

ARS FEN NICA

EHDOKKAAT —

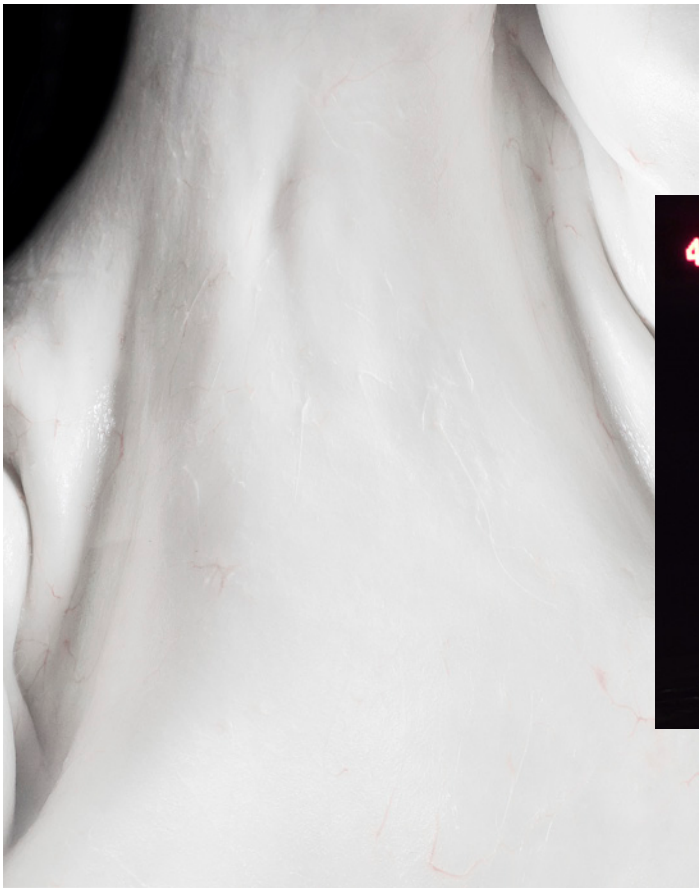
BLÅFIELD
ISORÄTTÄ
SAKSA
VEHOSALO
VUORENMAA

20
17

SISÄLLYS —

ESIPUHE — S.4

ARS FENNICA — S.56



PERTTU SAKSA — S.26



MAIJA BLÅFIELD — S.6



CAMILLA VUORENMAA — S.46



KARI VEHALO — S.36



PEKKA & TEIJA ISORÄTTYÄ — S.16

Toimitus —
Pirkko Siitari
Suna Vuori / Svart Helsinki Oy

Graafinen suunnittelu —
Dog Design Oy

Kuvat —
Kari Vehosalo / Erno Enkenberg
Pekka & Teija Isorättyä / Juha Åman
Camilla Vuorenmaa / Installaatio: Pirje Mykkänen, Kansallisgalleria
ja yksityiskohdat: Jussi Tiainen

ISBN —
978-951-96586-9-8

ESIPUHE —

Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätiön myöntämä Ars Fennica -palkinto jaetaan tänä vuonna 23. kertaa. Palkintoehdokkaat esittäytyvät yhteisnäytelyssä, joka toteutetaan nyt viidettä kertaa Kiasmassa. Palkinnonsaajan valitsee Stedelijk-museon johtaja **Beatrix Ruf**, joka tutustuu taiteilijoihin ja heidän tuotantoonsa näyttelyn aikana.

Ars Fennica -palkintolautakunta on nimennyt viisi ehdokasta vuoden 2017 Ars Fennica -palkintoa varten. Ehdokkaista yksi on taiteilijapari, joten ehdokkaina on kuusi henkilöä. He ovat **Maija Blåfield**, **Pekka** ja **Teija Isorättyä**, **Perttu Saksa**, **Kari Vehosalo** sekä **Camilla Vuorenmaa**.

Maija Blåfield on dokumentoija ja tarinankertoja. Ars Fennica -näyttelyssä näemme Blåfieldin teoksen *Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä*. Se on rakenteeltaan erillisistä tarinoista rakentuva episodielokuva. Blåfieldin teoksissa kieli on tärkeässä osassa. Teokset ovat narratiivisia, ja kertomus sekä kertomisen tavat ovat olennainen osa niitä. Blåfieldin mukaan tuhoutumisesta voi kertoa vain, jos kertoo myös säilyttämisestä. Elämään olennaisesti kuuluva huumori on myös tärkeä osa teosta, ja lopulta elokuvan mahdollistavat siinä esiintyvät ihmiset, jotka tekevät sympaattisuudellaan tästä aiheesta ymmärrettävän ja käsiteltävän. Teos muistuttaa, että väijäämättömän tuhoutumisenkin jälkeen jäävät koettujen hetkien muistot.

Pekka ja Teija Isorättyä yhdistävät teknologiaa ja taidetta tavalla, joka on kaukana modernistisesta insinööriestetiikasta ja lähempänä elektromekaanista biotaidetta. He tutkivat taiteessaan usein ihmisen ja koneen sekä luonnon välisten rajapintojen tulevaisuudennäkymiä omintakeisella tavalla. Näyttelyyn Isorättyät ovat rakentaneet moniulotteisen kineettisen installaation nimeltä *Nature Morte*, joka on heidän tähänastisen taiteellisen työnsä strategioiden käsitteellinen ja esteettinen huipentuma. Teos koostuu elävistä ja mekaanisista kukista sekä yli 80 kilosta kirurgin instrumentteja, joilla on oma käyttöhistoriansa. Pohjimmiltaan syvälinen ja leikkisä *Nature Morte* on muistutus taiteeseen kuuluvan tietoisuuden, toivon ja transsendenssin mahdollisuudesta auttaa meitä vapautumaan peloistamme ja elämään täyttä elämää nykymaailmaa uhkaavan epävarman tulevaisuuden edessä.

Perttu Saksa on kiinnostunut valokuvan historiallisista käyttötavoista sekä taiteen historiasta, ja hän hyödyntää ilmaisussaan valokuvan historiallisia ja välineellisiä ominaisuuksia. Taiteilijan tausta on dokumentaarisessa valokuvauk-

sessä, josta hän on edennyt kohti modernia ja käsitteellistä kuvantekemistä. Saksa on työstänyt eläinaiheita pitkään ja peilaa kuvissaan maailmaa eläinten kautta. Yksi näyttelyn uusista valokuvista on nimeltään *Apple Mouth*, jossa Saksa käsittelee eläinsubjektia ihmisen raaka-aineena. Katsoja tarkastelee teoksessa jotakin, joka on konkreettisesti myös hänen sisällään, hänen kuluttamaansa, ja muistuttaa tätä omasta kuolevaisuudestaan. Marmorinvalkoisuus tuo kohteen lähelle ja paljastaa sen intiimimmin kuin veren peittämänä. Kaltaisuutta peilaavassa katseessa on kyse myös seksuaalisuudesta, tunnistamisesta – halusta katsoa ja lopulta koskettaa.

Kari Vehosalo rakentaa töissään dramaattisia näyttämöitä, jotka kokoavat yhteen valokuvallisen ja filosofisen tarkasti länsimaisen kulttuurin merkityskerrokset, psykopatologian ja haavakulttuurin. Teosten harmaan sävyt hahmottavat tarkasti ihmiseleitä, ja teosten draamassa inhimillisuus on läsnä muistumina, kohdentumina ja pistoksina. Ars Fennica -näyttelykokonaisuus on Kiasmaan rakennettu näyttämö, jonka sisään katsoja voi asettua. *Baroque of Violence (The auto-Erotic Decapitation of Jayne Mansfield)* -triptyykki on erilaisten merkityskenttien avautuva näyttämö, jossa kokonaisuuden jokainen osa luo oman viitekehyksensä. Näyttämö on barokkinen, yltiörunsa ja loogisesti järjestelty, mutta silti rikottu viivamaalauksin ja erillisin merkityskerroksin.

Camilla Vuorenmaan teoksissa kohteena on usein yksilö, joka on käpertynyt ja keskittynyt omiin tuntemuksiinsa tai tekemiseensä. Teosten lähtökohtana on usein valokuva tai muu kuvallinen muisto, jonka taiteilija rakentaa uudelleen korostaen itselleen merkityksellisiä yksityiskohtia. Vuorenmaan Ars Fennica -ryhmänäyttelyyn toteuttaman *Kammio*-installaation yhtenä lähtökohtana ovat olleet muinaisen Egyptin seinämaalaukset ja kaiverrukset, jotka peittävät hautakammioita katosta lattiaan. Teoskokonaisuuden hahmot Vuorenmaa on poiminut tarinoiden, satujen ja historiallisten kertomusten arkistoista. Kaiverruksista voi erottaa muun muassa Pinokkion, jonka surullinen ja kaunis tarina on tuttu jo vuosisatojen takaa. Vuorenmaa on rakentanut jotain perinteisiä, vanhoja kuva-traditioita kunnioittavaa sekä luonut aivan uutta, jossa yhdistyy hänelle tutun kaivertamisen ja maalaamisen yhdistelmä.

Olen äärimmäisen ylpeä jokaisesta vuoden 2017 Ars Fennica -ehdokkaasta ja odotan jännittyneenä, uteliaana ja innostuneena näyttelyn avausta. Esitän lämpimät kiitokseni taiteilijoille hienosta ja vaikuttavasta näyttelykokonaisuudesta ja Kiasman väelle monivuotisesta hyvästä ja hedelmällisestä yhteistyöstä.

MAIJA BLÅFIELD

VEIKKO HALMETOJA

KRIITIKKO

TUHOUTUMISESTA JA SÄILYTTÄMISESTÄ —

Kirjoitan tätä tekstiä heinäkuussa, jolloin Maija Blåfieldin elokuva *Tuhoutumista ja säilyttämisestä* on vielä leikkauspöydällä, ja olen nähnyt siitä vain muutamia kohtauksia. Siksi kirjoitankin tulevan teoksen muodosta ja elokuvasta ylipäättään kuvataiteen välineenä sekä Blåfieldin tavasta tehdä taidetta. Sisennetyt kappaleet ovat suoria sitaatteja häneltä.

Olen aiemmin kirjoittanut Blåfieldin teoksista muun muassa näin: ”Katsoja saattaa joutua mukaan peliin, jota Blåfield johtaa. Kun tarina rullaa ruutu ruudulta eteenpäin, alkaa vähitellen epäilyttää. Ehkä meille valehdellaan, ehkä kyseessä ei olekaan sarja muistoja vaan ovelasti kirjoitettu valhe? Blåfield luo metatarinoita. Hän tarjoaa teostensa kautta mielihyvää, joka muistuttaa tarinan kerronnan synnyttämää nautintoa. Teokset ovat suoraa jatkumoa niille tarinoille, joita kerrottiin leirinuotiolla jo ennen kirjallisen kielen syntyä. Katsoja on kuuntelijan roolissa ja kantaa itse vastuun tulkinnasta joutuessaan seisomaan dokumentin ja fiktion raja-alueella.”

Olen kiinnittänyt huomiota siihen, että Blåfield itse määrittelee monet teoksensa elokuviksi.

