoamisvaarassa olevat tai talvikäytössä herkästi huurtuvat silmälasit saattavat hetkellisesti muistuttaa itsestään, ja näin teknologiasuhde muuttuu hetkellisesti vähemmän läpinäkyviksi. Piilolinssit ovat askel vielä lähemmäs teknologian läpikuultavuutta. Aivan silmämme pinnalla, melkein osana sitä, niiden välittävä toiminta lähes unohtuu katsomistapahtu-massa, koska ne eivät rajoita liikkumistamme millään tavalla.

Jos näkökulman vaihtaa tekijästä katsojaksi, katsomisen apuvälineet kos-kevat samalla tavalla yleisöä. Näkemisen ehtona on kuitenkin riittävä valaistus, havainnoitiin näyttämöä silmälasien avulla tai ilman. Tässä kohden on kysyttä-vä, eikö näyttämöolosuhteissa keinotekoisesti tuotettu näkyvyys ole itsessään linssin kaltainen teknologinen ilmiö, jonka läpi katsomme esityksen maailmaa. Esityksen valaistus ei ole linssin kaltainen pieni ja selkeärajoinen kappale, se valtaa koko kolmiulotteisen tilan. Valon valtaama tila voi olla lähellä tai kaukana katsojasta, mutta havaitsemme sen eri pinnat, värit ja muodot valon välittämi-nä. Valo sijoittuu katsomistapahtumassa katsojan ja kohteen välille, se välittää silmäämme projektion näyttämöstä, joten katsomme maailmaa sen läpi kiin-nittämättä huomiota siihen itseensä. Mukailen Ihden jäsennyksiä suhde antaa seuraavat variaatiomahdollisuudet, jos mukaan otetaan katsojan mahdollinen silmälasinkäyttö:

katsoja – valo – esitys / (katsoja – lasit) – valo – esitys
(katsoja – valo) – esitys / (katsoja – lasit – valo) – esitys

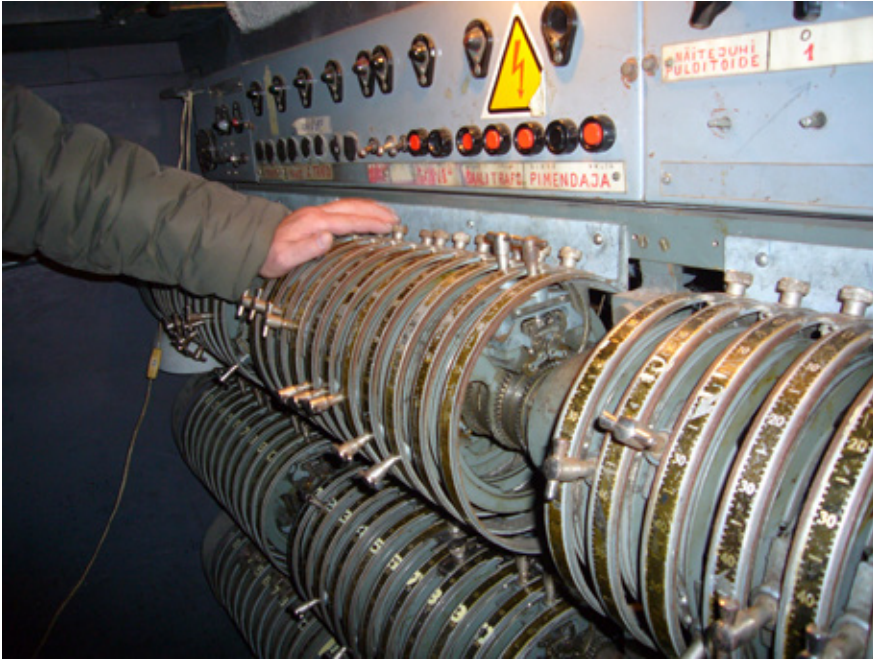
Keskiöön nousee kysymys, voiko valo olla silmälasien kaltainen meihin kehollisesti liittyvä ja transparentti teknologinen näköhavainnon välittäjä. Ajatus valosta teknologiana ei ole ongelmaton. Jos näkökykymme joka tapauksessa edellyttää valon heijastumista kohteesta silmäämme, miten keinovalon avulla näkeminen poikkeaa luonnonvalon avulla näkemisestä? Jos ajatellaan luonnonvaloa, sen rooli on silmälasien tavoin hyvin transparentti. Se toimii katsojan ja kohteen välissä meidän juuri huomaamatta. Luonnonvalo on silmälasien tavoin meidän lähellämme, se ulottuu kohteesta verkkokalvoillemme asti. Ongelmallisempi on kuitenkin luonnonvalon suhde teknologiaan. Milloin valo on teknologiaa ja mil-loin se on luonnonilmiö? Hyvänä rajatapauksena voisi toimia tuli: onko salaman

sytyttämän nuotion valo erilaista kuin ihmisen sytyttämän nuotion? Jos tuli heijastaa kohteen silmään yhteneväisellä tavalla ja valo sijoittuu kummassakin tapauksessa välittäjäksi katsojan ja kohteen väliin, onko valon alkuperä ainoa erottava tekijä? Voidaanko vain ihmisen aikaansaamasta tulesta puhua teknologiana, vaikka kummassakin tapauksessa havainto välittyy samalla tavalla? Asetan ongelmallisen kysymyksen luonnonvalosta ja tulesta sivuun edetäkseni esitysten teknologisen luonteen kannalta kiinnostavammalle alueelle.

Emme ole tyytyneet vain korjaamaan näköhavaintoamme ”alkuperäiseksi”: Galileo Galilein kaukoputken myötä olemme viehättyneet mahdollisuudesta nähdä enemmän kuin paljain tervein silmin näkisimme. Maailmankaikkeuden mikro- ja makrotasot ovat tulleet näkökenttämme piiriin, ja käyttämämme teknologia muuttaa niiden mittakaavan ihmisen mittakaavaan; katselemme rinnakkain kuvia ameboista ja galakseista. (Ihde 2009, 81.) Vahvistamisen ajatus on läsnä myös esitysten perusolemuksessa. Teatterikiikarit ovat mahdollistaneet esityksen, tai katsomon tapahtumien, yksityiskohtaisemman seuraamisen. Suurentaminen, rajaaminen ja esiin nostaminen ovat myös esityksen valosuunnittelun tavallisia keinoja, jotka tehdään katsojan puolesta. Tämä näkyvyyden säätely menee pidemmälle kuin pelkkä näkyvyyden takaaminen. ”Neutraalina” käsitetty näkeminen (vaikka onkin todettava, että neutraalia valoa ei ole olemassa) korvautuu muokatulla havainnolla, jossa valaistus muuttaa näkemämme esityksen maailmaa ikään kuin katsoisimme sitä sävyttävän, suurentavan tai vääristävän linssin läpi. Valon parametrien hienovarainen muokkaus voi säilyttää hyvinkin transparentin teknologisen havaintosuhteen katsojan ja esityksen välillä. Esityksen keinotekoisesti rakennettu maailma hyväksytään visuaalisesti sellaisena kuin se näyttäytyy, eikä katsoja kiinnitä valoon itseensä huomiota. Juuri tällaisessa yhteydessä esityksellinen valo näyttää toimivan lähes huomaamattomana, transparenttina ikkunana esityksen materiaalisen todellisuuden ja katsojan välissä.

Teknologia tulkintaa edellyttävänä kielenä

Hermeneuttisella teknologialla (hermeneutic technics) Ihde tarkoittaa tulkintaa edellyttävää toimintasuhdetta. Kyseessä on tekstin ja sen lukemisen kaltainen tapahtuma, jossa havaitsemme tulkintaa edellyttävän merkkijärjestelmän, kielen, joka on visuaalisesti nähtävissä, vaikka kirjoitusmuoto ei välttämättä esitä kohdetta. Maantieteellinen kartta toimii tässä suhteessa rajatapauksena, koska piirroksesta on edelleen havaittavissa tietty visuaalisesti todennettava yhdenmukaisuus suhteessa maisemaan, vaikkakin lintuperspektiivistä kuvattuna. Läpinäkyvyys toteutuu karttakuvaa katseltaessa osittain, vähemmän kuin



Vanha viljandilainen näyttämön valaistuksenohjain edellyttää säätimien asentojen, merkintöjen ja merkivalojen tulkitsemista. Näköyhteys näyttämölle on heikko. Kuva: Tomi Humalisto.

silmälasiens tapauksessa, mutta enemmän verrattuna esimerkiksi maisemaa kuvaavaan tekstiin, jossa havainnon kohteena ovat tarkkaan ottaen kirjaimet.

Esityksen valoripustuksen selittäminen pelkästään sanallisesti olisi hidasta sekä muotoilla että lukea – tosin sanalliset lisäykset kartassa voivat tarkentaa puolestaan sitä, mitä piirroksesta on liian monitulkintaista lukea. Valosuunnittelijan esitystilasta piirtämä valokartta pyrkii tiettyyn todellisuutta vastaavaan yhdenmukaisuuteen esitystilän arkkitehtuurin kanssa. Vaikka kartan luettavuus vaatii huomattavaa pelkistämistä, kartan ja tilan visuaalinen yhteneväisyys helpottaa luettavuutta. Mittakaavan säilyttäminen muistuttaa etäisyyksistä ja auttaa hahmottamaan ja pitämään mielessä valoasettelun mahdollisia ongelmakohtia. Kiertueraidereiden yleiskartat eivät voi kuvailla tarkasti kohdenäyttämöitä, koska piirtämisen hetkellä vierailukohteet eivät välttämättä ole selvillä. Tällöinkin kartasta lukemalla selviävät heittimien ja lavasteiden toivotut sijoittelut, niiden symmetrisyys, epäsymmetrisyys, painottuminen tiettyille näyttämön alueille. Vastaanottavan esityspaikan tekniikko tekee tulkitsevaa vertailua oman näyttämön mahdollisuuksiin nähden; vertailua nopeuttaa kartan visuaalinen yhteneväisyys, jonka avulla hän näkee yhdellä silmäyksellä, että va-

semmällä puolella näyttämöä tarvitaan paljon sivuvaloja tai että takimmaiselle ripustusputkelle joudutaan kiinnittämään sekä valonheittimiä että taustakangas. Samaa havainnoimisen nopeutta tavoitellaan nykyaikaisissa valopöydissä, joiden ohjaamat heittimet voidaan sijoittaa näytölle karttanäkymäksi. Tällöin käyttäjän ei tarvitse muistaa heittimen osoitenumeroa vaan hän voi löytää tarvitsemansa heittimet kartan perusteella ja aktivoida niitä koskettamalla (huom. kehollinen suhde) niiden symbolia. Hahmottamisen nopeus lisää heittimien hallinnan vaivattomuutta, ja vaivattomuus vähentää huomion kiinnittämistä käyttöliittymään itseensä. Tämä suoran hahmottamisen hyödyntäminen lisää teknologian transparenttia käyttäjäsuhdetta myös tulkintaa vaativassa toimintatavassa.

Ihden mukaan kirjoitus on teknologisesti meditoitunutta kieltä ja se on itsessään visuaalisen havainnon kohde (Ihde 2009, 82–83). Tällöin teksti ”päästää katseen lävitseen” ja paljastaa kuvaamansa kohteen vain hermeneuttisella tavalla, joka edellyttää kielijärjestelmän tulkintakykyä. Lukutaito ei kuitenkaan liity pelkästään tekstiin kirjoituksena. Luemme erilaisia mittareita, kuten lämpömittareita. Esimerkiksi katsomme talvella lämpöisestä kodistamme ikkunan ulkopuolista mittaria ja tulkitsemme hermeneuttisesti sen lukemasta tai viisarin asennosta ulkona vallitsevan lämpötilan. Vaikka voimme myös päätellä suoran näköhavaintomme perusteella melko hyvin säätilan lämpötilan, meillä ei ole siitä varsinaista aistihavaintoa lämpömittarin todentaman tiedon lisäksi. Mikäli meillä ei olisi näköyhteyttä ikkunan läpi, meidän pitäisi luottaa mittarin lukemaan sekä omaan kykyymme tulkita se oikein. Maailma kätkeytyy teknologian taakse, ja suhdetta voi kuvata seuraavasti (Ihde 2009, 84):

minä – (teknologia – maailma)

Ihde nostaa esiin mahdollisuuden vääristymiseen ja virheeseen, joita voi tapahtua sekä kehollisesti sulautuneessa havainnossa että hermeneuttisessa teknologiasuhteessa. Galileon varhainen, karkeasti hiottu kaukoputki on vain yksi esimerkki optisen laadun rajallisuudesta. Tällöin esimerkiksi linssin kaltaisen näköhavaintoamme vahvistavan teknologian virheet ja rajoitteet voivat kiusallisesti estää havaitsemista. Ihmisen kehollisen havainnon ja teknologian yhteistoiminta ei ole enää täysin selkeää. Tällaista optisen virheen kaltaista epäselvyyden mahdollisuutta Ihde (2009, 85) kuvaa lauseella:

(minä – teknologia) – maailma

↑
epäselvyyden mahdollisuus

Esitystä valmistettaessa valosuunnittelijan havaintoyhteys katkeaa helposti, mikäli hän joutuu kiireisten harjoitusten aikana sekä operoimaan valopöytää että tekemään ja lukemaan muistiinpanoja. Ajoitusten muutokset, intensiteettibalanssit ja eri elementtien yhteisvaikutukset jäävät helposti huomaamatta valopöydän näppäimistöä ja papereita tuijottaessa. Vielä pidempi katkos havainnon ja suunnittelijan käyttämän teknologian välille tulee silloin, kun suunnittelija ohjelmoi valotilanteita yksikseen ilman harjoitusten tarjoamaa suoraa havaintoa ratkaisujensa vaikutuksesta. Tällöin ohjelmoija on muistiinpanojensa ja -kuviansa sekä tallenteiden ja valopöydän tarjoamien tietojen varassa. Erillään ohjelmoitavat valotilanteet saattavatkin tarjota yllätyksiä seuraavissa harjoituksissa. On kuitenkin muistettava, että ”sokkona” tehty ennako-ohjelmointi voi olla myös oleellinen osa työnkulkua. Tarkoituksena ei ole täydellinen lopputulos vaan yritys valmistella lopputulosta etukäteen niin pitkälle, että valmistavissa yhteisharjoituksissa keskitytään vain tilanteiden viimeistelyyn.

