

ARS
FENNICA

HENNA JA PERTTI NIEMISTÖN
KUVATAIDESÄÄTIÖ SR



ARS FENNICA 2021

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

4 ARS FENNICA 30 V

HISTORIA & PALKINTO



6 EIJA-LIISA AHTIALA

SUOMI



18 ANNE-KARIN FURUNES

NORJA

ARTIKKELIT

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

GRAAFINEN SUUNNITTELU
Sometek - sometek.fi



JESPER JUST 26

TANSKA

KÄÄNNÖKSET

Joss Allen
Maaretta Jaukkuri
Mari Jaukkuri
Anders Kreuger
Liisa Muinonen
Camilla Taavitsainen
Agneta Wirberg
Kari Vähäpassi
Käännöstoimisto Itranslate Oy



36 VIGGO WALLENSKÖLD

SUOMI

MAGNUS WALLIN 46

RUOTSI

HISTORIAA & PALKINTO

Säätiöstä

Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätiö – ARS FENNICA sr on perustettu vuonna 1990. Säätiön tarkoituksena on edistää kuvataiteita ja avata suomalaiselle kuvataiteelle uusia kansainvälisiä yhteyksiä. Säätiö on perustettu suomaisten taiteenystävien ja keräilijöiden Henna ja Pertti Niemistön lahjoitusvaroin.

Tavoitteensa toteuttamiseksi Säätiö jakaa joka toinen vuosi ARS FENNICA -palkinnon yhdelle kuvataiteilijalle tunnustuksena korkeatasoisesta ja persoonallisesta luovasta työstä. Palkintoon kuuluu 50 000 euron rahapalkinto, palkintoehdokkaat esittelevä näyttely sekä sähköinen luettelo, joka on vapaasti ladattavissa säätiön kotisivuilta.

Palkinnon jako tapahtuu kahdessa vaiheessa. Palkintolautakunta nimeää palkintoehdok-

kaat pohjoismaisten taiteilijoiden joukosta. Nelihenkisen lautakunnan pysyvänä puheenjohtajana toimii LT, hallintotieteiden kunniatohtori Leena Niemistö ja vaihtuvina jäseninä museonjohtaja Kai Kartio, museonjohtaja Leevi Haapala ja kuvataiteilija Kari Vehosalo. Vuoden 2021 ehdokkaat ovat Eija-Liisa Ahtila Suomesta, Anne-Karin Furunes Norjasta, Jesper Just Tanskasta, Viggo Wallensköld Suomesta ja Magnus Wallin Ruotsista

ARS FENNICA 2021 -näyttely on Hämeenlinnan taidemuseossa 15.10.2021 – 3.4.2022. Palkinnon saajan valitsee palkintolautakunnan kutsuma ulkomainen taideasiantuntija.. Palkinnon saaja julkistetaan 10 helmikuuta 2022.. Sitä ennen yleisö on voinut tutustua ehdokkaisiin, valita ja äänestää oman suosikkinsa.

VAAKASUORA, 2011
6-kanavainen videoinstallaatio
16:9 | Ääni 5.1
→



TARU ELFVING

JOS YKSI OLISI MONTA

Komea kuusi tanssii tuulella aavistuksen epävireisin rytmein. Sen huiman korkeuden tallentaminen vääristämättä on vaatinut kuusi erillistä liikkuvaa kuvaa, eikä puu mahdu luonnollisessa koossaan sisälle näyttelytilaan kuin vaakatasoon käännettynä. Kuusen muotokuva todistaa kohteensa eloisuutta paljastaen samalla ihmisen näkökulman rajallisuuden. Tuuli määrittää äänimaiseman sävyt: puu narisee ja sen oksat havisevat kurittomasti. Lintujen laulu kiirii kuvan ulottumattomista. Ihmishahmo seisoo kuusen juurella, hieman sivussa. Kun kuusen mittakaava otetaan standardiksi, ihminen osoittautuu riittämättömäksi kaiken mittatikuksi.

KUVA: PETRA KOTRO

“Voiko hämmästyä jostain, jonka tuntee läpikotaisin?”

MARIAN ILMESTYS, 2010
3-kanavainen videoinstallaatio
16:9 | Ääni 5.1



“Voiko hämmästyä sijoiltaan jostain, jonka tuntee läpikotaisin?”, kertojan ääni ihmettelee teoksessa *Marian ilmestys* (2010). Taidehistoria tarjoaa lähtökohdan enkelin ja nuoren naisen kohtaamisen uudelleentulkinnalle, jossa keskitytään ikonisen kohtauksen harjoitteluun. Renessanssimaalausten sivuhenkilöt, kuten salakuuntelevat palvelijat ja linnut, saavat myös keskeisen roolin hiljaisina todistajani. Kirjekyyhkyt toimittavat omia rituaalejaan ihmisesiintyjien rinnalla ja seuraavat heitä ylhäältä käsin kuin kirkon parvelta. Huomio hajautuu kuin huomaamatta.

Maalaukset esittävät samanaikaisesti sekä neitseellisen hedelmöittymisen ihmeen että rationaalisen valistuksen ajan maailmankuvan synnyn. Hengen ja ruumiin kohtaamista hallitsee lineaarinen perspektiivi. Ahtilan teoksessa taas eri uskomusten ja näkökulmien yhteensovittamattomuus avaa tilan, jossa voi uudelleen tarkastella ihmisen, naisen, pyhän ja eläimen käsitteitä sekä niiden välisiä suhteita. Ihmeenä näyttäytyykin monien rinnakkaisten todellisuuksien mahdollisuus.¹ Linnut eivät ole vain todistajia, vaan myös oppaita, jotka siivittävät erilaisia katsomisen tapoja. Lupaamatta mielen tai sielun transspondenssia materiasta, ne saattavat avata reitin ulos ihmisen “lajiyksinäisyydestä”.² Tätä ihmettelyä voi saada aikaan, ennen yrityksiä ymmärtää tai määritellä.³

Puun esittämistä koskeva tutkimus on avannut Eija-Liisa Ahtilan työskentelyyn lukuisia jatkokysymyksiä viime vuosikymmenen aikana: Kuka tai mikä voidaan nähdä tai kuulla päähenkilönä liikkuvan kuvan kerronnoissa? Installaatiossa *Vaakasura* (2011) kuusi haastaa perustavalla tavalla ihmisen aisteihin pe-

rustuvia teknologioita ja historiallisesti vakiintuneita esittämiskäytänteitä. Samalla se horjuttaa oletuksia sekä näkökulman että olemisen ainutkertaisuudesta. Useaan kuvaan levittäytynyt kuusi näyttäytyy yksilönä, mutta esittää samalla moneuttaan. Puu on osa monilajista yhteisöä ja riippuvainen niin mikroskoop-

pisista vuorovaikutussuhteista kuin planetaarisista voimista. Miten kuvata tätä kuudessa kohtaavien näkökulmien moninaisuutta?



