

OBLIVIA MOSAIC

Voices on Forgetting, Performing, Transmitting

“Oblivia Mosaic” was created by the team members of the international performance company Oblivia. In this text, as well as in Oblivia’s way of devising performances, the individual meets the collective in the process where grand ideas are introduced in a minimalist disguise with a splash of humour. In 2020, the Helsinki-based company celebrates its 20th anniversary.

MATKALLA UNHOLAAN | Anna-Maija Terävä

On lukemattomia liikkeitä ja lauseita, tilallisia siirtymiä, hypähdyksiä ja huudahduksia, kahahduksia, täräytyksiä, hörähdyksiä, askelkuvioita, eleitä ja lauluja, tunnelmakuja ja kokonaisia kohtauksia, jotka eivät koskaan päädy katseen alle, yleisön eteen. Varsinkin Obliviassa näitä lopulta unohdettuja ja mielestä painuneita taiteen palasia syntyy runsaasti. Esiintyjät tuottavat teosta tehdessä paljon erilaista materiaalia, jota toistetaan useasti ja josta jää runsaasti muistijälkiä ja erilaisia variaatioita. Paljon annetaan kuitenkin myös unohtua, vaipua, häipyä jonnekin taustalle kummittelemaan ja odottelemaan mahdollista toista tulemistaan. Joskus materiaalin unohtaminen on kollektiivista, joskus taas itselle rakkaan materiaalin pois jäämistä on vaikeaa hyväksyä. Silloin saattaa tulla pakottava tarve tuoda jokin jo parhaat päivänsä nähnyt hahmo, liikkeen laatu, ele tai rallatus takaisin harjoitussaliin muiden ihmeteltäväksi. ”Siellä se nyt on taas, eikö siitä jo päästy eroon.” Oblivian esiintyjien materiaalmankeli haukkaa sisäänsä melkein mitä vaan, mutta ulos tulee loputtomien toistokierrosten jälkeen valikoima, jonka sisältö on pääosin koko ryhmän käsialaa. Kaikki voivat järjestellä kaikkea materiaalia. Poikkeuksiakin on. Joskus materiaaliin syntyy intensiivisiä omistussuhteita, mutta se on kyllä harvinaisempaa.

Leikittelen ajatuksella, että unohdetut, käyttämättä jääneet teoksiin pyrkineet liikkeet ja muu materiaali eivät lakkaa olemasta, vaan

siirtyvät Unholaan. Ikään kuin materiaalilla olisi oma, esiintyjiin kiinnittymätön elämänsä, joka jatkuu, vaikka se ei päätyisikään mihinkään teokseen. On mukavaa kuvitella, että sellaisetkin pois haipuneet tuotokset kuin bailaava räppäävä kärpänen, hullu professori, tanssi Chaplinin haudalla, loppuräjähdykset, irrotettava pää, aikahissi, runokohtausta, ampumakohtausta aavikolla, ihmis-ikebana ja säädyttömät kehonosat jatkavat yhä häilyvää elämäänsä Unholassa. Unholaan vaipuneita ei pysty enää kunnolla palauttamaan mieleen tai kehoon, ääriiivat ovat sumentuneet ja aika on haudannut merkitykset. Ne eivät kuitenkaan ole lakanneet olemasta. Niistä vain ei tarvitse enää pitää kiinni.

Annika on kertonut, että Oblivian nimi tulee englannin kielen sanasta *oblivion*, joka kääntyy suomeksi unohdus, hajamielisyys, unohdus, unholo. Unohdushan on tietenkin jokaisen taiteilijan kauhu, haluamme tulla nähdyksi ja muistetuksi. Unohdus on kuitenkin joskus myös armollista, se antaa mahdollisuuden jättää jotain taakse, päästää irti ilman sen suurempaa valintaa. Voi vain katsella, kun monet joskus niin tärkeät asiat yhdessä vähäpätöisempien kanssa lipuvat pois päin itsestä, haipuvat, hiljentyvät ja kadottavat värinsä matkalla Unholaan. Unholassa on täyttä, mutta rauhallista. Mittelöt ja pyristelyt eivät kiinnosta unohdettuja.