Tyhjissä lavasteissa ohjelmoija voi sentään nähdä valon vaikutuksen eri pintamateriaaleissa, mutta kaukana työhuoneessa toteutettuna ohjelmoijan ja maailman suhde voi toteutua lähes täysin hermeneuttisesti kielen kautta. Siinä



Valosuunnittelijan työpiste harjoitusten aikana. Ohjelmoinnissa vertaillaan valopöydän näyttöjen informaatiota näyttämötilassa näkyvään valaistukseen. Kuva: Tomi Humalisto.

valopöydän käyttäjä joutuisi käyttämään ohjausjärjestelmän ymmärtämää kieltä, etupäässä numeroita, tuottamaan ohjelmointihetkellä vaikeasti todennettavaa visuaalisuutta.

Kiristyvien tuotantoaikataulujen paine on lisännyt erilaisten mallinnustapojen kysyntää juuri siitä syystä, että kokemukseen ja kuvittelukykyyn pohjautuva ”sokko”-ohjelmointi ei ole riittävän tarkkaa. Puuttuvaa näköhavaintoa korvataan kolmiulotteisella mallintamisella, jossa valopöydän ohjelmoija näkee tietokonenäytöltä numeeristen arvojen muutokset visuaalisessa muodossa. Hän voi havaita välittömällä näköhavainnolla, että äsken syötetty liikkuvan heittimen suuntaus meni väärään kohtaan ja rikkoo sommittelun. Tässä mielessä esityksen tietokonemallinnus tarjoaa kehollista välitöntä havaintoa jäljittelevän teknologiasuhteen. Näyttö on eräänlainen silmälasia, ja vaikka sen välittämä isomorfinen kuva ohjelmoinnin tuloksesta ei ole aivan täydellinen, puutteita voidaan ajatella yhdestä näkökulmasta optisten virheiden kaltaisina välineen läpinäkyvyyden notkahduksina. Toisaalta 3D-mallinnos on mitä suurimmassa määrin teknologisesti välittyntä kuvaa tilallisesta todellisuudesta. Mallinnuksen käyttökelpoisuus riippuu mallinnuksen tarkkuudesta, sen eri parametrien yhteisvaikutuksen visuaalisen laskennan laadusta. Mallinnuksen virhe tai karkeus voi vääristää havaintoa ja sen avulla tehtäviä ratkaisuja. Se voi myös jättää numeerisessa ohjelmoinnissa tehtyjä virheitä piiloon. On myös mahdollista, että käyttäjän tekemien virheiden lisäksi teknologia ei toimi oikein ja synnyttää katkoksen ihmisen ja maailman välille.

Vuonna 1979 tapahtunut Harrisburgin ydinvoimalaonnettomuus toimii vakavana esimerkkinä katkoksesta teknologiavälitteisessä ihmisen ja todellisen maailman suhteessa. Voimalan valvontakeskuksen työntekijä saattoi havaita edessään vain teknisen vian vuoksi päälle jumittuneen mittarin. Koska valvomon työntekijöillä ei ollut näköyhteyttä voimalahuoneeseen, reaktorin jäähdytysnesteen pinta laski kenenkään huomaamatta ja päästi polttoainesauvan sulamaan. Teknologinen käyttöliittymä oli kyllä selkeästi nähtävillä, mutta sitä pidemmälle valvojalla ei ollut havaintoyhteyttä. Hän ei pystynyt tulkitsemaan näkemäänsä eikä saamaan muuta kautta todellista kuvaa maailman tilanteesta. Ihde (2009, 85) kuvaa tilannetta kaavalla:

minä – (teknologia – maailma)
epäselvyyden mahdollisuus ↑

Hermeneuttisessa teknologiasuhteessa nousee merkittäväksi tekijäksi välittävän käyttöliittymän hallinnan taito, joka muistuttaa kielen osaamista. Erityisesti turvallisuuteen liittyvissä järjestelmissä panostetaan nykyään rinnakkaisiin tapoihin saada tietoa tapahtumista sekä rakennetaan varajärjestelmiä, jotka estävät onnettomuudet yhden järjestelmän pettäessä.

Edellä mainitut virheen mahdollisuudet korostavat teknologiseen suhteeseen liittyvää negatiivista näkökulmaa. Välittömän kehollisen havaitsemisen ja hermeneuttisen havainnoinnin yhdistelmissä toteutuu myös toisenlaisia suhteita, jotka eivät vain suurena nähtäväksemme asioita – tarkoituksena on nähdä toisessa valossa. Yksinkertainen esimerkki ovat silmälaseista muokatut aurinkolasit. Eliminoimme kirkkaan auringonpaisteen häikäisyn polarisoiduilla linsseillä ja näemme siksi paremmin, vaikka aurinkolasit samalla muuttavat näkymän värejä. Näkeminen voidaan ulottaa myös paljain silmin näkymättömän todellisuuden alueelle. Infrapunasäteilyyn perustuvat kamerat mahdollistavat näkemisen pimeässä, ja spektroskooppinen kuvaus paljastaa valon aallonpituuskoostumuksen avulla kaukaisten taivaankappaleiden rakenteita. Jälkimmäisessä tapauksessa hermeneuttinen tulkinta korostuu; huolimatta kuvaamiseen liittyvästä terminologiasta spektroskooppinen kuva tähdestä ei juuri vastaa maallikon havaintoa tähdestä. Alan tutkija sen sijaan osaa lukea erivärisistä väripalkeista alkuaineiden esiintyvyydet. Värikalvojen yhteydessä valosuunnittelijat ja -tekniikot ovat käyttäneet kommunikaatiossaan standardoitua koodistoa jo pitkään. Ilmaus: ”Lee 201” on täsmentänyt halutun tai saatavilla olevan värisävyn ja vähentänyt väärinymmärryksen mahdollisuuksia sen sijaan, että puhuttaisiin kylmästä kääntökalvosta tai vaaleansinisestä sävystä. Kun heittimien valonlähteet ovat muuttuneet LED-pohjaisiksi, kalvojen käyttö on vähentynyt ja värinmäärittelyyn ei ole ilmaantunut vielä vastaavalla tavalla universaalia merkintäjärjestelmää.

Teknologian toiseus

Kolmantena teknologiajäsenyyksenä Ihde esittelee toiseuteen liittyvät suhteet (alterity relations). Ihden käyttämä toiseuden käsite *alterity* on peräisin ranskalaisen filosofin Emmanuelen Levinasin ajattelusta: ihminen edustaa toiselle ihmiselle erilaisuutta radikaalilla ja eettisellä tavalla, joka ilmenee kasvatusten tapahtuvissa kohtaamisissa. Tämän perusteella Ihde kysyy, missä määrin teknologiat muuttuvat toiseuksiksi tai edes teeskentelevät muuttuneensa sellaisiksi, eräänlaisiksi *muka-toisiksi* (quasi-other). Aidon ja teennäisen toiseuden kysymys liittyy viehtymykseemme hahmottaa maailmaa ihmismuotoisuuden avulla. (Ihde 2009, 90.) Liitämme eliöihin, kuvitteellisiin ja elottomiin kohteisiin inhimillisiä



NAO-humanoidirobotti on suunniteltu herättämään sympatiaa. Kuva: Kimmo Karjunen.

ominaisuuksia ja käytämme inhimilliselle käytökselle tyypillisiä termejä. Puhumme ”kiukuttelevasta” tietokoneestamme tai ”oikullisesta” säätilasta kuin se olisi henkilö, jolla on oma tahto.

Ihde esittää kiinnostavan vertailun kilpahevosen ja -auton toiseuksien välillä. Vaikka hevonen on alistettu hetkittäin ihmisen ehdoilla toimivan toiminnan välineeksi, sillä on edelleen oma tahto ja elämä. Sekä autoa että hevosta ”ajetaan kilpaa”, ja ohjaaja kokee vauhdin hurmassa ylittävänsä oman kehonsa rajoitteet. Kumpikin voi myös mennä rikki: hevosen jalka ja auton akseli voivat murtua. Vika aiheuttaa ihmisen tahdon vastuksen. Yhtäläisyyksistä huolimatta auton toimimattomuus johtuu viasta, mutta hevonen voi olla myös tottelematon. Hevosella on itsesuojeluvaisto ja sitä on vaikea saada ajamaan seinään, toisin kuin autoa. Niiden toiseus suhteessa ihmiseen rakentuu eri tavoin, vaikka ihmismuotoisuuden retoriikka hämärtää sitä. Viimeaikaiset uutiset kuljettajan ajovirheiden korjauksiin kykenevistä autoista haastavat esimerkin uudella tasolla. Turvallisuuteen tähtäävä tottelemattomuus pohjautuu sensoreiden ja keinoälyn kehitykseen. Vaikka prototyypit eivät ole osanneet olla tottelemattomia turvallisesti, kuten Teslan onnettomuustapauksessa (Ervasti 2016), teknologia on lähestynyt hevosen toiseutta tällä saralla. Avaruusseikkailu 2001 elokuvasta tutun HAL-tietokoneen kaltaisen teknologisen toiseuden löytämiseksi on ponnisteltu jo kauan, ja Readingin yliopiston tutkijaryhmä väittääkin läpäisseensä koneen älykkyyttä mittaavan Turingin testin (University of Reading 2014). Tuloksia on myös kritisoitu ennenaikaisiksi (Kurtzweil 2014), mutta tihentyneiden yritysten

myötä keinoölyn kehitys on saavuttamassa tasoa, jossa teknologian ihmismuotoisuus ei perustu pelkästään viehtymyksellemme teeskennellä suhdetta teknologisen toisen kanssa.

Ihde on muotoillut teknologiseen suhteeseen heijastamaamme käsitystä toiseudesta seuraavasti:

minä -> teknologia - (- maailma)

Lausekkeessa ihmisen ja teknologian kohtaamisesta muodostuu ensisijaisesti suhde ja maailma jää enemmän taustalle. Tällaisessa suhteessa teknologia eräällä tavalla etäännyty tavallisista käyttöyhteyksistä ja sallii toisenlaisia toimintoja, jotka voivat liittyä urheiluun, peleihin tai taiteeseen. (Ihde 2009, 93.)

Toisinaan jokin tietty teknologinen ratkaisu on hyvin orgaaninen osa esitystä, ja joissain tapauksissa se voidaan huomioida esiintyjien toiminnassa eräänlaisena *toiseksi* käsitettävänä ”vastanäyttelijänä”. On kuitenkin silmiinpistävää, miten suhde teknologiaan määräytyy helposti ihmiskeskeisen vuorovaikutuksen ja vertaisuuden arvostamisen näkökulmasta. Laite, toiminto tai teknologia muuttuu kiinnostavammaksi ja arvokkaammaksi, kun olemme tunnistavinaamme sen olemuksessa oman heijastumamme (ihmismuotoisuus) tai kun koemme olevamme vuorovaikutuksessa sen kanssa (muka-toiseus). Korotamme teknologisen ilmiön lähemmäs itseämme sen sijaan, että näkisimme vuorovaikutussuhteen kyberpunkvisioiden kaltaisina orgaanisen ja ei-orgaanisen teknologian hybridinä, joissa ihminen on tullut olemukseltaan lähemmäs teknologiaa. Esitys nojaa pohjimmiltaan teatterin, tanssin ja musiikin esittämisen pitkään historiaan ja elävän esiintyjän suoritukseen; näin ollen voidaan sanoa, että esitys on perinteensä puolesta ihmiskeskeisyyden kehto. ”Teatterin leikki” muuttaa tuolin autoksi ja pöydän vuoreksi ja antaa seuraajavalolle oikuttelevan tahdon klovneriaesityksessä. Nämä kaikki ovat kuitenkin vain tekijöiden ja katsojien muokkaamia ja hallittavia muka-toiseuksia. Tekijöiden tai katsojien totaalisen hallinnan ja ymmärryksen ulkopuolelle asettuva teknologinen toiseus herättää epävarmuutta. Epäilemme teknologian saaneen ylivallan ihmisen välittämästä sisällöstä. Kun teoksen idea ilmenee leimallisesti inhimillisten ja teknologisten toimijoiden ja ilmiöiden vuorovaikutuksessa, huolestumme taiteen kohtalosta ja pelkäämme inhimillisen läsnäolon menettämistä – kuin pelkäisimme kadottavamme itsemme kadottaessamme peilikuvamme.

