

ARS
FENNICA

HENNA OCH PERTTI NIEMISTÖS
BILDKONSTSTIFTELSE

ARS FENNICA

2023 HENNI ALFTAN | TUOMAS A. LAITINEN | LAP-SEE LAM
EMILIJA ŠKARNULYTE | CAMILLE NORMENT



4 ARS FENNICA
HISTORIA & PRIS

6 HENNI ALFTAN
FINLAND

14 TUOMAS A. LAITINEN
FINLAND

ARTIKLAR

Lauren Mackler
Filipa Ramos
Jenny Wu
Lucia Pietroiusti
David Toop

ÖVERSÄTTNING

Anders Kreuger

LAP-SEE LAM **22**
SVERIGE

EMILIJA ŠKARNULYTĖ **30**
LITAUEN

CAMILLE NORMENT **38**
NORGE

GRAFISK DESIGN
Sometek - sometek.fi

ILLUSTRATION
Olio Imaginarium

HISTORIA & PRISET

Om Stiftelsen

Henna och Pertti Niemistös Bildkonststiftelse ARS FENNICA 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 konstvänner 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. Priskommittén 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 konstnär Eija-Liisa Ahtila.

Kandidaterna för 2023 är Henni Alftan och Tuomas A. Laitinen från Finland, Lap-See Lam från Sverige, Emilija Škarnulyte från Litauen och Camille Norment från Norge. Utställningen ARS FENNICA 2023 visas på Kiasma från 8 september 2023 till 28 januari 2024.



LAUREN MACKLER

ENKLA, RENA GESTER

De fem verken i **Henni Alftans** väl sammanhållna svit för utställningen i Kiasma handlar, som hon själv uttrycker det, om skillnaden mellan kunskap och varseblivning. Kunskap är det man vet är där utan att ens behöva se helheten. Varseblivning är nakna fakta om det man har framför sig.

”Verken handlar om skillnaden mellan kunskap och varseblivning.”

De utställda verken visar konstnärskapet i noggrann genomskärning. De enskilda verken förkroppsligar olika idéer som hon experimenterat med på duk. Sviten som helhet blir hennes

ordförråd. Helheten förmedlar hennes syn på föreställande bilder som kirurgiska operationer.

HITTA MENING

Alftans verk börjar i språket: en fras nedklottrad i ett häfte, några föremål, en färg eller ett mönster, en företeelse. Hon romantiserar på inget sätt detta skrivande, och frågar man henne om det är hon snabb att förminska dess betydelse. Viktigast är nog att hennes bilder tar sin början utan fastställd form. Ämnet för en bild är först en idé, sedan en grupp ord, och sedan ett problem. Hur tar det form?

För att lösa problemet slukar hon böcker och målningar från alla epoker. Hon studerar den samtida fotografins olika knep för att sälla fram en logik som intresserar henne och destillerar fram bildmäss-



STARS, 2023
olja på duk, 130 x 195cm

ga fraktaler ur livet. Hon skärskådar omvärlden på jakt efter ledtrådar, i forskningssyfte, men den form hennes meningar antar på målarduken är i slutänden lika karg, abstrakt och poetisk som deras källa. En väckarklocka i närbild, en bild på ett öppet bokuppslag, en cirkel som ritas med passare.

”Hur mycket som kan tas bort utan att målningen blir meningslös?”

Alftan strävar, med sina egna ord, efter att se "hur mycket som kan tas bort utan att målningen blir meningslös". Mening kan, i detta sammanhang, översättas som bildmässig begriplighet och gestaltning: betraktarens möjlighet förstå vad hon avbildar även om alla bitar inte är på plats. Vad hon faktiskt avbildar är

dock ett annat slags sanning hos föremålet, både i dess samverkan med omvärlden (d.v.s. hur ljuset bryts mot dess materialitet, dess fasthet dess ogenomskinlighet) och dess mångfald, eller de många möjliga sätten att återge det.