MANY ONES | Alice Ferl

Here they were. All at the same time. The ghost of Charlie Chaplin dancing in circles, the famous Bertha hanging out in the attic, a young man from the Kentucky Rust Belt screaming. In addition, a humming melody that sounded familiar either from the dance event in a nursing home or a ballroom in the 1920s. Here and there the erratic bursts of words declaring hair-raising physical theories. They were all there and within a few minutes they crossed the room. Appeared as quickly as they disappeared again. Made their way through limbs, vocal cords, faces and stomachs.

It wasn't nearly as dramatic as it sounds. It was a day of rehearsals in the early state of working on *Verdrängen Verdrängen Verdrängen*, Oblivia's first music theatre production that premiered at ECLAT Festival Stuttgart in February 2020.

This is what happens when you unleash a bunch of bodies to pounce on a topic. What a mess: experiences from everyday urban life, characters from books and films, fragments and reflections from theoretical texts, childhood memories, newspaper articles, documentaries. Some things stay there and accompany us; others are lost again.

“If it’s important, it will appear again.” A magical sentence that took my breath away when I sat in the first rehearsals with Oblivia with my notebook open. Having the confidence to forget things seemed like an outrageous idea to me at the time. But it is - somehow - the only way, as forgetting is often so much stronger than remembering. Working with memory always means to work with what you have left. And that can be incomplete, faulty and insufficient in a very empowering way.

In my experience, Oblivia’s work is about creating co-presence of different memories and perceptions. The process is sometimes about selecting, but even more about arranging: Placing different memories in space. Coordinating contemporaneity. Stretching and clenching time in order to make it contain certain events.

A performance group also is a group where many individual memories come together. As are families, school classes, generations, circles of friends, and associations. If we are lucky, we can make our group a place where a multitude of voices is being heard.

BODIES MEMORIES | Annika Tudeer

MY MOTHER’S BODY

My mother and I are taking a long goodbye. As I am writing this she is slowly dying. At her bed we giggle at the absurdity of life, scan through fragmented memories and tell each other how much we love one another and how good life was, most of the time. Each day I long for our meeting. Each day I am afraid that it is the last.

Holding her hand, sensations from my childhood flood through me. We are part of the same body, we share the same memories and yet they are different. - Do you remember when we walked that street leading to our house, hand in hand? - Of course, we did it many times. - I mean exactly that one time, I see a shadow. What is it? - Huh?

My memories and sensations are different from my mother's. Even if they are shared memories. Even if they are inscribed in both of our bodies. Even if we feel that we are inscribed in each other's bodies. They are different.

I remember through your body. I remember you through my body. I will remember the memory of the touch that made me remember.

MY BODY

My body contains my life. Childhood, teens, youth, adult, motherhood, maturity, pre-post-ex and everything in between. Giggly girl, depressed youngster, sexually outrageous, sexually latent, aches, pains, happinesses, illnesses. All I eat, all I drink, all I think, all I move, all that has moved me, all I touch and all that has touched me. All gathered in my body. Vibrating, flowing, floating. All that fluidity. All that energy. All that sorrow, all that joy. All in me.

I am the curved neck, the stiff left shoulder. I am the aching right lower back and the little toe that does not part from its neighbouring toe. I am strange diseases and ailments. I am old scars. I am opened bellies.

I entice memories hidden in the folds. I check my breathing. I check my posture. Will my memories change when my body changes?

MY PERFORMANCE BODY

When I am writing the word performance, I hear how Meri pronounced it with emphasis on the first syllables many, many years ago. PEERRformance with an open E. The funny pronunciation had a direct physical impact on me. My ear started ringing with the strong "r"s. It resonated with a distant feeling of discomfort. On another level, I think that the mispronunciation was accurate in so that it showed the gap between the PEERRFORMance company Oblivia and the avant-garde PERFORMANCE mainstream that we so much wanted to belong to.

So cool to be uncool.

All these physical reactions, all these sensations are inscribed in my performing body. All these sensations, experiences, thoughts, teachings, other people and their experiences, sensations and so on. All these ages.