Taiteilija Essi Kausalainen kutsuu itseään kompostiksi, joka koostuu esineiden, olentojen ja koneiden muodostamasta kehosta. Ajatus on kiinnostava, koska

se ohittaa kyborgisiin ulottuvuuksiin liittyvät teknologiset fantasiat tarkastelemalla ihmisen toiminnan piiriä samanarvoisten materiaalien verkostona. Hän luettelee taiteellisen työskentelynsä näkökulmasta *keskeisiä vuorovaikutussuhteita, dialogeja erilaisten asioiden kanssa*, kuten huonekasvit, jalokivet, toimistotuolit, veden eri olomuodot, pyöräilykypärät, steppikengät, tietokoneet, teipit, kirjat ja ihmiskehot. Dialogit eivät ole samanlaisia, vaan ne eroavat kestoiltaan, valtasuhteiltaan ja intimitteiltään. Kausalaisen mukaan tällaiset kumppanit vaativat kärsivällisyyttä ja vastustavat yksinkertaistavia määrittelyjä. Vastapainoksi ne voivat olla yhteistyössään hyvinkin anteliaita, dialogit voivat olla ajattelua materian tasolla: tällainen ajattelu ilmenee olemisessa, eleissä ja toiminnassa. (Kausalainen 2014.) Kausalaisen kuvailema suhde ei painota ihmismuotoisuuden oletusta, vaikka dialogin käsite on osa inhimillistä ymmärrystä ja sitä voidaan aiempien esimerkkien tavoin tarkastella muka-toiseutena. Ajatus kehon ulottamisesta näiden toiseuksien ympärille muuttaa kuitenkin jotain olennaista – ne muuttuvat toisesta itseksi. Tästä maastosta avautuu yksi väylä teknologiasuhteemme ymmärtämiseen meille luonteenomaisen ihmiskeskeisen ja objektisoivan mieltymyksen ohi.

Taustalla vaikuttavat teknologiat

Viimeinen Ihden esittelemä teknologiasuhde ei enää toteudu etualalla suhteessa havaintoomme. *Taustalla vaikuttavat teknologiat* (background relations) ovat nimensä mukaisesti erilaisia teknologisia ympäristöjä ja automaattisia tai puoli-automattisia järjestelmiä, joita ei ole tehty itsessään katsottavaksi, eikä meitä tavallisesti kiinnosta tarkastella niiden toimintaa tai ulkomuotoa. Tällaisia ovat arkipäiväiset valaistus-, lämmitys-, vedenjakelu- ja ilmanvaihtojärjestelmät. Automaation mekanismi ei ole kuitenkaan vain teollistuneen ajan tuote. Variksenpelätin ja hindulainen rukousmylly ovat esimerkkeinä teknologioista, jotka toimivat taustalla vapauttaen käyttäjänsä muuhun toimintaan. (Ihde 2009, 96.) Taustalla vaikuttavat teknologiat korostuvat erityisesti pohjoisen pallonpuoliskon länsimaisessa rakennuskulttuurissa, jossa on viety hyvin pitkälle ajatus suojusta. Erityisesti Suomessa hyvin eristetyt rakennukset ovat koneellisine ilmastointeineen ja lämmitysjärjestelmineen täydellisiä esimerkkejä Ihden teknologisesta kotelosta, verrattuna päiväntasaajan alueen puoliavoimeen rakennustapaan. Taustalla vaikuttavat teknologiat eivät ole vähäpätöisiä; koska emme kiinnitä juurikaan huomiota niiden toimintaan, *huomaamme ne oikeastaan vasta kun ne ovat poissa* (Ihde 2009, 95). Ilmastoinnin huminan lakatessa tai liikenteen melun jäädessä kuulumattomiin hätkähdamme havaitsemaamme muutosta. Miten

yllättävää on nähdä nykyisin öisen taivaan tähdet tai miten tuskallista onkaan nukkua helteellä ilmastoinnin pysähtyneenä. Meidän on pakko huomata teknologisen infrastruktuurimme merkitys ja haavoittuvuus samalla hetkellä, kun se lakkaa toimimasta esimerkiksi luonnonkatastrofien seurauksena. Riippuvaisuus sähköllä toimivista järjestelmistä on lisääntynyt verrattuna 1970-lukuun, jolloin maaseudulla ruokaa kypsennettiin usein kaasua- tai puuliesillä ja lomamökkien valaistukseksi saattoivat riittää kynttilät tai öljylamput. Sähkökatkot eivät tällöin vaikuttaneet arkeen yhtä paljon kuin nykyisin, jolloin pelkkä nettiyhteyden katkeaminen on monelle kriisin paikka.

Suhteemme teknologiaan näyttää tempoilevan viehtymyksen ja pelon välillä. Viehtymys kohdistetaan usein etualalle nouseviin tai toiseutena hahmotettaviin teknologioihin. Pelko voi liittyä hallinnan menettämiseen, siihen, että robotti vahingoittaa meitä tai että sosiaalinen media riistää meiltä lihallisen kohtaamisen taidon. Taustalla vaikuttavia teknologioita ei vastaavalla tavalla osata pelätä, mutta nekin nousevat vikatilanteessa taustalta etualalle. Esimerkiksi 14 000 kilometrin pituisen sähköverkkomme lakoamisen mahdollisuus on otettu vakavasti suomalaisten turvallisuusviranomaisten selvityksissä (Turvallisuuskomitea 2015). Uskomme teknologiseen kehitykseen ja ihastelemme sen saavutuksia, mutta samaan aikaan pelkäämme edistyksen hybricksen taakse kätkeytyvää uhkaa, joka saa käyttövoimansa Titanicin kohtalon kaltaisista myyttisistä tragedioista. Valosuunnittelussa samansukuinen kaksijakoisuus näkyy taiteellisen ajattelun ja teknologian käyttämisen välisenä tasapainoiluna, jossa teknologia on samaan aikaan inspiroiva ilmaisuväline mutta samaan aikaan myös (taiteellista) kontrollia vaativa sivistettävä villi – eräänlainen *noble savage*, joka on hyvä orja mutta huono isäntä.

Teknologia ulottuu kaikkialle myös esityksessä

Kuin huomaamatta olemme teknologian ympäröimiä ja elämme teknologian muokkaamaa todellisuutta. Ihden terminologiaa käyttäen teknologia toimii usein niin transparentisti tai hillitysti taustalla, että emme havaitse sitä meidän ja maailman välissä. Näin käy myös esityksissä. Katsoja unohtaa helposti näyttämövalaistuksen vaikutuksen tempautuessaan näytelmän tarinaan tai tanssin imuun. Pitkästyminen hetkinä, voimakkaiden efektien kohdalla sekä toisistaan poikkeavien valotilanteiden vaihtojen yhteydessä katsoja todennäköisimmin kiinnittää niihin huomiota ja toteaa, että ”siinä on käytetty teknologiaa”. Tällainen ilmeinen teknologia tai sen näkyvimmat osat varastavat huomiota huomaamattomammilta teknologioilta. Kuuolaitteeseen liitettävä induktiosilmukajärjestelmä

ei näy katsojille, ei myöskään valonohjaussignaalin reitti valopöydästä heittimeen tai videoprojisoinnin muokkaamisessa ja kohdistuksessa hyödynnetyn (liikkeen-tunnistus)infrapunavalon säteet. Langattomien verkkojen kautta vodaan välittää kuvaa, ääntä tai ohjaustietoa niin laitteiden kuin esiintyjien tarpeisiin. Ne eivät suoraan näy, mutta voivat vaikuttaa toiminnan aseointeihin (kuuluvuus), ajoituksiin (viiveet) ja ominaislaatuun (häiriöt, viiveet, nopeus, suunnat, tilankäyttö). Näin näkymättömissä pysyttelevä teknologia osallistuu esityksen rakentumiseen ja antaa sille oman leimansa, myös eri tavoilla ja tasoilla toimiva esitystekniikka valonmuutoksineen, projisointeineen, pyörönäyttämöineen ja äänentoistoinen. Siksi esimerkiksi ohjaajien, dramaturgien tai näyttelijöiden ei ole syytä nostaa käsiään pystyyn ja kuvitella toimivansa erillisessä saarekkeessa suhteessa teknologiaan. Vaikka he eivät itse koskisi valopöytään, kaikki teknologia vaikuttaa niin harjoituksissa kuin valmiissa esityksessä heidän toimintaansa näyttämöllä.

On kuitenkin huomattava, että esityksen teknologiasuhde ei kytkeydy ainoastaan esitysteknologiaan. Kukaan ei ole erillinen teknologisesta todellisuudesta, joka ulottuu niin esitys- kuin arkitiloihin, niin työ- kuin vapaa-ajalle. Ja mikäli taide millään tavalla jatkaa ympäröivän yhteiskuntatodellisuuden heijastamista teosmuotoonsa, laajalevikkiseen kuluttajateknologiaan nojaava arkinen maailmasuhteemme pakottaa huomioimaan sen myös näyttämäteosten aiheissa, rakenteissa ja toteutuksissa. Olen mielenkiinnolla seurannut 2000-luvun kuluessa tapahtunutta yhteiskunnallista muutosta suhteessa käyttämäämme teknologiaan. Siinä missä internet ja sähköposti siivittivät tietotekniikan käyttämisen tapojamme uudelle tasolle, ovat erilaiset mobiilit teknologiat älypuhelin- ja sosiaalisen median kasvun myötä muuttaneet arkista käyttäytymistämme. Tuloaan tekevä esineiden internet sekä Pokémon Gon kaltaisten lisätyn todellisuuden (augmented reality) ja pelillisyyden ulottuvuudet kutoutuvat kokemuspöydämme tavalla, joka muuttaa ne arjessamme yhä välttämättömämmiksi (Rautio 2016). Lisätyssä todellisuudessa maailmaa katsotaan sähköisen informaatiopinnan läpi, jossa virtuaalisia kohteita yhdistetään paljain silmin havaittavaan näkymään. Jos internet mullisti suhteemme tiedonhakuun, lisätty todellisuus siirtää tietoa keholliseen tilanteeseen ja paikkaan, jossa tarvitsemme ohjeita, esimerkiksi auton korjaamisesta sienten poimimiseen. Kuten ennenkin, tulemme saamaan myös paljon tietoa, mitä emme tarvitse, sillä teknologia avaakin uusia mahdollisuuksia kaupalliselle toiminnalle ja markkinoinnille. Koska pelillisyyteen liittyvä leikki on myös esitysten perinteistä rakennusainetta, voimme odottaa lisättyä todellisuutta hyödyntävän uudenlaisen kehollisen teknologian sovelluksia myös näyttämöillä. Voimmeko nähdä vieraskielisten esiintyjien repliikkien käännökset osana näkö-

kenttäämme, voimmeko saada paranteesinomaisia lisätietoja tapahtumasta, tai voidaanko esityksessä käyttää virtuaalisesti läsnä olevia osapuolia? Ovatko lisätyt elementit katsojakohteisesti yksilöllisiä? Voiko kohtauksessa olla myös rinnakkaisia valotilanteita tai valollisia yksityiskohtia? Koska taide heijastaa ympäröivää todellisuutta, muutosten vaikutus ulottuu myös esityksiin ja mielestäni erityisesti siihen, miten arjen erilaiset teknologiasuhteet kuin huomaamatta liukuvat osaksi esitysten maailmaa. Juuri siksi niiden olemusta on hyvä ymmärtää.

LÄHTEET

INTERNETLÄHTEET

- Turvallisuuskomitea. 2015. ”Sähköriippuvuus modernissa yhteiskunnassa”, toim. Jaana Laitinen. *Verkkajulkaisu*. Haettu 9.8.2016. http://www.defmin.fi/files/3070/sahkoriippuvuus_modernissa_yhteiskunnassa_verkkajulkaisu.pdf.
- Ervasti, Anu-Elina. 2016. ”Teslan itseajavan auton kuljettaja kuoli kolarissa Floridassa – kyseessä ehkä ensimmäinen onnettomuus laatuaan.” *Helsingin Sanomat* 17.2016. Haettu 8.8.2016. <http://www.hs.fi/autot/a1467336804204>.
- Kurzweil, Ray. 2014. ”Response to announcement of chatbot Eugene Goostman passing the Turing test.” *Ask Ray* blogi. Haettu 8.8.2016. <http://www.kurzweilai.net/ask-ray-response-to-announcement-of-chatbot-eugene-goostman-passing-the-turing-test>.
- Rautio, Samppa. 2016. ”Ihmisillä ei ole varaa olla käyttämättä sitä: Pokémon GO:n esittelemä lisätty todellisuus on tulevaisuudessa eilinehto.” *Ylex-verkkouutinen*. Haettu 10.8.2016. http://yle.fi/ylex/uutiset/ihmisilla_ei_ole_varaa_olla_kayttamatta_sita__pokemon_gon_esittelema_lisatty_todellisuus_on_tulevaisuudessa_elinehto/3-9034411.
- University of Reading. 2014. ”Turing Test success marks milestone in computing history.” *Yliopiston sivusto*. Haettu 8.8.2016. <http://www.reading.ac.uk/news-and-events/releases/PR583836.aspx>.