MAHDOLLINEN RAKKAUS, 2018

kolmiosainen hybriditeos

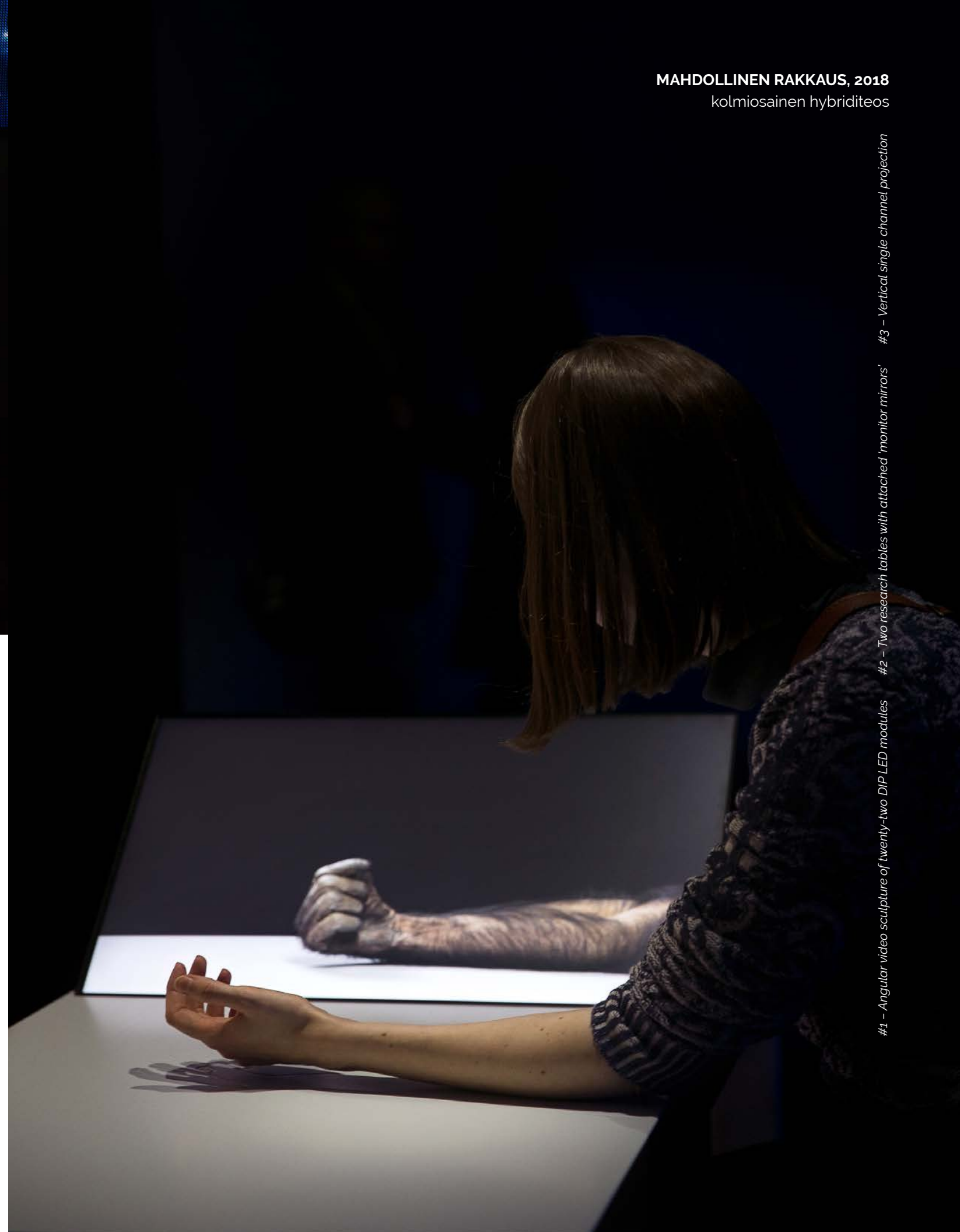
Teoskokonaisuus *Mahdollinen rakkaus* (2018) pureutuu yhä syvemmälle elämän ihmeelliseen punokseen kiintymiskykymme eri ulottuvuuksia tunnustellen. Länsimaisen kulttuurin alistama ja ihannoima äiti kuvataan avaruudessa leijuvana hahmona LED-videoveistoksessa *Äidin muisto*.⁴ Vailla kiinteitä koordinaatteja tai maata jalkojensa alla, hän näyttäytyy arkisuudessaankin kosmisena. Kun katsoja siirtyy lähemmäs ja hahmo liikkuu häntä kohden kädet syleilyyn avautuneina, hahmo sumentuu materiaalisiksi väripikseleiksi ja liukuu koskettelevan katseen alueelle, jossa ei ole selkeärajaisia etäisyyksiä.

Kahdella Tutkimuspöydällä katsoja todistaa omien käsiensä muodonmuutoksen toisen kädellisen raa-

joiksi. Kun silmämme ja hermomme kertovat muuta kuin mitä olemme oppineet uskomaan, minän rajoja valvovat eronteot pettävät. Yhteenkietoutuminen ei kuitenkaan pyyhi pois erilaisuuden merkityksellisyyttä. Sama ja toinen eivät vain enää näyttäydy vastakohtina. Kun videon *Kynnyksellä* simpanssi vilkaisee katsojia, sanoja ei löydy kohtaamisen välittäjiksi eikä keinoja nähdä mitä toinen eläin näkee. Ilman tarinaa tai edes ääniä opasteina, Mahdollinen rakkaus tarjoaa hiljaisen tilanteen, jossa uudelleen kalibroida aistejamme katsojina.

MAHDOLLINEN RAKKAUS, 2018

kolmiosainen hybriditeos



#1 – Angular video sculpture of twenty-two DIP LED modules #2 – Two research tables with attached 'monitor mirrors' #3 – Vertical single channel projection

Ahtilan varhaisemmissa teoksissa päähenkilöt muovautuvat suhteessa läheisiinsä läpi sukupolvien ja lajien rajojen sekä yli historiallisten ja maantieteellisten etäisyyksien. Kuolema, muiden kärsimys ja mielen horjunta haastavat hienovireisesti teoksissa vakiintuneita käsityksiä rationaalisesta toimijuudesta ja yksilöllisestä minuudesta. Niin henkilöiden kuin heidän kotiensakaan rajat eivät vaikuta tiukasti var-tioidulta vaan lempeän tai jopa uhmakkaan avoimil-ta ja mukautuvilta.

Monikanavaisissa installaatioissa katsojat kokoavat tarinan kaarta yhteen useiden rinnakkaisten näky-

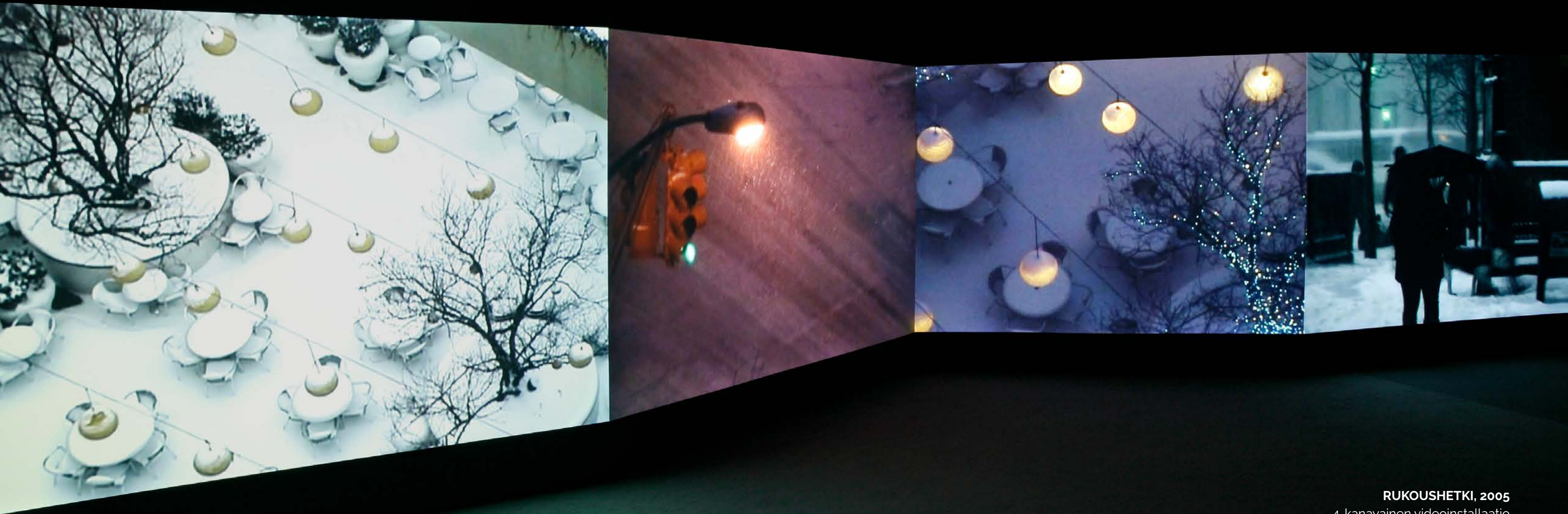
mien välillä navigoiden. Henkilöhahmot osoittavat usein sanansa katsojille ja kutsuvat heidät sisään kuvitteellisten tapahtumien tilaan. Puhe ei ainoastaan kuljeta viestejä, vaan kurottaa toisia koh-den. Äänet vuotavat kuvista ja irtautuvat lineaarisesta ajasta, kun taas henkilöt kuulevat ääniä toisaalta. Kielen pettäessä keho ottaa mieleltä vallan klassis-sessa elokuvakerronnassa. Henkilöiden haukkuessa toisiaan Ahtilan teoksissa tämä järjen ja ruumiin di-kotomia kuitenkin kyseenalaistuu: mitä jos he eivät olekaan suunniltaan, vaan neuvottelevat näin huo-koisista keskinäisistä rajoistaan? Mitä jos kieleemme – puhuttu, visuaalinen ja kerronta – eivät riitäkään

yhteydenpitoon muuttuvassa maailmassa?