Nothing is left out. No one is left out.

The performing techniques that create the necessary distance on stage are mostly generated by experience and advice picked up from here and there. What you see on stage is a personal body that through necessary distancing techniques and choices creates a meaningful performing body. Yet all is there. More or less for everyone to see. However, veiled.

- I am such a performer, I shout in a coffee table conversation.

Annika the performer body and Annika the private body become more and more blurred on stage, as I allow the layers, the memories, the experiences, the vulnerabilities, the ages to co-exist. It does not matter at all. There is nothing to hide. Performing is a place to transmit something very exact, very personal, very universal through my energetic body.

In the Oblivia context, I am very good at controlling input and output, I am safe, nicely layered with my colleagues' presence, a wholesome body that contains the others' gestures, ideas, presence gathered in the memory work we do in the creative processes when we try out each others' improvisations and embodied ideas.

She carries Oblivia's history under her skin.

Can I claim that I carry the character Olga from *Not even Chekhov was there* 20 years ago under my skin today? No. She is from another era. I remember how she was created and how the merging of body and mind felt. How the state "slightly mad" felt and how that feeling got

accurate movements and actions. But she feels very distant.

In the 1990s, working with “slightly mad” was a popular way to access emotions and imagination and then embody a state of mind.

I admit that my process while improvising has similarities to this today. Minus “slightly mad”. I open my mind and follow what is popping up. I move through states and atmospheres. There are endless worlds and chains of associations opening up and floating into movements, actions, words, atmospheres, songs, sounds, energies.

If you ask me now what performing is for me my answer is that it is about energy. Different stages of energy at different moments in the piece, in the process, in the space.

Regulation of energy, energy control, let loose energy, free-flowing energy, directed energy, shared energy. Music energy. Light energy. Costume energy. Body energy. Mixed energies. How we are together energy.

LIST FOR PACKING AND UNPACKING: OBLIVIA'S PERFORMATIVE MATERIAL (A TECHNICIAN'S PERSPECTIVE) | Stine Hertel

1. Where the material is stored

- in a tech soft case (lamps)
- in original packaging (sound equipment)
- in bubble wrap and Gaffer tape (light desk)
- in a person's body (movement material)
- in another person's body (original history of a movement, coming from “do what you saw”)
- in photos (light focus)
- in notebooks (notes)
- in digital documents (setup plan, tech rider, movement notes, conceptual notes)
- in brains (setup, technical needs, movements, atmosphere, concept, feedback)
- in MA on PC light software (light cues, programming)
- in Ableton Live sound software (sound material, arrangement)
- in a suitcase (costumes)

2. How material is moved

- comparing digital stage plans
- transferring spacing from one venue to the other, digitally
- transferring spacing in the actual space, changing digital plans
- insisting and compromising
- by train, plane, bike and foot (rarely car?)
- on wheels
- walking or being carried
- passing on from brain to brain in conversations
- passing on from computer to computer in files and mails
- passing from body to body in “do what you saw”

3. How material is unpacked

- with a cutter
- with a tape measure
- with the hands
- with the entire body
- unfolding, ironing, hanging to a rack
- unboxing, spreading out, mounting
- plugging, connecting, opening files
- sitting in the audience seats, imagining things happening on stage
- watching movements and remembering cues
- watching the video documentation by Christopher
- talking things through

VALO NOUSEE KUN PIMEYS ON TIIVISTYNYT TARPEEKSI | Meri Ekola

Valo on tiukasti välineeseen sidottu ilmaisumuoto. Valosuunnittelija ja valjastaa käyttöönsä tonneittain kalustoa; lamppuja, kaapeleita, himmentimiä, nostimia ja muita teknisiä välineitä, joita manipuloidulla syntyy esitykselle erityinen valomaailma. Suunnitteluprosessi on täynnä erilaisten dokumenttien pyörittelyä ja laatimista, joiden avulla valosuunnittelija kommunikoi suunnitelmansa. Näistä kuuluisin on valokartta, mistä käyvät ilmi käytettävät valaisimet lisäosineen