Fiktiivisen tai dokumentaarisen, teatterilevitykseen päätyvän elokuvan rinnalla Blåfieldin teokset ovat kokeellisia sekä sisällöltään että muodoltaan. Katsoja ei pysty arvaamaan, mitä seuraavaksi tapahtuu eikä varsinkaan sitä, mitä seuraava kohtaus käsittelee. Totutut rakenteet ja mallit eivät päde, elokuva yllättää jatkuvasti.

Maija Blåfield on erityisen taitava liikkumaan sellaisella kerronnan rajapinnalla, jossa tarinan muoto etäännyttää, ja sisältö tarjoaa samaan aikaan samastumispintaa. Katsojalla on hyvät mahdollisuudet osallistua tarinan rakentamiseen sekä merkitysten luomiseen.

Yksi muotoon liittyvistä etäännyttämisen keinoista on kameran läsnäolo. Blåfield ei häivytä välinettä, vaan katsoja on jatkuvasti tietoinen siitä, että katsoo kuvattua materiaalia. Tämä dokumenttielokuville tyypillinen keino toimii hienosti jopa surrealistiselta tuntuvan kerronnan rinnalla. Se tekee katsojasta kokijan ja lopulta myötäeläjän.

Blåfieldin teokset luokitellaan usein kokeellisiksi elokuviksi, kenties siksi, että hän on kuvataiteilija. Itse hän ei pidä kokeellisuutta osuvana määritelmänä, koska hänen teoksissaan on hyvin vähän kokeilemista tai satunnaisuutta.

— Kerronnallisesti teokseni eivät ole mielestäni kokeellisia. Ne kertovat aina jonkinlaista tarinaa ja ovat luokiteltavissa kerronnaltaan



Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä
2017
Elokuvaprojisointi

ihan perinteisiksi. Jotenkin vähän kaihdan jaottelua perinteinen vs. uusi. Se katsoo maailmaa aika huvittavasta länsimaisesta (kuvitteellisesta) keskipisteestä, vaikka ihmisen tarinankerronnan tavat ja muodot ovat todellisuudessa aika rikkaita ja moninaisia.

Itseäni viehättää myös lasten tapa kertoa, amatöörielokuva tai kirppu-
toreilta löydetyt tuntemattomien kotikuvaajien tallenteet. Ne muistutta-
vat siitä, että kokeellisellakin kerronnalla on pitkät perinteet.

Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä on rakenteeltaan episodielokuva, joka rakentuu seitsemästä erillisestä tarinasta. Jokainen episodi kertoo aiheestaan eri tavoin, ja episodeilla on myös erilainen historia. Osaa Blåfield on valmistellut pitkään etukäteen ja aikonut kenties käyttää niitä eri yhteydessä. Osa on syntynyt suoraan tätä elokuvaa varten.

Elokuva valmistui vuodessa, mikä on Maija Blåfieldin mukaan lyhyt työprosessi.

Taiteilija käsittelee teoksissaan pitkälti samoja teemoja, vaikka käsittelyn muoto ja tekniikka ovat vuosien varrella muuttuneet. Blåfield käyttää teostensa lähtökohtina todellisia tapahtumia, jotka hänen mukaansa ovat uskomattomampia ja rosoisuudessaan kiehtovampia kuin mielikuvituksen tuotteet.

— Halusin saada *Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä* -elokuvaan mukaan retrospektiivisen näkökulman. Olen aiemmin käyttänyt esimerkiksi samaa valokuvaa uudelleen eri valokuvasarjoissa, ja nyt halusin nyt kokeilla toisintoa hieman uudella tavalla.

Osa elokuvan tarinoista on dokumentaarisia, osa taas pohjautuu Blåfieldin muistoistaan ja kokemuksistaan kirjoittamiin teksteihin.

Toinen retrospektiivin kaltainen piirre *Ars Fennica* -näyttelyn teoksessa on se, että Blåfieldin ensimmäisen dokumenttielokuvan *Maaailmaa pelastamassa* (Kinotar, 2005) päähenkilö Marcel Bloemendal esiintyy myös *Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä* -elokuvassa. Blåfield alkoi kuvata Marcelia 18 vuotta sitten, ollessaan vielä Kuvataideakatemian opiskelija. Hän kuvasi materiaalia useita vuosia kengännauhahudjetilla ja kotivideokameralla, ja muun muassa matkusti Sveitsiin kuvausmatkalle liftaamalla rekkojen kyytiin.

— Marcelilla on skitsofreniadiagnoosi, jota hän itse kuvasi siihen aikaan seuraavasti: ”Jos minulla ei olisi sitä, olisin vain tylsä ja tavallinen. Nyt voin sentään pelastaa maailman.” Hän kiersi 30 vuoden ajan ympäri Eurooppaa raahaten mukanaan pariakymmentä laukkua ja erityisesti yhtä, joka hänen mukaansa sisälsi ratkaisun siihen, miten saadaan

aikaan ikuinen rauha. Eräänä päivänä nuo koko elämää hallinneet laukut kuitenkin tuntuivat äkisti merkityksettömiltä, ja Marcel hylkäsi ne. Hän viettää nyt eläkepäiviä.

Marcelin kuvaaminen viiden vuoden ajan oli aikoinaan minulle merkittävä ja henkilökohtainen kokemus. Koen oppineeni sen aikana paljon dokumentaarisesta työskentelystä, mutta erityisesti Marcelin maailmaan tutustuminen teki voimakkaan vaikutuksen nuoreen ihmiseen minussa ja muutti kokemustani todellisuudesta pysyvästi. Minulle on ollut aina päivänselvää lähestyä häntä kyseenalaistamatta ja tasa-arvoisesta näkökulmasta. Tämä epätodennäköinen ystävyys on myös kestänyt tähän päivään.

Koska uusi teokseni kertoo tuhoutumisesta ja säilyttämisestä, halusin tietenkin pyytää mukaan tämän maailman pelastamisen ammattilaisen. Osuus kuvattiin kesällä Wienin lähistöllä, jossa Marcel nykyään asuu ystävänsä luona, valtavassa rapistuneessa maaseutuasunnossa, antiikkikokoelmien ja remontin keskellä.

Muistojen kautta lähestyttävä dokumentaarisuus on vahvimmin läsnä Blåfieldin lyhytelokuvassa *Kulta-aika* (2015). Se pohjautuu noin 15 vuoden aikana kuvattuun dokumentaariseen videomateriaaliin, jonka taiteilija jätti odottamaan ajan tuomaa etäisyyttä. Teos pohtii tallentamisen merkitystä ja tarinankerronnan syntyä sekä sitä, miten tapahtumat muuttuvat tarinoiksi.

Kieli on merkittävä osa Maija Blåfieldin taidetta. Teokset ovat narratiivisia, ja kertomus sekä kertomisen tavat ovat olennainen osa niitä.

Elokuvan episodit on kuvattu eri paikoissa: Wienissä, Huippuvuorilla, Tukholmassa sekä useilla paikkakunnilla Suomessa.

Tarinoissa käytetään myös useita eri kieliä, ja osa elokuvan episodeista on kieleltään *broken englishiä*. Työn kansainvälisestä luonteesta huolimatta Blåfieldia hämmentää kielipuolisuus, se että esimerkiksi ammatillisia keskusteluja käydään englanniksi, joka ei ole kenenkään keskustelijan äidinkieli. Kielen säilyminen onkin yksi *Tuhoutumisen ja säilyttämisen* teemoista. Taiteilija itse korostaa suomen kielen merkitystä.

— Koen, että tärkeimmät työvälineeni ovat äidinkieleni sekä kyky nähdä tarinoita tapahtumissa, muistojen ja vuosien varrella talteen kertyneiden lippusten ja lappusten ohella.



Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä
2017
Elokuvaprojisointi

→

Tuhoutumisesta ja säilyttämisestä
2017
Elokuvaprojisointi



Niin sanotut isot aiheet ovat kiinnostavia haastavuutensa takia: miten kertoa niistä ilman mahtipontisuutta, osoittelevuutta tai ilmeisiä ratkaisuja? Blåfield pyrkii käsittelemään aiheitaan pitkälti tuhoutumisen ja säilyttämisen väliin jäävien asioiden kautta. Mukana on elämään olennaisesti kuuluvaa komiikkaa ja absurdia arkea.

— Elokuvan näkökulma on mielestäni aiheestaan huolimatta toiveikas – se muistuttaa, että vääjäämättömän tuhoutumisenkin jälkeen jäävät jäljelle koettujen hetkien muistot. Jotta voi kertoa tuhoutumisesta siten, että joku haluaa sen myös kuulla, on kerrottava ensisijaisesti säilyttämisestä.

Yksi elokuvan tarinoista perustuu Blåfieldin pari vuotta sitten näkemään pikku-uutiseen 155 vuotta yksin kaivoa kiertäneestä ankeriaasta. Tämä on hyvä esimerkki taiteilijan tavasta luoda tapahtumasta tarina. Episodissa pohditaan ajankulua, elämää ja kuolemaa, ihmisenä ja eläimenä oloa – tämän tahtomattaan julkisuuteen päätyneen ankeriaan kautta.

— Tuo pieni uutinen tuntui sitä lukiessani surullisimmalta mahdolliselta uutiselta – vaikka tuonakin päivänä, kaikkien muiden päivien tapaan, julkaistiin uutisia merkittävästi suuremmista murheen aiheista. Katsoin ankeriaan yksinäistä elämää ihmisen inhimillistävän näkökulman kautta. Ankerias kuitenkin eli kaivonsa turvallisissa ja vakaissa oloissa yli sata vuotta keskimääräistä lajitoveriaan vanhemmaksi samanaikaisesti kun erooppalainen ankeriaskanta romahti toistaiseksi tuntemattomasta syystä. Ihmisenä en kuitenkaan voi loppujen lopuksi tietää, olisiko ankerias toisenlaisissa olosuhteissa ollut onnellisempi tai onnettomampi. Ankeriaan tarina kertoo omalla tavallaan totuuden ja tiedon määrittelyn monijakoisuudesta ja loputtomasta muutoksesta.

<https://vimeo.com/237014838>



— *KOEN, ETTÄ TÄRKEIMMÄT
TYÖVÄLINEENI OVAT
ÄIDINKIELENI SEKÄ
KYKY NÄHDÄ TARINOITA
TAPAHTUMISSA.*

PEKKA & TEIJA ISORÄTTYÄ

PAULINA BEBĘCKA

KURAATTORI JA POSTMASTERS-
GALLERIAN JOHTAJA NEW YORKISSA

KINEETTINEN TRANSENDENSSI —

Pekka ja Teija Isorättyä ovat tunteneet toisensa lapsesta saakka.

He kasvoivat Torniossa ja kävivät samaa peruskoulua ja lukiota, minkä jälkeen he opiskelivat Taideteollisessa korkeakoulussa Helsingissä, kunnes karkasivat yhdessä Mexico Cityyn ja Berliiniin. Maailmalla he levittivät siipensä: tekivät kokeiluja, löysivät itsensä sekä perehtyivät yhä laajemmin kansainväliseen taiteen ja kulttuurin kenttään. Heidän töitään esiteltiin useissa menestyksekkäissä museonäyttelyissä. Vuonna 2012 he palasivat Suomeen ja pitivät kiitetyn yksityisnäyttelyn Helsingissä. Jossakin (varhaisessa) vaiheessa he myös rakastuivat.