Titlar är förstås av stor betydelse, och Alftans titlar är bedrägligt direkta. De kallar en sak vad den är (*Stars*, exempelvis, en målning av stjärnor) och visar oss samtidigt i bilden att när vi använder ett ord ser vi för vårt inre öga en mångfald av bilder. (Stjärnorna är här glittrande prickar på en natthimmel, inramad av ett fönster som i sin tur pyntas av gardiner mönstrade med



STUDIO II, 2023
olja på duk, 130 x 195cm

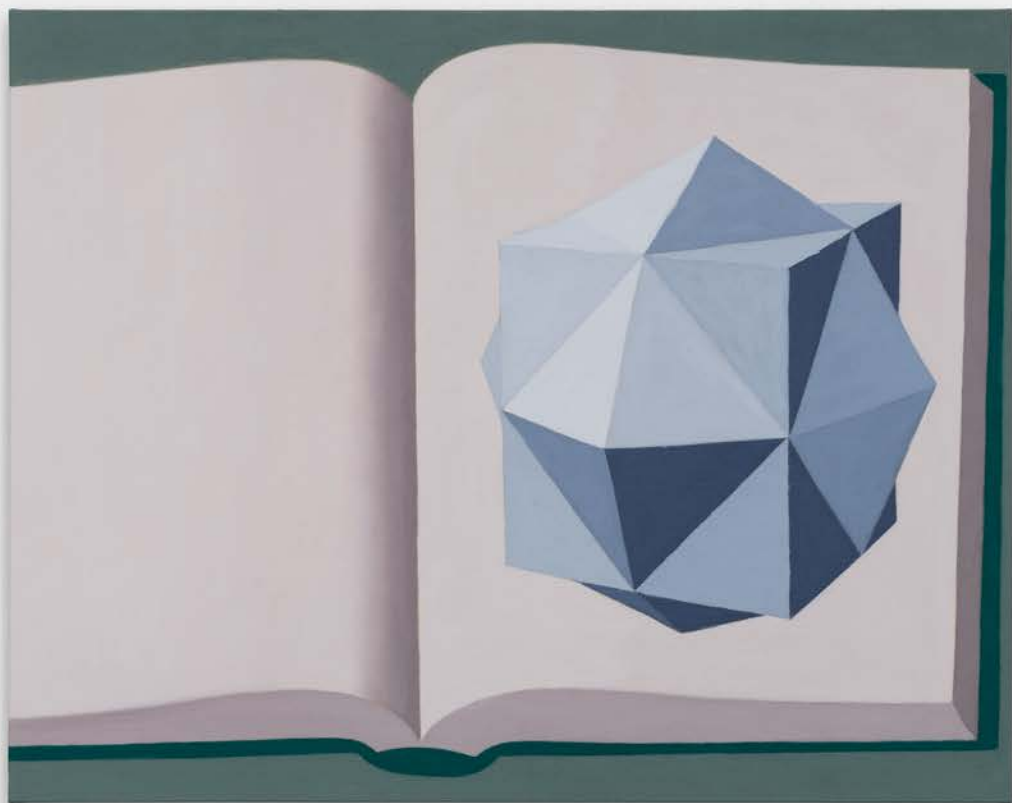
geometriska gula stjärnor.)

I hennes titlar har orden ofta dubbla betydelser. De innehåller en rad olika meningar och syftningar på samma gång, vilket gör bilderna mer invecklade. I samtal med Alftan om hennes verk är orden noggrant avvägda, allvarligt menade. Hon förtydligar ofta och med fog att hon inte "gör målningar" utan "målar tavlor", för att understryka att hennes uppmärksamhet riktas mot bilden och inte bara mot uttrycksmedlet – även om hon inte avser att underminera färgens betydelse som redskap för tänkandet. Men tillbaka till geometrin...