Rituaalit, jotka päättyvät alkuun ovat usein keskei-siä niin Ahtilan teoksissa kuin niiden käsittelemis-sä huolenpitoa vaativissa suhteissa. tästä poistettu Rukoushetki (2005) kertoo perheenjäsenen, koiran, kuolemaa seuraavasta surusta. Henkilökohtainen tarina syvästä kiintymyksestä ja menetyksestä hei-jastelee nyt myös ympäristökriisin aikaansaamaa akuuttia ekologista surua. "Vastaan ja vastuun otto on mahdollista vain näissä solmukohdissa, eläinten ja ihmisten katsoessa toisiaan, tahmeina sotkeu-tuneista historioistaan," kirjoittaa Donna Haraway.⁴ Miten luoda sukulaisuutta ja katsoa silmästä silmään

toista, jolla on radikaalisti erilainen kokemus maail-masta? Muita olentoja ei voi asettaa ihmisille varat-tuihin kehyksiin näissä raameissa piilevien ideoiden ja ideaalien muuttumatta.

Kyky kokea ja muuntautua muiden mukana, kuvitel-len ja aistimellisesti, on Ahtilan teosten voimavara. Teoksissa eivät ainoastaan linnut lennä, vaan ihmis-henkilötkin pyristelevät irti totunnaisten näkökul-miensa kahleista. Sukulaisuuden kokemus lennättää heidät yli kulttuuristen, sukupuolittuneiden ja lajien välisten erottelujen, liikkuvan kuvan kokeellisten mahdollisuuksien kannattelemina.



RUKOUSHETKI, 2005
4-kanavainen videoinstallaatio
4:3 | Ääni 5:1



*“Teoksissa eivät ainoastaan
linnut lennä, vaan ihmishenkilötkin
pyristelevät irti totunnaisten
näkökulmiensa kahleista.”*

TALO, 2002

3-kanavainen videoinstallaatio

16:9 | Ääni 5.1

Tutkimuksia draaman ekologiasta (2014) tarkastelee, miten elokuvallinen kerronta ja sen eri elementit, kuten kompositio, rajausta ja tarkennus, sallivat monia rinnakkaisia näkökulmia. Miten liikkuva kuva voisi huomioida eriävien maailmankuvien keskinäistä riippuvuutta? Linnut, paitsi johdattavat meidät rajattomaan ilmatilaan, myös opettavat meille että aika ei ole yksi. Ihmiset elävät pääskysen silmissä kuin hidastetusti, kun taas tähtien elinkaaren rinnalla koko olemassaolomme on häviävän nopea välähdys. Voisimmeko oppia muiden lajien muodonmuutoksista miten muovata omia näköalojamme?

Ahtilan teoksia on kutsuttu inhimillisiksi draamoiksi, mutta voiko draama koskaan olla yksinomaan inhimillistä, viimeisimmät installaatiot kysyvät. Fiktio on tehokas keino horisonttien laajentamiseen ja näkemysten tuulettamiseen kun puretaan ummehtuneita käsityksiä ihmisen erityisasemasta. Käsikirjoitus ohjaa kuitenkin yhä vähemmän Ahtilan kokeellista prosessia, jossa ennalta arvaattomien tekijöiden vaikutus on vahvistunut. Teosten katsojat taas eivät enää niinkään kudo yhteen tarinoita, vaan astuvat sisään näkökulmien "pluriversumiin".⁶

Sekä renessanssiperspektiivin kehitys että sen modernistinen pirstalointi ottivat osaa aikansa yhteiskunnallisiin muutoksiin Euroopassa. Miten taiteen menetelmät ja välineet voivat vastata tämän päivän muutoksiin maailmassa ja maailmankuvissa? Miten kuvata esimerkiksi metsää monimuotoisena ekosysteeminä ja heterogeenisenä yhteisönä, eikä vain paikkana tai luonnonvarana, puupeltona, joka on ihmisen katseen ja teknologioiden mitattavissa? Miten tulla osaksi metsää, puun kaltaiseksi, enemmän tai vähemmän yhdeksi näkökulmaksi monien joukossa?



INSTALLAATIONÄKYMÄ, Marian Goodman Gallery New York

TUTKIMUKSIA DRAAMAN EKOLOGIASTA, 2014

3-kanavainen videoinstallaatio

16:9 | Ääni 5.1

VIITTEET

¹ Teoksen alussa viitataan Jaboc von Uexküllin ajatukseen eri elollisten olentojen erilaisista aika-tiloista. Jacob von Uexküll, *A Stroll through the Worlds of Animals and Men* (1957).

² Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Tecahings of Plants* (2013).

³ Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference* (1993).

⁴ Videoprojisoinnista eroten led-veistoksessa teknologia, valo ja kuva ovat materiaalisena koettavana tilassa ja kuvattu hahmo erottuu kuvana vain kauempaa katsottuna.

⁵ Kirjoittajan vapaa suomennos. Donna Haraway, *When Species Meet* (2008).

⁶ Mario Blaser & Marisol de la Cadena, *Pluriverse. Proposals for a World of Many Worlds* (2018).

“Voisimmeko oppia muiden lajien muodonmuutoksista miten muovata omia näköalojamme?”

NÄYTTELYSTÄ "GESTURE", 2018

Galerie Anhava, Helsinki

kuva: Jussi Tiainen



MAARETTA JAUKKURI

NÄHDÄ KUVAN TAAKSE

Muotokuva on **Anne-Karin Furunesin** pitkäaikaisen ja jatkuvan kiinnostuksen kohde. Kyseessä ei ole perinteinen muotokuva, jossa taiteilija katsoo mallia ja piirtää, maalaa, veistää tai valokuvaa kuvattavan kohteensa. Mallit Furunesin kohdalla ovat eri arkistoista löydettyjä henkilökuvia. Ne liittyvät usein viime vuosisadan traagisiin tapahtumiin ja niiden vaikutuksiin yksittäisiin ihmisiin ja heidän elämäänsä. Näiden joukossa on esimerkiksi silmiinpistävän nuoria saksalaisia sotilaita Norjassa toisen maailmansodan aikana, Norjasta natsi-Saksaan lähetettyjä juutalaisia naisia, rotuhygienian uhreja Ruotsissa, naispuolisia rikollisia vankilassa.

KUVA: PETRA KOTRO



PORTRAITS OF PICTURES VI, 2009

akryyli kankaalle, rei'itetty 160x240cm

Toisaalta kuvia on Suomen sisällissotaan 1918 osallistuneista punakapinallisista ja heidän rinnallaan taisteluissa mukana olleista naisista. Kuvia näistä naisista hän löysi satunnaisesti luokiteltuina Suomen sotamuseon arkistosta.

Muotokuvien lähtökohtina ovat arkistokuvat ovat usein pienikokoisia ja teknisesti vaatimattomia. Furunes keskittyy kasvoihin ja rajaa ne tavalla, joka riisuu niistä kaikki henkilön sosiaaliseen asemaan liittyvät attribuutit. Mielenkiintoista on nähdä kuinka paljaat kasvot kuitenkin kertovat kuvassa olevasta henkilöstä, hänen persoonastaan, mutta myös ajasta tai ajan hengestä, jolloin kuva on otettu.

Muotokuvien katsoja kokee yllättäen saavansa katsekontaktin kuvattuun henkilöön. Tuntuu, että kuvan henkilö katsoo takaisin. Perforointitekniikalla toteutettu muotokuva elää valon ja katsojan liikkeiden mukaan ja muuttaa kuvan optiseksi, kineettiseksi kokemukseksi.

Kuvia katsottaessa ei ole tärkeää tietää kenestä on kyse, sillä kuvien viesti on pääasiassa visuaalinen. Niiden tausta avautuu tiedoista, jotka kertovat missä tilanteessa ja milloin kuva on otettu, miksi se on tässä arkistossa ja määritelty tiettyyn kategoriaan kuuluvaksi tai taltioitu ilman tarkempaa luokitusta. Valokuva on Anne-Karin Furunesille kuitenkin vain lähtökohta. Hänen käyttämänsä tekniikka perustuu

PORTRAITS OF PICTURES VII, 2007

akryyli kankaalle, rei'itetty

maalaukskankaalle tai paperille käsin lävistettyihin erikokoisiin pisteenmuotoisiin reikiin, jotka läpäisevät valoa eri tavoin. Jos kyseessä on ulkotilaan tuleva teos, samaa tekniikkaa käytetään koneellisesti alumiinilevyille.