Pekka ja Teija Isorättyä ovat yhdistäneet yksityiselämän ja taiteen tekemisen. Luomalla taideteoksia yhdessä he pystyvät pitämään taiteilijuuteen usein liittyvän yksinäisyyden loitolla. Nyt he tekevät taidetta perheenä. Pian kaksivuotias Iisakki osallistuu aktiivisesti vanhempiensa taiteelliseen työhön, matkoihin ja seikkailuihin.

Taiteen maisterin opintojen loppuvaiheessa Pekka ja Teija kiinnostuivat koneista ja kinetiikasta. Tietämättä paljonkaan mekaniikasta, elektroniikasta tai kone-tekniikasta he perehtyivät omin päin siihen, miten kappaleet saadaan liikkeelle.

Taiteilijoita viehättää se, miten kaikki liikkuva vangitsee ihmisten huomion. Liike onkin portti Isorättyöiden monipuoliseen sosioantropologiseen maailmaan. Prosessi houkuttaa katsojat keskittyneeseen kohtaamiseen, joka johtaa syvään ja symbioottiseen, monisyiseen katsomisen tapaan, jolloin myös teoksen syvemmät käsitteelliset ulottuvuudet hiljalleen avautuvat. Taideteosten liike herättää katsojissa monenlaisia reaktioita ihmetyksestä pelkoon ja nostalgiaan.

Isorättyöiden tuotannon perimmäinen kauneus piilee posthumanistisen estetiikan syvässä realismissa ja siinä, miten helppo katsojien on lähestyä heidän töitään riippumatta oman nykyaikaisen taiteen tuntemuksensa tasosta. Ne tarjoavat oivalluksia monenlaisille yleisöille.

Pekka ja Teija Isorättyä tutkivat taiteessaan usein ihmisen ja koneen sekä luonnon välisten rajapintojen tulevaisuudennäkymiä omintakeisen transformatiivisesta, toiveikkaan uuden normaalin näkökulmasta.

Teoksissa näkyvä juonne ihmistyövoiman korvaamisesta koneilla ei ole historiallisesti katsottuna uusi. Kun laajamittainen teollistuminen alkoi 1700-luvulla, puhuttiin yleisesti siitä, miten koneet tekisivät pian kaikki ihmisten työt. Vuonna 2017 aihe on saanut uutta ja polttavaa painoarvoa, kun koneiden tilalle ovat tulleet robotit ja tekoäly.

Jetsonit – huimia keksintöjä vilisevä futuristinen animaatioarja 1960-luvulta – ei ollut kovin kaukana nykypäivän maailmasta, ilman kuljettajaa liikkuvista autoista, robottipalvelijoista, itsepalvelukassoista, appseista ja muista vempaimista.



Teollinen vallankumous jatkuu elinkeinojen muutoksena, ihmistyöpaikkoja katoaa. Ison datan maailmassa lääkärit, lakimiehet ja muut saman tyyppiset ammatit saattavat korvautua tekoälyllä,¹ kun algoritmit kehittyvät tiedon käsittelyssä tehokkaammiksi kuin ihmisaivot.

Tekoälyn eturintamassa on jopa Disney, joka vaalii vanhaa taikaansa sekä näyttöruuduissa että niiden ulkopuolella Applen Siriä muistuttavalla virtuaalisella hologrammiavustajalla, Disney-hahmolla lasilaatikossa. Ei ole yllättävää, että kaikki tämä lietsoo laajalti kollektiivista tulevaisuuden pelkoa.

Maaailman ennakoimaton kehitys saa ihmiset pelkäämään tuntematonta. Tätä huolta ovat pohtineet monet merkittävät filosofit ja psykologit. Esimerkiksi Kurt Riezler kirjoitti pelon psykologiaa käsittelevässä artikkelissaan *The Social Psychology of Fear*, että ”maailmassa, joka ei ole koskaan täysin omaa tekoamme, ihminen on eteenpäin pyrkivänä rajallisena olentona lakkaamatta jonkinlaisen pelon ja toivon sekä jonkinlaisen tiedon ja tietämättömyyden välimaastossa.”² Ihmismieli liikkuu alati omassa maailmallisen tiedon ja järjestyksen maisemassaan, ja se säätelee pelkomme vahvuutta ja sen ilmenemismuotoja.

Riezler jatkaa pohtimalla levotonta suhdettamme kuolemaan, joka on väistämätön ja siksi jossain määrin hyväksyttävissä, mutta jonka silti karkotamme tietoisuudestamme. Emme halua ajatella sellaista mitä emme voi tietää, eli sitä ”miten” ja ”milloin” menedhymme.

Isorättyät käsittelevät näitä kysymyksiä kokeellisissa töissään tarttumalla syvästi emotionaaliseen tapaamme suhtautua tuntemattomaan, kuolemaan ja perimmältään kaiken sisälleen sulkevaan Elämään.

Thomas Mann kirjoitti *Taikavuoressa*, että ”kuolemaa ja sairautta kohtaan tunnettu kiinnostus on vain ilmaus kiinnostuksesta elämään.”³ Teija ja Pekka Isorättyän kineettiset veistokset ja installaatiot ilmaisevat juuri tätä: rakkautta, hyväksyntää ja kiinnostusta, jota elämä kaikkienensa meissä herättää. Niissä ei kuitenkaan unohdeta elämään liittyvää kamppailua eikä sammumista ajan myötä.

Toinen avaintekijä heidän teostensa kokonaisuudessa on löydetyn materiaalin hyödyntäminen, joka tuo mieleen kineettisen taiteen uranuurtajan Jean Tinguelyn ja aina yhtä ajankohtaisen Marcel Duchampin. Samalla se kertoo Isorättyöiden suuresta kiinnostuksesta paitsi kierrättämiseen myös esineiden käyttötarkoituksen muokkaamiseen niiden historiaan sopivalla tavalla.

Objets trouvés ovat Isorättyöille taiteellisen työskentelyn lähtökohtia ja suunnannäyttäjiä. Taideteoksista tulee uusia perheenjäseniä, jotka käyvät vuoropuhelua omasta kohtalostaan ja muodostaan. Orgaanisten aineiden sekä

1 — Lohr, Steve:
“I, Robot, Esq.? Not Just Yet”,
The New York Times
20.3.2017.

2 — Riezler, Kurt:
“The Social Psychology
of Fear”, American Journal
of Sociology, vol. 49, nro. 6,
1944, s. 489–498.

3 — Mann, Thomas:
Taikavuori, suom. Kai Kaila,
WSOY 1982, s. 496.



←
Nature Morte
2017
Yksityiskohta, kineettinen veistosinstallaatio

Nature Morte
2017
Yksityiskohta, kineettinen veistosinstallaatio



— *TEOKSEN TÄRKEIMMÄT
OSATEKIJÄT, KIRURGISET
INSTRUMENTIT, OVAT MYÖS
TOIVON SYMBOLEJA
JA PELON VASTALÄÄKETTÄ.*

4 — Sogyal, Rinpoche:
Tiibetiläinen kirja
elämästä ja kuolemasta,
suom. Tuula Saarikoski,
Otava 2004, s. 46.

Nature Morte
2017
Yksityiskohta, kineettinen veistosinstallaatio

vanhojen koneen- ja autonosien, työkalujen tai lääketieteellisten instrumenttien käyttö tuo Isorättyöiden makaabereihin ja surrealistisiin teoksiin aivan uuden intiimiyden tason.

Materiaalia kertyy kuin itsestään. Isorättyöillä on taipumus törmätä tarinoihin, ja usein ihmiset etsivät heidät käsiinsä varta vasten antaakseen käytettyjä tavaroita heidän käyttöönsä. Taiteilijat valikoivat esineet huolella ja liittävät ne osaksi kokonaisuutta niin, että niiden tarinallisuus välittyy. Esineiden aikaisemmasta käytöstä kertovat tarinat toimivat empaattisina kytköksinä menneisyyteen ja saavat teokset hengittämään. Thomas Mannin sanoin: ”taide on kanava, jonka kautta henki virtaa elämään.”

Tuoreessa installaatiossaan *Liljameduusayö* (2016) taiteilijoiden keskeisenä materiaalina ovat kertakäyttöiset infuusioletkut. Letkuja on käytetty taiteilijaparin ystävien kaksivuotiaan tyttären hoidossa. Tällä on harvinainen sairaus, joka estää rasvojen pilkkoutumisen ruoansulatuselimistössä ja edellyttää jokaöistä tiputushoitoa. Kertakäyttöiset letkut olisivat voineet päätyä kaatopaikalle, mutta uusiokäyttöön kierrätettyinä ne tuovat valoa ja iloa katsojien elämään, eikä niillä enää ole sairaudesta muistuttavaa negatiivista merkitystä.

Nature Morte on moniulotteinen kineettinen installaatio, Isorättyöiden tähänastisen taiteellisen työn käsitteellinen ja esteettinen huipentuma. Teos tanssii maallisen elämän jännitteiden ja tuonpuoleisen elämän epävarmuuden välimaastossa muistuttaen samalla ihmisen ja mekaniikan monitulkintaisesta suhteesta. Materiaalien uusiokäyttö ilmentää muodonmuutosprosessin voimaa, joka puolestaan heijastaa kollektiivisen menneisyyden muistoa ja vuoropuhelua sen kanssa.

Installaatio rohkaisee yleisöä tutustumaan tuntemattoman herättämään pelkoon kutsumalla heidät osallisiksi. Teos on elämän ja mahdollisesti myös tuonpuoleisen puutarha, labyrinthimainen rakennelma. Se koostuu elävistä ja mekaanisista kukista sekä yli 80 kilosta kirurgin instrumentteja, joilla on oma käyttöhistoriansa. Instrumentit on saatu lahjoituksena Länsi-Pohjan keskussairaalan kirurgeilta Kemistä.

Sogyal Rinpoche kirjoitti kirjassaan *Tiibetiläinen kirja elämästä ja kuolemasta*: ”Tosiasiassa tilapäisyys on kuin jotkut ihmiset joita elämässä kohtaa, jotka aluksi tuntuvat vaikeilta ja hämmästyttäviltä, mutta kun tutustuu heihin paremmin, he ovat paljon mukavampia ja paljon vähemmän ärsyttäviä kuin olisi voinut kuvitella.”⁴



Nature Morte

2017

Yksityiskohta, kineettinen veistosinstallaatio

Pekka ja Teija Isorätyä ovat opiskelleet maalaustaidetta, joten Hugo Simbergin *Kuoleman puutarhan* käyttäminen inspiraation lähteenä ei ole yllättävää. Simbergin teoksen vaikutus ja suhde nyt esillä olevaan installaatioon osoittautuu kuitenkin viekoittavan ja arvaamattoman kompleksiseksi.

Simberg, viime vuosisadan vaihteessa työskennellyt symbolisti, työsti puutarha-aihetta toistuvasti: hän teki siitä akvarellin ja guassimaalauksen sekä lukuisia etsauksia, piirroksia, temperamaalauksia ja lopulta freskon Tampereen tuomiokirkkoon. Hänen *Kuoleman puutarhassaan* kaapuihin pukeutuneet luurangot käyskentelevät labyrinttimaisessa puistossa hoivaillen outoja, piikkiä kukkia, jotka edustavat ihmisieluja. Taiteilijan mukaan sielut odottavat puutarhassa pääsyä taivaaseen. Teoksen luurankohahmot – Kuoleman edustajat – eivät ole pelottavia, mutta ne ovat eittämättä läsnä.

