

ARS  
FENNICA

HENNA OCH PERTTI NIEMISTÖS  
BILDKONSTSTIFTELSE



# ARS FENNICA 2021

EIJA-LIISA AHTILA | ANNE-KARIN FURUNES | JESPER JUST |  
VIGGO WALLENSKÖLD | MAGNUS WALLIN

## 4 ARS FENNICA 30 V HISTORIA & PRISET



## 6 EIJA-LIISA AHTILA FINLAND



## 18 ANNE-KARIN FURUNES NORGE

### ARTIKLAR

Taru Elfving  
Maaretta Jaukkuri  
Svala Vagnsdatter Andersen  
Lars-Erik Hjertsröm-Lappalainen  
Kai Kartio

GRAAFISK DESIGN  
Sometek - sometek.fi



## JESPER JUST 26 DANMARK



## 36 VIGGO WALLENSKÖLD FINLAND



## MAGNUS WALLIN 46 SVERIGE



FOTO: PETRA KOTRO

#### HISTORIA & PRISET

## Om Stiftelsen

**H**enna och Pertti Niemistös Bildkonststiftelse ARS FENNICA sr grundades 1990. Stiftelsens syfte är att främja bildkonsten och öppna upp nya internationella kontakter för den finländska bildkonsten. Stiftelsen har bildats med hjälp av donationsmedel från finländska konstvännar och samlarna Henna och Pertti Niemistö.

För att uppnå målet delar stiftelsen vartannat år ut ARS FENNICA-priset till en bildkonstnär som erkännande för personligt skapande arbete av hög kvalitet. I priset ingår ett konstantpris på 50 000 euro, en utställning som presenterar priskandidaterna och en elektronisk katalog som kan laddas ner fritt från stiftelsens webbplats.

Prisutdelningen sker i två steg. Priskommit-

tén nominerar priskandidaterna bland nordiska konstnärer. Kommittén består av fyra ledamöter. Permanent ordförande är MD Leena Niemistö, hedersdoktor i förvaltningsvetenskap, och alternerande ledamöter är museidirektör Kai Kartio, museidirektör Leevi Haapala och bildkonstnär Kari Vehosalo.

Kandidaterna för 2021 är Eija-Liisa Ahtila från Finland, Anne-Karin Furunes från Norge, Jesper Just från Danmark, Viggo Wallensköld från Finland och Magnus Wallin från Sverige

Utställningen ARS FENNICA 2021 visas på Tavastehus konstmuseum från 15 oktober 2021 till 3 april 2022.

HORIZONTAL, 2011  
6-kanals projicerad installation  
16:9 | Audio 5.1  
→



TARU ELFVING  
ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER  
OM EN VAR MÅNGA

En majestätisk gran dansar i vinden, aningen orytmiskt. Sex olika rörliga bilder har krävts för att återge trädets naturliga höjd utan förvrängning, och det får bara plats i utställningsrummet om det vänds vågrätt. Porträttet av granen vittnar om dess livskraft och avslöjar samtidigt det mänskliga synsättets begränsning. Vinden anger tonen för det omgivande ljudlandskapet: trädet knarrar och dess grenar darrar ostyrt. Hetsig fågelsång hörs utanför bildrutan. En människofigur står vid trädets fot, litet vid sidan av. Med granen som måttstock visar sig människan vara otillräcklig som alltings mått.

FOTO: PETRA KOTRO

“Kan vi drabbas av förvåning över något vi känner utan och innan?”



THE ANNUNCIATION, 2010  
3-kanals projicerad installation  
16:9 | Audio 5.1

“Kan vi drabbas av förvåning över något vi känner utan och innan?” undrar speakerrösten i *The Annunciation* (2010). Konsthistorien tjänar som utgångspunkt för en nytolkning av ängelns och den unga kvinnans samröre, där tonvikten läggs vid repetitioner av deras ikoniska möte. Bifigurer ur renässansmålningar, såsom de tjuvlyssnande tjänarna och fåglarna, ges också en framträdande roll som stumma vittnen. Brevduvor utför sina egna ritualer vid sidan av de mänskliga skådespelarna och följer dessa uppifrån som från en kyrkoläktare. Uppmärksamheten förskjuts närmast omärkligt.

Målningarna visar på samma gång den obefläckade avlelsens under och upplysningstidens förnuftsstyrda världsbild i dess linda. Mötet mellan ande och kött styrs av centralperspektivet. I Ahtilas verk öppnar oförenligheten mellan olika trosföreställningar och synpunkter ett nytt rum där begreppen människa, kvinna, ande och djur och deras inbördes förhållanden kan prövas på nytt. Det mirakulösa visar sig vara möjligheten till flera parallella verkligheter.<sup>1</sup> Fåglarna är inte bara ögonvittnen utan också vägvisare som ger vingar åt olika synsätt. Utan att lova oss tankens eller andens överlägsenhet över materien öppnar de en flyktväg ur människans "artensamhet".<sup>2</sup> Detta under kan inträffa innan vi har försökt förstå eller definiera det.<sup>3</sup>

Vem eller vad får synas eller höras som rollfigur i rörliga bildberättelser? Trädporträttet har lett till en rad följdfrågor i **Eija-Liisa Ahtilas** konstnärskap under det gångna årtiondet. Granen i installationen *Horizontal* (2011) utmanar grunderna för en teknik som bygger på människans sinnen och för historiskt

etablerade återgivningsätt. Samtidigt osäkras antaganden om både perspektivets och existensens egenart. Utspritt över flera skärmar visar trädet upp sin individualitet men manifesterar samtidigt sin mångfald. Det ingår i en samfällighet över artgränserna och är beroende av såväl mikroskopisk växelverkan

som planetära krafter. Hur kan vi avbilda den mångfald av synsätt vi påträffar hos granen?