Furunes on tutkinut rasteriverkon ominaisuuksia myös heijastamalla valoa valkoiselle paperille rei'itettyyn kuvaan ja kuvioon, joka heijastuu harmaasävyisenä valokuvana paperin takana olevalle seinälle tai muulle pinnalle.

Arkistokuvat, jotka ovat olleet byrokratialle tarpeellisia tunnistus- ja valvontadokumentteja, on muokattu muotokuviksi. Tämän siirtymän tavoitteena on nähdä kanssaihminen, yksilö ja usein uhri, kaiken sen traagisen historian keskellä, jossa hän on elänyt.

Katsoessaan arkistojen kuvia Anne-Karin Furunes tuntee eläytyvän valokuvien esittämien henkilöiden maailmaan. Tietyissä mielessä hän "kääntää" kuvat toisiksi. Hän ei muuta mitään, mutta näkee traagisten kohtaloiden taustalla niin yksilöllisiä syitä kuin eri ideologioiden ja politiikan eristämistä tai särkeä eläneiden henkilöiden arvokkuuden ja kauneuden. Hän siirtää kuvat toiseen viitekehykseen kuorimalla esiin ja paljastamalla näissä kuvissa olevan syvän ihmellisyyden, jonka me kaikki tunnistamme



PICTURE OF PORTRAITS II, 2006

akryyli kankaalle, rei'itetty



PICTURE OF PORTRAITS II, 2006

akryyli kankaalle, rei'itetty

katseemme kohdatessa kuvatun henkilön silmät. Dokumentti on muuttunut taiteeksi; ratkaiseva aspekti tässä muutoksessa on taiteilijan eettinen pyrkimys, jossa on kaikuja taidehistorian Ecce homo-Katso ihmistä kuvaperinteestä.

Tähän siirtymään voidaan liittää myös saksalaisen filosofin **Alexander Baumgartenin** valistusaikana esittämä estetiikan määritelmä, johon **Hans-Georg**

Gadamer viittaa pohtiessaan kuvan kauneuden uudenlaista määrittelyä. Tämän mukaan taide on "kauniisti ajattelemisen taidetta" (ars bene dicendi). Gadamer näkee tässä ilmeisen viittauksen ja tietoi-

sen kytkennän klassiseen retoriikan määritelmään eli "hyvin puhumisen taiteeseen" (ars pulchre cogitandi).¹

"Hän siirtää kuvat toiseen viitekehykseen kuorimalla esiin ja paljastamalla näissä kuvissa olevan syvän inhimillisyyden"

Henkilökuvien rinnalla Anne-Karin Furunes on käsitellyt maisema-aiheita sekä kuvia kasveista ja kukista. Yksi hänen julkisista teoksistaan on kukka-aiheinen alumiininen julkisivureliefi runoilija **Henrik Wergelands** Husissa Eidsvollissa Norjassa. Wergeland (1808–1845) oli aikanaan merkittävä kansallisuusaatteen kannattaja ja arvostettu runoilija. Eidsvollissa sijaitseva talo vihittiin 2005 juhlistamaan Ruotsi-Norja unionin purkamisen 100-vuotisjuhlaa.

PORTRAITS OF PICTURES, 2007

2 seinämalausta, maalattu ja rei'itetty alumiini, 1075x714cm

Telenor, Bergen, Norja | kuva: Øystein Klagegg





CALVING GLACIER IV, 2013

akryyli kankaalle, rei'itetty

perustuu kuvaan Geir Winge Gabrielsen / Norwegian Polar Institute Tromsø

Ars Fennica-näyttelyssä Furunesin teokset perustuvat kuviin napapiirin alueella olevien jäävuorien sulamisesta, joka synnyttää irrallaan kelluvia jäälauttoja. Tästä tapahtumasta käytetään sekä norjan että englannin kielessä metaforaa "jäävuori vasikoi" (glacier is calving). Kuvat ovat peräisin Tromsössä sijaitsevan Norjan Polaari-instituutin arkistosta, jonne on jo yli 15 vuoden ajan kerätty aineistoa jäävuorten sulamisesta.

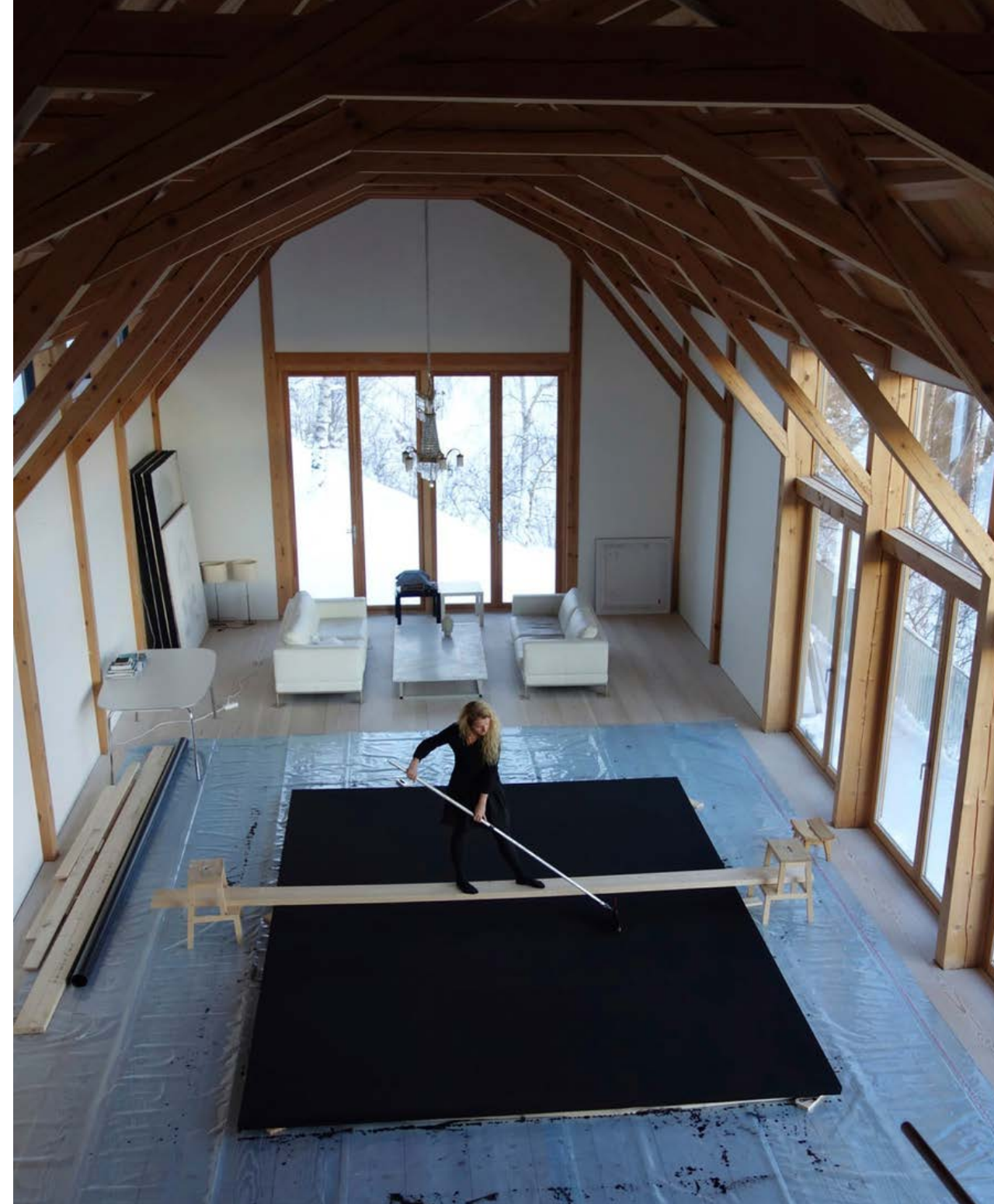
Jäävuori aiheena kuuluu estetiikan nk. ylevän eli subliimin kategoriaan, jossa asiat ovat rajattomia ja hallitsemattomia. Niiden kauneutta voi kuitenkin

ihailta turvallisen välimatkan päästä. Näin ei kuitenkaan ole tänä päivänä. Jäävuorten sulaminen on uhka koko maapallolle. Me aiheutamme toiminnallamme korjaamatonta tuhoa luonnolle. Tässä tapauksessa kyse on vielä erityisen herkistä napapiirin alueista.