Isorätyöiden ajassa liikkuva radikaali veistostulkinta toisintaa Simbergin kuvaa, aivan kuten symbolistitaiteilijan alkuperäinen etsaus on elävä osa Kiasmassa esillä olevaa *Nature Morte*a. Se on alkuperäisen puutarhan kaiku ja peilikuva ja samalla mestarillinen kineettinen puutarha, jossa mekaaniset rautakukat sylkevät ympärilleen ferromagneettista nestettä ja kirurgin välineet leikkaavat ja harovat ilmaa.

Katsojan osallistuminen *Nature Morte*en on Isorätyöille tärkeää. Astuessaan teoksen eteen katsoja saa teoksen liikkumaan ja ottaa siten Kuoleman roolin sielujen hoitajana. Näin katsoja saa tilaisuuden ylistää elämää koko kauneudessaan hyväksymällä kuoleman osaksi sitä.

Teoksen tärkeimmät osatekijät, kirurgiset instrumentit, ovat myös toivon symboleja ja pelon vastalääkettä. Skalpellit, pihdit, neulat sekä muut kirurgin työkalut ovat lupauksia toipumisesta tai kuoleman nokkelasta harhauttamisesta. *Liljamedusa-yön* lailla instrumenttien uudelleensyntymä Nature Morten kontekstissa näyttää ne tarinankertojina, jotka muistuttavat meitä olemassaolon ristiriitaisuudesta.

Hyvyyttä on myös sen pimeään kääntöpuolen varjossa.

Pohjimmiltaan syvällinen ja leikkisä *Nature Morte* on muistutus taiteeseen kuuluvan tietoisuuden, toivon ja transsendenssin mahdollisuudesta auttaa meitä vapautumaan peloistamme ja elämään täyttää elämää epävarman tulevaisuuden edessä.

PERTTU SAKSA

TIMO VALJAKKA

KRIITIKKO JA KURAATTORI

MIKSI KATSOA ELÄINTÄ NYT? —

PERTTU SAKSA JA TIMO VALJAKKA KESKUSTELEVAT

TIMO VALJAKKA — Kysymys eläimestä on yksi modernin ajattelun keskeisiä teemoja. Taiteessa eläintä on kuvattu kaikkein varhaisimmista kuvista lähtien. Nykytaide puolestaan on eläimen kautta käsitellyt muun muassa psykologisia, tunteisiin ja identiteettiin liittyviä asioita teoksissa, joissa eläimellä on ollut eräänlainen peilin rooli. Kysymys eläimestä voi myös hyvin olla keskeinen tapa tarkastella maailmaa nyt, kun suhteemme rajoihin ja elinpiiriimme ulkopuolisiin kulttuureihin vaatii aktiivista uudelleenmäärittelyä, eikä olemassaoloamme yksinkertaisesti enää voi tarkastella ympäristön tilasta riippumattomana taloudellisena ja poliittisena järjestelmänä.

Olet työstänyt eläinaiheita pitkään ja peilaat kuvissasi maailmaa eläinten kautta. Teet sen myös hyvin haastavalla tavalla, jossa katsoja joutuu pohtimaan omaa ihmisyyttään ja henkilökohtaista suhdettaan niin toisiin ihmisiin ja kulttuureihin kuin myös ihmistä lähellä eläviin lajeihin. Mikä sinua eläimessä kiinnostaa? Miksi olet valinnut aiheeksesi esimerkiksi näissä uusissa teoksissasi toistuvan hevosen?

PERTTU SAKSA — Olen halunnut pohtia eläimen kautta kuvallisen havainnon muodostumista ja vaikutusta maailmassa olemiseen, asiaa joka on taiteeni keskiössä muutenkin. Eläin on ristiriitainen kuvan kohde, joka samalla vetää meitä luokseen ja on meille vieras ja arvaamaton – mitä meille tapahtuu, jos alamme tunnistaa sen olemisen itsessään merkittävänä? Myös valokuvan suhde myötätuntoon, empatian kokemiseen, kiinnostaa minua. Kivun ja kärsimyksen tunnistamiseen toisessa liittyy ehkä mahdottomuus, joka viettelee helpolle tielle, välttää kysymyksiä vastuusta ja huolehtimisesta. Eläimen kohdalla kyse on vielä yhteiskunnallisista rakenteista, joiden olemassaolo ikään kuin vaatii yksilön ohittamisen. Olen viime aikoina käsitellyt töissäni eläintä materiaalina ja siihen liittyen myös kipua ja kärsimystä, jotka eivät ole yksityisiä tai sisäisiä asioita, vaan voivat näyttäytyä maailmassa olemista yhdistävinä asioina.

Lähestyn eläintä kokonaisuutena, jota on vaikea kuvata muotokuvan konventioin. Toisaalta tarvitsemme nämä konventiot, sillä emme tunnusta eläintä yksilönä ennen kuin näemme siinä kaltaisemme. Hevonen on ihmisen ja eläimen suhteessa jonkinlainen leikkauspiste. Se on älykäs ja äärimmäisen herkkä olento, mutta samalla selvästi ihmistä suurempi ja fyysisesti voimakkaampi. Hevosella on pitkä historia ihmisen rinnalla, ja kuviin hevosista tuntuu jo itsessään liittyvän mielikuva kulttuurista.



Rose is a Rose

2017

Valokuva, diasec, tammikehykset

70 x 55 cm

Olen aikaisemmissa töissäni käsitellyt esimerkiksi luonnontieteiden historiaa ja tarkastellut ihmisen lähisukulaisten, apinoiden ja kädellisten kautta ihmisen eläimeen kohdistamaa katsetta ja sen historiaa sekä eläintä subjektina itsessään, en niinkään eläimiin liittyviä myyttejä tai tarinoita.

TV — Yksi uusista valokuvistani on nimeltään *Apple Mouth*. Kuvan valkoisuus kiehtoo minua. Nopeasti katsottuna siinä näkyvät asiat tuovat mieleen marmoriin, mutta toisin kuin marmori, siinä erottuvat orgaaniset muodot kiiltävät aivan kuin ne olisivat märkiä. Kuva samanaikaisesti houkuttelee katsomaan ja työntää pois. Kaksi tunnetta, eroottista halua hipova uteliaisuus ja inho sen vastakohtana, ottavat toisistaan mitta.

PS — Olen kiinnostunut hetkestä, jolloin teoksen katsoja tulee tietoiseksi omasta paikastaan maailmassa. Eläinsubjekti ihmisen raaka-aineena on intiimi aihe, koska kuvan kohde muistuttaa katsojaa tämän omasta ruumiista ja kuolevaisuudesta. Katsoja tarkastelee jotakin, joka on konkreettisesti myös hänen sisällään, hänen kuluttamaansa.

Käsittelen töissäni tilanteita, joissa kuvan subjekti etääntyy ja alkaa muuttua objektiksi. Se mitä kyseisessä kuvassa katsot on sisäelimiä, orgaanisia pintoja ja muotoja, jotka on ikään kuin pyyhitty, pesty puhtaaksi verestä. En ole tehnyt kuvasta mustavalkoista vaan käsitellyt digitaalisesti sen värikanavia. Halusin välttää mielikuvaa, että kuvasta puuttuisi tai olisi poistettu jotakin. Kyse oli enemmänkin lihan ja veren maskuliinisuudesta ja konkreettisuudesta, jotka halusin häivyttää kuvasta, koska ne ikään kuin peittävät alleen kuvan todellisen aiheen.

Lähtökohta Apple Mouth -kuvaan on valokuvahistoriassa ja kuvan politiikassa. Kuvajournalisti Larry Burrows kuvasi Vietnamin sotaa väreissä. Valtaosa kuvista julkaistiin journalistisessa kontekstissa mustavalkoisina, jolloin veren tahrimat amerikkalaiset sotilaat näyttivät vallihaudoissa ryömiessään vain mutaisilta. Näin kuvat olivat kotirintamalla huomattavasti helpommin lähestyttäviä.

Eläin osana tuotantokoneistojamme on markkinatalouden politisoima aihe, kulttuurimme rakenteellinen osa, jonka katsominen lähes vaistomaisesti halutaan ohittaa. Minusta tällaisten aiheiden tarkasteluun on oltava mahdollisuus, ja kuvien äärelle on myös voitava palata, viipyillä niiden edessä, ilman paatosta, mutta myös peittelemättä mitään.

Rose is a Rose

2017

Valokuva, diasec, tammikehykset

110 x 140 cm

Väri – tai värittömyys – on katseen mahdollistaja, vaikka katsomisen kohteena olisikin jotakin epämiellyttävää ja oudolla tavalla kiehtovaa, kuten lihaa. Marmorinvalkoisuus tuo kohteen lähelle ja paljastaa sen intiimimmin kuin veren peittämänä. Kaltaisuutta peilaavassa katseessa on kyse myös seksuaalisuudesta, tunnistamisesta – halusta katsoa ja lopulta koskettaa.

TV — Olet viime aikoina tehnyt myös hevosten muotokuvia ja kuvannut niiden kehon yksityiskohtia. Olet kuitenkin toteuttanut nämä kuvat tavalla, jossa hevonen näyttää vain puoliksi läsnä olevalta, läpikuultavalta ja jopa aavemaiselta. Huomaan, etten katso näitä kuvia niin kuin katson tavallisia kuvia hevosesta. Katson niitä arkkityyppisinä kuvina, merkkeinä jotka äänettömästi ohittavat kieleen ja kulttuuriin sidotut kuvan katsomisen tavat ja tunkeutuvat suoraan alitajuntaan.

PS — Eläinten käytöstä tutkinut biologiystäväni kertoi minulle taannoin ajatuksensa täydellisestä metsäkauriin muotokuvasta. Siinä eläin ei vastaa katseeseen vaan pakenee katsojaa, selin, täynnä kiihkoa, valppaana, nopeana, kaikki lihakset jännittyneenä. Ajatus oli niin kaukana muotokuvauksen konventioista, joihin olemme tottuneet eläinkuvatkin asettamaan, että se alkoi kiehtoa minua. Inhimillistämisen kautta tunnistamme eläimen yksilönä, se on syvällä meissä. Paradoksaalisesti juuri tämä inhimillistäminen ehkä samalla mahdollistaa myös eläimen itsensä unohtamisen ja sen etäännyttämisen materiaaliksi. Tässä ristiriitaisessa tilanteessa tiivistyy jotakin oleellista myös siitä, miten määritämme toista ihmistä ja toiseutta oman elinpiirimme ulkopuolella.

TV — Toiseus nousee usein esiin eläimistä puhuttaessa, sillä eläinhän on ikään kuin toiseuden metafora. Mainitsit kerran tässä yhteydessä myös Eadweard Muybridgen, yhden valokuvauksen pioneereista 1800-luvulta?

PS — Muybridgen klassiset valokuvat, kuten alun perin vedonlyönnin seurauksena toteutetut liikesarjat juoksevista hevosista, katsovat eläimiä kuin koneita, kylmiä juoksevia apparaatteja. Hänen kuvansa ovat kuin mekanistisen eläinkäsityksen ikoneita. Samalla ne kuitenkin ovat lähellä mainitsemaani ajatusta kauriin muotokuvasta, jossa eläimen subjekti muodostuu sen näkemisestä kehollisena kokonaisuutena. Omissa kuvissani olen halunnut eläinhahmojen päällekkäisyyksillä ja sitä kautta tapahtuvalla kuvien fragmentoitumisella ilmentää samanaikaisia läsnäoloja, subjektin eri tasoja kuvissa.