KIRJALLISUUS

- Ihde, Don. 2009. ”A Phenomenology of Technics.” Teoksessa *Readings in the Philosophy of Technology*, toim. David M. Kaplan, 76–97. Lanham : Rowman & Littlefield.
- Kausalainen, Essi. 2014. ”Komposti.” *Esitys-lehti* 3/2014, 12–13.
- Lemola, Tarmo, toim. 2000. *Näkökulmia teknologiaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lepoluoto, Ari. 2014. ”Taiteen ja teknologian kohtaaminen äänisuunnittelussa.” Teoksessa *Ääneen ajateltua, kirjoituksia äänestä, esityksestä ja niiden kohtaamisista*, toim. Heidi Soidinsalo, 12–19. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 44.
- Rosenberg, Robert & Verbeek Peter-Paul, toim. 2015. *Postphenomenological Investigations: Essays on human-technology relations*. Lanham: Lexington books.

Valon läpinäkyvyydestä

TÜLAY SCHAKIR

Tässä kaksiosaisessa kirjoituksessa pohdin valoa näkemisen ja ilmaisun välineenä sekä valon suhdetta ja vaikutusta havaitsemiseen ja merkitykseen. Valon keskeisin ominaisuus on sen läpinäkyvyys. Tämä pätee valoon sekä näkemisen välineenä että ilmaisun teknologiana. Kirjoituksen ensimmäinen osa käsittelee valoa ja näkemistä. Kirjoituksen toisessa osassa pohdin valoilmaisuutta.

I Valo näkemisen välineenä

Ihminen käyttää työkaluja maailmassa, johon hän yrittää sopeutua ja hallita ja jonka rajoja hän omista kehollisista lähtökohdistaan pyrkii laajentamaan. Yhdysvaltalainen tiede- ja teknologiafilosofi, postfenomenologi Don Ihde (1978) toteaa, että teknologiasta tulee sen käyttäjälle lopulta eriasteisesti läpinäkyvä. Tällä hän tarkoittaa, että autolla ajavalle auto, tai kynää käyttävälle kynä, ei ole ensisijainen havainnon kohde, vaan tarkkaavaisuus kohdistuu välineen ”taakse”: se on tiellä ja muussa liikenteessä tai paperissa ja siihen tuotettavassa sisällössä. Tällöin erilaiset työkalut, välineet ja teknologiat ovat kehon ja kohteen välissä sulautuneena osaksi senhetkistä ruumiinkuvaa. Itse välineestä on tullut havainnon suhteen läpinäkyvä. Läpinäkyvyyden kokemus katoaa silloin, kun tekniikka tai väline lakkaa toimimasta. Tällöin huomio kohdistuu toimintahorisontin ja sisältöjen sijaan rikkinäiseen välineeseen, josta tulee ensisijainen huomion kohde. Samoin uutta välinettä opetellessa huomio kohdistuu pääosin välineeseen, jolloin suhde siihen on tietoinen. Ihmisen ja välineen suhteesta tulee läpinäkyvämpi sitä mukaa kun välineen käyttö ja siihen liittyvä taito opitaan ja saadaan hallintaan.

Suhde valoon toimii päinvastoin: valo on meille välineenä läpinäkyvä ensin. Näköaisti on ihmisen fysiologinen sopeuma hyödyntää elektromagneettista säteilyä merkitysten keräämiseksi ympäristöstä. Valo on toisin sanoen näkemisen väline. Koska ihminen ei havaitse tätä säteilyä suoraan vaan aina erilaisten pintojen heijastuksina tai väliaineiden suodattamana, voidaan todeta, että näkemisen

välineenä valo on ihmiselle kokonaan läpinäkyvä. Tämä tuo poikkeuksellisen ulottuvuuden valon käyttämiseen ilmaisun välineenä.

Visuaalinen todellisuus alkaa valollisesta pisteestä eli valonlähteestä. Tästä lähtevä säteily hajaantuu ympäristöön, jossa se läpäisee erilaisia materiaaleja ja poukkoilee, siroaa ja taittuu niistä eri suuntiin. Osa säteilystä fokuoitetu objekteista tiettyssä kulmassa toiseen pisteeseen, joka on ihmisen silmä. Välissä on tila, jossa risteilee tiheä, eri suuntiin eri intensiteeteillä etenevä säteistä muodostuva valon verkko. Verkon keskellä sijaitsevalle havaitsijalle se ei järjesty merkityksiksi kuin täsmälleen yhdessä tiettyssä paikassa kerrallaan.

Silmä ei ole valon mittalaite. Se on valon fysikaalisten ominaisuuksien analysoinnissa hyvinkin epätarkka. Ihmisen visuaalinen järjestelmä on herkempi kontrastieroille kuin absoluuttiselle valon määrälle. Koska ihminen hakee ympäristöstään kokonaisia merkityssisältöjä, on tarkkuus valon suhteen toissijaista ja sen analysoimiseen voidaan suhtautua ylimalkaisesti. Esimerkkejä tästä epätasällisyydestä ovat *metameria* ja *värikonstanssi*. Vaikka objektit havaitaan lähes muuttumattomina valaistusolosuhteista riippumatta, valaistuksen muutokset muuttavat havainnon atmosfääriä ja tuovat siihen erilaisia tiedollisia kerroksia.

Koska havaintojärjestelmämme on sopeutunut toimimaan yhteydessä maailmaan ja sen osana, hahmotamme näkemässämme merkityksiä ja arvoja abstraktin sensorisen datan sijaan. Tämä johtaa siihen, että näemme jossain määrin sekä enemmän että toisaalta vähemmän kuin itse havaintoaineisto antaisi olettaa.

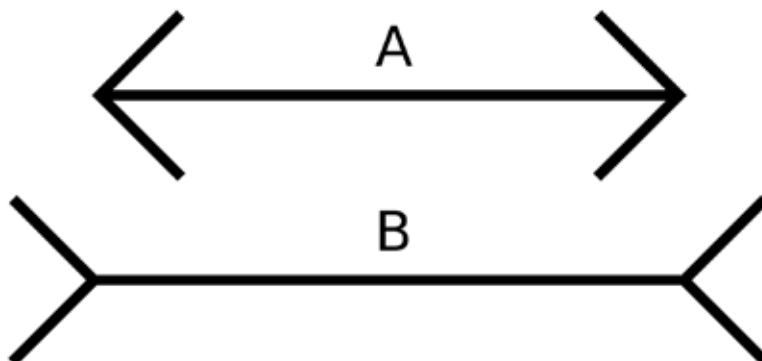
Näkökokemuksemme sisältää koherentteja objekteja ja pintoja sijoittuneena kolmiulotteiseen ympäristöön. Valon silmään kantama informaatio ei kuitenkaan sisällä esineitä ja pintoja vaan ainoastaan kaksiulotteisen matriisin tai kentän valoalueita, joilla on eri intensiteetti. Fenomenologit ovat pohtineet tätä ristiriitaa, ja muun muassa saksalainen filosofi ja fenomenologian perustaja Edmund Husserl puhuu havainnon horisonteista. Hän korostaa, että ehyen ja muuttumattoman kuvan saadakseen on havaitsijan oltava suhteessa myös nähtävillä olevien objektien puuttuviin horisontteihin, jotka kuitenkin jäävät objektin taakse näkymättömiin. (Hirvonen 2016, 28–29.)

Värit eivät ole pintojen ominaisuuksia, heijastusominaisuudet sen sijaan ovat. Värit ovat ihmisen havainnon ja tulkinnan synnyttämä fysiologinen ja kokemuksellinen ilmiö (katso *metameria*).

Se miten näihin kuvatulkintoihin päädytään, on epäselvää. Havaintoteoriat jakautuvat päätteleviin teorioihin (*inferential theories*) ja suoriin havaintoteorioihin (*theory of direct perception*). Edellisissä lähdetään siitä, että merkitykset muodostuvat raakadatasta olion mielessä esimerkiksi representaatioiden avulla,

kun taas jälkimmäisissä katsotaan, että merkitykset liittyvät ympäristöön eivätkä ole riippuvaisia mielessä tapahtuvasta merkitykseen johtavasta päättelystä. Traditionaalinen kognitiivinen psykologia käsittää havainnon mielensisäisten representaatioiden rakentamisena ja käsittelemisenä tai jonkinlaisina tunnistamismatriiseina, *template*-tyyppisinä osumina. Tämän suuntauksen mukaan puhdas sensorinen, vailla merkityksiä oleva data yhdistetään mieleen varastoituihin malleihin tai muistoihin, joissa ne tunnistetaan ja tulkitaan ja joissa raakadata saa merkityksensä. Representaatioiden alkuperää koskevat teoriat ovat kuitenkin kiisteltyjä. Mistä ja miten nämä representaatiot olisivat syntyneet alun perin? Jotta jokin olisi havaittavaa, sillä pitää jo olla merkitys. Hahmopsykologian pohjalta näköhavaintoa tutkinut amerikkalainen psykologi James J. Gibson, samoin kuin fenomenologit ja myöhemmin enaktivistit, ovat korostaneet välitöntä ja esikielellistä kokemista sekä ei-representationaalisuutta havaintokokemuksen taustalla. Gibson (1966) toteaa, että havaitsemalla valaistuksen invariantteja, jotka liittyvät ympäristön oleellisiin piirteisiin, eliöt kykenevät saamaan välitöntä merkityksellistä tietoa ympäristöstään ilman mielensisäisten representaatioiden rakentumista ulkoisesta ympäristöstä. Tämä välitön ympäristön mahdollisuuksien, affordanssien tai tarjoumien havaitseminen tekee kriittisesti tärkeiden aspektien havaitsemisesta nopeaa ja tehokasta. Erityisesti havaitsemisen fenomenologina tunnettu Maurice Merleau-Ponty (1962, 3) toteaa, että niin sanottu puhdas tai raaka aistidata on pelkästään teorettinen konstruktio, jolla ei ole kaikupohjaa kokemusmaailmassamme. Emme koskaan havaitse yhtä irrallista dataa vaan näemme pienimmänkin pisteen aina suhteessa sen taustaan: kaikki kohteet ovat aina kokonaisia hahmoja ja hahmo–tausta-suhteessa (*figure-ground*).

Vaikka (luonnon)valon muutokset eivät yleensä estä meitä näkemästä ympäristöä muuttumattomana kokonaisuutena, valon tarjoama tieto sää- ja muista olosuhteista rekisteröidään jatkuvana toisena tiedollisena tasona. Se on pääasiassa välitön, ei-kielellinen ja tunnelmallinen kokemus jossakin taustalla, ellei siitä aistittu tieto tuo tietoisuuteen tarvetta reagoida pian johonkin, esimerkiksi suojautua sateelta. Fotofiilisinä (kreik. *filia*: ystävyys, pitäminen jstk.) olioina valoon suuntautuminen ja tieto sen tarjoumista on meille olemassaolomme kannalta oleellista tietoa. Näköhavainnon poikkeamat, monitulkintaiset kuvat (*ambiguous pictures, multistabilities*), illuusiot sekä aivosairaudet antavat tietoa havaitsemisesta ja siihen liittyvistä tulkinnallisista prosesseista. Suhteessa valoon erityisen kiinnostavia ovat monitulkintaiset kuvat. Niissä informaatio on muuttumattomasti läsnä, mutta suuntautuneisuus (*intentio*) saattaa muuttaa sen tulkinnan.



Müller-Lyerin illuusio. Kuva: Wikimedia Commons, Italian Wikipedia, Trocche100.

Filosofit Dan Zahavi ja Shaun Gallagher (2012) kyseenalaistavat illuusiokuvien mielekkyyttä perinteisinä esimerkkeinä havainnon epätarkkuudesta. Esimerkiksi he ottavat niin sanotun Müller-Lyerin illuusion, jossa silmää petkutetaan samanpituisilla janoilla, joiden päissä on erisuuntaiset hakaset. Mielen sanotaan näiden hakasten vuoksi erehtyvän pitämään janoja eripituisina. Zahavi ja Gallagher väittävät, että asetelma on fenomenologian perspektiivistä järjetön. Koska havaintojärjestelmämme havaitsee yksittäisten palasten sijaan *gestalteja* eli kokonaisia hahmoja, joiden suhde meihin perustuu keholliseen kokemukseen, niin kuvat tulkitaan suhteessa sen tarjoumaan, kuten tarttumisen tai työkalun kontekstissa. Toiminnan ja kokemuksellisuuden kannalta hahmot arvioidaan siis aivan oikein, sillä niihin suhteutettuna janat ovat erilaisia. Mikäli väkäset janan päistä poistettaisiin, muuttuisivat janat identtisiksi ja ne tulkittaisiin myös sellaisiksi. Mitään väärintulkintaa ei siis Zahavin ja Gallagherin mukaan ole. (Zahavi & Gallagher 2012, 106.)