ja mallikohtaisine tietoineen, valaisinten sijoittuminen esitystilaan, sekä asennuksia koskevat erityishuomiot. Valokartan tulkitsemiseen ja sen mukaisen valoripustuksen toteuttamiseen tarvitaan yksinomaan valoteknistä ammattitaitoa, sen voi tehdä käytännössä kuka tahansa esityksestä muutoin täysin irrallinen henkilö. Valokartta ei tietenkään yksin riitä ohjeeksi koko suunnitelman toteutukseen, sillä siitä ei välity valon tilallinen haltuunotto tai ajassa tapahtuvat muutokset. Tällaista tietoa välittämään laaditaan suuntauskuvat, joissa jokaisen valonheittimen valollinen vaikutus tilaan on näkyvis- sä, sekä valomuutokset selittävä valotilanelista, johon on listattu valonheitinten intensiteettien muutokset ajassa sanallisten, muu- tostien ajoitusta kuvailevien, ohjeiden kera. Kasassa on jo melkoinen paketti tietoa valosuunnittelusta, joka siirtyy helposti sähköpostin välityksellä. Jos esityksestä on olemassa edes siedettävän laatuinen videodokumentaatio, kuka tahansa voi alkaa jäljittää videolta valon ja esityksen muiden elementtien yhteispeliä valosuunnittelijan jäl- keensä jättämän informaation avulla.

Voiko esityksen valosuunnittelun sitten toisintaa näiden doku- menttien avulla? Kyllä voi, ja monen esityksen uudelleentoteutus sen elinkaaren aikana siirtyykin näiden dokumenttien varassa onnistu- neesti suunnittelijalta toiselle suunnittelijalle tai teknikolle. Oblivian esitysten kohdalla tämän käytännön toteuttaminen on ai- heuttanut minulle kuitenkin ylimääräistä huolta ja epämukavaa oloa. Tuntuu, että en ole pystynyt suunnittelijana sanallistamaan riittä- vän yleistajuisesti ja selkeästi valotilanteiden tarkkaa ajoitusta, valaisinten oikea intensiteetti pitää liian usein katsoa ”silmäl- le sopivaksi” ja tilalliset kiinnekohdat, joihin valokiilat tulisi suuntauskuvien avulla kohdistaa, ovat jääneet häilyviksi. Mistä tämä johtuu? Olen soimannut itseäni sekä ammattitaidottomuudesta että laiskuudesta, mutta en useista yrityksistä huolimatta ole keksinyt napakoita ja yksiselitteisiä ohjeita kuvaamaan valojen käyttäyty- mistä tietyissä esityksissä ja tilanteissa.