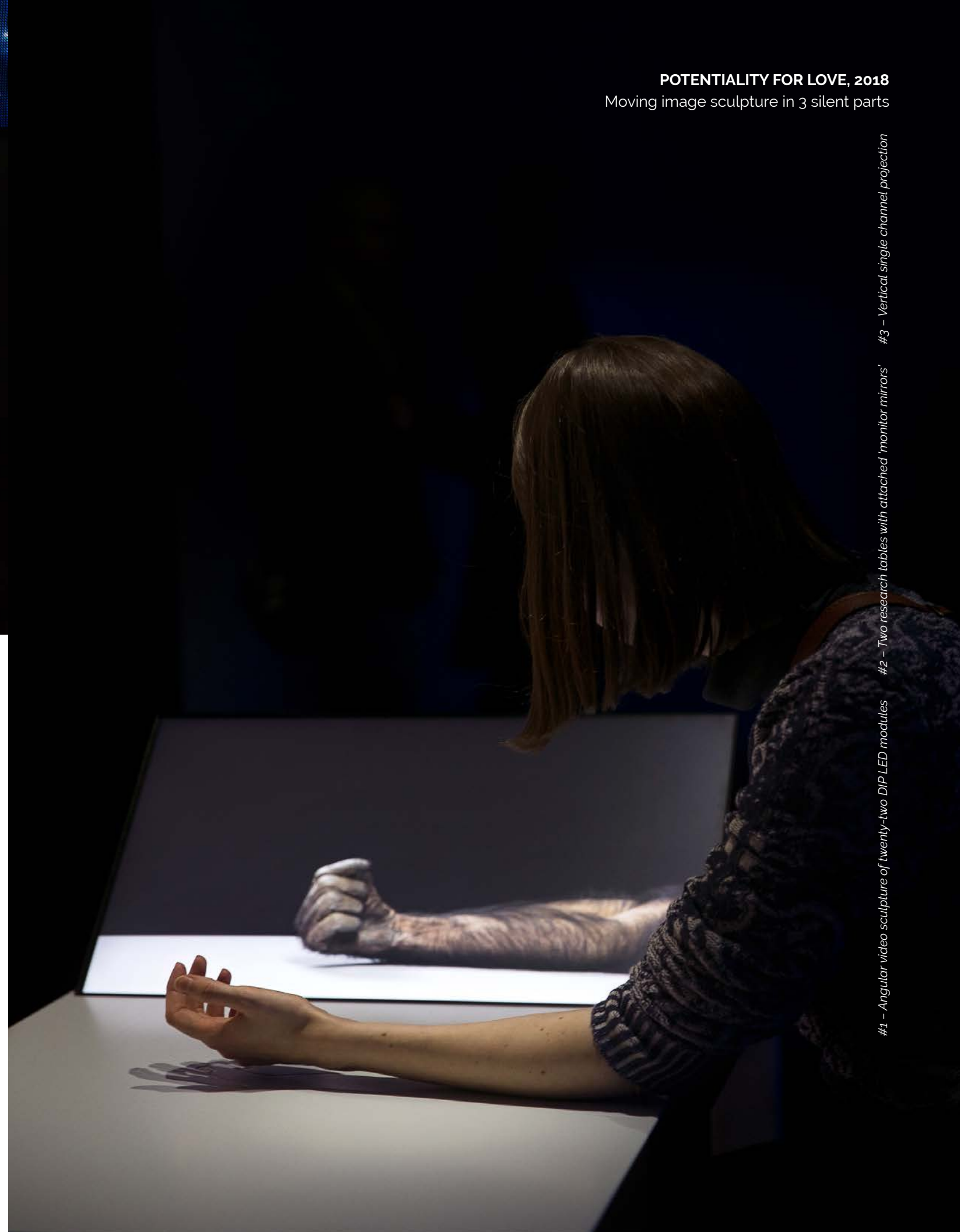
### POTENTIALITY FOR LOVE, 2018

Part #1 – Angular video sculpture of twenty-two DIP LED modules

Verkgruppen *Potentiality for Love* (2018) går på djupet med livets mirakulösa flätverk och med vår förmåga att uppfatta olika dimensioner. Modern, en både ringaktad och förhärligad gestalt i den västerländska kulturen, visas flytande i rymden i LED-skulpturen *Memory of Mother*.<sup>4</sup> Utan bestämda koordinater och markkontakt framstår hon som kosmisk även till vardags. När betraktarna närmar sig skulpturen kommer gestalten dem först till mötes med öppen famn, för att snart fördunklas till materiella färgpixlar och glida tillbaka in i en haptisk miljö utan tydliga definierade avstånd.

På två Experiment Tables får betraktaren se sina egna armar förvandlas till en annan primats extre-

miteter. När våra ögon och nerver berättar något annat för oss än det vi har lärt oss tro blir skiljelinjerna som avgränsar självet bedrägliga. Inte så att sammanflätningen gör skillnaderna betydelselösa. Likhet och skillnad framhävs bara inte längre som varandras motsatser. När en schimpans blickar mot betraktaren i videon *On the Threshold* finns inga ord som kan förmedla eller låta oss se vad det andra djuret ser. Utan ramberättelse eller ens vägledande ljud erbjuder installationen *The Potentiality for Love* en stum situation som låter oss, betraktarna, kalibrera våra sinnen.



I Ahtilas tidigare verk tar huvudpersonerna form i förhållande till sina närstående över generations- och artgränserna, oberoende av historiska och geografiska avstånd. Döden, andras lidande och psykisk instabilitet utmanar på subtila sätt de föreställningar om rationellt agerande och det individuella jaget som etablerats i verken. Varken gränserna för subjekten eller för deras hemmiljö verkar vara säkrade och stabila utan är snarare öppna och formbara på ett milt eller rentav trotsigt sätt.

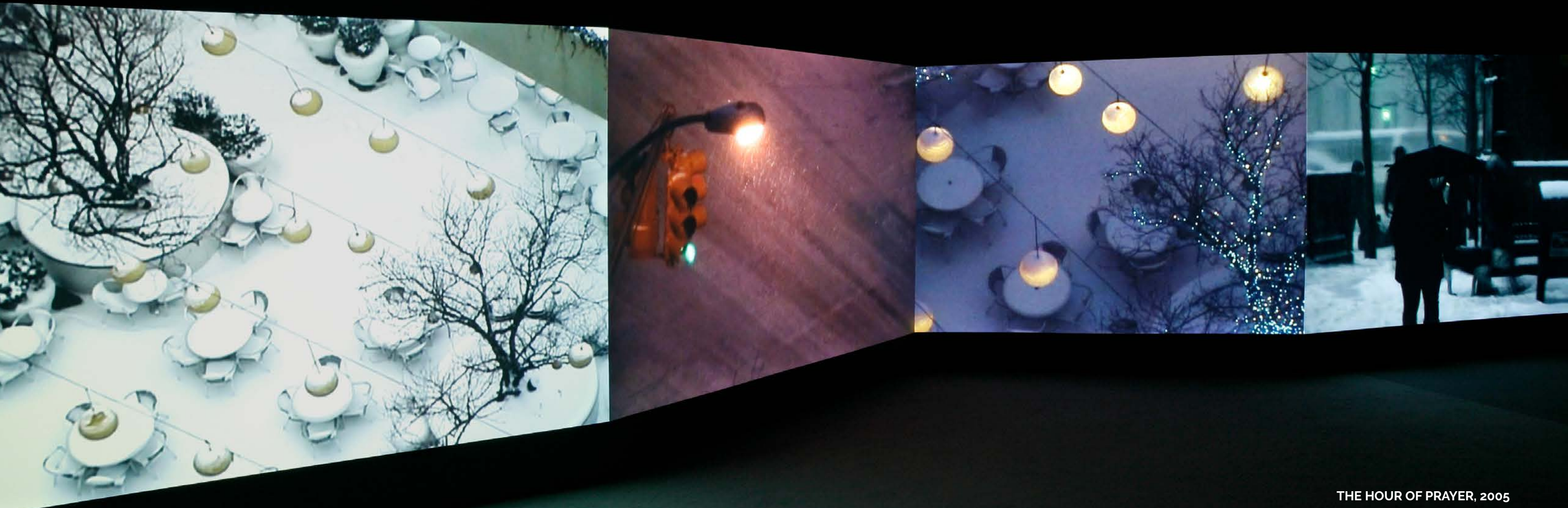
I flerkanaliga installationer får betraktarna själva knyta ihop berättelserna medan de kryssar mellan parallella framställningar. Rollfigurerna riktar ofta

sina ord mot betraktarna och erbjuder dem att träda in i de inbillade händelserna. Talet förmedlar inte bara budskap utan är också ett sätt att närma sig andra. Ljuden läcker från bilderna och lösgör sig från den linjära tiden medan rollfigurerna å sin sida hör röster. När språket inte räcker till tar i det klassiska filmberättandet kroppen makten över tanken. När människorna i Ahtilas verk skäller på varandra ifrågasätts denna tudelning mellan förnuftet och kroppen. Tänk om de inte alls är utom sig utan istället försöker omförhandla de bräckliga gränserna mellan sig? Tänk om talspråket, bildspråket och berättelsens språk alla är otillräckliga för att vi ska kunna kommunicera i en föränderlig omvärld?

Ritualer, avslutningar som nya inledningar, utgör ofta kärnan i Ahtilas verk och i de relationer i behov av omvårdnad som hon skildrar, såväl människor emellan som mellan olika arter. *Hour of Prayer* (2005) berättar om sorgen efter en bortgångna familjemedlem, en hund. Den personliga berättelsen om djup tillgivenhet och förlust återspeglar också en akut ekologisk sorg förorsakad av miljökrisen. "Respons och respekt är bara möjliga i dessa knutar där verkliga djur och människor möter varandras blickar, klubbiga av alla deras sammanblandade historier", som **Donna Haraway** skriver.<sup>5</sup> Hur kan vi skapa släktskap med dem som har en radikalt annorlunda världsuppfattning och se dem i ögonen? Vi kan inte

placera andra varelser inom ramar som tidigare varit förbehållna mänskliga subjekt utan att samtidigt förändra dessa ramar och de idéer och ideal som ligger bakom dem.

Förmågan att uppleva och förändras tillsammans med andra, med fantasi och känsla, är den kraft som driver Ahtilas verk. Det är inte bara fåglar som flyger i dem. Även mänskliga figurer försöker frigöra sig från sina invanda synsätt. Upplevelsen av släktskap får dem att flyga bortom kulturella, genus- eller arbetsbestämda distinktioner, bruna av den rörliga bildens experimentella möjligheter.