Don Ihde esittää Husserlin hengessä kirjassaan *Experimental Phenomenology*, että objektien (perimmäisiä) ominaisuuksia voi tarkastella ja analysoida fenomenologisen deskription eli analyysin avulla toisin. Näkemisen tapaa voi horjuttaa ja harjoittaa. Totutut näkemisen tavat johtuvat hänen mukaansa oppimisesta. (Ihde 2012, 18–25.) Ihde esittää kaksi erilaista lähestymistapaa ja tulkinnallista metodologia monitulkintaisten (multistabiilien), abstraktien kuvien yhteydessä. Ensimmäinen näistä on noettinen eli transsendenttisen fenomenologian mu-

kainen. Tämä havaitsemisen tapa voi esimerkiksi sisältää ohjeita katsomiseen, kuten viitata johonkin rakenteelliseen ominaisuuteen, joka auttaa katsomaan kuvaa toisin ja sitä kautta johtaa havainnon tai tulkinnan muuttumiseen. Ohjeiden avulla huomio kiinnitetään johonkin toiseen ominaisuuteen, joka muokkaa katsomisen tapaa ja siten muuttaa ensi tulkinnan kohteesta. (Ihde 2012, 61.) Se kuinka noeettinen muoto modifioidaan tai määritellään, vaikuttaa siihen, että muoto nähdään yhtenä ennemmin kuin jonakin toisena noemattisena ilmentymänä. Noeettinen tapa korostaa Ihden mukaan niin sanottua aktiivista katsojaa, ja metodi on kallellaan kohti idealismia. Transsendenttinen strategia on myös analyttinen: jos tiedetään riittävästi havainnosta, pitäisi periaatteessa pystyä ennakkoimaan kuvion kaikki mahdolliset ilmenemismuodot.

Toinen analyysin tapa on noemaattinen eli hermeneuttinen strategia. Siinä tarinat ja nimet luovat välittömän noeettisen kontekstin, ja sen tehokkuus on miellelyhtymien tuttuudessa. Se on hermeneuttisen fenomenologian mukainen, ja sillä on kielellinen, metaforinen ja realistinen tendenssi. Siinä katsomisen kohde esimerkiksi nimetään toisin, jolloin se nähdään uudessa ilmiössä tai merkityksessä. Tämä tarinametodi tai metaforinen nimeäminen yhdistää abstraktin kuvion tuttuihin merkityksiin. Ihde toteaa, että tarinankertojat, kirjailijat, runoilijat ja taiteilijat ovat kautta aikain käyttäneet vastaavia keinoja saadakseen jonkin uuden tulemaan nähdä ja löytämään muotonsa. Noemaattisessa tavassa ei tarvita ohjeita katsomisen tai näkemisen tapaan, vaan nimeämisen avulla tapahtuu lähes välitön hahmon tunnistaminen.

Molemmilla esitetyillä muuntelumetodeilla (*variational method*), huolimatta niiden painopiste-erosta, saadaan toisinnäkemisen avulla käsitys näkemisen variaatioista, havaitsemisen rajoituksista ja mahdollisuuksien skaalasta. Ainoastaan variaatioiden avulla saadaan selville invariantti eli muuttumaton osuus.

Kun ajatellaan, miten Husserlin fenomenologian *eideettisessä reduktiossa* käydään läpi asioiden mahdollisia ilmenemismuotoja, siinäkin on kyse variaatioiden hahmottamisesta. Kyseenalaistamalla variaatioita asioiden olemus pelkistyy ja tulee esiin. Taustalla vaikuttaa aina Platonin ajatteluun asti ulottuva filosofian perusasenne, joka kehottaa irtautumaan kiinnikkeistämme arkiseen ajatteluamme. (Backman & Himanka 2007.) Tämä heijastelee myös Ihden ajatusta siitä, että mitä enemmän näkeminen liittyy käytännönläheiseen, arkipäiväiseen kokemukseen, sen vaikeampaa siitä on löytää näkemisen variaatioita, mikä johtuu omaksutuisista, kulttuurisista näkemisen tavoista (Ihde 2012, 18–25). Uskomukset, tavat ja odotukset muodostavat noeettisen kontekstin. Taiteet voidaan nähdä tällaisten ”variaatioharjoitteiden” ja muuntelumetodien tuotoksina. Joskus ne voivat johtaa

mullistavampaankin havainnon paradigmuutokseen, kuten impressionisteilla, jotka siirsivät näkemisen objekteista valoon.

Ranskalainen sosiologi Roger Caillois jaottelee teoksessaan *Man, Game and Play* pelien ja leikkien tyyppit neljään kategoriaan: *agon*, *alea*, *mimicry* ja *ilinx*. Näistä *ilinx* on totuttua fyysistä olotilaa hajottava leikin muoto. Siihen sisältyvät sellaiset tasapainoa horjuttavat ja aisteja sekoittavat toiminnot kuin pyöriminen ja kiipeily sekä niihin liittyvä huimauksen tunne (Caillois 1961, 54.) Tätä kategoriaa voidaan soveltaa myös näköaistiin ja havaintoon, kuten edellä mainittuihin illuusioihin, monitulkintaisiin ja multistabiileihin kuviin ja totuttujen katsomistapojen horjuttamiseen, jolloin tulee hetken ”polkaisseeksi tyhjää” välittömän merkityksen puuttuessa tai sen odotuksen horjuessa. *Ilinx* voisi olla lähinnä noeettista mallia, siinä missä noemaattinen metodi voisi edustaa Caillois’n *mimicry*-kategoriaa.

Brittiläinen taiteilija ja neurotieteilijä Robert Pepperell on omassa tuotannossaan tutkinut tulkinnallisuutta tai ”havainnon *ilinxia*” ilmiön avulla, jota hän kuvaa termillä *visual indeterminacy* (Pepperell 2007). *Visual indeterminacy* eli *tulkinnasta vapaa kuva* tarkoittaa Pepperellin kokeissa tilannetta, jossa kuvaa ei voida tulkita sen pitkittyneestä tarkkailusta ja yrityksestä huolimatta – mutta tilannetta voidaan soveltaa valon tapauksessa myös maisemiin ja ympäristöihin. Ihmisen visuaalinen havaintojärjestelmä löytää niistä osittain tuttuja piirteitä ja yrittää tulkita kuvaa niiden perusteella.

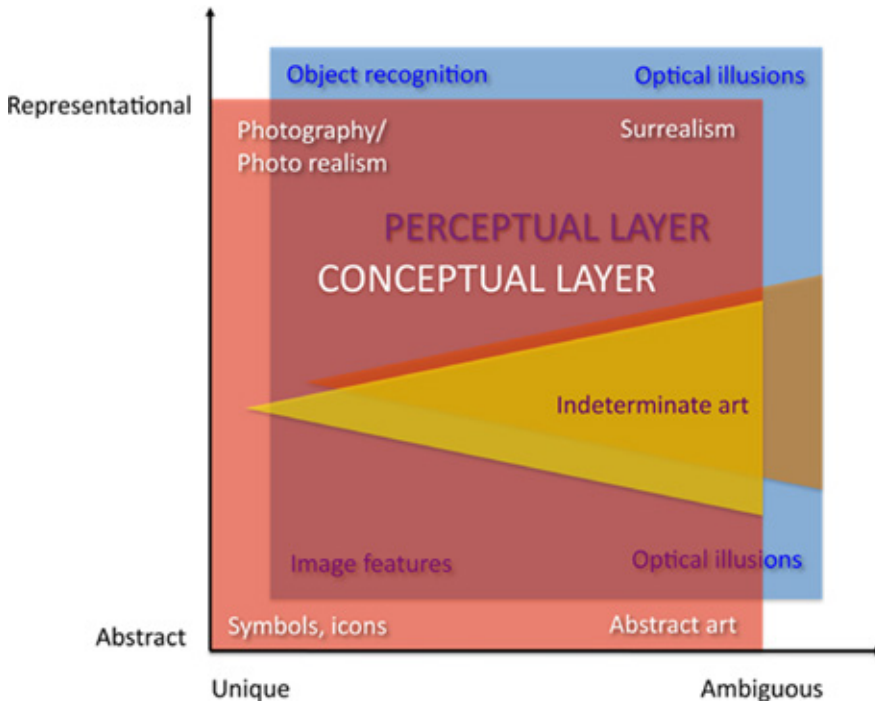
Toisin kuin epästabiilien tai monitulkintaisten kuvien tapauksessa, missä päädytään kerrallaan yhteen tulkintaan kuvasta (esimerkiksi kani–ankka-kuvassa nähdään joko ankka tai kani kerrallaan, ei molempia yhtä aikaa), tulkintavapaa kuva tarkoittaa tilaa, jossa kuva on ei-esittävä eikä siinä näin ollen pitäisi voida päätyä minkäänlaiseen (oikeaan) tulkintaan.

Pepperellin metodina on maalata abstrakteja maalauksia, joiden muotokieli ja värimaailma noudattavat 1500–1900-luvuilla maalattujen eurooppalaisten maalausten rakennetta poiketen niistä siten, ettei kuvissa ole esittäviä elementtejä (Pepperell 2015). Tämän jälkeen hän suoritti aivokuvauksia ihmisillä, jotka tarkastelivat näitä maalauksia. Aivokuvauksista selvisi, että ihmiset käyttivät hieman tavanomaista enemmän aikaa tulkintavapaiden kuvien kuin esittävien kuvien tai pelkästään visuaalista hälyä sisältävien kuvien katselemiseen. Lisäksi tavanomaista useampi aivoalue oli aktivoitunut samanaikaisesti. Erot eivät olleet niin suuria kuin Pepperell alkuun odotti, mutta Pepperelliä todella hämmästytti se, että 24 prosentissa tapauksista katsojat väittivät tunnistavansa maalauksessa olevia esineitä. Muistelen jonkun osuvasti todenneen, että ihminen on sisältöjä muodostava kone. Taipumus nimetä sisältöjä sinne, missä niitä ei ole, näytti myös

Pepperellin kokeiden valossa pitävän paikkansa. Tutkimuksessa selvisi myös, että tulkintavapaita kuvia pidettiin esteettisesti ”mielenkiintoisina”. Tämä on suoraan yhteydessä siihen, että ne kiinnittivät katsojan mielen konkreettisesti hiukan tavanomaista kauemmin tarkastelemaan kohdetta. (Pepperell 2011.)

Tällainen epämääräisyyden estetiikka voi olla sekä positiivinen että negatiivinen kokemus olosuhteista riippuen. Puutteellisesti valaistuissa puisto- ja ulkoilualueissa esimerkiksi tulkintaan pääsemättömyys pitkitetystä tarkastelusta huolimatta voi olla ahdistavaa ja vaikuttaa kokemukseen turvallisuudesta. Tämä ilmeni puisto- ja ulkoilualueiden valaistusta tarkastelleessa projektissa *Valot, varjot, vaarat: tutkimus valaistuksen merkityksestä turvallisuuden tunteeseen puisto- ja ulkoilualueilla* (Koskela, Nikunen & Schakir 2013). Koska visualiseen arvoitukseisuuteen kuitenkin liittyy esteettinen mahdollisuus, olisi tämä ulkotilojen valaistuksessa vähälle huomiolle jäänyt seikka oiva kohde jatkotutkimukselle, joka selvittää pimeän ajan ulkoilualueiden esteettisiä mahdollisuuksia.

Kuvallista informaatiota on jäsennetty monin tavoin. Havaintopsykologi Christian Wallravenin ja hänen kollegoidensa esittelemässä skeemassa se järjestyy kahden eri parametrin avulla: abstraktin tai representoivan ja yksiselitteisen

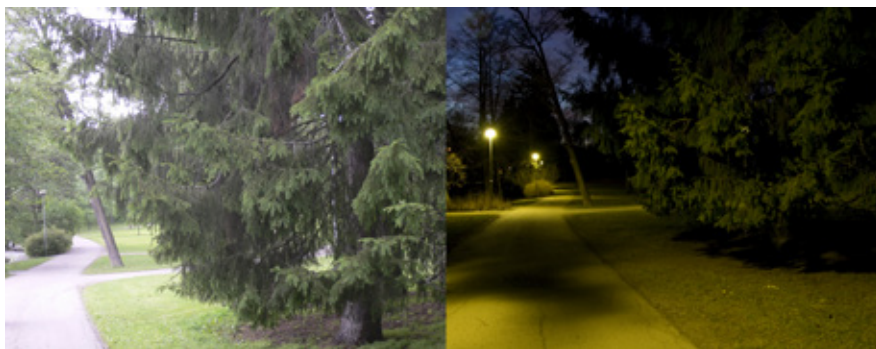


Kaavio tulkintavapaiden kuvien sijoittumisesta suhteessa abstrakti-esittävä- sekä yksiselitteinen-monitulkintainen-akselille. Kuva: Teoksesta Wallraven et al. 2007.

tai monitulkintaisen (Wallraven et al. 2007). Yksiselitteiset kuvat ovat luonnollisesti helposti tunnistettavia siinä missä monitulkintaiset eivät. Lisäksi nämä kaksi parametria operoivat kahdella erillisellä tasolla, jotka normaalissa havainnossa toimivat yhdistyneinä: havaintotasolla, jota kutsutaan ”bottom-up”-prosessoinniksi (noeettinen), ja konseptuaalisella tasolla, jota kutsutaan ”top-down”-prosessoinniksi (noemaattinen). Oheisessa kaaviossa on havainnollistettu alue, johon tulkintavapaat kuvat sijoittuvat suhteessa Wallravenin parametreihin.