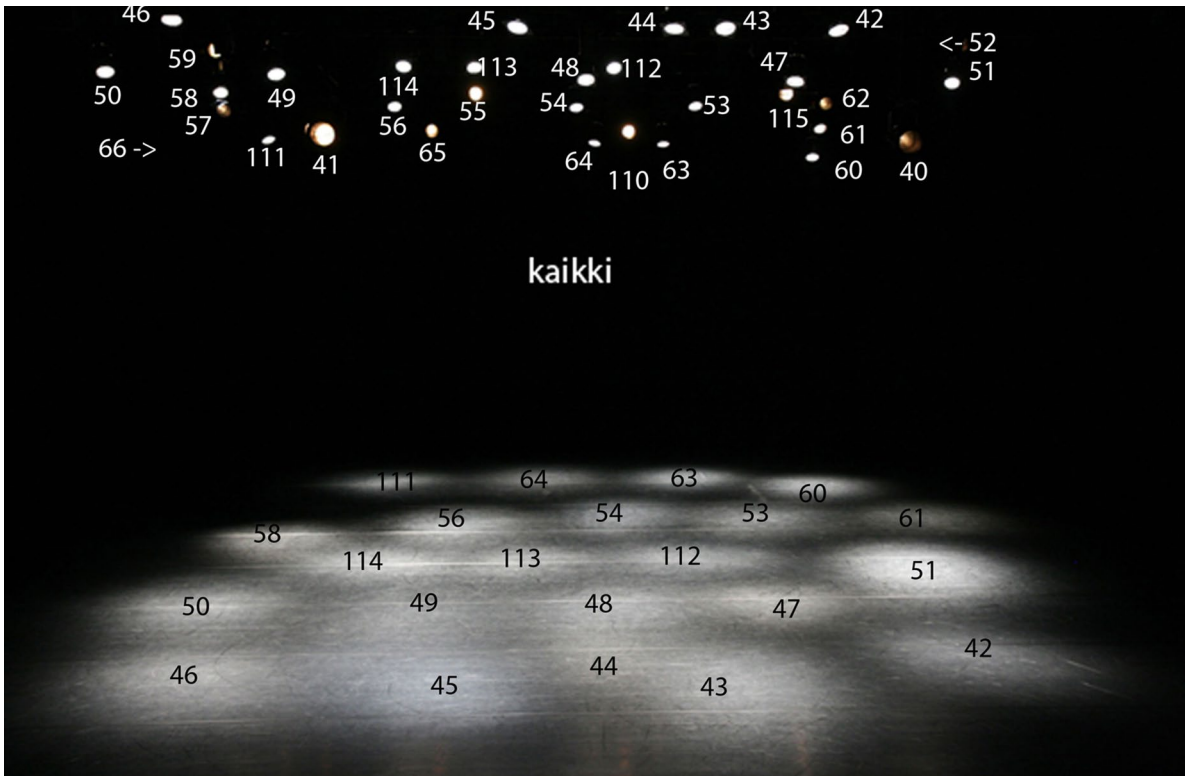
Haen nyt selitystä tähän ajatuksesta, että tarvittava tieto on luonteeltaan kokemuksellista. Kun valo rakentaa esitystä yhtenä or- gaanisena elementtinä esiintyjien ohella, sen laatu syntyy huokoi- sesta ja valppaasta myötäelosta. Tapahtumat etenevät vastavuoroisi- na reaktioina ja tämä vuorovaikutus on ennemminkin aistittava kuin

sekunteina laskettava. Kokemuksellinen tieto karttuu tapahtumien elämisen, niiden todistamisen ja niihin osallistumisen myötä. Kyse on tiedosta, jonka vastaanottamiselle ja ymmärtämiselle altistuu ainoastaan tapahtumatilanteessa. Se siivittää katseiden vaihdon rytmiä, pysähdyksen kestoa, askelten tahtia, totaalisen pimeyden laskeutumisenopeutta. Se elää ja muuttuu siinä missä esiintyjät hengittävät. Toisiinsa sidoksissa olevat elementit muodostavat toisistaan riippuvaisia verkostoja, joilla ei ole enää yhtä alullepanijaa tai päätöksentekijää. Kaikelle on olemassa aika ja paikka, joka määräytyy sillä samaisella tapahtumahetkellä, kun on aika toimia.

Kun ilmaisulla on tarve tulla toistetuksi sille pitää asettaa raamit, joiden puitteissa se voi kerrasta toiseen turvallisesti ja luotettavasti toteutua. Hyvästä tahdosta ja yrityksestä huolimatta tämä voi olla kuitenkin vaikeaa, kun kyseessä on hetken ainutlaatuisuuteen kytköksissä oleva taidemuoto. Se ei tarkoita, että raameja, tai tietoa mistä nämä raamit muodostuvat, ei olisi olemassa, päinvastoin. Tietoa on kertynyt kokemusten pohjalta paljon, mutta moninaisuudessaan se jää usein sanoittamatta, koska sitä on mahdotonta vangita kaikille osapuolille yksiselitteisesti.