**THE HOUR OF PRAYER, 2005**  
4-kanals projicerad installation  
4:3 | Audio 5.1



*“Det är inte bara fåglar som flyger  
i Ahtilas verk. Även mänskliga  
figurer försöker frigöra sig från  
sina invanda synsätt.”*

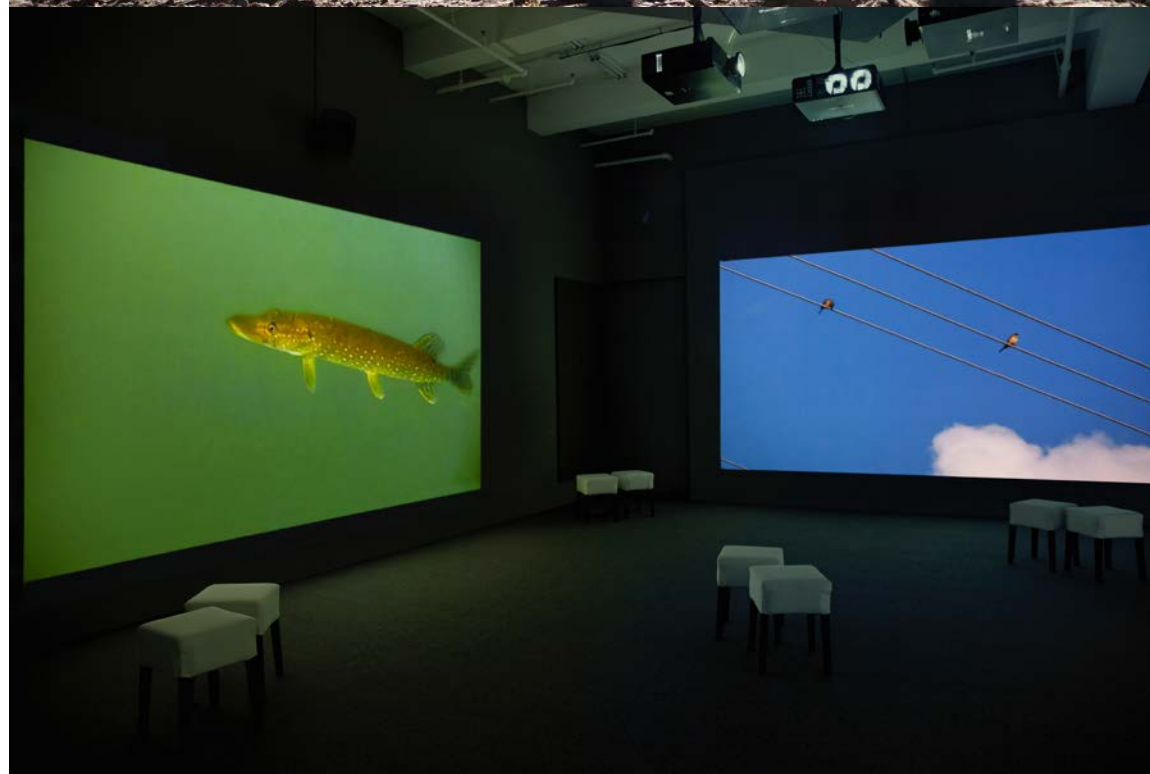
**THE HOUSE, 2002**  
3-kanals projicerad installation  
16:9 | Audio 5.1



*Studies on the Ecology of Drama* (2014) undersöker hur det filmiska berättandet och dess beståndsdelar – komposition, kadrering, fokus – möjliggör flera parallella perspektiv. Hur kunde den rörliga bilden ta hänsyn till det ömsesidiga beroendet mellan olika världsuppfattningar? Förutom att fåglarna tar oss med upp i det obegränsade luftrummet påminner de oss också om att det finns mer än en tidsuppfattning. I svalans ögon lever människan i slow-motion, medan hela vår tillvaro är ett försvinnande kort ögonblick jämfört med stjärnornas livscykel. Kunde vi lära av andra arters omvandlingar för att förändra våra egna synsätt?

Ahtilas verk har kallats mänskliga dramer, men de senare installationerna ställer frågan om något drama kan vara uteslutande mänskligt. Fiktionen är ett kraftfullt redskap för att vidga horisonterna, vädra ut våra tankar och blåsa bort föråldrade uppfattningar om människans undantagsställning. Manusarbetet styr dock i allt mindre grad Ahtilas experimenterande process, som istället påverkas allt starkare av oförutsägbara faktorer. Beträkarna väver inte längre samman berättelser utan träder in i ett "pluriversum" av synsätt.

Såväl utvecklandet av renässansperspektivet som dess modernistiska fragmentering var en del av samhällsförändringarna i samtidens Europa. Hur kan konstens metoder och medel motsvara dagens föränderliga värld och världsåskådningar? Hur kan vi exempelvis avbilda en skog som mångfaldigt ekosystem och heterogen samfällighet hellre än som plats-specifik naturresurs, som en trädåker redo att mätas av människans blick och optiska teknik? Hur kan vi bli en del av skogen och, liksom trädet, mer eller mindre ett perspektiv bland många andra?



INSTALLATIONSVY, Marian Goodman Gallery New York

## STUDIES ON THE ECOLOGY OF DRAMA, 2014

4-kanals projicerad installation

16:9 | Audio 5.1

### REFERENSER

<sup>1</sup> I verkets början hänvisas till Jacob von Uexkülls tanke om att olika varelser existerar i olika tidsrymder. Jacob von Uexküll, *A Stroll through the Worlds of Animals and Men* (1957).

<sup>2</sup> Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants* (2013).

<sup>3</sup> Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference* (1993).

<sup>4</sup> Till skillnad från videoprojektioner erbjuder LED-skulpturer en materiell upplevelse av teknik, ljus och bild, och en avbildad gestalt kan urskiljas endast på visst avstånd.

<sup>5</sup> Fritt översatt ur Donna Haraway, *When Species Meet* (2008).

<sup>6</sup> Mario Blaser och Marisol de la Cadena, *Pluriverse: Proposals for a World of Many Worlds* (2018).

***“Hur kan vi bli en del av skogen och, liksom trädet, mer eller mindre ett perspektiv bland många andra?”***

FRÅN UTSTÄLLNINGEN "GESTURE", 2018

Galerie Anhava, Helsinki

foto: Jussi Tainen

MAARETTA JAUKKURI  
ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

## ATT SE BAKOM BILDERNA

Porträttkonsten har under lång tid varit föremål för **Anne-Karin Furunes'** ihärdiga intresse. Det handlar inte om traditionella porträtt där konstnären har betraktat en modell och tecknat, målat, skulpterat eller fotograferat hennes drag. I Furunes' fall är modellerna personbilder funna i olika arkiv. De är ofta förknippade med tragiska händelser under förra århundradet och deras inverkan på enskilda människor och deras liv. Bland dessa finns påfallande unga tyska soldater i Norge under Andra världskriget, judiska kvinnor som skickades från Norge till Nazityskland, offer för rashygienen i Sverige och fängslade kvinnliga brottslingar.



**PORTRAITS OF PICTURES VI, 2009**  
akryl på duk, perforerad 160x240cm

En annan bildsvit föreställer röda upprorsmän under finska inbördeskriget 1918 och kvinnor som varit med och stridit vid deras sida. Bilderna av dessa kvinnor fann hon slumpmässigt katalogiserade i finska Krigsmuseets arkiv.

Arkivbilderna som tjänat som utgångspunkt för hennes porträtt är ofta små till formatet och tekniskt anspråkslösa. Furunes fokuserar på ansiktena och beskär dem så att alla sociala statusmarkörer avlägsnas. Det är intressant att se hur mycket de nakna ansiktena trots allt berättar om de avbildade och deras personligheter, men också om tiden då bilderna tagits, om tidsandan.

Som betraktare av dessa porträtt överraskas man av att få ögonkontakt med de avbildade personerna. Det känns som om personen på bilden möter ens blick. Porträtten, framställda i en perforeringsteknik, lever med i samspelet mellan ljuset och betraktaren. Bilden förvandlas till en optisk och kinetisk upplevelse. Det är inte viktigt för betraktaren att veta vilka som visas på bilderna, eftersom deras budskap i huvudsak är visuellt. I bakgrunden öppnar sig uppgifter om i vilken situation och vid vilket tidpunkt bilden är tagen, varför den återfinns i just detta arkiv, varför den har ansetts höra hemma i en viss kategori eller förvarats utan noggrannare klassificering.

För Furunes är fotografiet ändå bara en utgångs-

**PORTRAITS OF PICTURES VII, 2007**  
akryl på duk, perforerad

punkt. Den teknik hon använder bygger på punktformade perforeringar av olika storlek som görs för hand på målarduk eller papper och släpper igenom ljus på olika sätt. Om det handlar om ett utomhusverk används aluminiumskivor och en mekanisk version av samma teknik.

Furunes har också utforskat rastrets egenskaper genom att låta ljuset falla igenom en bild eller figur utstansad i vitt papper och sedan reflekteras som ett gråtonat fotografi mot en vägg eller någon annan yta bakom papperet.

Efter sin byråkratiska tjänstgöring som identifikations- eller övervakningsdokument har arkivbilderna bearbetats och blivit porträtt. Syftet med denna övergång är att få syn på medmänniskan, en individ och ofta ett offer, mitt i hela den tragiska historia hon genomlevt.