"Jäävuori vasikoi, eli synnyttää irrallaan kelluvia lauttoja"

Vastuu on nyt meillä kaikilla. Syyllisiä on vaikea nimetä, sillä olemme kaikki syyllisiä. Elämme kollektiivista nostra culpa -hetkeä tai oikeammin aikakautta. Olemme kaikki vastuussa, mutta tähän siihen sisältyy myös ennen kokematon vastuu luonnosta ja toinen toisistamme.

ANNE KARIN-FURNES
taiteilija maalaamassa työhuoneellaan



Katsoessamme Anne-Karin Furunesin maalauksia kokemus on erilainen kuin perinteisen maalaustaitteen kohdalla. Näemme pyöreitä, erikokoisia reikiä, heijastuksia ja valon liikkeitä, jotka me kokoamme mielissämme merkitseviksi kuviksi. Taiteilijan ensimmäisen yksityisnäyttelyn nimi vuonna 1994 olikin "It's all in your Head". Katsoja osallistuu aktiivisesti kuvan hahmottamiseen ja sen merkityksen luomi-

seen. Kokemus syntyy ja avautuu keskittymällä osiin ja hetkiin.

VIITTEET

¹ Gadamer, Hans-Georg, 1998, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, toim. Robert Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge, UK



CORPORÉALITÉS, 2020
 installaationäkymä, Perrotin, New York
kuva: Guillaume Ziccarelli



INTERPASSIVITIES

SVALA VAGNSDATTER ANDERSEN
 SUOM. KARI VÄHÄPASSI

Kyse on aina tilasta. Vaikka **Jesper Just** on ensi näkemältä ilmiselvä videotaiteilija, näyttö käsittää hänellä aina myös ympäristönsä, mikä rikkoo kaksiulotteisuuden ja laajentaa sisältöä paikkasidonnaisemmaksi. Fyysisten puitteiden ja digitaalisten kuvien välinen vuorovaikutus on jatkunut kautta Justin tuotannon, jokainen teos henkii näyttelytilan ilmaa, sen historiaa tai jotain sen erityispiirrettä. Rajat olemassa olevan ja esitetyn tilan välillä näyttävät eri tavoin hämärtyvän, kun teknologiasta kehkeytyy veistoksia, ja liikkuvat kuvat yhdistyvät taidokkaasti

KUVA: PETRA KOTRO

ulkoisiin elementteihin. Näin Justin tuotanto, joka ensin kyseenalaisti sukupuolen ja seksuaalisuuden peruskäsitteitä, on vähitellen avartunut purkamaan jäykkiä ja näennäisen vastakohtaisia luonnon ja teknologian, passiivisuuden ja toimijuuden, tilan ja kuvan välisiä kategorioita.

Viime aikoina on myös jäänyt epäselväksi, onko jokin Justin teos vasta tekeillä vai hitaasti tuhoutumassa levitellen palasia ympärilleen. Kun teräspalkki näyttää tukevan huipputeknologiaa, syntyy outo keskinäinen riippuvuus. Selvästi ei käy ilmi, onko palkki jäänyt jostain rakennustelineestä, väliaikainen korjaus vai tulevaisuudesta palanneen työn restaurointi. Näin päällimmäiseksi nousee aavemainen ajattomuuden tunne kronologian näyttäessä jotenkin oikaistulta, ja kehitys palaa – ei hyvitystä vaatien, vaan tähyillen tunnustellen edessä avautuvaa tuntematonta maastoa.

Justin myöhemmissä teoksissa kausaalisuus kauttaaltaan hämärtyy noudattaessaan nyrjähtänyttä aikajärjestystä. Monenlaiset kiertopiirit, jotka liittävät näytöllä olevat näyttelijät äänimaisemaan ja sähköisiin ja veistoksellisiin elementteihin, strukturoivat useita videoinstallaatioita ja performansseja ja myös yhdistävät eri teoksia. Piirit vahvistavat toisiaan teok-



*“Onko teos vasta tekeillä vai hitaasti
tuhoutumassa levitellen palasia ympärilleen.”*



CIRCUITS (INTERPASSIVITIES), 2018

installaationäkymä, SMK Statens Museum for Konst

kuva: Anders Sune Berg

“Teokset vain näyttävät tapahtuvan.”

sesta toiseen luomalla merkitysten ja visuaalisten elementtien verkoston, kuten balettiperformanssissa *Interpassivities* (2017) ja teoksissa *Circuits* (2018) ja *Corporealities* (2020). Taiteellisten osatekijöiden edistynyt keskinäinen vaihdettavuus tekee esityksistä alkukohtaa vailla olevia silmukkamaisia tehostekoneita. Teokset vain näyttävät tapahtuvan.

Puuttuva aloitteellisuus korostaa passiivisuuden ja toiminnan välisen vastakkainasettelun purkamista. Lisäksi yhteen kietoutuneet piirit kyseenalaistavat toimivan subjektin ilmentäessään ei-hierarkkisia suhteita eri elementtien, kuten ihmiskehojen, teknologian ja luonnon välillä. *Corporealities*-teoksessa LED-näytön klassisen kurinalaisia balettivartaloita ohjaavat lihasten stimulaatiojärjestelmän sähköimpulssit eikä ihmismielen tahto. Ke-

“Me olemme rekvisiittaa, sivullisia, jotka saavat tilan esiintymään.”

hot ovat yhteydessä toisiinsa kevyin kosketuksin tai tiukasti kiinni tarttuen. Jokainen elektrodi on kytketty johonkin videoinstallaatioissa piiloon jäävän pianon tuottamaan säveleen. Musiikin soidessa tanssijoiden lihakset supistelevat, ja näkyville ilmaantuu outo mikrokoreografia. Ajatus ihmisestä autonomisena subjektina kumoutuu, koska kehot eivät tanssi näkymättömissä soivan musiikin tahtiin, vaan ovat ennemminkin tanssittavia. Balettia säestävä musiikki toimii niin ikään luonteensa vastaisesti liikuttaessaan tanssijoiden raajoja fyysisesti nukketheaterin tapaan. Kehojen sähköinen kiertopiiri tekee aloitteellisesta subjektista toimintakyvyttömän.

Corporealities-teoksessa hajautettu toimijuus peilautuu tunteiden siirtymänä. Äänimaisemassa **Gabriel Faurén** *Pavane fis-molli*, täysromantiikan kauden klassikkokappale, luo ambient-tunnelmaa. Musiikki esitetään hyvin hitaasti, tunnustelevin tauoin ja rytmistä putoillen, lähes epävireisen soittorasian tapaan. Sen sijaan, että tanssivien vartaloiden ilmeikäs esitys liikuttaisi yleisöä, musiikki saa toimia sekä affektiivisena, tunteita tuottavana katalysaattorina että lihaksia tehokkaasti manipuloivana organisoijana. Samanaikaisesti musiikki rakenteellisena elementtinä vaikuttaa vaikeasti saavutettavalta, introvertilta ja häilyvältä, jäljitellen haavoittunutta teknologiaa ja vetäytyviä ihmiskehoja.

Justin myöhemmät installaatiot pidättäytyvät kutsumasta katsojaa mukaan. Yksikään johtohahmo ei

vie kertomusta eteenpäin. Katsoja saattaa aluksi kokea eksyneensä, valinneensa väärän sisäänkäynnin, myöhästyneensä esityksen alusta (koska sitä ei ole), tai hän voi tuntea olonsa epämukavaksi, koska istuimia ei ole eikä vihjeitä siitä, miten ja missä esitys tulisi kokea. Siitä huolimatta ja outoa kyllä, lähes immanentisti sulkeutuneet ja melkein alkua vailla olevat tehostekoneet ovat jo ottaneet katsojan huomioon. Me olemme rekvisiittaa, sivullisia, jotka saavat tilan esiintymään, me olemme emotionaalisia peilejä, ja me vahvistamme installaation siirtymäluonnetta, paikkasidonnaista esitystä paikoiltaan olemisesta.

Eri tavoin teoksiin lomittuvat, suljetut piirit näyttävät siis aluksi sisäänpäin kääntyneiltä, mutta raottuvat vähitellen ja kääntävät sisäpuolensa yleisön nähtäville. Sähköimpulsseilla kehoa tanssittava teos hyödyntää lihasten supistelua, tanssin pienintä merkitystä kantavaa yksikköä, tanssi-ilmaisun morfeemia. Installaatioiden luontainen ilmapiiri on ristiriidassa ulkoistamisen kanssa, joka osallistaa meidät laitteistoihin, sähköasennuksiin ja kehojen fysiologiaan. Taidekoneet kohtaavat yleisönsä nurinpäin.