— *INHIMILLISTÄMISEN
KAUTTA TUNNISTAMME
ELÄIMEN YKSILÖNÄ,
SE ON SYVÄLLÄ MEISSÄ.*



Flesh

2017

Valokuva, diasec, tammikehykset

60 x 48 cm

Muybridgen rinnalla minun on mainittava myös Chauvet’n luola-maalaukset hevosista. Chauvet’n muinaisten metsästäjien – todellisten eläinten asiantuntijoiden – ääriviivoin piirtämät hevoset ovat kuin liikesarjoja luolien kiviseinillä. Elävän tulen lepattavassa valossa ääriviivoin toistensa päälle piirretyt eläinkuvat ovat ehkä toimineet kuin varhaiset animaatiot. Ehkä luolien eläinkuvat olivat tekijöilleen lukuisten subjektien muodostama kokonaisuus, jotka yhdessä avasivat ikkunan toisiin maailmoihin, toisten subjektien tietoisuuteen?

TV — Ajatuksesi Chauvet’n luolan hämärässä häilyvistä eläinhahmoista kertoo paljon suhteestamme kuvaan, siitä mikä katsomisessa on muuttunut ja siitä mikä on pysynyt vuosituhansia ennallaan. Minusta tuntuu, että sinua kiehtoo tuo kuvan muinainen, maaginen taso, jonka juuret ovat luolamaalauksissa ja jolla kuva on osittain, ellei kokonaan kielen ulottumattomissa. Mutta ikkunan asemesta teoksesi ovat pikemminkin peilejä, jotka näyttävät meille meidän oman kuvamme. Tämä ominaisuus on läsnä myös tummissa märkälävytekniikalla toteutetuissa teoksissa, jotka muuten muodostavat melko abstraktin vastakohdan eläinkuville ja samalla ikään kuin ankuroivat kokonaisuuden näyttelytilaan.

PS — Collodion-märkälävy on 1800-luvulla käytetty valokuvamenetelmä, jossa metalli- ja lasilevyjä herkistetään collodionin ja hopeanitraatin avulla valoherkiksi. Varhaisella ”alkemistisella” tekniikalla on kuitenkin puutteen- sa: sillä ei voida lainkaan toistaa punaista väriä, vaan punaiset ja lämpimät sävyt jäävät kuvassa kokonaan tumman harmaaksi tai mustaksi. Näin ollen verta on lähes mahdotonta valokuvata. Olen uhmannut märkälävyn ominaisuuksia ja kuvannut verta itsessään. Märkälävytekniikan kemialliset jäljet ja kulumat kietoutuvat olennaiseksi osaksi valokuvaa ja sen niin ikään nestemäistä kohdetta.

Gilles Deleuze on kutsunut Francis Baconin töiden yhteydessä lihallisuutta ”uskontunnustukseksi elämää kohtaan” ja tämän väkivaltaisuutta enemmänkin sensaation representaatioksi kuin narratiiviseksi kuvaksi väkivallasta. Veri on kuin lupaus lihasta, elementti ja oleva jo itsessään. Olen halunnut käsitellä tätä ”syvyyttä” lihaa ja lihallisuutta paljastavien kuvien rinnalla. Tuloksena on ikään kuin tummia meditatiivisia vastapareja valkoisen ja paljastetun lihan muotojen rinnalla.

TV — Valokuvan materiaaleilla ja tekniikoilla on aika iso rooli taiteessasi, vaikkakaan suhteesi niihin ei ole itsetarkoituksellinen eikä formalistinen.

PS — Valokuvan katsoja ei ole näyttelytilassa tekemisissä valokuvatun kohteen konkreettisen läsnäolon kanssa, vaan katsominen painottuu havainnon kokemiseen ja tapahtuu ikään kuin turvallisen etäisyyden päästä. Tämä kiinnostaa minua. Katsojalla ja esitetyllä teoksella on kuitenkin aktiivinen teoksen, katsojan ja tilan väliseen vuoropuheluun perustuva suhde. Mitä vähemmän valokuva sulkeutuu esittämänsä kohteen tarinallisuuteen, sitä merkityksellisemmiksi nousevat valokuvan materiaaliset ja tekniset ulottuvuudet. Teoksissani heijastelen niiden ominaisuuksia ja representaation tapoja. Kietoutuessaan kuvattuun kohteeseen ja sen esittämiseen ne peilaavat katsojalle visuaalisen havainnon kerroksellisuutta sekä kuvan historiaa ja politiikkaa.

Valokuva ja liikkuva kuva ovat kokeneet valtavan inflaation tällä vuosisadalla. Myös välineen historiallinen tietoisuus on muuttunut siirryttäessä digitaaliseen kuvan tekemiseen. Jotta kykenisin operoimaan tämän kaiken kanssa koen, että minun on oltava tietoinen edellä keskustelemistamme historiallisista tasoista ja esitetyn kohteen suhteesta niihin. Mutta se ei tietenkään yksin riitä. Lopulta se, joka iskee ja koukuttaa, tulee teoksiin muualta kuin niihin tietoisesti ladatusta informaatiosta. Koen esimerkiksi musiikin itselleni hyvin läheiseksi, ja sillä on varmasti enemmän vaikutuksia tekemiseeni kuin kuvilla tai kielellä.



Blood
2017
Collodion märkälevy alumiinille, sandarakkivaha, tammikehykset
(2 x) 25 x 20,3 cm

KARI VEHOHALO

ATTE OKSANEN

SOSIAALIPSYKOLOGIAN
APULAISPROFESSORIVIILTOJA
NÄYTTÄMÖLLÄ —

Kari Vehosalo (s. 1982) rakentaa töissään dramaattisia näyttämöitä, jotka kokoavat yhteen valokuvallisen ja filosofisen tarkasti länsimaisen kulttuurin merkityskerrokset, psykopatologian ja haavakulttuurin. Kiasman Ars Fennica -näyttelyssä (2017) esillä olevat työt jatkavat ja vievät eteenpäin Vehosalon aiemmasta taiteesta tuttuja teemoja sekä tyyliä, jota on esitetty aiemmin muun muassa Kiasmassa, Sara Hildénin taidemuseossa, Helsingin taidemuseo HAMissa ja Lahden taidemuseossa.

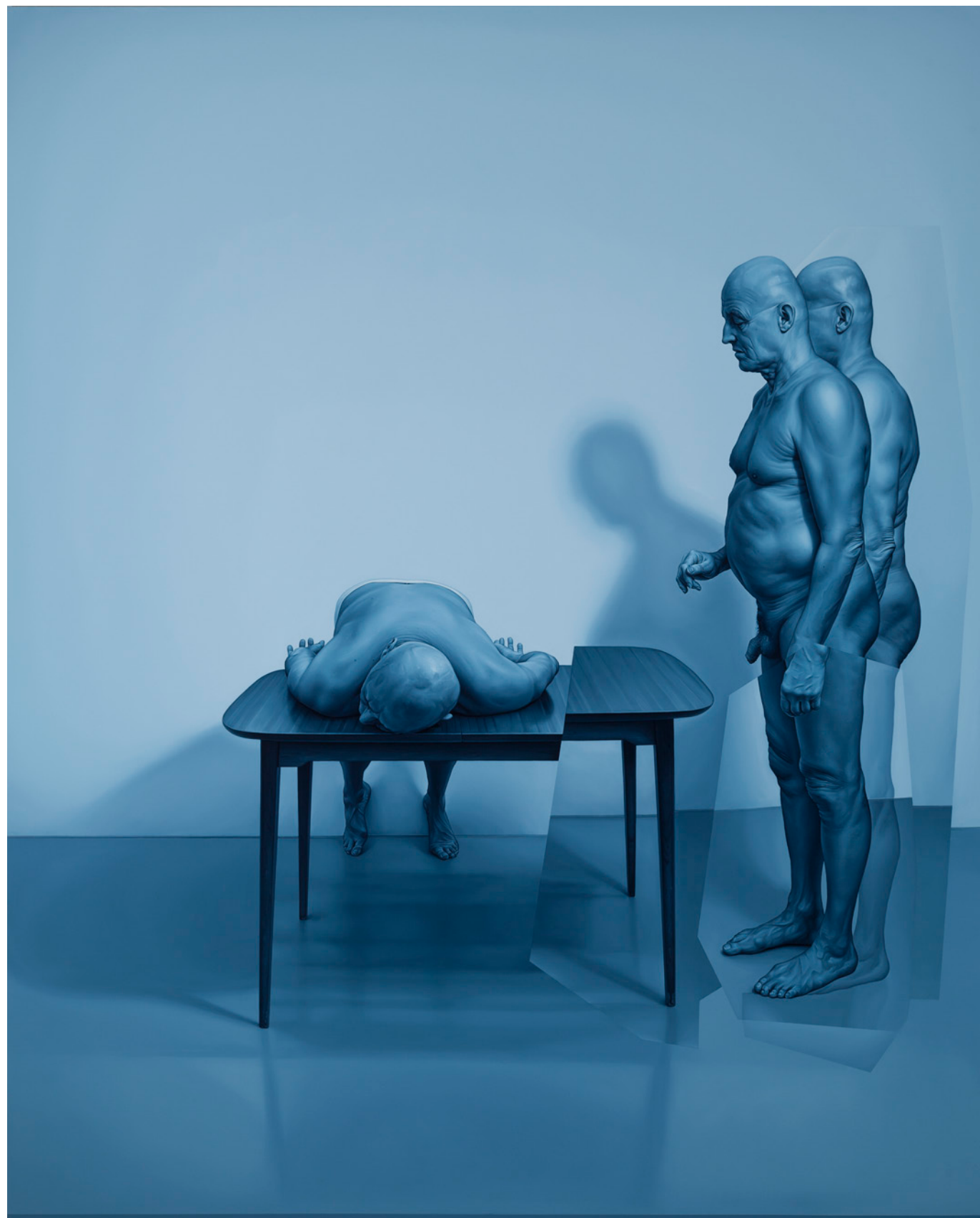
Artikkelissani tarkastelen Kari Vehosalon Ars Fennica -näyttelyä. En rakenna töistä yhtä tulkintaa vaan erilaisia lähtöpisteitä Vehosalon teoksiin ja näyttelyyn. Menetelmää luonnehtii semiotiikasta tuttu ajatus merkityksen muodostamisen avoimuudesta ja loppumattomuudesta (Eco 1990, 326–337). Näyttely ja yksittäiset teokset ovat avoimia erilaisille luennoille. Tarkoituksena ei ole tuottaa yhtä eheää tulkintaa, vaan prosessia luonnehtii dialogi ja kokeilu ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen sanoin: ”Kokeilkaa, älkää koskaan tulkitko” (Deleuze & Parnet 1996).