När hon själv betraktar dessa arkivbilder lever sig Furunes in de avfotograferade personernas värld. I viss mening "översätter" hon bilderna till andra bilder. Utan att ändra på någonting uppfattar hon bakom de tragiska ödena såväl personlig skuld som värdigheten och skönheten hos levande människor som skiljts ut och brutits ned av olika ideologier och politiska system. Hon skapar nya referensramar för bilderna genom att skala av och blottlägga den djupare mänsklighet vi alla känner när vi möter den avbildade personens blick.



**PICTURE OF PORTRAITS II, 2006**  
akryl på duk, perforerad



**PICTURE OF PORTRAITS II, 2006**

akryl på duk, perforerad

Dokumentet har förvandlats till konst. Det avgörande i denna förändring är konstnärens etiska strävan med dess återklanger ur konsthistoriens bildtradition: Ecce homo. Se människan.

Med denna övergång kan även den tyske upplysningsfilosofen **Alexander Baumgartens** föreslagna definition av estetiken förknippas. **Hans-Georg Gadamer** hänvisar till den i sitt resonemang om nya sätt att definiera bildens skönhet. Enligt Baumgarten är konsten "konsten att tänka vackert" (ars pulchre cogitandi). Gadamer ser i detta en uppenbar hänvisning och medveten koppling till den klassiska

definitionen av retoriken som "konsten att tala väl" (*ars bene dicendi*).<sup>1</sup>

Vid sidan av porträtten har Furunes arbetat med både landskapsmotiv och bilder av växter och blommor. Ett av hennes offentliga verk är en fasadrelief i aluminium med blomstermotiv för en byggnad tillägnad poeten **Henrik Wergeland** i Eidsvoll i Norge. Wergeland (1808–45) var på sin tid en betydande förespråkare av den nationella tanken och en uppskattad diktare. Wergelands Hus i Eidsvoll invigdes 2005 i samband med hundraårsjubileet av unionsupplösningen mellan Sverige och Norge 1905.

**“Hon skapar nya referensramar för bilderna genom att skala av och blottlägga den djupare mänsklighet.”**

**PORTRAITS OF PICTURES, 2007**

2 murals, målade och perforerade aluminium, 1075x714cm

Telenor, Bergen, Norja | foto: Øystein Klagegg





**CALVING GLACIER IV, 2013**

akryl på duk, perforerad

baserat på foto av Geir Winge Gabrielsen / Norska Polar Institute Tromsø

Furunes' verk i Ars Fennica-utställningen bygger på bilder av smältande isberg i Arktis och de flytande lösgjorda isflak avsmältningen leder till. För denna process använder både de skandinaviska språken och engelskan metaforen "isberget kalvar". Bilderna kommer från Norsk Polarinstitutts arkiv i Tromsø, där man i över 15 år har samlat material om smältande isberg.

Som motiv hör isberget till estetikens så kallade upphöjda eller sublimes kategori, där saker är gränslösa och okontrollerbara men ändå kan avnjutas på säkert avstånd. Men idag är det inte längre så.

De smältande isbergen utgör ett hot mot hela jordklotet. Med vårt agerande förorsakar vi naturens undergång. Här handlar det om de särskilt känsliga arktiska områdena.

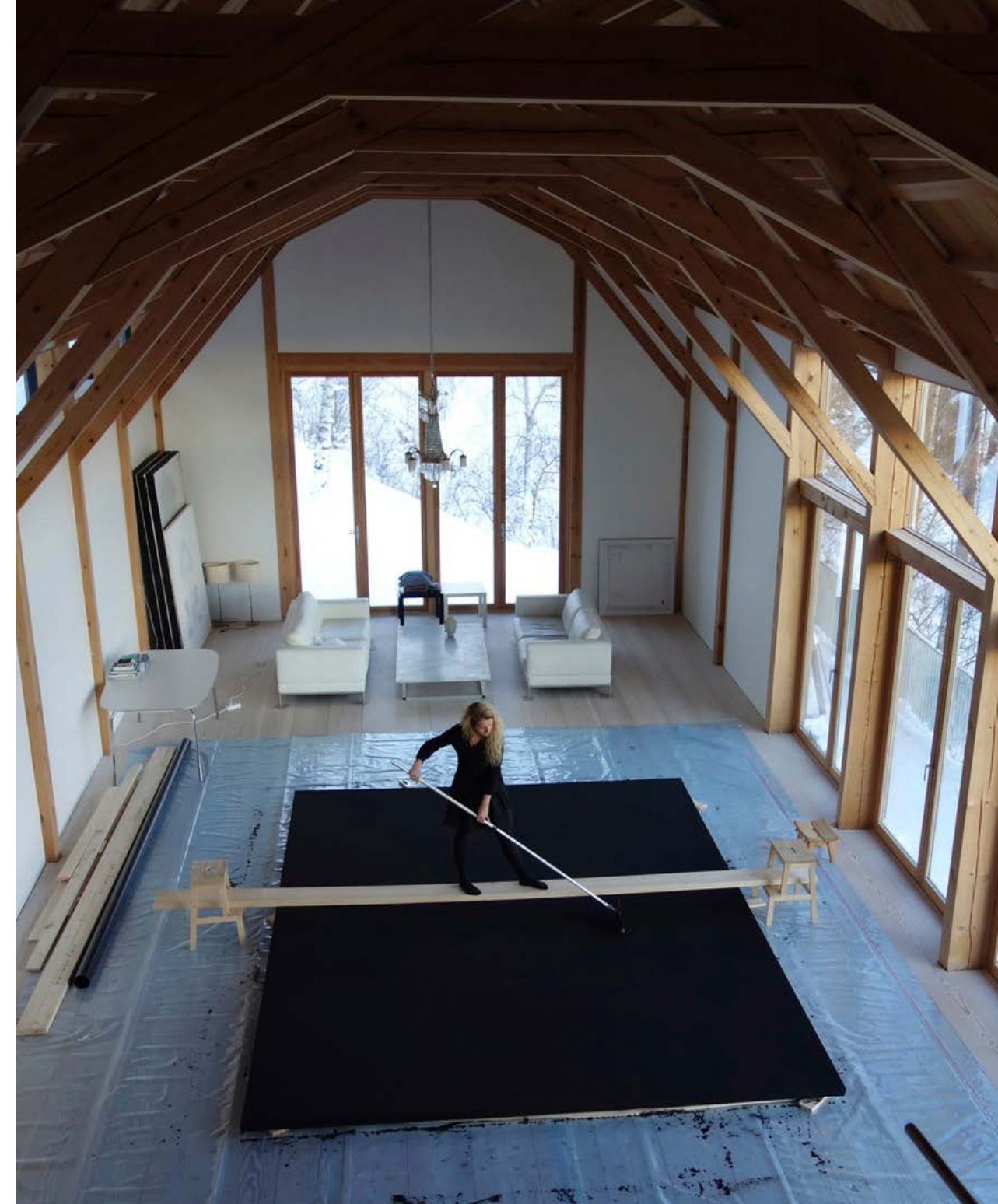
**“Isberget kalvar:  
smältande isberg och  
de flytande lösgjorda  
isflak”**

men nu tillkommer ett aldrig tidigare upplevt ansvar för naturen och för varandra.

När vi betraktar Anne-Karin Furunes' måleri upple-

Ansvar vilar nu på oss alla. De skyldiga är svåra att utpeka, för vi är alla skyldiga. Vi lever i en tid, eller snarare tidsålder, av kollektiv nostra culpa. Vi är alla ansvariga,

**ANNE KARIN-FURUNES**  
Konstnär målar i sin ateljé



ver vi något annat än inför traditionell målarkonst. Vi ser runda hål av olika storlek, reflektioner och rörligt ljus och i tanken får vi dem att betyda bilder. Konstnärens första separatutställning 1994 kallades mycket riktigt *It's All in Your Head*. Beträktaren deltar aktivt i gestaltandet av verket och skapandet av dess mening. Upplevelsen uppstår och öppnar sig när vi fokuserar på detaljer och ögonblick.

**REFERENSER**

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (transl. and ed. Robert Bernasconi). Cambridge: Cambridge University Press.