REGLER

Alftan försöker aldrig måla tinget i sig självt (omöjligt!) utan snarare bilden av tinget – alltså det vi föreställer oss när vi tänker på någonting, och en bild som innefattar all fysik och logik, alla "regler" (som hon skulle ha sagt) för samma föremål i verkliga livet eller vårt minne av det.

I sina efterforskningar, som redan omnämnts, undersöker hon reglerna för hur ett fenomen uppstår. I hennes målningar (exempelvis *Studio II*) kan en texturerad vägg, lutad mot utställningsrummets den verkliga vägg, sätta igång ett finstämt samspel mellan tjockt och tunt som också förmedlar hur ytor i



GEOMETRY, 2023
olja på duk, 73 x 92cm

den verkliga världen spelar mot varandra: hur ljuset kan förändra upplevelsen av ett visst material, som kan vara duk, papper eller gips.

Därmed inte sagt att Alftan eftersträvar en sann återgivning av den verkliga världens fysik. I själva verket lyckas hennes föremål (som kan vara penslar på en pall) ibland undgå tyngdlagarna, och på så sätt understryks deras överensstämmelse med andra former i bilden. De viktlösa penslarna utmanar exempelvis fysiken för att efterlikna en passares ben på en målning inuti målningen.

I ett verk med titeln *Geometry* får en polyedrisk form visserligen representera begreppet volym, men den

är samtidigt en tvådimensionell illustration i en avmålad uppslagen bok. Dragkampen mellan det platta och det mångdimensionella görs enkel och direkt för att understryka de motsägelser som avhandlas. I

ett tvådimensionellt rum är volymen fiktion, ett trick förevisat av fantasin – men gäller inte det allt måleri, all representation? Polyedern är ett övertydligt val, eftersom den förkroppsligar en lång historia av samröre mellan konsten och geometrin.

När hon läste i en antologi om just detta lade Alftan märke till att tidiga studier av prismatiska former gjordes med hjälp av vikt papper. Den enkla bild som återges i *Geometry* anspelar på allt detta:

”I ett tvådimensionellt rum är volymen fiktion.”



3 AM, 2023
från serier *Déjà vu*
olja på duk, two delar, 54 x 65cm

kännande i ett ögonblick som vi omöjligt kan ha upplevt tidigare, en serie händelser som framkallar en hågkomst, ett eko, ett sken av vetande. Dessa målningar gestaltar tid genom att antyda ljus och skugga, genom att återge två etapper av samma handling eller gest eller, som i målningen *3 AM* (i denna utställning), genom att anspela på tekniska missöden i livet som beror av såväl vårt bildminne och vår tankeförmåga.

Två målningar av exakt samma väckarklocka och bok på ett nattduksbord skiljer sig bara på en punkt. Siffran 2 har vänts upp och blivit 5, men i sin digitala form är dessa redan varandras spegelbilder. Verket för tankarna till sömnlöshet, ångest och andra tillstånd där vi ser tiden tocka fram långsamt eller förvirrande, och för betraktaren provocerar det fram en upplevelse av upprepning, av något invariant som blivit främmande och kusligt.

djup, optiska fenomen och en nedärvd inställning till representation som under långa tider har skiftat mellan två- och tredimensionella rum.

TID

Seendet som aktiv snarare än passiv handling är, som Alftan själv framhåller, ett medvetet försök till varseblivning, till förståelse av beståndsdelarna i det vi ser utanför och inuti oss själva. Ytterligare en påtaglig undersökning i Alftans verk är skillnaden mellan uppmätt tid och varsebliven eller upplevd tid.

Ett exempel är sviten *Déjà vu*. Det ”redan sedda” betecknar en egentligen utsäglig känsla av igen-

Sist och slutligen är Alftans verk som ett trolleritrick i vardagen med dess visuella och psykologiska avslöjanden. Liksom i varje sådan föreställning är Alftan illusionisten och betraktaren har en avgörande roll när den visuella upplevelsen ska slutföras. Betraktaren står där målaren en gång stod, föreställer sig de delar som saknas och fullföljer på så sätt upplevelsen utifrån sina egna känslomässiga och fysiska utgångspunkter.