II Valo ilmaisuuden välineenä

Projektin *Valot, varjot, vaarat: tutkimus valaistuksen merkityksestä turvallisuuden tunteeseen puisto- ja ulkoilualueilla* (Koskela, Nikunen & Schakir 2013) myötä tulin pohtineeksi ulkoalueiden puutteellisen valaistuksen ja tulkintavapaiden kuvien – tai tässä tapauksessa visuaalisen määrittelemättömyyden (*visual indeterminacy*) yhteyttä. Vajaaksi jäävä visuaalinen informaatio ympäristöstä sallii kuvitteellisten kontekstien ja hahmojen (*Gestalt*) esiintymisen. Pepperellin kokeen mukaisesti lähes esittävästä maisemasta, joka ei heikon valaistuksen vuoksi kuitenkaan hahmotu ehyenä, on mahdollista löytää sisältöjä, joita siellä ei ole. Tässä keksityt tai kuvitellut merkitykset eivät lisää maiseman varsinaisia noemaattisia ulottuvuuksia tai variaatioita maiseman havaitsemiseen, vaan kyseessä on kuvittelun luoma ylimääräinen taustakerros. Joskus kuvittelun tuotos on luonteeltaan pelottava. Tätä ajatusta vasten onkin kiinnostavaa, miten filosofi ja estetiikan tutkija Arnold Berleant kirjoittaa esteettisestä tarkastelutavasta suhteessa vaikuttavien ja pelottavien kokemuksiemme ymmärtämiseen (Berleant 2002, 54). Edellä mainitussa projektissamme alueita ja niiden valaistuksia tutkittiin erityisesti turvattomuuden tunteen kannalta. Pimeään ympäristön jo valmiiksi esteettisesti



Puistoympäristö päivänvalossa ja yöllä keinovalaistuksessa. Kuva: Tülay Schakir.

virittynyt havaintotapa on otollinen kohde valollisen estetisoinnin ja tulkinnan tasojen lisäämiselle melko kevyilläkin eleillä, kuten tutkimuksessa havaitsimme.

Kuva tai maisema, jota ei onnistuta tulkitsemaan riittävästi valaistuksen puutteellisuuden vuoksi, tekee siinä olevasta valon käytöstä katsojalle osittain läpinäkymättömän. Tällöin katsoja tai kokija häiriintyy ”rikkinäisestä välineestä” ja tulee tietoiseksi valosta ja sen epätarkoituksenmukaisesta tai poikkeavasta käytöstä. Sama pätee valon esteettiseen ja merkitykselliseen käyttöön. Näitä eriasteisia valoilmaisuus läpinäkyvyyksiä ja läpinäkymättömyyksiä voidaan hyödyntää valon käyttämisessä taiteena tai suunnittelun välineenä.

Vaikka olen pohtinut visuaalista määrittelemättömyyttä viime aikoina lähinnä suhteessa ympäristövalaisuun ja pimeän ulkoalueen pelon tunteen ja tunnelmalisuuden yhteydessä, voidaan ajatusta soveltaa kaikkeen keinovalon käyttöön liittyvän visuaalisen informaation paljastamiseen ja hallitsemiseen. Keinovalon maisemassa, oli kyseessä sitten näyttämö tai pimeä maisema, valon käyttäjä määrittää, minkälainen visuaalinen informaatio nostetaan katsojan tarkasteltavaksi ja tulkittavaksi. Tämä itsestään selvä seikka on mielestäni ehkä keskeisin ja kiinnostavin valonkäyttöön liittyvä ominaisuus.

Ulkoilualueisiin toteutettava niin sanottu tekninen valaisu on verrattain keho- no tapa lähestyä koettavaa ympäristöä. Se käsittelee ympäristöä tievalaistuksen perintein, joissa ympäristön kokonaishahmottaminen jätetään huomiotta. Tämä suunnitteluratkaisu puistoympäristössä viittaa itsensä ulkopuolelle, kuvitteelliseen standardiympäristöön, jota ei ole. Toimivampi suunnitteluratkaisu ulkoilualueilla ottaa huomion ympäristön, ja suunnittelija-tulkki huomioi valaistuksessa alueen kokemisen kokonaisuutena.

Pimeässä puistossa ympäristöstä saadaan vain osittaista tietoa. Pimeä ympäristö muistuttaa palapeliä, jonka paloista suurin osa uupuu. Kokijan mieli ja havainto ovat puistokontekstissa, mutta välitön kokemus jää vajaaksi. Miksi tietoisuus horisonttien puuttumisesta ei riitä puutteellisissa puistovaloissa tuotamaan ehyttä kokemusta objektista?

Gibson toteaa, että ympäristössä oleva valo kantaa mukanaan informaatiota, joka erilaisilla pinnoilla tietyssä katselukohdassa järjestyy optiseksi ryhmittelyksi (*optic array*) ja että taide lopulta on valon strukturoimista (*the art of structuring light*) (Gibson 1966, 240). Hän kirjoittaa:

”Taiteilijat ovat siksi viimekädessä tekemisissä rajapintojen, tekstuurien, kuvioden ja valon eri muotojen eli optisen stimuluksen kanssa; mutta se minkä kanssa he joutuvat työskentelemään ovat rajapintojen,

tekstuurien, kuvioiden ja pintojen muotojen, pigmentin ja varjojen kanssa, eli optisen stimuluksen lähteiden kanssa. Nämä eivät ole sama asia vaikka ne helposti sotketaan keskenään.” (Gibson 1966, 240.)

Gibson kuvailee materiaaleihin sidoksissa olevia ja niitä järjesteleviä taidemuotoja. Valon käsittelyä taiteena hän ei huomioi. Gibsonin *optinen stimulus – stimuluksen lähde* -jaottelua (Gibson 1966, 240) vasten voisi ajatella, että valo välineenä tarkoittaa muista taidemuodoista poikkeavaa taidemuotoa, jossa valoa heijastavien pintojen sijaan tai lisäksi käsitellään erityisesti valoa, joka osuu pintoihin. Tällöin se mitä nähdään, miten näkeminen rajataan tai miten nähdään, muuttuu keskeiseksi muokkauksen ja huomion kohteeksi. Valon merkityssisällön ei välttämättä tarvitse olla yhteydessä kohteisiin, joista se heijastuu.

Valolla ilmaisun keskeisin seikka on sen suhde läpinäkyvyyteen ja sen läpinäkyvyyttä tekemiseen. Voitaisiin sanoa, että valon taide on kyky käyttää läpinäkyvyyttä ilmaisun välineenä siten, että läpinäkyvyyden määrä on muuttuja. Valon osittainen läpinäkyvättömyys – toisin sanoen tietoisuuden herääminen valon käytöstä – näyttää olevan edellytyksenä sille, että valoa voidaan arvioida itsenäisenä ja merkityksiä sisältävänä taiteena. Tätä edesauttaa harjaantuminen valon katsomisessa ja käyttämisessä.

Kun valoa käytetään tunnelmallisena elementtinä, taustatekijänä, sen läpinäkyvyyden määrä jää suureksi. Mitä läpinäkyvämpi valo, sen ”luonnollisempi” ja kokonaisvaltaisempi on kokemus ja sen todennäköisemmin kokemus pysyy taustakokemuksena. Tekijä joutuu tietysti olemaan tietoinen sen sisällöistä ja vaikutuksista, mutta niitä ei ole tarkoitus siirtää katsojan huomioitavaksi tai pohdittavaksi.

Valon tunnelmakäyttö edustaa ehkä akonseptuaalista, ei-lingvististä hermeneuttista eli noemaattista muuttujaa näkemisen tapaan. Nähtävä kohde tulkitaan toisin tietynlaisten tunnelmallisten miellelyhtymämuutosten pohjalta.

Läpinäkyvästä valosta on vaikea keskustella. Se on usein tunnelma, tunne, aavistus, joka kaihtaa sanallistamista. Usein kuvaukseksi riittää ”hieno” tai esimerkiksi ”häiritsevä”. Siitä jää tunne, mutta ei juuri puhuttavaa. Tällöin on myös vaikea tehdä eroa sen ominaisuuksien ja sen kokemusten kuvaamisen välillä.

Husserl ja muut fenomenologit ovat pohtineet tulkinnan biologisia ennakohtoja sekä sitä, mikä havaitsemisessa liittyy oppimiseen ja kulttuuriin, ja voiko siitä oppia pois. Valon tunnelman tulkinta on osittain sekä biologinen että kulttuurillinen *a priori* -arvostelma. Tähän perustuu tunnelmallisen valon läpinäkyvyys, vaikuttavuus sekä kokemuksen jaettavuus.

Valoa ilmaisuna käytävien teosten jatkumon toisessa päässä ovat teokset, joissa valon käytön merkitys on käsitteellistetty. Niissä valo muuttuu läpinäkyvämmäksi ja valon käyttö välittää teoksen keskeisimmän merkityksen tai sisällön. Tällöin kokemus valosta on etäännytetynpi, ”luonnottomampi” ja välitteisempi tai välitetynpi ja mieltä kiinnittävämpi.

Edellisessä osiossa kuvatut erilaiset metodit, joilla katsomisen tapaa horjutetaan, tekevät havainnosta havaittavan ja vähemmän läpinäkyvän. Valon yllättävä käyttö ja sen poikkeamat ovat esimerkiksi tällaisia menetelmiä valon havaittavaksi tekemiseen. Valon tuomisessa keskustelun piiriin auttaa osin myös yleinen valotietoisuuden ja valon kulutustavaroiden määrän ja vaihtoehtojen lisääntyminen. Suurimmalla osalla alkaa olla kokemusta eri valonlähteiden ja valon värien vaikutuksesta omaan asuinympäristöönsä ja viihtyvyyteensä.

Husserl erottelee intention eli suuntautuneisuuden objekteihin tai asiaintiloihin *suoriin, kuvallisiin, välitettyihin, kuvituksellisiin* sekä *muisteluun* (Tieteen termipankki: Intentionaalisuus. 22.3.2017). Nämä voidaan erotella sen mukaan, mikä on niiden kyky välittää objekti suorimmin, alkuperäisimmin ja optimaalisimmin. Kohde on meille tämän mukaan läsnä enemmän tai vähemmän suoraan ja läsnäolevasti. Valon kokeminen on paradoksi. Me olemme valossa, ja se on siten rajoittamaton ja fyysis-tilallinen suora kokemus, mutta samalla kokemuksemme on silti aina epäsuora ja välillinen.

Valo on meille siis toisaalta havainnon mediumi ja toisaalta objekti, jota ei havaita. Valon merkityksellisyteen ja taiteena kokemiseen vaikuttaa oleellisesti se, millä tavoin se onnistutaan tekemään vähemmän läpinäkyväksi. Valosta on kyettävä tekemään ”objekti”, ja tämä sotii valon luonnollista ominaisuutta vastaan. Valo asettaa huomion täysin itsensä ulkopuolelle. Jotta valo voisi toimia merkityksellisenä taiteen sisältönä, siitä on tehtävä kolmas tekijä subjekti–objekti-suhteeseen: subjekti–valo–objekti.

Valo on näköhavainnon suuntautuneisuuden edellytys, mutta samalla voimme, jos tilanne niin sallii ja odotusarvot täyttyvät, ohittaa sen merkitykset (konsanssi) ja myös merkitykset suhteessa sisältöön, ei pelkästään optisena seikkana.

Luonnonvalo toimii esikatseen tavoin. Se lankeaa kaikkeen mitään erityisesti korostamatta. Mitään nähtävää objektia ei ole ilman luonnonvalon suuntautuneisuutta. Fenomenologian mukaan intentio ilmaisee objektin. Yhdysvaltalaisen filosofin Graham Harmanin mukaan intentionaalisuus (suuntautuneisuus) ei ole erityisesti inhimillinen ominaisuus, vaan se on ontologinen ominaispiirre objekteille yleensä. (Harman 2013, 205.) Jos valo ajatellaan Harmanin hengessä objektina, voidaan sanoa, että valo on intentionaalinen elementti ja että sillä on

intentionaalinen suhde ympäristöönsä. Tällöin luonnonvalolla aitona objektina on yhteys kohteisiin, joihin se lankeaa. Havaitsemme me ihmisinä ympäristömme ja esineet valon intentionaalisuudessa, ja vastaavasti havaitsemme valon siihen kohdistuneiden objektien intentionaalisuuden ilmauksena? Tällöin valon (todellisena objektina) luoma yhteys jokaiseen sen kanssa vuorovaikutuksessa olevaan sensuaaliseen objektiin luo meille jossakin mielessä aina välillisen kokemuksen objekteista. Harman toteaa, että samoin kuin kaikki yhteydet (*connection*) ovat objekteja, jokainen objekti on seuraus yhteydestä. Tämä on jossain määrin yhteydessä fenomenologiseen näkemykseen siitä, että suuntautuneisuus ilmaisee objektin, olkoonkin, että heillä näkemys on kokonaan ihmiskeskeinen. (Harman 2013, 208.)

Ranskalainen filosofi Quentin Meillassoux, kuten Harmankin, edustaa spekulatiiviseksi realismiksi kutsuttua suuntausta. Meillassoux'n korrelationismin kritiikissä kiinnostavaa on näkemys, että todellisuus ei palaudu tajuntaan tai ole riippuvainen ihmismielestä. (Autioniemi 2010.)