Näyttämö

Näyttämöllisyys on läsnä Vehosalon töissä joko mahtipontisesti tai pienieleisesti. Ars Fennican näyttelykokonaisuus on Kiasmaan rakennettu näyttämö, jonka sisään katsoja voi asemoida itsensä. Näyttämö on voimakenttä, jossa katsoja voi ottaa askelia eri suuntiin. Se kokoaa merkityksiä, aktivoi affekteja ja toisaalta sulkee näitä sisäänsä. Toisin sanoen näyttämöt voivat avautua sekä rakentaa viitepisteitä ulospäin erilaisten, toistensa päälle rakentuvien merkitysten viittauksina ja rihmastoina tai ne voivat sulkea sisäänsä.

Baroque of Violence (The auto-Erotic Decapitation of Jayne Mansfield) -triptyykki on tällainen merkityskenttien avautuva näyttämö. Kokonaisuuden jokainen osa luo oman viitekehýksensä. Teoksen täydentävät Matti Vainion (s. 1978) viivamaalaukset, jotka tuottavat Vehosalon työhön uuden merkitysulottuvuuden. Viivamaalausten myötä työ leikittelee eri tekniikoilla. Se on yhtä lailla harkittu ja spontaani kuin kolarin ruhjoma auto.

Öljyllä kankaalle toteutettu *Three Figures on Stage* on esimerkki pienieleisemmästä työstä, jossa merkityskehät rakentuvat työn sisällä dynaamisina suhteina. *Mother as a Tomb* -kaappi puolestaan avaa sisäänsä maailman, jossa on kuuntelevia korvia. Kaappi voi myös sulkea sisään. Assosiaationa tälle voisi nähdä vaikkapa elokuva- ja televisio-ohjaaja David Lynchin virtuaaliset rinnakkais-todellisuudet, jotka avautuvat rasioina tai verhottuina huoneina. Lynch ja Vehosalo liikkuvat lisäksi samalla pimeällä maaperällä, jota ravitsevat kauhu sekä viittaukset populaarikulttuuriin.



Three Figures On A Stage

2017

Öljy kankaalle

157 x 195 cm

Vehosalon näyttämöllisyys on verrattavissa barokkiseen speaktaakkeliin. Historiallisesti barokissa toteutui paisutellun sentimentaalisen hulluuden ja rationaalisen puhtaan mallin tavoittelun välinen poimu ja kriisi. Barokin ristiriitaisuudessa speaktaakkelin aikana on yhtymäkohtia nykyaikaan (Oksanen 2006). Barokin affektiivisuuden ohella näyttämö voi työntyä Antonin Artaud'n (1938/1983, 37–40, 108–109) tavoin ”hermostomme vastaanottokyvyn äärirajoille saakka” – ainakin ellemme olisi jo osin turtuneita ja median kuvien pommittamia. Näyttämö voi kuitenkin myös rauhoittaa tai tuottaa kauhua lomittamalla rauhallisuutta ja taustalla kummittelevaa todellisuutta.

Leikkaus

Näyttämö on tyhjä ilman leikkausta. Teatteriesityksissä olemme tottuneet draaman kaareen ja tarinaan, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Teatteri voi myös rikkoa tarinan ja draaman. Kuvataide tekee saman pistöksillään. Ranskalainen semiootikko Ronald Barthes (1980, 48–49) on kuvannut valokuvia koskevassa analyysissään studiumin ja punctumin välistä eroa. Studium viittaa kuvista historiallisesti tai kulttuurisesti eriteltävissä olevaan sisältöön. Punctum on puolestaan piste, johon huomio lopulta kiinnittyy; se on havahduttava. Barthes kuvasi punctumia nuoleksi, pistoksi ja onnettomuudeksi.

Kulttuurihistoriallisesti tiedämme, että näyttelijä Jayne Mansfieldin buick törmäsi kohtalokkain seurauksin rekkaan vuonna 1967, ja onnettomuudesta selvisivät hengissä vain näyttelijän takapenkillä nukkuneet lapset. Populaarikulttuurissa Mansfieldin kuolonkolari on tunnetuimpia James Deanin (k. 1955), Grace Kellyn (k. 1982) sekä prinsessa Dianan (k. 1997) onnettomuuksien ohella. Autot olivat erityisesti amerikkalaisen kulttuurin moderneja symboleita ja autokolari tämän kulttuurin väkivaltainen ja hallitsematon toinen.

Kulttikolarit innoittivat aikalaistaiteilijoita. John Minton maalasi vuonna 1957 maalauksen *Composition: The Death of James Dean*. Jim Dine maalasi 1950-luvun lopulla kolarisarjoja ja järjesti Car Crash -happeningin vuonna 1960. Andy Warhol kuvasi lento- ja liikenneonnettomuuksia 1960-luvun alussa, esimerkiksi teoksessaan 129 *Die (Plane Crash)* (1962) ja *Death and Disaster* -sarjassa (1963–1964). Warholin *Saturday Disaster* (1963) teoksessa vääntynyt ruumis on leikkautunut metalliin, ja toinen ruumis makaa maassa kuin ihastellen metallin karmissa levitoivaa ruumista. Myös Godardin elokuva *Week-end* (1967) käsitteli suosittua autokolariaihetta. Kuolleilla ruumiilla on kulttiarvoa samaan tapaan kuin J.G. Ballardin kuvauksissa tähtikultin, kuoleman ja seksuaalisuuden kolmiyhteydestä *Atrocity Exhibition* (1969) ja *Crash* -teoksissa (1973).

Vehosalon *Baroque of Violence (The auto-Erotic Decapitation of Jayne Mansfield)* -triiptyykissä katsoja voi tuntea kuvaston ja tutkia sen semioottisia merkityksiä sekä kulttuuri- ja taidehistoriallisia yhteyksiä. Triiptyykissä huomio keskittyy pistoksiin. Vasemmalla puolella katse osuu väistämättä Jayne Mansfieldiin, jonka seksikäs keho hyökkää kohti katsojaa yhtä raivokkaasti kuin kolariin ajautuva auto oikealla puolella. Triiptyykin keskellä ympyrät leikkaavat toinen toistaan rauhoittavasti tai väkivaltaisesti, riippuen siitä, sulkeeko katsoja pois triiptyykin laitimmaisat osat vai ei. Näyttämö on barokkinen, yltiörunsas ja samalla loogisesti järjestelty, mutta silti rikottu viivamaalauksin ja erillisin merkityskerroksin.

Francis Bacon hyödynsi paitsi triiptyykejä myös samaan tilaan leikattuja hahmoja. Gilles Deleuze (1981/2002, 65–66) huomioi, että Bacon laittaa tilaan hahmoja, vaikka vaarana on kirjoittaa maalaukseen tarina ja tuottaa hahmojen väliset suhteet loogisina, kerronnallisina ja kausaalisina. Yhtä hyvin hahmojen väliset suhteet voisivat olla epäloogisia ja murtaa tarinallisuuden ja kausaalisuuden. Sama pätee Vehosalon *Three Figures on Stage* -teokseen. Työ rakentuu suhteista teoksen sisällä, mutta kyse ei ole välttämättä narratiivisista suhteista. Samaan tapaan meidän ei välttämättä tarvitse ajatella *Baroque of Violencea* kerronnallisena sarjana vasemmalta oikealle, seksuaalisuudesta kolarin aiheuttamaan kuolemaan. Paremminkin teos leikkaa näyttämöä, avaa uusia voimia ja virtauksia, merkityksiä sekä pakoa merkityksestä kohti ruumiillisuutta ja viime hetkellä kuolemaa.

Räjähdys

Amerikkalainen kulttuurintutkija Mark Seltzer (1998) kirjoittaa haavakulttuurista (engl. wound culture), jonka keskipisteeksi asettuu rikki raastettu ja avattu ruumis julkisena speaktaakkelinä ja katastrofina. Haavakulttuuri on eräänlainen hirmutyönäyttely, jossa julkisuus latautuu täyteen traumaattista epämukavuutta. Tällaisessa kulttuurissa olemme kuvienne uhreja. Meidät pakotetaan katsomaan yhä uudestaan mediakuvastoja terrori-iskuista, räjähtäneistä ihmisen osista, lihasta ja verestä. Haavakulttuurin mediakuvasto on lihaa, josta erottuvat korkeintaan terroristin tai sarjamurhaajan lehteen ikonisiksi painetut kasvat.

Vehosalon näyttelyn töistä kaksi käsittelee Unabomberia. Theodore Kaczynski eli Unabomber on matemaatikko, anarkisti, teknologisoituvan yhteiskunnan kriitikko ja yksi performatiivisen terrorismin isistä. Hän piinasi 20 vuoden ajan Yhdysvaltoja 1970-luvun lopusta 1990-luvun puoliväliin asti. Kaczynski eli erakona terrorin vuodet aina kiinni jäämiseensä asti. *Unabomber Home* -maalauksen yksinäisyys, hiljaisuus ja katse muistuttavat länsimaisesta psykopatologiasta.



— VEHOSALON NÄYTTÄMÖLLISYYS ON VERRATTAVISSA BAROKKISEEN SPEKTAAKKELIIN.

Kari Vehosalo & Matti Vainio:
Baroque Of Violence
(The Auto-Erotic Decapitation Of Jayne Mansfield)
2017
Viivamaalaus viimeisen paneelin päällä Matti Vainio
Öljy kankaalle
474 x 190 cm



Unabomber Home
2017/2015
Kipsi, puu, sisään rakennettu
audiojärjestelmä

Unabomber Home
2017
Öljy kankaalle
150 x 190 cm

Sen syvimpiä kerroksia on valotettu läpi 1900-luvun. *Unabomber Home* -talosta kuuluu vain rauhallinen sydämen ääni. Erakkona toimiva terroristi on tyyni, kun maailmalla riehuu.

Yksinäinen katse on vastinpari *Baroque of Violence*n semioottiselle räiskynnälle, jossa auringonkukat ja hevosen takapuolesta räiskyvät auringonsäteet toimivat ikään kuin viittauksena Vincent Van Goghiin ja tästä kirjoittaneeseen Georges Batailleen (1998), mutta myös Freudin Tuomari Schreberin tapaukseen: ”Tuomari Schreberillä on auringonsäteet perseessään” (Deleuze & Guattari 1973, 7). Bataillen (1930/1970) mukaan van Gogh kuvaa auringon täyteen valoonsa nimenomaan korvansa silpomisen jälkeen. Siitä tulee turmion ja tuhon voima. Hiljaa kumisevaa sydäntä kuuntelevat korvat kaapissa, mutta ovatko nekin irti leikattuja, kuten van Goghin oikea korva?

Mother as a Tomb on massiivinen muistuma, mutta myös hauta, jonne on hylätty asioita ikään kuin kirjahyllyn, jonka kirjoja ei enää lueta. Kaappi sulkee sisäänsä, mutta se voi myös kuunnella. Kuuntelevat korvat eivät lopu kesken. Teos herättää myös kysymyksen: olisiko Unabomber tarvinnut kuulevaa äitiä? Theodor Kaczynski joutui sairaalaan vain kuuden kuukauden iässä allergisen reaktion vuoksi. Sairaalahaksoa kesti kahdeksan kuukautta, joiden aikana äiti ei saanut vierailla poikansa luona. Sairaalahakson jälkeen äiti kirjoitti: ”Vauva kotiin sairaalasta, on terve mutta ei reagoi kovin hyvin kokemuksensa jälkeen.” (Ferguson 2000). Äiti kuvasi myöhemmin saman irrallisuuden ja reagoimattomuuden riuduttaneen poikansa kuin syöpä.