**CORPORÉALITÉS, 2020**  
 installationsvy, Perrotin, New York  
 foto: Guillaume Zicarelli



## INTERPASSIVITIES

SVALA VAGNSDATTER ANDERSEN  
 ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

Det handlar alltid om rummet. Även om det genast blir tydligt att **Jesper Just** är videokonstnär innefattar videoskärmen alltid sin omgivning. Den bryter sig ur det tvådimensionella och läcker ut sitt innehåll i det platsspecifika. Detta utbyte mellan en fysisk miljö och digitala bilder pågår ständigt i Justs konstnärskap, där varje verk tycks andas i kapp med utställningsrummet och dess historia eller med någon annan plats. Gränserna mellan gestaltade och återgivna rum verkar suddas ut när tekniken blir skulptur och den rörliga bilden uppgår i subtil

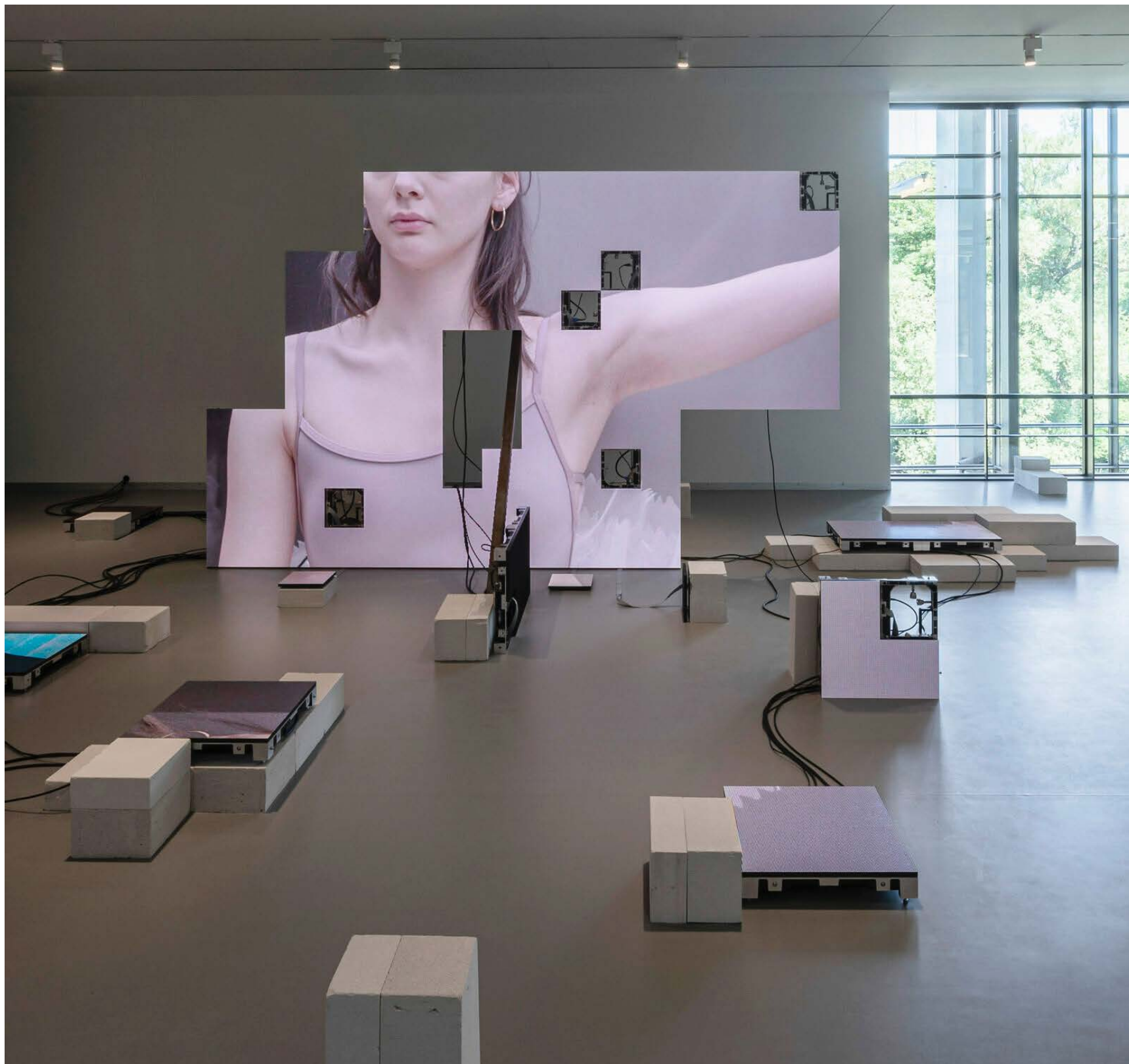
förening med yttre element. Just inledde sitt konstnärskap med att ifrågasätta kön och genus. Efterhand vidgade han perspektivet och arbetar nu med upplösningar av stelt kategoriserade motsatspar som natur och teknik, passivitet och aktivitet, rum och bild.

På senare tid har det blivit oklart om Justs verk är under uppbyggnad eller långsamt håller på att falla sönder, med beståndsdelar utströdda i rummet. När högteknologi ser ut att behöva hållas på plats av en stålbalk uppstår ett märkligt beroendeförhållande. Vi kan inte vara säkra på om balken är en kvarlämnad rest av någon byggnadsställning, en tillfällig lösning eller en fingervisning om restaurering av ett verk som just återkommit från framtiden. Detta medför en kuslig tidlöshet. Den vanliga tideräkningen verkar ha satts ur spel och framstegstanken gör sin återkomst – men inte i triumf utan litet som om den trampade okända vatten inför ögonen på oss.

Sådana otydliggjorda orsaksförhållanden och rubbade tidsuppfattningar förekommer ofta i Justs senare produktion. Olika kretslopp förbinder skådespelare på olika skärmar med ljudlandskap och skulpturelement. Detta är grundstrukturen för flera videoinstallationer och performanceverk, liksom för de verk som



*“Det har blivit oklart om Justs verk är under uppbyggnad eller långsamt håller på att falla söndet från framtiden.”*



### **CIRCUITS (INTERPASSIVITIES), 2018**

installationsvy, SMK Statens Museum for Konst

foto: Anders Sune Berg

## *“Verken tycks ske av sig själva.*

förbinder dessa med varandra. Kretsloppen skapar ett nätverk av betydelser och visuella element som också förstärker förbindelserna mellan verk som balettföreställningen *Interpassivities* (2017), *Circuits* (2018) och *Corporealities* (2020). Denna utbytbarhet mellan konstnärliga element förvandlar föreställningarna till effektmaskiner som aldrig riktigt sätts igång. Verken tycks ske av sig själva.

När igångsättandet aldrig sker understryks den upplösta motsättningen mellan passivitet och agerande. Dessutom ifrågasätts det agerande subjektet med hjälp av sammantvinnade kretslopp som anger icke-hierarkiska relationer mellan element som människokroppen, tekniken och naturen. De klassiskt skolade ballettkropparnas rörelser på LED-skärmen i *Corporealities* är inte viljestyrda utan sker som svar på impulser från ett elektroniskt muskelstimulansprogram. Kropparna är tillsam-



## “Vi är rekvisitan, åskådarna som får rummet att agera.”

mans. De vidrör varandra lätt eller håller i varandra. Varje elektrod är kopplad till en enstaka ton från ett piano som förblir dolt i videoinstallationen. När musiken spelas dras dansarnas muskler samman så att en säregen mikro-koreografi utförs. Idén om det självständiga mänskliga subjektet sätts ur spel när kropparna dansas snarare än att dansa till musiken som spelas utom synhåll. Musiken används också på andra sätt än normalt i balettsammanhang, eftersom den här sätter dansarnas lemmar i rörelse som en ansiktslös marionettspelare. Det elektro-kroppsliga nätverket åsidosätter subjektet och dess intentioner.

Den decentrerade aktionsarten i Corporealities återspeglas i en känslomässig vilsenhet. Känslan av bakgrundsmusik förstärks av ljudspårets Pavane i F-moll av Gabriel Fauré, ett högromantiskt stycke. Framförandet är mycket långsamt, med trevande pauser, och tappar ibland takten – litet som en ojämn sång på en speldosa. Istället för att de dansande kropparna rör publiken med sin uttrycksfulla föreställning spelar musiken här rollen både som emotionell katalysator (leverantör av känsla) och affektiv entreprenör (muskelmanipulator). Den strukturerande musiken framstår samtidigt som undflyende, inåtvänd, på väg att upplösas. Musiken tycks efteräpa den sårade tekniken och de tillbakadragna mänskliga kropparna.

Justs senare installationer avstår från att bjuda in betraktaren. Ingen huvudperson tar initiativ till att

driva handlingen framåt. Ofta känner sig betraktarna vilsna i början, som om de hade använt fel ingång eller missat inledningen (eftersom det inte finns någon), och de blir litet förlägna eftersom det inte finns några sittplatser eller några anvisningar om hur och var föreställningen borde upplevas. Trots detta, och märkligt nog, har de aldrig riktigt igångsatta affektmaskinerna, med sin närmast inneboende slutenhet, redan tagit betraktarna med i räkningen. Vi är rekvisitan, åskådarna som får rummet att agera. Vi är de emotionella speglarna, och vi förstärker känslan av vilsenhet i installationerna, den platsspecifika iscensättandet av att ha gått vilse.