Justin teokset ovat alusta alkaen purkaneet identiteetin ja sukupuolen, kehon ja teknologian, keskustan ja marginaalin välisiä kategorioita ja vastakkaisuuksia. Samalla teokset kyseenalaistavat genrejä, sekoittaen ja venyttäen kuvanveiston, videon, installaation ja käsitetaiteen käytänteitä. Mikään yksittäinen taidelaji ei dominoi muita – Justin omaperäinen



CORPORÉALITÉS, 2020

installaationäkymä, Perrotin, New York

kuva: Guillaume Zicarelli



*“Jos katsoja kokee olevansa
eksyksissä, hän on juuri
oikeassa paikassa.”*

estetiikka hämärtää rajat ja sulauttaa genret saumattomaksi teknopoeettiseksi verkostoksi. Tekno-poetiikka tavaramerkkinä läpäiseekin Justin viime aikojen teokset. Teknologia ei ole pelkkä käytännön mediaratkaisu taiteellisen sisällön esittämiseksi, se on osa kuvastoa, joka tuo teoksiin tyyntä kauneutta ja jakaa toimijuuden ihmisten ja luonnon elementtien kanssa.

Jos katsoja siis kokee olevansa eksyksissä Justin installaatioissa ja epäilee kääntyneensä jossain väärään suuntaan tai joutuneensa konehuoneeseen, hän on juuri oikeassa paikassa tajutakseen teoksen olevan nurinpäin.

CORPORÉALITÉS, 2020

installaationäkymä, Perrotin, New York

kuva: Guillaume Zicarelli



KAI KARTIO

VIGGOSTA

On mieluisaa kirjoittaa **Viggo Wallensköldin** taiteesta mutta en osaa tehdä sitä objektiivisesti. Kysymys ei ole pelkästään siitä, että Viggon teokset puhuttelevat minua niin voimakkaasti. Ystävystyimme go-luvulla Sinebrychoffin taidemuseossa, missä Viggo suoritti siviilipalvelusta työskennellessäni siellä tilapäisenä amanuenssina. Kun tuntee taiteilijan henkilökohtaisesti, tämän tuotantoa katsoo väkisinkin hänen persoonansa luoman prisman lävitse. Näin tapahtuu varsinkin jos persoonana on niin mieleenpainuva ja tarina niin erikoinen kuin Viggolla.

Lapsena Viggon tie oli tietyllä tavalla viitoitettu. Hän oli Porvoon lähellä sijaitsevan suuren Stensbölen kartanon perijä. Kartanoa hallitsi Viggon isoäiti **Gunvor Wallensköld-Rotkirch**, jolla oli erimielisyyksiä

“Kun tuntee taiteilijan henkilökohtaisesti, tämän tuotantoa katsoo väkisinkin hänen persoonansa luoman prisman lävitse.”

poikansa kanssa. Viggon isä, originelli taidemaalari **Ivan Wallensköld-Rotkirch** oli luonnonsuojelija henkeen ja vereen. Tiluksiin kuuluvien laajojen aarniometsien suojelu oli hänen sydämenasiensa.

Isoäidin näkemys tilanhoidosta oli sovinnaisempi. Hänelle tärkeintä oli varmistaa historiallisesti merkittävän kartanomiljöön säilyminen hyvässä kunnossa. Niinpä Gunvor Wallensköld-Rotkirch päätti lahjoittaa Stensbölen Svenska Litteratursällskapetille.

Perheen etäisten välien takia Viggo ei juuri isoäidin luona käynyt mutta Stensbölen on täytynyt välkkyä lapsen mielessä jonkinlaisena sadunomaisena kohtalona. Lahjoitus oli melkoinen elämänmuutos, mitä tietysti väritti myös isän suunnaton pettymys, tämän katkeruus äitiään kohtaan ja huoli metsien kohtalosta.

Johtiko ennaltamäärätyn, velvoittavan identiteetin väistyminen myös



AAMU, 2020

öljy kankaalle, 120 x 90cm

yksityiskokoelma

“Henkilöt ovat usein alasti tai puolipukeissa ja heillä on sekä naisen että miehen sukupuoliattribuutteja.”

jonkinlaiseen irrallisuuden tunteeseen Viggolle? Aikuisena hän tapasi isoäitinsä, heille tuli lämpimät välit ja Viggo myös ymmärsi miltä taakalta hän säästy kun Stensbölen ylläpito nostettiin hänen harteiltaan. Olisiko Viggosta koskaan tullut taidemaalaria ja kirjailijaa ilman isoäidin lahjoitusta? Jonkinlainen muisto Stensböllestä on joka tapauksessa monien Viggon taiteen piirteiden taustalla.

Kahden taidemaalarin ainoana lapsena taiteilijan elämä oli Viggolle tuttua ja luontaista. Taidehistorian opintojen ja yliopiston piirustuslaitoksen kautta hän löysi tiensä Taideakatemian kouluun vuonna 1990. Opiskeluaikaisten kokeilujen jälkeen hänen tuotantonsa teemat ja päälinjat olivat ihmeellisen hyvin selvillä heti valmistumisen aikoihin 90-luvun puolivälissä.

Sellaisissa teoksissa kuin *Kevät* (1994) ja *Aamu* (1994) on jo kaikki ne piirteet, joista Viggon taide tultiin tuntemaan: levollinen sommitelma, sisätilassa yksinäinen hahmo, joka on fyysisesti jotenkin vallitsevasta

ihanteesta poikkeava. Nimissä toistuvat usein vuodenajat ja päivänajat, täynnä odotusta ja haikeutta. Joistakin tärkeimmistä teemoistaan Viggo maalasi muunnelmia yhä uudelleen.

Voisi kuvitella että teokset ovat kovin lohduttomia kuvatessaan outoja tai runneltuja hahmoja. Näin ei kuitenkaan ole, teoksista huokuu rauha ja kunnioitus. Viggon henkilöille ruumis on kohtalo johon ei voi muuta kuin levollisesti alistua: tässä olen enkä muuta voi. Ajatus ruumiista vankilana on kaikkein konkreettisimmissa teoksissa, missä amputoitu keho pysyy keinotekoisesti hengissä. Tunnelma niissäkin on seesteinen, melankolinen mutta ei ahdistava.

Viggon henkilöt ovat usein alasti tai puolipukeissa, ja heillä on usein sekä naisen että miehen sukupuoliattribuutteja. Seksuaalisuus on voimakkaasti läsnä, mutta ei aktiivisena toimintana tai jännitteenä vaan osana ruumiillista olemassaoloa ja sen ongelmallisuutta. Seksuaalisuus on osa annettua olomuotoa joka on tyynesti hyväksyttävä.

TALVI, 2020

öljy kankaalle 165 x 100cm

Joillakin teoksilla on nimet, jotka viittaavat historiaan ja ylhäisöön: Prinsessa, Valta-kunta, Perintö, Punainen huone, Yksityisko-koelma, Kreivitär... Näissä teoksissa, niiden viittauksissa perinteiseen muotokuvamaa-laukseen ja interiööreihin on helppo nähdä linkkejä Viggon omaan historiaan ja suku-taustaan. Kaikesta ilmeisin tämä yhteys on niissä Viggon viime vuosien maalauksissa, jotka perustuvat Stensbölen vanhoihin va-lokuva-albumeihin.

Viggo on koko toimintansa ajan käyttänyt rinnakkain kahta varsin eri tyyppistä maa-laustapaa. Yksi on tarkkarajainen, paksuihin maalikerroksiin perustuva tekniikka, jossa kuiva, karhea väripinta tuo mieleen Viggon ihaileman **Balthusin** maalaustavan. Väri-pinnat ovat näissä Viggon maalauksissa usein kontrastiset ja hehkuvat tavalla joka tuo mieleen novgorodilaiset ikonit. Viggo on ollut lapsesta asti kiinnostunut ikoneista ja ortodoksisesta kulttuurista, ehkä ikoni-maalarina ansioituneen äitinsä vaikutuksesta. Kiinnostus ikoni-taiteeseen näkyy myös hänen sommittelussaan ja tietyllä ta-valla myös hänen ihmiskuvas-saan.