Taite

Vehosalon töissä on samaa kirurgista tarkkuutta, jolla David Cronenberg työsti elokuvaversioin Ballardin *Crash*-kirjasta vain vuotta ennen prinsessa Dianan kuolonkolaria. Molemmat Crashit ovat aikaansa sidoksissa, mutta silti edelleen ajankohtaisia. Ballard oli omaa luokkaansa mediakulttuurin esiintulon diagnoosissa, mutta Cronenberg kuvasi teknologian jo läpivalottamaa maailmaa. Vehosalo työstää elegiaansa tästä maaperästä. Hänen tuotantonsa rakentuu traditiolle, jossa yhdistyvät semiotiikka ja totuuden jälkeisen maailman haavakulttuuri. Ballard sanoitti ajatusta jo yli 40 vuotta sitten:

— Tähän asti olemme aina olettaneet, että meitä ympäröivä ulkoinen maailma edustaa todellisuutta, oli se miten sekava tai epävarma tahansa, ja että meidän mieleemme sisäiset maailmat, unemme, toiveemme ja

kunnianhimomme ovat kuuluneet fantasian ja mielikuvituksen maailmaan. Nyt nuokin roolit näyttävät vaihtaneen paikkaansa. Kaikista varovaisin ja tehokkain tapa käsitellä ympäröivää maailmaa on olettaa se täydeksi fiktioksi – jolloin ainoa jäljelle jäävä todellisuuden silmu on päämme sisällä. (Ballard 1974/1996, 9.)

Ballardin mainitsema päämme sisäinen silmu viittaa intohimoomme konstruktoida ja merkityksellistää kaikki uudestaan, mutta myös siihen, että maailma itsessään on muuttunut niin käsittämättömäksi, että se on uskomattomampi kuin voisimme kuvitella. Elämme maailmassa, joka limittää loputtomasti fiktiota ja faktaa. Sisäinen ja ulkoinen taittuvat ja poimuttuvat toisiinsa. Näin on myös Vehosalon työssä. Se etsii silmua mutta samalla avaa merkitysten kirjon ja affektien voiman. Deleuzen (1988) mukaan tällaisessa taitteessa (ransk. *le pli*) on kyse siitä, että sisä- ja ulkopuoli nivoutuvat toisiinsa, eikä liikkeellepanevaa voimaa voi erottaa seurauksesta. Taide luo voimakenttiä.

KIRJALLISUUSLUETTELO

Artaud, Antonin (1938/1983) Kohti kriittistä teatteria. Alkuteos: Le théâtre et son double. Suomentanut Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.

Ballard, J.G. (1969/2001) Atrocity Exhibition. Lontoo: Flamingo.

Ballard, J. G. (1973/1995) Crash. London: Vintage.

Ballard, J.G. (1974/1996) Esipuhe Crashin ranskankieliseen laitokseen. Teoksessa J.G. Ballard: Crash (s. 5–11). Helsinki: Loki-kirjat.

Barthes, Ronald (1980) La chambre claire: note sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma & Gallimard & Seuil.

Bataille, Georges (1930/1970) "La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh". Teoksessa Georges Bataille: Oeuvres complètes 1: Premiers écrits, 1922–1940 (s. 258–270). Pariisi: Gallimard.

Bataille, Georges (1998): Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle. Helsinki: Gaudeamus.

Deleuze, Gilles (1988) Le pli. Leibniz et le baroque. Pariisi: Minuit.

Deleuze, Gilles (1981/2002) Francis Bacon. Logique de la sensation. Pariisi: Seuil.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1973) L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie. Pariisi: Minuit.

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1977/1996) Dialogues. Pariisi: Flammarion.

Eco, Umberto (1990) I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani.

Ferguson, Paul (2000) Ted Kaczynski: Evil man, or tortured soul? CNN Interactive. URL: <http://edition.cnn.com/fyi/school.tools/profiles/kaczynski/index.story.html>

Oksanen, Atte (2006) Haavautuva minuus. Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa. Tampere & Helsinki: Tampere University Press & Nuorisotutkimusseura.

Seltzer, Mark (1998) Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture. New York & Lontoo: Routledge.

CAMILLA VUOREN- MAA

LAURA KÖÖNIKKÄ

KURAATTORI

TARINOIDEN KAMMIO —

Makaan riippukeinussa, joka on sidottu kahden puun väliin.

Toinen puista on kuiva, vuosikymmeniä sitkeää ja suonikasta runkoaan kasvattanut pihlaja, joka talvisin näyttää kuolleelta ja keväisin puskee lehdet kohti pistävää auringonvaloa. Syksyisin sen tummat marjat putoilevat maahan mätänemään, ja niistä ison osan nokkivat pyöreät ja äänekkäät töyhtöpäiset tilhet suihinsa. Tarinan mukaan metsästäjät vaanivat aikoinaan juuri pihlajametsiköissä, koska tiesivät hehkuvien marjojen houkuttelevat paikalle saalislintuja.

Toinen puista on kolme kertaa pihlajan kokoinen koivu, joka on niin tavalinen, ettei sen mustavalkealta pinnalta löydy patinaa tai syiden kertomaa elämää, josta voisin kirjoittaa. Koivun tuulessa heiluvien oksien hidas huojunta saa tuhansien pienten lehtien liikkeen kuulostamaan tamburiinin hellältä helinältä. Rungon valkoinen silkkinen pinta rikkoutuu mustilla rosoisilla läiskillä, jotka repivät runkoa auki kuin puukolla veistetyt haavat.

Tunnen oman kehoni painon keinun paksua kangasta vasten ja annan tuulen heijata itseäni. Puut seisovat jyrkästi kivisessä sammaleen, oksien ja mustikanvarpujen peittämässä maassa. Yritän kuljettaa katseeni kohti koivun latvaa, mutta silmiäni vaeltaessa läpi satojen oksien ne eksyvät keskellä vihreää lehtien merta.

Puiden suuri koko ja staattisuus rauhoittaa mieltä ja luo turvallisuuden tunteen. Puissa ei ole mitään ennalta-arvaamatonta. Luonto ympäröi minut, ja tuhansilla ärsykkeillään se antaa ajatusteni ja aivojen purkautua ja täyttyä yhä uudelleen. Sen äärellä en voi hallita näkemääni, kuulemaani tai tuntemuksiani, vaan annan itselleni luvan antautua.

Puiden mahdollistamaa esteettistä ja fyysistä stimulaatiota ei voi suoraan verrata taiteen tarjoamaan kokemukseen. Parhaimmillaan taideteos tosin voi herättää hurmioitumista, joka aiheuttaa voimakkaan fyysisen reaktion.

Itselleni Camilla Vuorenmaan puiset kaiverrukset ovat lähellä luonnon synnyttämää elämystä. Hänen teostensa materiaalisuus ja orgaanisuus jäljittelevät jotain sellaista, jota olen kokenut katsellessani rahkasammaleen kaunista rihmastoa tai meren huuhtomaa liuskekiven pintaa.

Camilla Vuorenmaan Ars Fennica -näyttelyyn toteuttaman *Kammio* -teoskokonaisuuden tilallisuus sekä hallitsemattoman laaja, kuvista ja yksityiskohdista rakentuva pinta lähentelee juuri sitä rajattomuuden ja monimerkityksellisyyden fyysistä kokemusta, jota koin riippukeinussa.

Installaation yhtenä lähtökohtana ovat olleet muinaisen Egyptin seinämaalaukset ja kaiverrukset, jotka peittävät hautakammioita katosta lattiaan. Egyptiläisessä kuvatradiitiossa staattiset hahmot kuvataan etuasennossa, kuin

kaksiulotteisena pintana. Kerronnassa henkilöhahmojen ja asioiden merkitystä tai merkityksettömyyttä kuvataan henkilön koolla. Mitä suurempi hahmo, sitä vaikutusvaltaisempänä tai merkittävämpänä hänet on koettu. Tavalliset egyptiläiset ja yhteiskunnan eliitti piirtyivät seinälle huomattavasti pienempinä kuin jumalolennot tai kuningas.

Hierarkian visualisointi kuvataiteessa on tämän jälkeen muuttunut, ja kuvien merkitys, luenta ja tutkiminen kasvanut rönstyilevien ajatusten ja tulkintojen kirjoksi. Teoksessa jatkuvaa narratiivista eli tarinallista kuvankerrontaa on käytetty taiteen historiassa lukuisina eri aikoina. Esimerkiksi renessanssiajan maalauksissa yksityiskohtat saattoivat kertoa tarinan, jossa ajallisuuden lukutavalla oli olennainen merkitys. Suurissa maalauksissa erilaiset kohtaukset saattoivat rakentua samoista henkilöistä, ja tapahtumien ajallisuus limittyi yksityiskohtien sekä tapahtumasarjojen päällekkäisyyksiin.

Camilla Vuorenmaan teosten lähtökohtana on usein valokuva, historiallinen tutkimus tai muu kuvallinen muisto, jonka taiteilija rakentaa uudelleen korostaen itselleen merkityksellisiä yksityiskohtia. Alkukuvista hän rajaa pois kaiken minkä haluaa jättää oman teoksensa ulkopuolelle. Valinnoillaan hän nostaa esiin yksittäisiä tapahtumia, tilanteita, esineitä, eläimiä ja tekijöitä, jotka eivät alkuperäisen kuvan kontekstissa tule välttämättä esiin yhtä vahvoina, itsenäisinä tai yksityiskohtaisesti. Toisinaan Vuorenmaa valokuvaa itse paikoissa, joita hän tutkii löytääkseen paikan hengen ja tunnelman.

Vuorenmaan matkoillaan löytämät, arkiset mutta sitäkin kiehtovammat tiedot, vuoret, kalastusalukset, vedet, myytit, ihmisjoukot tai kirjallisuuteen viittaavat henkilöhahmot asettuvat puukaiverruksissa uuteen järjestykseen. Hänelle ominainen halu tutkia tiettyjä ihmisryhmiä ja heidän tapojaan ja toimintaansa antropologin lailla on inhimillinen yritys ymmärtää paremmin ympäröivää maailmaa.

Vuorenmaan teoksissa toistuvat usein teemat, jotka määrittelevät meitä ihmisinä. Hän on tutkinut töissään mm. saaria, lampaita, yhteisöjä, historiaa sekä areenoita, kuten urheilukenttää, kalastusalusta, sirkusta tai sotatannerta, joissa ihmiset asettavat itsensä alttiiksi kilpailun, vaaran tai esiintymisen edessä. Vuorenmaa on rohkeasti vienyt näyttelyidensä yleisön katsomaan ihmisiä ja yhteisöjä ääriolosuhteissa. Tunteet ja dramatiikka ovat piirtyneet teosten välityksellä romanttisena mutta samalla raakana ihmisen aitouden mittarina.

Vuorenmaalle ei mikään inhimillinen aihe ole vieras. Hänen suvereeni suhtautumisensa ihmisyyteen sen pettymysten, vastoinkäymisten ja onnistumisten kautta on koskettavaa ja siksi puhuttelevaa omassa välittömydessään.