De slutna kretsloppen som på olika sätt slingrar sig igenom verken tycks först återhållna men öppnar sig småningom och vänder ut och in på sig själva inför publiken. När kroppen fås att dansa med hjälp av elektriska impulser handlar det om dansuttryckets minsta betydelsbärande enhet eller "morfem", muskelsammandragningen. Installationernas inre miljö ställs i motsats till en externalisering som införlivar oss i hårdvaran, de elektriska installationerna, och kropparnas fysiologi. Konstmaskinerna möter sin publik utifrån och in.

From allra första början har Justs verk dekonstruerat kategorier och motsättningar som har att göra med identitet och genus, kropp och teknik, centrum och utkant. Samtidigt utmanar verken konstformer. De blandar och tänjer begrepp som skulptur,



### CORPORÉALITÉS, 2020

installationsvy, Perrotin, New York

foto: Guillaume Ziccarelli

*“Så närhelst betraktarna  
känner sig vilsna i en  
installation av Just, då har  
de kommit helt rätt.”*



video, installation och konceptkonst. Ingen genre dominerar på någon annans bekostnad. Jesper Justs egen estetik suddar ut gränserna och låter genrerna framträda som en tekno-poetisk konstnärlig helhet. Det tekno-poetiska genomsyrar Justs senare verk som ett varumärke. Tekniken är inte bara en praktisk medielösning för presentation av konstnärligt innehåll. Den är en del av bilden, bidrar till verkens

stilla skönhet och deltar i dem på lika villkor med människor och naturfenomen.

Så närhelst betraktarna känner sig vilsna i en installation av Just och misstänker att de har gått åt fel håll någonstans eller hamnat i maskinrummet, då har de kommit helt rätt och kan uppleva verket inifrån och ut.

**CORPORÉALITÉS, 2020**

installationsvy, Perrotin, New York

foto: Guillaume Ziccarelli



KAI KARTIO  
ÖVERSÄTTNING: CAMILLA TAAVITSAINEN

## OM VIGGO

Det är angenämt att skriva om **Viggo Wallenskölds** konst, men jag kan inte göra det objektivt. Det handlar inte bara om att Viggos verk tilltalar mig så starkt. Vi blev vänner på 90-talet, på Sinebrychoffs konstmuseum. Viggo gjorde sin civiltjänst där samtidigt som jag arbetade på museet som tillförordnad assistent. När man som jag känner konstnären personligen kommer man oundvikligen att se på hans produktion genom det prisma som konstituerar hans person. Det gör man i synnerhet när det handlar om en så oförglömlig person med en så speciell historia.

När Viggo var barn var hans väg i livet på sätt och vis utstakad. Han var arvtagare till den stora Stensböle gård nära Borgå. Herrgården

*“När man som jag känner konstnären personligen kommer man oundvikligen att se på hans produktion genom det prisma som konstituerar hans person.”*

ägdes av Viggos farmor **Gunvor Wallensköld-Rotkirch**, som hade meningskiljaktigheter med sin son. Viggos far, den originelle målaren **Ivan Wallensköld-Rotkirch**, var naturvårdare till själ och hjärta. Skyddet av de stora urskogarna som hörde till Stensböle var en

hjärtesak för honom. Moderns syn på skötseln av gården var mera konventionell. För henne var det viktigast att den historiskt värdefulla herrgårdsmiljön skulle bevaras i gott skick. Därför fattade hon beslutet att donera Stensböle till Svenska Litteratursällskapet.

På grund av de distanserade relationerna inom familjen besökte Viggo knappt sin farmor, men i barnets fantasi måste det ha legat ett slags ödesmättat sagoskimmer över Stensböle. Donationen innebar en stor förändring, som naturligtvis också färgades av faderns gränslösa besvikelse, av hans bitterhet mot modern och av oron för skogarnas öde.



**MORGON, 2020**

olja på duk, 120 x 90cm

privatsamling

***“Viggos figurer är ofta nakna eller halvklädda och de har ofta både kvinnliga och manliga könsattribut.”***

Resulterade skiftet i den förutbestämde, förpliktande identiteten också till en slags känsla av rotlöshet hos Viggo? Som vuxen träffade han sin farmor och de fick en varm relation. Han förstod också vilken börda han besparades när underhållet av Stensböle lyftes från hans axlar. Skulle Viggo någonsin ha blivit målare och författare om det inte varit för farmoderns donation? Någon slags minne av Stensböle ekar i vilket fall som helst kring många drag i Viggos konst.

Viggo var enda barnet till två målare, och därför var konstnärslivet bekant och självklart för honom. Via studier i konsthistoria och på Helsingfors universitetets ritsal fann han år 1990 vägen till Konstakademins skola. Efter de experimentella studieåren var tematiken och huvudlinjerna i hans produktion märkligt klara så snart han var färdig med studierna i mitten av 90-talet.

I sådana verk som Vår (1994) och Morgon (1994) finns redan alla de drag som skulle känneteckna Viggos konst: harmoniska kompositioner och interiörer med

ensamma figurer vars kroppar på något sätt avviker från de rådande idealen. I namnen upprepas ofta årtiderna och dygnets tider, fulla av förväntan och melankoli. Vissa av Viggos viktigaste teman har han ständigt återkommit till och varierat.

Man kunde tro att verken som återger besynnerliga eller lemlästade figurer skulle vara väldigt tröstlösa. Så är emellertid inte fallet, i stället andas de frid och högaktning. För Viggos personer är kroppen ett öde att stilla underkasta sig; här är jag och kan inte annat. Tanken om kroppen som fängelse är som mest konkret i verken där den amputerade kroppen konstgjort hålls vid liv. Stämningen är här också harmonisk, melankolisk men inte ångestfylld.

Viggos figurer är ofta nakna eller halvklädda och de har ofta både kvinnliga och manliga könsattribut. Sexualiteten är starkt närvarande, men inte som aktiv verksamhet eller laddning, utan som en del av den kroppsliga existensen och dess problematik. Sexualiteten är en del av den givna skepnaden som lugnt måste accepteras.

**VINTER, 2020**  
olja på duk 165 x 100cm

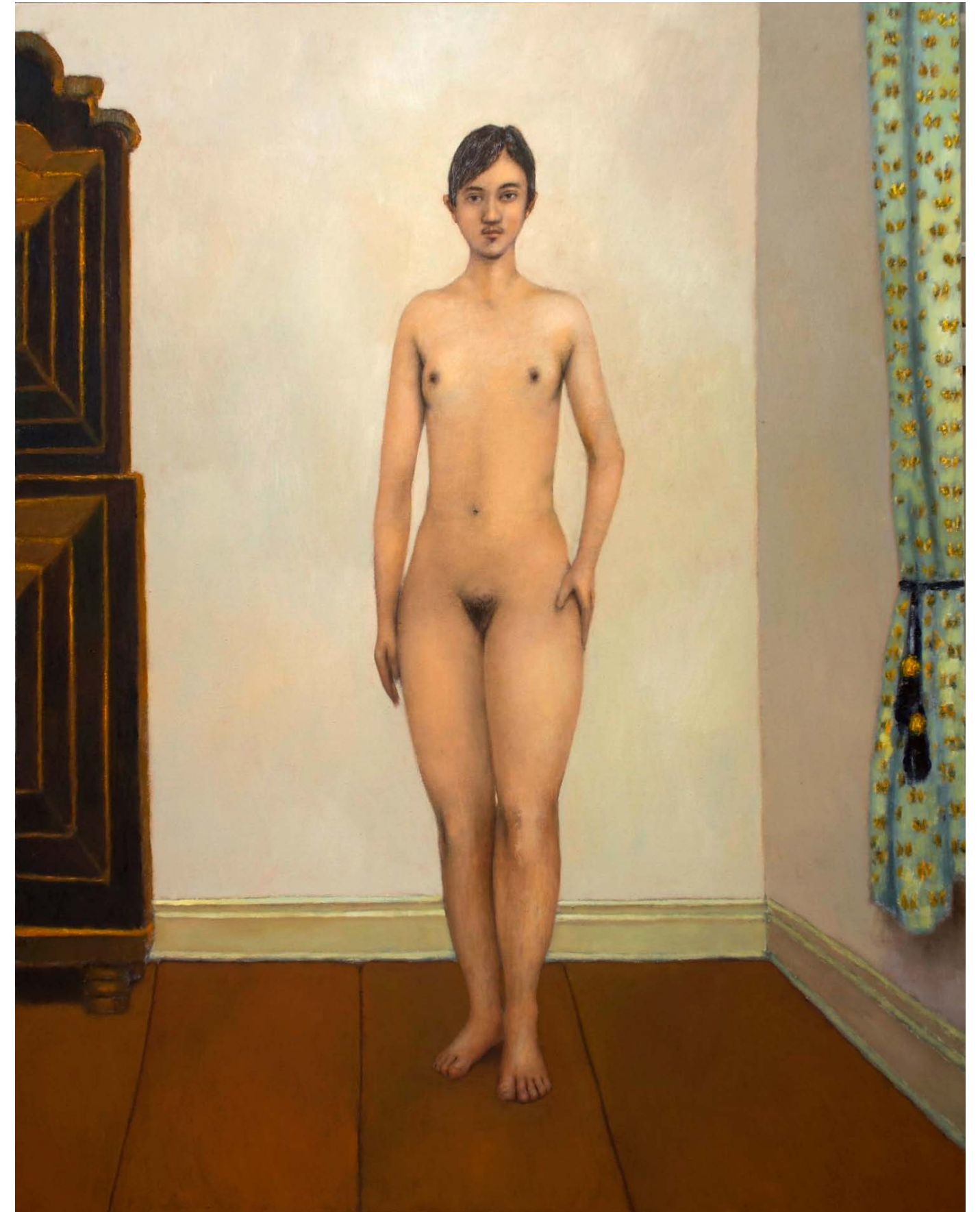
Vissa verk har namn som syftar på historien och på högreståndspersoner: *Prinsessan*, *Riket*, *Arvet*, *Röda rummet*, *Privatsamling*, *Grevinnan*... Här finns syftningar på traditionellt porträttmåleri och traditionella interiörer och det är lätt att se kopplingar till Viggos egen historia och släktbakgrund. Mest uppenbar är kopplingen i Viggos målningar från de senaste åren, som bygger på gamla fotoalbum från Stensböle.