Obliviassa tämä hankaluus ilmenee käytännössä, kun esitystä lämmitettäessä teemme niin sanotun teknisen läpimenon. Teknisen läpimenon tarkoitus on muistellen kahlata esitys läpi ja varmistaa tilallisten ja ajallisten muutosten paikkaansapitävyys todellisesta kestosta leikaten. Olemme yhdessä huomanneet, että tässä tilanteessa koko esitys hajoaa käsiin ja tuntuu täysin vieraalta. Mikään - esiintyjät, valot, äänet - ei ole enää oikealla paikalla, ja niiden väliset suhteet vääristyvät. Teemme huomioita toistemme epätahtisuudesta, jolloin esiintymiselle epäsuotuisat tunteet, turhautuminen ja epävarmuus saavat tilaa. Tekninen läpimeno loppuu hieman hermostuneeseen ja kireään tunnelmaan. Esityksen alkaessa olemme kuitenkin takaisin siinä tutussa tilassa ja tilanteessa, missä löydämme kaikki oikeat paikat, merkit ja kohdat. Esitys muodostaa kuplan, minkä sisällä pysymme suunnistamaan jaetun kokemuksen ja toiston synnyttämän tiedon varassa, yhdessä, ja elämään esityksen sen tapahtuma hetkellä kuunnellen, luottaen ja reagoiden toisiimme.

Kuinka siis rakentaa raamit esitykselle, joka operoi kokemuksellisen tiedon maastossa? Kuinka dokumentoida tätä tietoa? Olen



päätynyt siihen, että onnistunein tapa siirtää esityksen valosuunnittelun toteutus toisen henkilön vas- tuulle on osallistaa tämä toinen henkilö esityksen toteutukseen hyvissä ajoin, jo ennen ensi-iltaa. Näin hän pääsee rakentamaan omaa kokemusta esityksen parissa ja nivomaan itselle merkityksellisen tiedon verkkoa. Näin syntyy toinen kerros muistiin pantua tietoa: sanoja, viivoja, piirroksia, mielikuvia, jotka ovat kytköksissä kokemuksen synnyttämään henkilökohtaiseen tuntemukseen. Alkuperäisenä ohjeiden laatijana suunnittelija voi unohtaa tarpeen sitoa suunnitelma kokonaisuudeksi välillisin merkinantomekanismein, kuten laskettavin sekunnein, ja keskittyä etsimään valotapahtumille luontevampia, ilmaisussa jo olemassa olevia, kiinnekohtia. Suunnitelmaa ei tarvitse yrittää kääntää ”eri kielelle” pelkän tiedonvälityksen vuoksi. Näin ollen dokumentaatioprosessi ei pääse vaikuttamaan itse suunnitelmaan, eikä pyri pakottamaan sitä eri muotoon kuin mitä se on alkujaan ollut.

Totuudellisin tapa jättää jälki kokemuksellisen tiedon varas- sa operoinnista on tunnustaa oikean ajoituksen häilyvä luonne ja

Yksi Museum of Postmodern Art 1 (2012) esityksen suun- tauskuvista. Kuva: Meri Ekola.

sanoittaa tapahtumia tuntemuksen merkitystä korostaen. Tämä voisi tarkoittaa ohjeistuksessa esimerkiksi seuraavaa mainintaa: ”pimeys laskee pitkällä uloshengityksellä Timon vielä kävellessä” tai ”valo nousee, kun pimeys on tiivistynyt tarpeeksi”. Kummatkin ohjeet ovat pitkälti tulkinnanvaraisia ja herättävät monia kysymyksiä. Samalla ne kuitenkin paljastavat paljon valosuunnitelman luonteesta ja osoittavat, kuinka valoilmaisuus kytkeytyy tapahtumahetken aistimiseen. Kokemukselliseen tietoon luottavan valosuunnitelman tarkoitus ei ole toisintua identtisenä esityksestä toiseen, vaan vastata näyttämön tapahtumiin niille herkistyen. Tämän myöntäminen ja auki kirjoittaminen dokumentaatioon purkaisivat suunnittelijan kannalta paineentunnetta siitä, että suunnitelma pitää prosessin lopuksi olla sidottuna selkeään pakettiin, sekä esityksen toteuttajan kannalta korostaisi hänellä olevaan vastuuseen liittyvää vapautta. Yhtä kaikki se antaisi painoarvoa sille erityiselle tiedon tallentumisen ja tietämisen alueelle, missä liikutaan henkilökohtaiseen herkkyyteen luottaen.