Kammio
2017
Yksityiskohta, maalausinstallaatio

→
Kammio
2017
Yksityiskohta, maalausinstallaatio





Kammio
2017
Yksityiskohta, maalausinstallaatio

Lopullisissa teoksissa päähenkilöiksi asettuvat ihmiset ja eläimet; niiden tasa-vertaisuus on puukaiverruksissa usein silmiinpistävä. Arvohierarkiaa egyptiläisten seinämaalausten tavoin ei ole, vaan tarinoissa hengetön nukke voi yhtä lailla olla päähenkilö siinä missä lammas tai kasvikin. Kaiverruksissaan myös verta vuotavia lampaita kuvannut Vuorenmaa on *Kammio* -installaatioon maalannut muun muassa toisistaan poispäin kääntyneen joutsenparin. Nämä kauniit mutta surulliset, verta vuotavat linnut symboloivat puhtautta ja kauneutta jo valkoisen värinsä ansiosta.

Varhaisemmissakin teoksissa toistuvat lammashahmot ovat kiehtovia, sillä lampaan myyttinen luonne harmittomana, tyhmänä ja muiden paimennettavana on löytänyt Vuorenmaan töissä uuden särmän. Lampaaseen liitetty vilpittömyys ja stereotyyppinen mielikuva eläimestä, joka on helposti muiden johdateltavissa tai vieteltävissä, muuttuu kun se esitetään verta sylkevänä ja pelottavana. Lammas muistuttaa teoksissa pikemminkin arkkihollistaan sutta.

Tämänkaltaiset asioilla ja merkityksillä leikkittely ja vääristely on Vuorenmaan teoksissa tyypillistä. Hän antaa katsojille ainekset kuin hyvät tarinankertoja, mutta pakottaa katsojan itse täydentämään tai tarinallistamaan kertomuksen uudelleen, kenties tutuilla mutta outoudessaan kiehtovilla merkityksillä.

Kamerasta on tullut Vuorenmaalle tärkeä matkojen ja ajan tallentamisen väline. Vuorenmaa käyttää valokuvaamiaan paikkoja ja tilanteita teostensa luonnoksina, ikään kuin piirtäen valokuvilla tulevan teoksensa sävyjä ja ääriviivoja. Kuten renessanssiajan maalauksissa, Vuorenmaalla on tapana sisällyttää teoksiinsa monia erilaisia yksityiskohtia, ikään kuin piilomerkityksiä, joiden löytäminen ja tulkinta on katsojan vastuulla. Toisinaan teosten nimi saattaa olla viittaus alkuperäiseen tapahtumaan tai kuvaan. Näistä latautuneista vihjeistä katsoja voi purkaa ja tutkia taiteilijan alkuperäistä ideaa.

— Tasainen pinta on eräs ihmisen tärkeimmistä keksinnöistä.

Luonnossa on tyyni vesi ainoa tasainen pinta. Vasta pinnan keksiminen toi ihmiselle abstraktin kaavailujen mahdollisuuden. Mittausoppia ja siitä johtuneita lukemattomia hengenelämän aluevaltauksia ei olisi koskaan syntynyt ilman tasaisen pinnan keksimistä. (Oja, 1957. Piirtämisen taito, WSOY 1994)

Pinnan muuttumatonta rakennetta kutsutaan struktuuriksi, joka on pysyvä aineen ominaisuus. Camilla Vuorenmaan teoksissa puupinnat puhuttelevat rujoudellaan ja runollisuudellaan. On silmiinpistävää, miten pintoja kuvataan

usein juuri luonnonmateriaalien ja ilmiöiden kautta. Tarkemmin tutkittuna aiheiden rosoisuus ja rohkeus rikkoo hiljaisuuden katsojan ja teoksen välillä.

Monessa teoksessa on läsnä melankolia ja surumielisyys, jonka näkee henkilöiden tyhjiissä katseissa, käsien asennoissa tai pään notkahduksessa. Mikäli teoksen päähenkilö on ihminen, on hän käpertynyt ja keskittynyt omiin tunteuksiinsa tai tekemiseensä. Hahmo tutkiskelee tai on pysähtynyt tilanteeseen, jonka taiteilija on tallentanut toisinaan työlään kautta meidän katseltavaksemme. Mikäli teoksessa oleva hahmo katsoo kohti, hänen silmissään on usein tyhjyyttä ja etäisyyttä. Myös teosten suuri fyysinen koko etäännyttää katsojaa.

Teosten pohjamateriaalina toistuu puu tai kangas. Puuta Vuorenmaa käsittelee määrätietoisesti rohkeasti ja onnistuu löytämään materiaalista sen elollisen pinnan useiden peittävien värikerrosten ja sävyjen kautta tai jättämällä pinnan osin maalaamatta. Kangaspohjaisten teosten immateriaalisuus taas tuo esiin maalausten keskiössä olevat hahmot, niiden voimakkaat, miltei groteskit piirteet sekä ilmeet, jotka ovat omaperäisiä ja tunnusomaisen synkkiä.

Vuorenmaalla on kyky ottaa näyttelytila haltuun myös seinämaalauksilla, joissa hän leikittelee tilan arkkitehtuurin ja valaistuksen kanssa. Toisinaan seinämaalaukset jatkavat yksittäisiä teoksia tai kasvavat seinälle omaksi kokonaisuudekseen. Pimeässä hohtavilla ultraviolettimaaleilla tehdyt teokset nostavat esiin jokaisen siveltimenvedon ja yksittäisen maalijuovasta valuvan pisaran. Intiimi pimennetty tila on valkoisen näyttelytilan vastakohta, jossa katsoja saa keskittyä hohtaviin yksityiskohtiin.

Maalausten lisäksi Vuorenmaa on osoittanut muuntautumiskykyään ja taitojensa rajattomuutta grafiikalla, jossa hän on rohkeasti käsitellyt herkkiä hahmoja voimakkein värein ja aihein, kokeilevan otteen ja yksittäisten vedosten kautta.

Kiasmaan esille asetetun kokonaisuuden hahmot Vuorenmaa on poiminut tarinoiden, satujen ja historiallisten kertomusten arkistoista. Kaiverruksista voi erottaa muun muassa Pinokkion, jonka surullinen ja kaunis tarina on tuttu jo vuosisatojen takaa.

Sadussa omaa lasta kaipaava puuseppä Gepetto veistää itselleen pojan. Puiselle pojalleen Gepetto asettaa kovat vaateet olla rohkea, rehellinen ja epäitsekäs, jotta hänestä jonain päivänä voisi tulla oikea poika. Eläväksi muuttuvan pojan rohkeutta, rehellisyyttä ja kanssaeläjien suvaitsevaisuutta käydään sadussa läpi tavalla, joka sopii nyky-yhteiskuntaan siinä missä 1800-luvun satuunkin. Totuuden ja aitouden sekä kuuntelijan ja katselijan kiinnostuksen tavoittelu on ollut taiteilijoiden ja tarinankertojen päämääränä jo vuosituhansia.

Kammio-installaatiollaan Camilla Vuorenmaa on rakentanut jotain perinteisiä, vanhoja kuva-traditioita kunnioittavaa sekä luonut aivan uutta. Teoksessa yhdistyvät hänelle tutut tekniikat: kaivertaminen ja maalaaminen.

Hänen halunsa nostaa esiin yksinäisiä, yksittäisiä hahmoja ja tuoda kuvat katsojan nähtäväksi kertomaan omaa tarinaansa toistaa myyttien ja satujen perinnettä.

Puupintaisiin teoksiinsa Vuorenmaa on käyttänyt vuosien kuluessa useita eri puulajeja: mäntyä, koivua, lehmusta, Espanjan seetriä. Jokaisen puulajin tapa reagoida aikaan ja maaleihin on yksilöllinen, toiset tummuvat nopeammin ja muuttavat näin teoksen sävyjä kauttaaltaan.

Aika näyttää, mitä puu, siitä tehdyt teokset ja niihin muodostuva patina tuleville sukupolville kertomaan. Kaikki eivät pääse teoksen äärelle, sen nähneet voivat kertoa muille tarinoita, jotka jäävät elämään.

— **CAMILLA VUORENMAAN
TEOKSISSA PUUPINNAT
PUHUTTELEVAT
RUJOUDELLAAN
JA RUNOLLISUUDELLAAN.**

ARS FEN NICA

ARS FENNICA —

Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätiö rs. on perustettu vuonna 1990 edistämään suomalaista kuvataidetta ja avaamaan sille uusia kansainvälisiä yhteyksiä. Tässä tarkoituksessa säätiö myöntää ARS FENNICA -palkinnon tunnustuksena korkeatasoisesta ja persoonallisesta työstä kuvataiteen alalla.

Palkinnonjako tapahtuu kahdessa vaiheessa. Säätiön asettama palkintolautakunta nimeää ehdokkaat ja kutsuu kansainvälisen taideasiantuntijan valitsemaan palkinnonsaajan ehdokkaiden joukosta. Palkinto on suuruudeltaan 40.000 euroa. Palkintoon kuuluu myös näyttely sekä verkkojulkaisu.

Tämänkertaiseen palkintolautakuntaan kuuluivat puheenjohtajana toimitusjohtaja Leena Niemistö, museonjohtaja Leevi Haapala sekä taiteilijat Jussi Kivi ja Elina Merenmies. Palkinnon saajan valitsee Stedelijk-museon johtaja Beatrix Ruf Amsterdamista.

ASiantuntijat —

2017	Beatrix Ruf
2015	Charles Esche
2014	Vasif Kortun
2013	Akiko Miki
2011	Branislava Andjelković
2010	David Elliott
2009	Vicente Todolí
2008	Hou Hanru
2007	Glenn Scott Wright
2005	Peter Doroshenko
2004	Lorena de Corral
2003	Alexander Borovsky
2002	Robert Storr
2001	Gijs van Tuyl
2000	Jean-Christophe Ammann
1999	Saskia Bos
1998	Jeremy Lewison
1997	Declan McGonagle
1996	Bo Nilsson
1994	Rudi Fuchs
1993	María de Corral
1992	Catherine Lampert
1991	René Block

PalkitUT —

2015	Mika Taanila FI
2014	Tellero Kalleinen & Oliver Kochta-Kalleinen FI
2013	Jeppe Hein DK
2011	Anssi Kasitonni FI
2010	Charles Sandison FI
2009	Jussi Kivi FI
2008	Mark Raidpere EE
2007	Markus Kähre FI
2006	Award for Lifetime Achievement: Ilkka Juhani Takalo-Eskola FI
2005	Roi Vaara FI
2004	Kimmo Schroderus FI
2003	Anu Tuominen FI
	Award for Lifetime Achievement Harry Kivijärvi FI
2002	Heli Rekula FI
2001	Heli Hiltunen FI
2000	Hreinn Fridfinsson IS
1999	Markus Copper FI
1998	Peter Frie SE
1997	Pauno Pohjolainen FI
1996	Silja Rantanen FI
1995	The Henna and Pertti Niemistö Art Foundation was the main sponsor of the international ARS 95 Helsinki exhibition
1994	Olegs Tillbergs LV
1993	Per Kirkeby DK
1992	Johan Scott FI
1991	Maaria Wirkkala FI

EHDOKKAAT — 2017

**MAIJA BLÅFIELD
PEKKA JA TEIJA ISORÄTTYÄ
PERTTU SAKSA
KARI VEHOSALO
CAMILLA VUORENMAA**

**ARS
FEN
NICA**