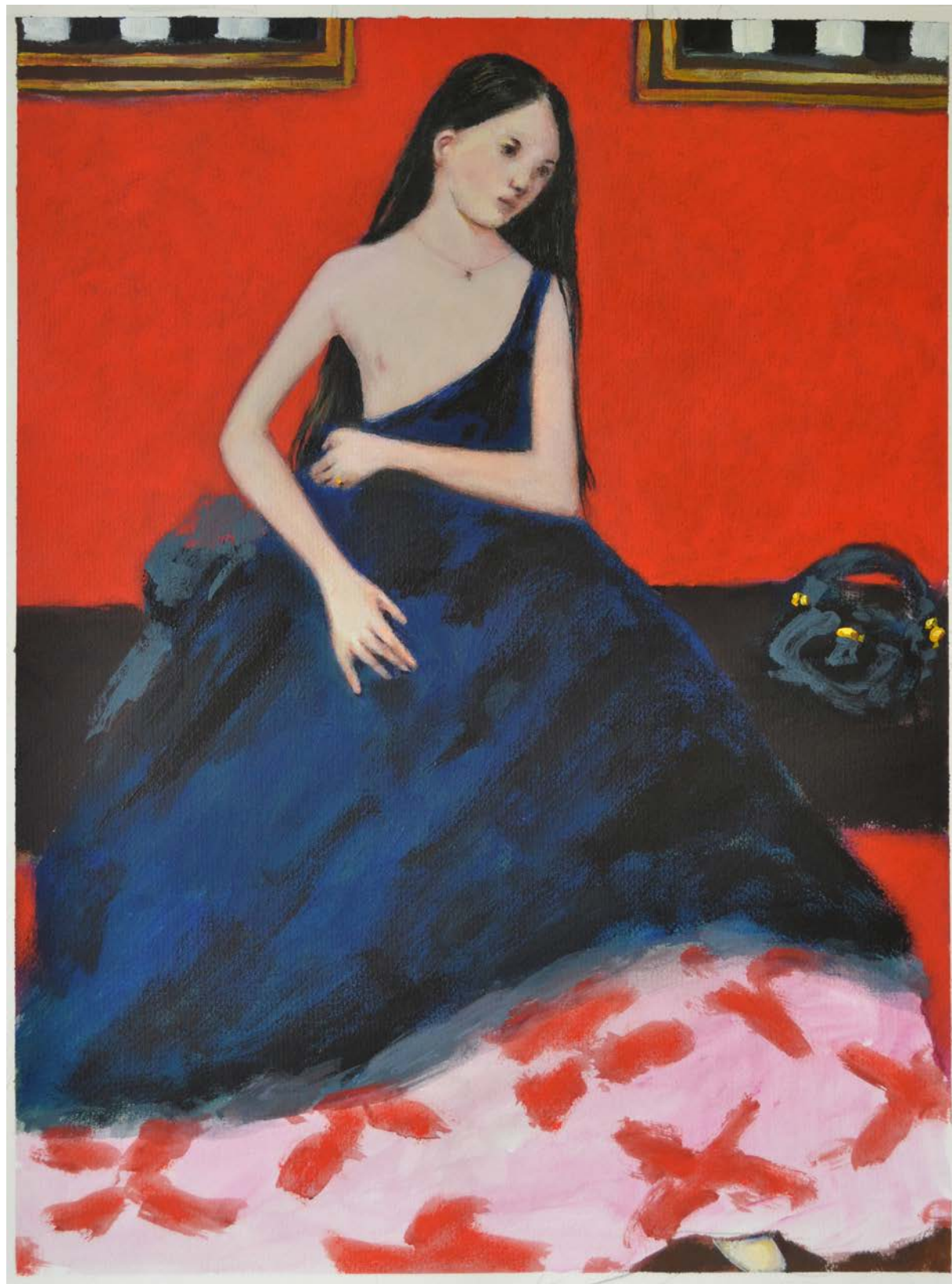
“Teoksissa on linkkejä Viggon omaan historiaan... Ilmeisintä tämä on Stensbölen vanhoihin valokuva-albumeihin perustuvissa maalauksissa.”

PRINSESSA, 1994

öljy kankaalle 180 x 140cm

Kiasma





BAL, 2012
akryyli paperille 56x42cm
Yksityiskokoelma



YKSITYISKOKOELMA, 2012
akryyli paperille 45x42cm
Amos Rex



Viggon toinen maalaustapa perustuu juoksevaan maaliin ja lennokkaisiin siveltimen vetoihin läpikuultavilla väreillä. Tätä maalaustapaa Viggo on suosinut varsinkin viime vuosina sukuvalokuviiin perustuvissa maalauksissaan mutta se on ollut hänellä aina läsnä, eritoten pienissä maisematutkielmissa

Viggon kirjat ja kirjankuvitukset ovat luku sinänsä. Viggon ensimmäinen myyttistä sienitieteilijä **Anatolij D. Mbdrinovia** käsittelevä teos ilmestyi vuonna 2005, ja jatkoa on tullut tiuhaan varsinkin viime vuosina: *Anatolij D. Mbdrinov aikalaistensa* silmin vuonna 2016, *Stroganoff: Anatolij D. Mbdrinovin tutkimuksia* vuonna 2018 ja viime vuonna *Tutkimattomat sienet ennen ja nyt: Anatolij D. Mbdrinovin tutkimuksia*.

Näillä kirjoilla, joihin olennaisesti liittyy villin ekspresionistinen kuvitus, Viggo on käytännössä luonut oman kaunokirjallisen genrensä. Mielikuvituksen laukka kiihtyy teoksissa välillä niin rajuksi että hengästyttää. Kirjoissa pääsee valloille myös Viggon anarkistinen huumori. Lukiessani Stroganoffia nauroin niin katketakseni että puolisoni tuli katsomaan onko minulla kaikki kunnossa. Viimeisin kirja, *Tutkimattomat sienet* ennen ja nyt, onkin sitten surumielisempi.

Millä tavoin Viggo yllättää seuraavaksi?

“Viggo on käytännössä luonut oman kaunokirjallisen genrensä. Mielikuvituksen laukka kiihtyy teoksissa välillä niin rajuksi, että hengästyttää.”



UNNAMED, 2016
installaatio 5 projisoinnilla
20m x 2,5m

SUOM. KARI VÄHÄPASSI
LARS-ERIK HJERTSTRÖM-LAPPALAINEN

NOLLAPISTE 1:1

Tämä näyttely on tilanne, tilanne; se on todellinen, mutta sitä ei olisi ilman sinua. Se, mitä siinä tapahtuu, tapahtuu sinussa – se on sinun asiasi, se koskee sinua. Todellista ovat dokumentit, animoiminen, mutta miten se tapahtuu, ja että se todella tapahtuu, riippuu sinusta ja menneisyydestäsi, pyrkimyksistäsi, luokka-asemastasi, terveydestäsi ja kaikesta muusta, josta sinä yksilönä olet sattunut muodostumaan. Situaatiota ei pidä sekoittaa installaatioon. Installaatio muuttaa kaiken, josta se koostuu, taideobjekteiksi ja tekee katsojasta taustatanssijan toteuttamaan valmista koreografiaa. **Magnus Wallin** haluaa päinvastoin tavoittaa jotakin myös taiteessa dokumentaarista, mikä olisi mahdo-



tonta installaatiossa. Ja katsojaa ei tule osallistaa taiteena vaan omana itsenään. Situaation käsite tulee **Simone de Beauvoirilta**. Sen vahvuus on siinä, että kaikki yksilöä koskevat tilanteet ovat suhteita maailmaan, joka on silti sama ja kaikille yhteinen. Ja sitä paitsi tilanteeseen sisältyvä. Olemassaolossa ei siis ole neutraalia perustaa, ei välimatkaa, joka vapauttaisi meidät yksilöllisyydestä tai suojaisi meitä

olemasta osa yhteistä maailmaa. Tällaisena Wallinin taiteen kokee.

Helpoiten dokumenteiksi voi tunnistaa *Unnamed Filmin* (2017) valokuvat: tieteellisen tarkasti kuvatut ja kootut esimerkit normeja rikkovista kehoista. Mutta myös näyttelyn monokromit *Are you in Pain?* – *Not anymore* (2021) toimivat yllättäen dokument-

teina, nimittäin taidemuodosta, jota tavataan kutsua maalaustaiteen nollapisteeksi, **Kazimir Malevitšin** *Mustasta neliöstä* (1915). Tätä ei saa ymmärtää väärin: Wallin ei yritä kirjoittautua maalaustaiteen historiaan käsittelemällä kaikkein pelkistetyintä maalausta. Sen sijaan hän tavoittelee nollapisteen funktiota.