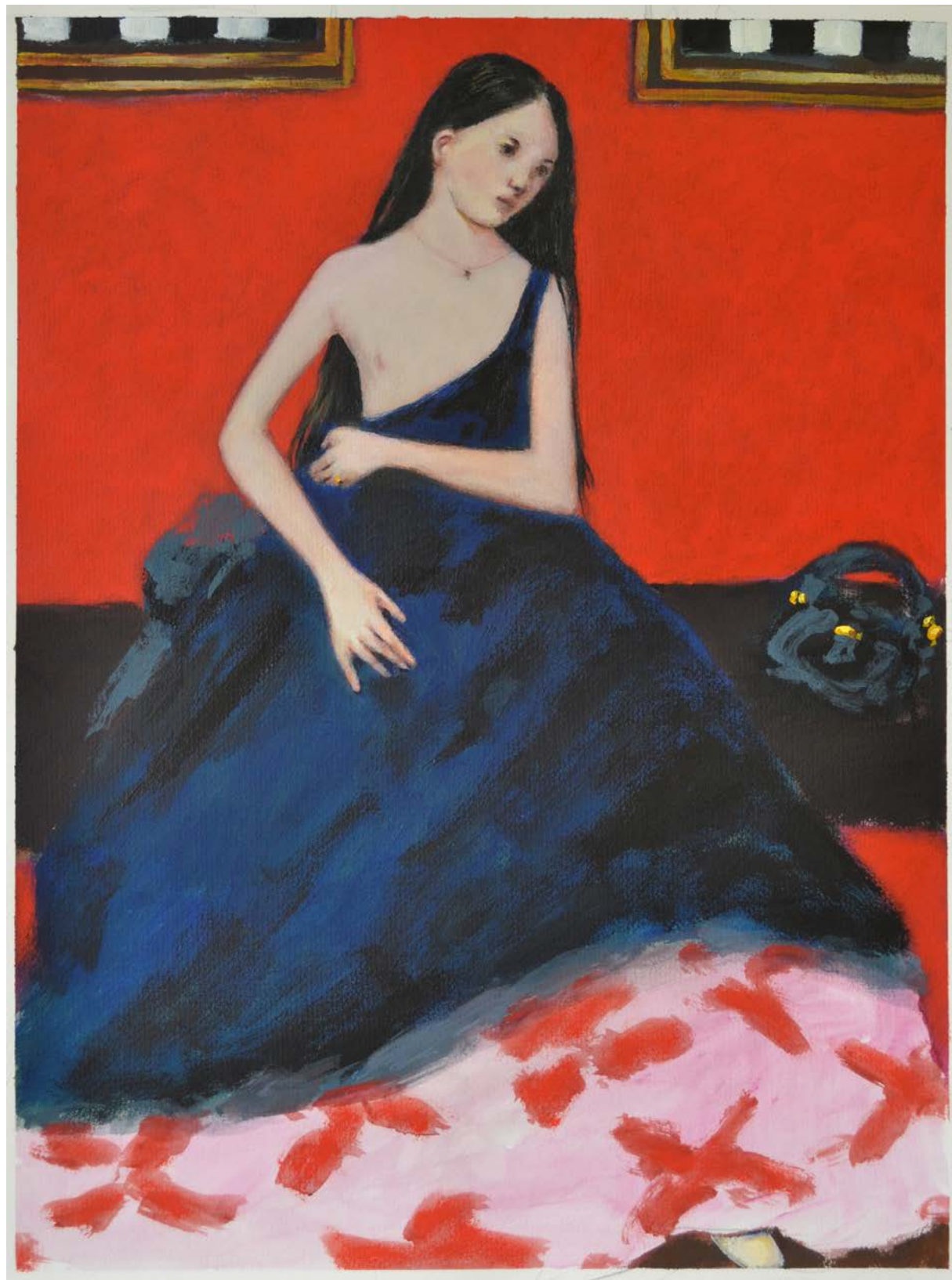
Under hela sin verksamma tid har Viggo parallellt använt sig av två mycket olika sätt att måla. Dels använder han en distinkt teknik som bygger på tjocka lager av färg och en torr, sträv färgyta som för tankarna till **Balthus**, en konstnär som Viggo beundrar. Färgytorna är här ofta kontrastrika och glöder på ett sätt som påminner om ikoner från Novgorod. Viggo har sedan barnsben varit intresserad av ikoner och ortodox kultur, kanske tack vare sin mor som var en meriterad ikonmålare. Intresset för ikonkonst syns också i hans kompositioner och i viss mening också i hans människosyn.



*“Det är lätt att se kopplingar till Viggos egen historia och släktbakgrund... Mest uppenbar är kopplingen i målningar, som bygger på gamla fotoalbum från Stensböle.”*

**PRINSESSA, 1994**  
olja på duk 180 x 140cm  
*Kiasma*





**BAL, 2012**  
akryl på papper 56x42cm  
*Privatsamling*



**PRIVATSAMLING, 2012**  
akryl på papper 45x42cm  
*Amos Rex*



Det andra målningsättet bygger på flytande färg och fartfyllda penseldrag med genomskinliga färger. Det är ett sätt att måla som Viggo gärna har använt under senare år, för målningarna med utgångspunkt i släktporträtt, men tekniken har alltid funnits hos honom, särskilt i hans små landskapsstudier.

Viggos böcker och bokillustrationer är ett kapitel för sig. Viggos första verk om den mytiska mykologen Anatolij D. Mbdrinov utkom 2005, och fortsättning har följt i intensiv takt särskilt under de senaste åren: *Anatolij D. Mbdrinov aikalaistensa silmin* utgavs 2016, *Stroganoff: Anatolij D. Mbdrinovin tutkimuksia* kom 2018 och i fjol utkom *Tutkimattomat sienet ennen ja nyt: Anatolij D. Mbdrinovin tutkimuksia*.

Genom de här böckerna, med de vilt expressionistiska illustrationerna som ett väsentligt inslag, har Viggo i praktiken skapat en alldeles egen skönlitterär genre. Hans galopperande fantasi accelererar ställvis så häftigt att man tappar andan. I böckerna släpper Viggo också lös sin anarkistiska humor. När jag läste Stroganoff skrattade jag så hejdlöst att min fru undrade om jag fortfarande var vid sunna vätskor. Den sista boken, *Tutkimattomat sienet ennen ja nyt*, har en mera sorgmodig ton.

Hur männe Viggo överraskar oss i fortsättningen?