VISIBLE MUSIC | Yiran Zhao

Since 2012 I have been working with visual materials in my composition, mostly related to body movements, lighting, sometimes also other objects and media. The presentations and expressions of these works are different, the methods “documentation” or “notation” are contradistinctive, the types and backgrounds of performers, musicians, and audiences are diverse, but my internal logical thinking and aesthetic concepts have commonalities.

In this kind of work, the most important thing is the communication and interplay between materials. By my single working situation as a composer, I usually start to develop the visual and auditory materials at the same time. It does not happen that one of them exists completely, then the other one adapts to it. Sometimes I also work with other artists together as a collective, and they are all very interesting collaborations: like with the Taiwanese dancer and choreographer Kai Chun Chuang, Danish composer-performer Kirstine Lindemann, and particularly with the Finnish performance group Oblivia.

The most interesting process with Oblivia was to use their Do What You Saw (DWYS) method to evolve a music theatre performance for our first work *Verdrängen Verdrängen Verdrängen* (2020). In some ways, it is new both for Oblivia and me. We started in summer 2019 with this approach, by trying to imitate each other on stage, also make live music or lighting as transcribed mimesis. This immediately builds a unique connection between all of us. It is also unusual as a composer to work in a big team from the very beginning of a production and gain feedback through the views, ideas, comments with other creative artists, and brainstorming. I feel energetic and natural working in this way. In the discussions during this process one can easily be inspired by the many different perspectives floating in the air, and then integrate and improve oneself with the members.

With every piece produced together with Oblivia I expand my faculties as a composer, and I am very much looking forward to our next project together, *Obsessions*.

LET'S BE DISHONEST | Timo Fredriksson

So far all of Oblivia's performances have been documented as live performances. This has some obvious advantages. The performance is filmed from beginning to end, no extra takes and no choosing what take to use. This way the focus is also very much on the work itself. One can at least imagine that this gives the whole an organic feeling when the performance is evolving uninterrupted. There might be a response from the auditorium enhancing the feeling of something happening right now. One could say that it is a simple and straightforward way of documenting a work without too much pain and headache.

As a performer one has to do some work on the fear of making mistakes. Luckily one can always rely on the work itself and put that in the first place or remind oneself that it is about the whole group, the collective, not about oneself. And best of all: since we are only showing our own work, who will be able to tell what is a mistake and what is not?

Balancing between control and letting-go is the omnipresent dilemma of a performer. The demands for perfection, real or imagined,

might result in control taking over completely in the mind and attitude of the performer and this also applies to the classical musician. "Wrong notes never made a performance better," a famous conductor once said (and why not, he is not playing an instrument anyway), but performing is also about taking risks for the sake of realising the true spirit of the work and that means that slips of the finger and other mistakes can happen. One area where this conflict is brought to a head is in the realm of live recording. A common strategy for getting around this problem is to also record one or more rehearsals before the concert with the same microphone setting in addition to the actual concert, but without the audience present. This way ensures a large enough pool of material for patching up possible accidents that might happen during the concert. "But that's cheating!" has been the reaction of many, myself included. Lately, I have started to have doubts about this though. An anecdote of a concert I heard long ago might explain why.

Visiting Helsinki for the last time the great Russian pianist Emil Gilels played Beethoven's notoriously demanding and complex *Hammerklavier* sonata, among other things. Being a virtuoso in the truest meaning of the word Gilels never shied away from the risks and dangers of the stage for the sake of playing it safe. And so, in the midst of the fast-moving and intricate thicket of lines in the concluding Fugue he momentarily got lost. The energy, the expression, the accents, the shape of the figures all remained, but the notes themselves were definitely not by Beethoven. We in the audience held our breath while Gilels seemingly unaffected searched for his way back. When he eventually hit the right track again it was as if we all, Beethoven included, had avoided an unexpected disaster together thanks to the artist's profound skill and presence of mind and the support of the auditorium.

If I now heard an unedited, "true" live recording of that performance, I'm afraid I wouldn't experience any of the things described above. Instead, I would hear only a memory lapse and nothing more. So perhaps this "cheating" with live recordings actually makes them work more in the way our memory does. It patches up and smoothes things out. Let's be dishonest and we will get closer to the truth.

www.oblivia.fi