Tällöin voitaisiin ehkä ajatella, että ilinixin kaltaiset (valo)kokemukset, joissa tulkinnallisuus ja sen totunnaisuuden mahdollistamat automaatiot horjuvat, aikaansaavat vaikutelman jossa objekti sanoutuu irti korrelationistisesta suhteesta ja ihminen jääkin hetkeksi haparoimaan yksin. Tämä hetki on läpinäkymätön ja kokemuksena usein ”kirkas”. Jos havainto mielletään sisäisenä sopeutumisenä tai reaktionä ulkoisiin olosuhteisiin ja ärsykkeisiin, niin keinovalon käyttö ja valo-suunnittelu voitaisiin silloin nähdä sisäisten olosuhteiden ulkoisena ilmentymänä.

Sisäinen maailma on sisäistetty tulkinta ja jatkumo kehon ulkopuoliselle ympäristölle. Ulkoiset ärsykkeet vaikuttavat kehollisiin toimintoihin ja mielentiloihin, ja vastaavasti sisäiset mielenliikutukset ja fysiologiset muutokset saattavat muuttaa käsitystä siitä, mitä ympäristössä tapahtuu, toisin sanoen ympäristö voi muuttua kokemuksellisesti toiseksi. Keho pyrkii saavuttamaan tasapainotilan suhteessa ympäristöön.

Mielentilat ja mielen tunnelmat eivät ole irrallaan maailmasta tai sulje yksilöä itseensä. Ne ovat atmosfääri, joka vaikuttaa suhteeseemme ja siihen tapaan, jolla ympäröivä todellisuus paljastuu meille ja millaisessa vuorovaikutuksessa siihen olemme. Se ilmentää itsessään affektipitoisen suuntautuneisuuden laadun tai ”atmosfääriin”, joka vaikuttaa tapaamme kohdata maailma.

Keinovalon käyttö siirtää havainnon ympäristöstä ihmisen intention kuvaukseksi, ja se voitaisiin ajatella intention tai noesiksen esiin kuvaamisena. Toisin kuin esimerkiksi oman näköaistimme tuottamat jälkikuvat, joita emme voi suoraan esittää toiselle ja jotka siinä mielessä ovat ei- olemassa olevia (inek-

sistenttejä) intention kohteita, valaistus piirtää esiin sen suuntautuneisuuden, intention tavan, mielenmaiseman, jollaisena suunnittelija haluaa kokemuksensa kohteesta jakaa. Tämä ele siirtää intention yksilön kehon ulkopuoliseksi ja luo yhteisen tilan. Jos valoa on käytetty läpinäkyvästi, tämän tilan jakaminen on helppoa. Esitystilanteessa ja ympäristövalaisussa valon käytön tapa ilmaisee, kuinka objekteihin tai tapahtumiin tulee suuntautua. Kun valotilanne muuttuu, myös intention sisältö kohteeseen on uusi. Yleensä tämä valonkäytöllä osoitettu yhteinen tila on vasta tunnelman määrittävä kehys teoksen ”varsinaiselle” sisällölle. (Keinovalon käyttö voidaan ehkä nähdä alkeellisena *augmented reality* -välineenä.)

Ympäristön valaisussa pyritään edelleen pääasiassa läpinäkyvyyteen tai ainakin hyvin hillittyyn läpinäkymättömyyteen. Näennäinen neutraalius ja läpinäkyvyys ovat silti tulosta vallitsevien arvojen ja teknisen kehityksen sanelemasta konsensuksesta, josta on yhteisesti ja sanattomasti sovittu, tai ehkä oikeammin olemme tottuneita siihen, että ne jätetään havaitsematta.

Arthur Zajonc, amerikkalainen valosta kiinnostunut ja siitä kirjoittanut fyysikko, toteaa teoksessaan *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind* (1995) kiinnostavasti, että tapa, jolla näkemys valosta on historian saatossa muuttunut, on suoraan kuvastanut mielenfilosofian historiaa. Painopistettä ovat keskenään vaihtaneet luonnonvalo ja mielen sisäinen valo. Varhaisimmissa käsityksissä valon ja havainnon suhteessa keskeistä oli käsitys silmässä asuvasta valosta. Se oli tietoisuuden, mielikuvituksen ja tulkinnallisuuden valo, jota tarvittiin havainnon ja ymmärryksen syntymiseen. Sisäinen valo oli tärkeämmässä tai vähintään yhtä tärkeässä roolissa luonnonvalon kanssa noin 1 500 vuotta. Tämä filosofinen lähtökohta näki ihmisen aktiivisena osapuolena havainnon syntymisessä. Ilman silmän valoa ei ollut havaitsevaa ja ymmärtävää ihmistä. Kreikkalainen matemaatikko Eukleides puolusti käsitystä näkösäteestä todeten, että mikäli näkeminen olisi kiinni vain ulkoisesta valosta, erottaisimme neulan heinäsuovasta heti. Mutta näin ei tapahdu, koska vasta kun silmän näkösäde osuu neulaan, havaitsemme sen välittömästi.

Samaa ajatusta vasten voidaan palata aiemmin mainittuihin monitulkintaisen kuvien (*ambiguous pictures*) hahmottamiseen, jossa katsoja erottaa saman visuaalisen informaation sisällä yhden tai toisen hahmon. Monitulkintaisen kuvan kahden eri tulkinnan välinen visuaalinen ero on nolla, vaikka tulkinnan muodostama ”sielullinen etäisyys” on täydellinen ja kokonaisvaltainen. Ainoa muuttuja on katsojan tulkinta.

Valon fysiikka, optiikan tutkimus ja instrumentalismi veivät pois tulkinnan ja merkitysten maailmasta. Silmästä tuli kuollut, sieluton, fysikaalinen instrumentti. Näkemisestä tuli mekaniikkaa. Silmästä, jossa kerran oli ollut valo, tuli pimeä kammio, joka odottaa passiivisesti siihen lankeavaa ulkoista ärsykettä. Viime aikojen filosofiat (kuten enaktivismi) ovat jälleen alkaneet korostaa ihmisen aktiivisuutta ja vuorovaikutusta ympäristön kanssa.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

- Berleant, Arnold. 2002. *Environment and the Arts*. London: Routledge.
- Cailliois, Roger. 1961. *Man, Game and Play*. University of Illinois Press.
- Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan. 2012. *The Phenomenological Mind*. Abingdon: Routledge.
- Gibson, James J. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Cornell University.
- Hirvonen, Ilpo. 2016. "Fenomenologia ja eksternalismi." *Minervan Pöytä* 4/2016, 26–31.
- Ikeda, Don. 2012. *Experimental Phenomenology: Multistabilities*. Albany: SUNY Press.
- Ikeda, Don. 1978. *Technics and Praxis*. Dordrecht: Reidel.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Koskela, Hille, Nikunen, Heli & Schakir, Tülay. 2013. *Valot, varjot, vaarat: tutkimus valaistuksen merkityksestä turvallisuuden tunteeseen puisto- ja ulkoilualueilla*. Helsingin kaupunki, Rakennusvirasto.
- Zajonc, Arthur. 1995. *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. New York: Oxford University Press.

INTERNETLÄHTEET

- Autioniemi, Jari. 2010. "Quentin Meillassoux'n spekulatiivinen realismi." *Paatos* 3/2010. Haettu 22.3.2017. <http://jarjestot.uta.fi/aatos/paatos/arkisto/2010-3/>
- Backman, Jussi & Himanka, Juha. 2007. *Fenomenologia*. Filosofia.fi-internetportaali. Haettu 24.3.2017. <http://filosofia.fi/node/2712>.
- Harman, Graham. 2013. *On Vicarious Causation*, American University in Cairo. Haettu 22.3.2017. <http://dar.aucegypt.edu/handle/10526/3504>.
- Tieteen termipankki: Horisontti*. Termitietokanta. Haettu 22.3.2017. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:horisontti>.
- Tieteen termipankki 2017: Intentionaalisuus*. Termitietokanta. Haettu 22.3.2017. <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:intentionaalisuus>.
- Pepperell, Robert. 2015. *Indeterminate oils*. Verkkosivusto. Haettu 22.3.2017. <http://robertpepperell.com/indeterminate-oils/>.
- Pepperell, Robert. 2011. "Connecting Art and the Brain: An Artist's Perspective on Visual Indeterminacy." *Hum. Neurosci*, 17 August 2011 Haettu 22.3.2017. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00084>.
- Pepperell, Robert. 2007. "Art, Perception and Indeterminacy". Verkkojulkaisu. *Journal of Contemporary Aesthetics*, Volume 5. Michigan Publishing. Haettu 22.3.2017. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0005.008>.
- Wallraven, C., Kaulard, K., Kürner, C., Pepperell, R., and Bülthoff, H. 2007. "Psychophysics for perception of (in)determinate art," Teoksessa *Proceedings of the 4th Symposium on Applied Perception in Graphics and Visualization*. New York: ACM Press, 115–122. Haettu 27.3.2017. <https://www.researchgate.net/publication/221283100>.

Kirjoittajat

Meri Ekola (1984) on Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta valmistunut valosuunnittelija, joka asuu nykyisin Belgiassa. Hän toimii valosuunnittelijana pääasiassa näyttämötaiteiden saralla, minkä lisäksi hänellä on kokemusta työskenteleystä arkkitehtuuri- ja tilalähtöisten projektien sekä installaatiomaisten teosten parissa. Hänen viime vuosien yhteistyökumppaneitaan ovat olleet muun muassa teatteriryhmät Oblivia ja Blaue Frau sekä koreografi Liisa Pentti. Valossa häntä kiehtoo erityisesti sen kyky rakentaa ja purkaa jännitettä.

Tarja Ervasti (1957) on valotaiteilija ja esittävän taiteen valosuunnittelija. Hän on suunnitellut valaistuksen yli sataan teatterin, tanssin ja oopperan produktion Suomessa ja muissa Pohjoismaissa. Hänen valo- ja ympäristötaideteoksiaan on nähty ympäri Suomea. Ervasti opiskeli valosuunnittelua itsenäisesti 1980-luvulla, Helsingin yliopiston humanististen opintojen rinnalla. Hän toimi Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitoksen assistenttina vuosina 1988–1990 ja opiskeli sen jälkeen Yale School of Dramassa. Hän valmistui teatteritaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2002. Taiteellisen työn ohella Ervasti toimii tuntiopettajana Teatterikorkeakoulussa ja muissa taideoppilaitoksissa. Hän on kirjoittanut Valaistuksen historiaa -oppimateriaalin, joka julkaistiin Teatterikorkeakoulun virtuaalihankkeessa vuonna 2004. Toinen, uudistettu painos julkaistiin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa vuonna 2016.

Minna Heikkilä (1974) on Baselissa, Sveitsissä asuva freelancevalosuunnittelija, joka on työskennellyt esittävän taiteen parissa vuodesta 1996. Hänellä on kaksi loppututkintoa (TeaK, MA 2008 ja HAMK, BA 1998), ja hän on työskennellyt teatterin, tanssin, oopperan ja konserttien valosuunnittelijana lukuisissa Euroopan maissa sekä Aasiassa. Suunnittelutöiden ohella hän toimii myös kiertuemanagerina sekä valo-operaattorina ja on muun muassa tullut kutsutuksi Light Design Award -tuomariston puheenjohtajaksi Prahassa 2016. Minna ottaa elämän rennosti ja työnsä vakavasti.

Tomi Humalisto (1970) on työskennellyt valosuunnittelijana useissa taide- ja esitysprojekteissa vuodesta 1995 lähtien. Hänen suunnitteluitaan on nähty erityisesti nykytanssin ja -teatterin saralla esimerkiksi Zodiak – Uuden tanssin keskuksessa, Seinäjoen ja Oulun kaupunginteattereissa sekä Kiasma-teatterissa. Hän on ollut myös luomassa ja vetämässä esitysprojekteja. Humaliston taiteellispainotteinen väitöstutkimus valosuunnittelun vaihtoehtoisista lähestymistavoista hyväksyttiin Teatterikorkeakoulussa 2012. Hän on toiminut vuodesta 2015 valosuunnittelun professorina Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

Kimmo Karjunen (1967) on valo-, video- ja äänisuunnittelija sekä lavastaja oopperan ja nykytanssin parissa. Hän on suunnitellut valot yli 40 nykytanssiteokseen. Teatteritaiteen maisteriksi hän valmistui Teatterikorkeakoulusta vuonna 1991. Karjunen on työskennellyt valosuunnittelun lehtorina Teatterikorkeakoulussa vuodesta 1995 alkaen. Taiteen valtionpalkinnon hän sai vuonna 2009.

Raisa Kilpeläinen (1979) on valosuunnittelija-skenografi (TeM 2008, Teatterikorkeakoulu ja TaM 2009, Taideteollinen korkeakoulu). Hän työskentelee freelancerina esittävien taiteiden parissa ja tuntiopettajana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Taiteilijana hän on kiinnostunut dramaturgiasta, valosta, tilasta, todellisuuksista, havainnoista ja näyttämöstä. Hän tekee myös omia poikkitaiteellisia teoksia, toimii vapaana kirjoittajana ja on yksi esitystaideryhmä KOKIMOn (2010–) perustajajäsenistä. Hänen töitään on nähty sekä Suomessa että ulkomailla. Kilpeläinen on Suomen valo-, ääni- ja videosuunnittelijoiden ammattijärjestön SVÄV:n puheenjohtaja.