***“Viggo har i praktiken skapat en alldeles egen skönlitterär genre. Hans galopperande fantasi accelererar ställvis så häftigt att man tappar andan.”***



**UNNAMED, 2016**  
Installation med 5 projectioner  
20m x 2,5m

LARS-ERIK HJERTSTRÖM-LAPPALAINEN  
**NOLLPUNKT 1:1**

Den här utställningen utgör en situation; den är given, men skulle inte finnas dig förutan. Det som sker där, sker i dig – det är din sak, det angår dig. Det givna är dokument, att animera, men hur och att det faktiskt sker, beror på dig och ditt förflutna, dina projekt, din klass, din hälsa och allt annat som har råkat bli din individualitet. Situation är inte att förväxla med installation. Den senare omvandlar allt den innefattar till konstobjekt och gör betraktaren till en figurant som fyller en iscensatt funktion. Här vill **Magnus Wallin** tvärtom komma åt någonting som är dokument även i konsten, vilket en installation skulle omöjliggöra. Och åskådaren ska inte inlemmas som konst, utan som sig själv. Be-





greppet situation kommer från **Simone de Beauvoir**. Styrkan i det är att alla dessa individuella situationer utgör relationer till en värld som ändå är densamma och gemensam för oss alla. Och den är dessutom implicerad i situationen. I existensen finns det alltså ingen neutral mark, ingen distans som befriar oss från det individuella eller skyddade oss från att vara en del av den gemensamma världen. Så är det att

befinna sig med Wallins konst.

Lättast att känna igen som dokument är fotografierna i *Unnamed Film* (2017): vetenskapligt avbildade och insamlade exempel på kroppar som strider mot normen. Men även denna utställnings monokromer, *Are you in pain? - Not anymore* (2021), fungerar överraskande nog som dokument, nämligen över den

form som brukar betraktas som måleriets nollpunkt, **Kazmir Malevitjs** *Svart kvadrat* (1915). Här får man inte missta sig: Wallin försöker inte skriva in sig i måleriets historia genom att ta sig an det renaste måleriet. Istället är det nollpunktens funktion han är ute efter.

Om man tänker på Celsius gradsystem, så består den av två olika typer av grader: ordinal-grader, definierade av ett visst gemensamt intervall, och kardinalgrader, nämligen 0 och 100 grader, definierade av händelser i världen. 0-punkten bestäms inte av sitt avstånd till +1 eller -1 grad, utan enbart i relation till vattnets fryspunkt. Utifrån ordinalgraderna skulle man kanske ibland säga att det började koka vid en längre temperatur, men då får man helt enkelt ställa om och bestämma ordinaltalen utifrån kokpunkten. Vilket innebär att faktiskt alla nollpunktsinstanser skulle kunna vara sinsemellan olika.

Därför är det av betydelse att Wallin har gjort många monokromer. Mängden lyfter fram monokromen som en situation, upprepningsbar med variationer – inte en historiskt unik händelse utan en form. Därför propsar Wallin på att reproducera den exakta storleken på Malevitjs verk, 79,5x79,5 cm. Upprepningen betonar formen, och skalan 1:1 betonar dess status som dokument över den situation i vilken den enfärgade kvadraten första gången förvandlades till konst. Den övergången är en animering. (Och när dessa monokromer ses på jämna avstånd

från varandra mot de blankt vita väggarna, går nog tankarna lätt till filmrutor.) Det som sker i en animation är att objekt får liv, precis som den enfärgade ytan får liv som monokrom. Och ett

objekt som lever är vad vi känner igen som konstverk.

**“Wallin vill komma  
åt någonting som är  
dokument även i konsten”**

**ARE YOU IN PAIN? - NOT ANYMORE, 2016**

79,5 x 79,5 cm

Från utställningen *7 monochromes and a smiley*  
Oslo Kunstforening

Monokromernas titel kommer från en replik i **Charlie Chaplins** *Ramplyjus* (Limelight, 1952). Frågan "Are you in pain?" ställs faktiskt tre gånger i filmen – "det är det enda viktiga i livet", förklarar han sitt frågeställande. Det förefaller vara Chaplins "To be or not to be"-monolog, i vilken han talar om för en som nyss begått ett självmordsförsök, att livet, kreativiteten, är det enda verkligt storslagna och mysteriösa i hela universum - och det ville självmördaren göra sig av med! Smärta är det avgörande eftersom endast det kan förstöra fantasins och intelligensens kreativa frihet, som upprepar den döda rymdens obegripliga skapande av liv. Men just därför kan annat som definierar ett verks receptions villkor, som tidsanda, trender och ålderdom, vara former av smärta. Sista gången frågan ställs är efter att den ålderstigna, före detta stjärnan i en konstnärlig form som blivit obsolet, har gjort sitt magnus opus och i det slagit sig illa. "Are you in pain?" "Not anymore". Han och hans verk hade en sista gång blivit sedda utifrån sina egna villkor. Sedan dör han.

Det där perspektivet på livet och konsten, på kreativiteten och receptions villkoren, och frågan om synlighetens villkor, tycker jag återfinns i Wallins konst. Animationen i den sker ofta genom materialvalet. I monokromernas fall: blod. Och benflisor, människoben... Hela svårigheten ligger i att få dessa material att närvara som sig själva, befriade från symbolism och metaforik. Monokromen är då lämplig, eftersom den åtminstone skyddar från uppkomsten av oavsedd figuration. Betydelsen ska inte komma genom narration eller avbildning; men det räcker inte heller med att bara tänka på blodet som blod,

**"Method fått fontanelLEN sårbar och öppnad för konsten."**

eftersom materialet självt verkar generera metaforlika innebörder. Blodets livgivande karaktär, t ex. – symbol eller inte? Oavgörbarheten medför ett litet avstånd som håller oss utanför situationen. Därför måste materialet fås att kännas, antingen som lukt i rummet eller som del av ens egen kropp. Att göra materialet kännbart som sådant är Wallins stora bedrift. Det är inte lätt. Men han har fått mig att se med blodsprängda ögon (se hans *Horizon* (2005)!) jag har känt av hans monokromer i tänderna och, inför hans *Method* (2011) fått fontanelLEN sårbar och öppnad för konsten. Konst som då blir en del av mitt organiska liv.

Ett dubbelseende äger rum där. För samtidigt som konsten kommer in i kroppen, ryggas själen tillbaka från materialen. Jag har sett folk som när de har fått reda på vad verken är gjorda av har hoppat i väg några centimeter; materialet ser man med kroppen, man ser det genom att känna samma material i sig. Uppenbarligen är de där kropparna påträngande. I den här utställningen kommer de dessutom sida vid sida med min egen kropp, då den för min syn reflekteras i de blankvita väggarna, mer avlägsna än de avvikande kropparna (monokromerna) som hänger där. Sådana reflektioner i väggarna fanns redan i hans film *Mission* (2009), precis som i verket *Cylinder* (2012).

Reflektionerna mellan monokromerna kommer att göra rummet indefinit och som i avsaknad av utsida, samtidigt som det animeras av kroppens dubbla närvaro. I det rummet kommer jag att vara utelämnad till mig själv, lika ensam som övriga kroppar där. Öppet och inneslutet, precis som loopen i *Unnamed*. Det påminner om situationens karaktär, vilken ju definieras av sin märkliga kombination av att vara



**METHOD, 2011**  
3 mänskliga skalle  
21 x 43 x 15 cm

*“Jag har sett folk som när de har fått  
reda på vad verken är gjorda av har  
hoppat i väg några centimeter.”*



**ELEMENTS, 2011**  
film installation, 3D -animerad  
16:9 HD

helt individuell och lika fullt allmängiltig.

Många, bland annat **Marcel Proust**, har erfarit hur verk tittar tillbaka på dem. Det är utmaningen från de här monokromerna: att stå och se dem med en blick som inte vill få dem att slå ner blicken eller titta bort. Då först möter man dem. Filmen på utsidan av rummet, Unnamed, är till största delen en fråga om att få de dokumenterade människorna att titta tillbaka och dig att titta tillbaka. Det är vad situationen kräver. Ibland har vetenskapsmännen beskurit bilderna så att ögonen saknas. Wallin har då gett dem nya ögon genom att lägga bilder på varandra. Precis som inne i det andra rummet ser man kropparna genom varandra – som om det vore kropparnas synlighetsvillkor för den som verkligen vill se! Emellanåt är ögonen på bilderna mörklagda, men ljusnar efter hand och tittar tillbaka. Ibland tycker jag mig se bröstkorgen lyfta sig i ett andetag. Det är en otrolig händelse i mig. En nollpunkt för hur jag fortsättningsvis vill se på människor.

**ELEMENTS, 2011**  
film installation, 3D -animerad  
16:9 HD

***“Det är en nollpunkt för hur jag fortsättningsvis vill se på människor.”***