Jos ajatellaan Celsiuksen astejärjestelmää, niin siinä on kahden tyyppisiä asteita: järjestysasteita, joita määrittää tietty yhtäläinen välimatka toisiinsa, ja perusasteita, eli asteet 0 ja 100, jotka on määritetty reaalimaailman tosiasioden perusteella. Nollapistettä ei päätellä etäisyydestä +1-asteeseen tai -1-asteeseen, vaan yksinomaan suhteesta veden jäätymispisteeseen. Järjestysasteita lähtökohtana pitäen voisi ehkä joskus sanoa veden kiehumisen alkaneen alemmassa lämpötilassa, mutta silloin on vain mukauduttava tilanteeseen eli pääteltävä järjestysluvut kiehumispisteen perusteella. Silloin kaikki nollapiste-esiintymät voivat tosiasiasa olla keskenään erilaisia.

Siksi onkin merkityksellistä, että Wallin on tehnyt suuren määrän monokromeja. Niiden määrä korostaa monokromia situaationa, joka on toistettavissa muunnelmineen – ei historiallisesti ainutkertaisena tapahtumana vaan muotona. Siksi Wallin haluaa välttämättä jäljentää Malevitšin teoksen tarkat mitat, 79,5 x 79,5 cm. Toisto painottaa muotoa, ja mittakaava 1:1 korostaa sen asemaa dokumentointina tilanteesta, jossa yksivärinen neliö muuttui ensi kertaa taiteeksi.

Tämä siirtymä on animointia. (Ja kun monokromit nähdään tasavälein toisiinsa nähden taustanaan kiiltävän valkoiset seinät, siirtyvät ajatukset vaivatta filmiruutuihin.) Animaatiossa tapah-

tuu juuri niin, että esineet heräävät eloon, samoin kuin yksivärinen pinta alkaa monokromina elää. Ja elävän objektin tunnistaa taideteokseksi.

“Wallin haluaa tavoittaa taiteessa dokumentaarista”

ARE YOU IN PAIN? - NOT ANYMORE, 2016

79,5 x 79,5 cm

Näyttelystä 7 monochromes and a smiley
Oslo Kunstforening

Monokromien nimi tulee eräästä **Charlie Chaplinin** *Parrasvalojen* (Limelight, 1952) repliikistä. Kysymys "Are you in pain?" esitetään elokuvassa itse asiassa kolme kertaa – "Vain se on elämässä tärkeää", kuuluu Chaplinin selitys. Tämä tuntuu olevan hänen "To be or not to be" -monologinsa, jossa hän kertoo juuri äskettäin itsemurhaa yrittäneelle henkilölle, että elämä, luomiskyky on koko universumissa ainoa todella suurenmoinen ja arvoituksellinen asia – ja sen itsemurhaaja halusi heittää hukkaan! Kärsimys on olennaista, koska vain se voi tuhota mielikuvituksen ja älyn luovan vapauden, joka ylläpitää kuolleen avaruuden käsittämätöntä kykyä luoda elämää. Mutta juuri tämän vuoksi muut teoksen vastaanotto-olosuhteita määrittelevät tekijät, kuten ajan henki, suuntaukset ja vanhuus, voivat olla kärsimyksen muotoja. Viimeisen kerran kysymys esitetään, kun iäkäs entinen tähti on tehnyt taiteellisessa mielessä vanhentuneen magnum opuksensa ja epäonnistunut pahasti. "Are you in pain?" – "Not anymore." Hän ja hänen teoksensa olivat viimeistä kertaa tulleet nähdyiksi omilla ehdoillaan. Sitten hän kuolee.

Tuo näkökulma elämään ja taiteeseen, luovuuteen ja vastaanoton edellytyksiin, samoin kuin kysymys näkyvyyden edellytyksistä, löytyvät mielestäni myös Wallinin taiteesta. Animaatio toteutuu siinä usein materiaalien valinnalla. Monokromien tapauksessa – verellä. Ja luunsiruilla, ihmisen luilla... Vaikeus on vain siinä, miten saada nämä ainekset läsnäoleviksi sellaisinaan, vapautettuina symboleista ja metaforista. Tähän monokromi on omiaan, koska se ainakin ehkäisee tahattoman

“Method tekee aukileesta haavoittuvan ja taiteelle avoimen”



METHOD, 2011
3 ihmisen pääkalloa
21 x 43 x 15 cm

figuraation syntymistä. Merkityksen ei kuulu tulla kerronnasta eikä kuvauksesta; mutta pelkkä veren ajattelu verenä ei sekään riitä, koska itse materiaali tuntuu tuottavan metaforan kaltaisia merkityksiä. Esimerkiksi veren elämää synnyttävä luonne – symboli vai ei? Määrittelemättömyys luo pienen välimatkan, joka pitää meidät tilanteen ulkopuolella. Siksi materiaali on saatava tuntumaan, joko hajuna tilassa tai osana omaa kehoa. Materiaalin tekeminen tuntuksi sellaisenaan on Wallinilta loistava suoritus. Helppoa se ei ole. Mutta minun silmäni hän on saanut katsellessa verestämään (katso *Horizon*-teos vuodelta 2005!), hänen monokrominsa ovat tuntuneet hampaissani, ja hänen Method-teoksensa (2011) on tehnyt aukileesta haavoittuvan ja taiteelle avoimen. Tällä tavoin taiteesta tulee osa omaa organista elämääni.

Tässä toteutuu kahtena näkeminen. Sillä samalla, kun taide tunkeutuu kehoon, sielu kavahtaa materiaaleja. Olen nähnyt ihmisiä, jotka ovat hypähtäneet taaksepäin, kun heille on selvinnyt, mistä teokset on tehty; materiaalin näkee ruumiillaan, sen näkee, kun tuntee saman materiaalin itsessään. Nämä kehot ovat selvästikin tungettelevia. Tässä näyttelyssä ne sitä paitsi tulevat aivan oman kehoni viereen nähdessäni sen heijastuvan kiiltävän valkoisista seinistä etäisempänä kuin sinne ripustetut poikkeavat kehot (monokromit). Samankaltaisia seinäheijasteita oli jo hänen elokuvassaan *Mission* (2009), samoin teoksessa *Cylinder* (2012).

Monokromien väliset heijastumat tekevät tilasta epämääräisen ja kuin ulkopuolta vailla olevaksi, samalla kun sitä elävöittää kehon kaksinkertainen läsnäolo. Jään tilassa itseni varaan, yhtä yksinäisenä kuin muut siellä olevat kehot. Avoimena ja umpinai-

*“Olen nähnyt ihmisiä, jotka
ovat hypähtänet taaksepäin, kun
kuulevat, mistä teokset on tehty.”*



ELEMENTS, 2011
videoinstallaatio, 3D animoitu
16:9 HD

sena, aivan kuin videoluuppi teoksessa *Unnamed*. Se muistuttaa tilanteen luonteesta, jota määrittää outo yhdistelmä täydellistä yksilöllisyyttä ja silti yleispeittevyyttä.

Monet, muiden muassa **Marcel Proust**, ovat kokeneet teosten katsovan heihin takaisin. Siinä on näiden monokromien haaste: katsoa niitä katseella, joka ei halua niiden laskevan katsettaan tai katsovan pois päin. Vasta silloin ne voi kohdata. Huoneen ulkopuolella olevassa videossa *Unnamed* on suurelta osin kysymys dokumentoitujen ihmisten saamisesta katsomaan takaisin ja sinun saamisestasi vastaamaan katseeseen. Se on tilanteen vaatimus. Toisinaan tutkijat ovat leikanneet kuvia niin, että silmät puuttuvat. Wallin on silloin antanut heille uudet silmät asettamalla kuvia päällekkäin. Kuten toisesakin huoneessa, kehot näkee toistensa lävitse – aivan kuin se olisi kehojen näkymisen edellytys sille, joka todella haluaa nähdä! Välillä kuvien silmät on tummennettu, mutta ne vaalenevat vähitellen ja katsovat takaisin. Joskus luulen näkeväni rintakehän kohoavan hengitykseen. Minussa tapahtuu uskottomia. Tämä on nollapiste sille, miten haluan vastedes katsoa ihmisiä.

ELEMENTS, 2011
videoinstallaatio, 3D animoitu
16:9 HD

***“Tämä on nollapiste sille,
miten haluan vastaisuudessa
katsoa ihmisiä.”***