Mia Kivinen (1972) on valosuunnittelija ja valotaiteeseen erikoistunut kuraattori. Hän on toiminut myös tuottajana, opettajana ja erilaisissa näyttelyiden suunnitteluun ja toteutukseen liittyvissä töissä sekä valotaiteen foorumi Galleria Kandelassa. Kivinen on kiinnostunut erityisesti tilasta valosuunnittelun ja kuvataiteen lähtökohtana sekä valosuunnittelun ja valotaiteen raja-alueista. Kivinen toivoo Helsingistä valon pääkaupunkia.

Kaisa Korhonen (1941), teatteriohjaaja, taiteilijaprofessori ja teatteritaiteen kunniatohtori, on sukupolvensa voimahahmo, kansalaisaktivisti ja opetusmetodien kehittäjä, joka oli perustamassa KOM-teatteria ja teki siellä läpimurtonsa ohjaajana (*Kolme sisarta*, 1979). Hän on taistellut teattereiden laitostuneita käytäntöjä vastaan. Korhonen on työskennellyt erilaisissa teattereissa eri puolilla Suomea

sekä Ruotsissa, Venäjällä ja Islannissa. Ohjauksia on tähän mennessä kertynyt yli sata. Korhonen on yhteiskunnallisen ja paikkasidonnaisen kansanteatterin tekijä. Viimeisimpiä ohjaustöitä ovat *Elämänmeno* (Jyväskylän kaupunginteatteri) ja *Vuosisadan rakkaustarinat* sekä *Canth – Kertomus uuden ajan ihmisistä* (Suomen Kansallisteatteri).

Korhonen on toiminut Tampereen yliopiston Näyttelijäntytön laitoksen teatterityön professorina (1984–1989) sekä Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun professorina 1992–1993 ja ohjaajantytön professorina (1995–2000). Hän on pitänyt useita mestarikursseja ja työpajoja sekä Suomessa että Pohjoismaissa.

Samuli Laine (1983) on helsinkiläinen scenografi, videotaiteilija ja esitysten tekijä. Laine on valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta taiteen maisteriksi 2011 ja teatteritaiteen maisteriksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 2014. Hän on työskennellyt valo-, tila- ja videosuunnittelijana sekä toisinaan esiintyjänä nykytanssi- ja teatteriesityksissä sekä suunnitellut lavastuksia televisioon. Laine on osa W A U H A U S-ryhmää, joka on helsinkiläinen, vuonna 2016 perustettu taidekollektiivi.

Anna Rouhu (1981) opiskeli valosuunnittelua Teatterikorkeakoulussa ja valmistui Teatteritaiteen maisteriksi vuonna 2009. Nykyisin hän työskentelee freelance-valosuunnittelijana niin Suomessa kuin ulkomailla kaikenkokoisten esittävien taiteiden parissa oopperasta performanssiin.

Tülay Schakir (1968) on kuvataiteilija ja valosuunnittelija. Hän on aiemmin tehnyt valosuunnittelua etenkin tanssiteoksiin. Nykyään hän tekee pääasiassa taidetta julkisiin tiloihin sekä arkkitehtuurivalaistusta. Taideteoksissa päämateriaali on useimmiten valo ja tila. Hän on saanut useita tunnustuksia työskentelystään valon ja kuvataiteen parissa (valtionpalkinto vuonna 2000 ja vuoden nuori taiteilija vuonna 2001).

Schakir suoritti vuonna 1995 kuvataiteilijan tutkinnon Tampereen taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa ja valmistui vuonna 1999 Teatterikorkeakoulun valo- ja äänisuunnittelun laitokselta (TeM). Nykyisin hän on jatko-opiskelijana Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa, ja hänen tutkimusaiheensa on *Valo, havainto ja oleminen taiteena*.

Ari Tenhula (1964) on ollut aktiivinen esiintyjänä ja koreografina 1990-luvun alusta asti. Hän on luonut koreografioita tanssiryhmille, teatteriin, musikaaleihin

ja oopperaan. Tenhula johti Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmää vuosina 2000–2002. Vuonna 2003 hän sai Suomi-palkinnon. Hän on toiminut Liikkeellä marraskuussa -festivaalin taiteellisena johtajana vuodesta 2006. Teatterikorkeakoulun nykytanssin professorina hän on toiminut vuodesta 2008 ja vuodesta 2014 myös opetuksesta vastaavana varadekaanina.

Markku Uimonen (1965) on scenografi ja valosuunnittelija ja entinen Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun professori.

Writers

Meri Ekola (1984) is a Finnish lighting designer who currently lives in Belgium. She received her MA in lighting design from the Theatre Academy of Uniarts Helsinki. She has experience working in the fields of performing arts and architectural lighting design as well as from creating light installations. Performance group Oblivia, theatre group Blaue Frau and choreographer Liisa Pentti have been her main collaborators over the last few years. She is particularly fascinated by the ability that light has to build and deconstruct tension.

Tarja Ervasti (1957) is a lighting artist and designer. She has designed lighting for more than a hundred productions in theatre, dance and opera in Finland and other Scandinavian countries. Her light and environmental artworks have been seen all around Finland. In the 1980s Ervasti studied lighting design independently alongside her humanistic studies at the University of Helsinki. She worked as a research assistant at the Theatre Academy's Department of Lighting and Sound Design during the years 1988–1990, after which she went on to study at the Yale School of Drama. In 2002 she graduated with a Master of Arts (Theatre and Drama) from Theatre Academy Helsinki. Aside from her artistic work, Ervasti teaches at the Theatre Academy of Uniarts Helsinki and other institutions of art education. She has written an online publication called *Lighting History*, originally published by the Theatre Academy's virtual university project in 2004. The second, revised edition was published in 2016 by the Theatre Academy.

Minna Heikkilä (1974) is a freelance lighting designer based in Basel, Switzerland. She has been working in the field of performing arts since 1996. She has two university degrees (MA 2008 from Theatre Academy Helsinki, BA 1998 from the Häme Academy of Applied Sciences) and has worked as a designer for productions in theatre, dance, opera and concerts all around Europe and Asia. In addition to designing, she also works as tour manager and board operator,

and was recently invited to chair the jury for the 2016 Light Design Award in Prague. Minna takes life easy and her work seriously.

Tomi Humalisto (1970) has worked as lighting designer and collaborated in several visual art and performance projects since 1995. His lighting and stage designs have been seen particularly in contemporary dance and theatre productions, for example at the Zodiak – Center for New Dance, Seinäjoki and Oulu City Theatres as well as at Kiasma Theatre. He has also been creating and supervising performance projects. Humalisto defended his artistic doctoral research concerning alternative approaches to lighting design in 2012. He was appointed Professor in lighting design at the Theatre Academy of Uniarts Helsinki in 2015.

Kimmo Karjunen (1967) is a lighting, video, sound and set designer in the field of opera and contemporary dance. He has designed the lighting for more than 40 contemporary dance productions. In 1991 he graduated with a Master of Theatre Arts degree from the Theatre Academy of Finland.

Since 1995 he has worked as a lecturer in lighting design at Theatre Academy Helsinki, now called the Theatre Academy of Uniarts Helsinki. In 2009 he received the State Prize for Art.

Raisa Kilpeläinen (1979) is a Finnish lighting designer, scenographer and artist. Kilpeläinen graduated with MA degrees in scenography (University of Art and Design Helsinki, 2009) and lighting design (Theatre Academy Helsinki, 2008). She works as a freelancer, teaching at the Theatre Academy of Uniarts Helsinki alongside her artistic work.

As an artist she has a specific focus on dramaturgy, light, space, realities, perceptions and stage. She makes her own cross-disciplinary pieces and works as a writer alongside working in various collaborative projects. Her work has been exhibited and performed in Finland and internationally.

She is a founding member of the performance group KOKIMO (2010–). Kilpeläinen currently chairs the Board of the Union of Lighting, Sound and Video Designers in Finland.

Mia Kivinen (1972) is a lighting designer and curator specialized in light art. She has also worked as a producer and teacher, held a variety of jobs in planning and executing exhibitions and is a member of light art forum Galleria Kandela. Kivinen is especially interested in space as a starting point for both lighting

design and light art, and in how the two overlap. Her wish is for Helsinki to one day be seen as the world's capital of light.

Kaisa Korhonen (1941) Theatre director, artist professor and honorary doctor at Theatre Academy, Korhonen is a power figure of her generation, a civil activist and developer of teaching methods. She is a founding member of the KOM theatre and made her breakthrough as a director there (*Three Sisters* in 1979). She has fought against institutionalized practices in theatres. She has worked in various theatres across Finland. Korhonen creates socially engaging popular theatre (*Volkstheater*). During her long career, she has directed over 100 plays. *Elämämeno* (Jyväskylä City Theatre), *The Love Story of the Century* and *Canth* (The Finnish National Theatre) are the latest plays directed by her.

Korhonen was Professor of theatre at the University of Tampere's Department of Acting 1984-1989, Professor of lighting and sound design at the Theatre Academy 1992-1993 as Professor of directing 1995-2000. She has led master classes and workshops in Finland and the other Nordic countries.

Samuli Laine (1983) is a Helsinki-based scenographer, video artist and performance creator. Laine graduated Master of Arts in 2011 from the University of Art and Design, and Master of Arts (Theatre and Drama) from the Theatre Academy in 2014. He has worked as a lighting, video and set designer and occasionally a performer in the field of contemporary theatre and dance. Laine has also designed sets for TV. He is a member of the newly formed arts collective W A U H A U S that consists of five Helsinki-based artists with various professional backgrounds in the performing arts.

Anna Rouhu (1981) has studied lighting design at the Theatre Academy Helsinki, completing her Masters Degree in May 2009. At the moment she is working as a freelance lighting designer both in Finland and internationally. Her work covers all forms of performing arts from live art to opera.

Tülay Schakir (1968) is a lighting designer and visual artist. As a visualist her background is in the field of contemporary dance. At present she creates art for public places as well as architectural lighting. Her main working material is light in space. She has been awarded several times for her work with light and art (for instance the State Prize for Art in 2000 and Young Artist of The Year in 2001).

Schakir has degrees from the Tampere School of Art and Media (1995) and from Theatre Academy Helsinki (1999). At present she is a doctoral student at the Academy of Fine Arts of Uniarts Helsinki under the research heading *Light, Perception and Being as Art*.

Ari Tenhula (1964) has been active as a dancer and choreographer since 1990. He was the artistic director of Helsinki City Theatre Dance Company in 2000–2002. He has created choreographies for dance companies and for theatre and opera productions. He was awarded the Finland Prize in 2003. Since 2006 he has curated the Moving in November festival in Helsinki. At the Theatre Academy of Uniarts Helsinki he has held the position of Professor of contemporary dance since 2008. Since 2014 he has also been Vice Dean responsible for teaching.

Markku Uimonen (1965) is a scenographer and lighting designer, and former Professor of Lighting Design at the Theatre Academy Helsinki and the Theatre Academy of Uniarts Helsinki.

Valosuunnittelun koulutus aloitettiin Teatterikorkeakoulussa vuonna 1986. Siitä asti teatteritaiteen maisterin tutkintoon johtavan koulutusohjelman opetus on ollut sekä taiteelliseen että tekniseen osaamiseen keskittyvää ja opiskelijoiden taiteilijaidentiteettiä tukevaa. Aikansa rohkea avaus vaikutti syvästi suomalaisen esittävien taiteiden kenttään; taiteelliset työryhmät ovat saaneet uudenlaisia osajia – taiteilijoita, ajattelijoita, suunnittelijoita ja toteuttajia, jotka osallistuvat kokonais-taideosten luomiseen.

Tänä päivänä valosuunnittelu on vakiintunut yhdeksi taiteelliseksi osa-alueeksi suomalaisessa esittävien taiteiden kentässä. Valollista ajattelua ja valon käyttöä on nähtävissä myös muun muassa kuvataiteessa ja arkkitehtuurissa. Kolmessakymmenessä vuodessa suunnittelijoiden työ on jättänyt konkreettisen jälkensä sekä vaikuttavien teosten että kollektiivisen oppimisen muodossa. Alan tutkimusta ja kirjoituksia julkaistaan kuitenkin edelleen harvoin. Kirjoituskokoelmalla *Avauskulmia – Kirjoituksia valosuunnittelusta* halutaan edistää alan keskustelua. Keskustelu ammattialan historiasta ja nykypäivästä erilaisine ilmiöineen ja näkökulmineen luo itseymmärrystä, jonka avulla valosuunnittelun ala voi kehittyä ja tulla näkyväksi muun taidekentän kanssa.

Avoimeen kirjoituskutsuun vastanneiden kirjoittajien aiheet jäsenyivät kolmen osaan. Ensimmäisessä osassa käsitellään valosuunnittelun tai sen koulutuksen historiaa. Toisessa osassa valosuunnittelijat pohtivat työskentelyään, identiteettiään ja siihen liittyviä tekijyyden määrittelyitä. Kolmannessa osassa pureudutaan visuaalisen havainnon, läpinäkyvyyden käsitteen ja teknologiasuhteen kysymyksiin. Kirjoituskokoelma juhlistaa osaltaan Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun valosuunnittelun koulutuksen 30-vuotista taivalta.



**TEATTERI-
KORKEAKOULU**

× TAIDEYLIOPISTO