Alftan har för mig beskrivit en målning av sin ateljé (*Studio II*) som allegorisk. Med sin enkla komposition uppfångar den fullskaliga repliker av två andra målningar i utställningen, och



SWIMMING POOL, 2021

olja på duk, 130 x 195cm

foto: Aurélien Mole

en betraktare som försöker hitta allegorins dolda mening har svårt att inte känna sig berörd av verket. Att betrakta målningarna i deras naturliga miljö (ateljén) medan man själv befinner sig i galleriet är som att stå i en spegelsal, och det är så nära jag kan komma en exakt beskrivning av hur jag upplever Alftans konst.

”Enkla, rena gester som först verkar vara på ytan men i själva verket är laddade och mångbottnade.”

Enkla, rena gester som först verkar vara på ytan men i själva verket är laddade och mångbottnade, visuellt

och taktilt inbjudande och genomsyrade av en känsla av godmodigt bedrägeri och en föresats att vara

både bestämd och tvetydig. Att rita med passare är, trots allt, att kretsa kring ett ämne – en mittpunkt – med vida cirkelrörelser i medvetet poetiska kringelikrokar, att på kyligt avstånd röra sig runt en betydelse snarare än att direkt genomborra den.

ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

HENNI ALFTAN
Konstnär i sin ateljé





FILIPA RAMOS

ATT KOMMA
BJÖRNEN TILL MÖTES– GRÄNSSNITT FÖR TUOMAS A. LAITINENS THE EARTH IS THE
EAR OF THE BEAR

Medan jag skriver denna text lyssnar jag till **Tuomas A. Laitinens Sapiduz**. På detta album, släppt i början av 2022, sammanför konstnären stämningar och invecklade polyfonier från tidig musik som han har plockat isär och låtit kapsejsa på digital väg och sedan lagt ovanpå kosmiska bakgrundsljud. Varje melodi blir en kapsel där uråldriga och framtida toner, digitala och mänskliga världar, organisk och syntetisk materia vävs samman för att skapa något lika märkligt som välbekant.

”Ingen människa kunde ha skapat dessa ljud ensam.”

Mitt favoritspår, även det kallat Sapiduz, blir för mig en bild av den medeltida mystikern **Hildegard av Bingen** lidande av ljudmigrän och omgiven av bin som surrar kring henne för att lindra smärtan. Ingen människa kunde ha skapat dessa ljud ensam, ingen maskin

kunde ha fått till stånd sådana melodier och inget djur skulle ha haft något emot att komponera sådana sånger. Gemensamt, tack vare Laitinens viljekraft, en maskins generativa färdigheter och utvalda icke-mänskliga instanser, har en serie kompositioner uppstått som hör till denna värld lika mycket som de öppnar en myriad av parallella, transframkallande universum av ljud.

Genom att lyssna till Sapiduz medan jag skriver dessa ord kan jag föreställa mig den miljö Laitinen kommer att bygga upp för Ars Fennica-priset, fastän den inte kommer att förverkligas förrän efter att texten har skrivits. Mina ord föregår installationen men ansvarar för att redan nu skapa det förhållande mellan betraktarna, konstverken och rummet som kommer att råda under utställningen. Jag tänker på **Laura Trifaldis** definition av gränssnittet som ”en plats för möten där två olika kroppar förenas för att skapa en helt ny form av materia.”¹ Därför behandlar jag dessa boksidor som en generativ mötesplats som

HABITAT CASCADE, 2019

utställningsvy: "Tuomas A. Laitinen - Habitat Cascade"

Wäinö Aaltonens museum

foto: Ville Mäkilä / WAM



uppstår ur materialiseringen av ord lästa på en tryckt sida. Metodologiskt är jag ofta på samma våglängd som Laitinen, inte minst när han undersöker den generativa potentialen hos matlagningsrecept. Hur förhåller sig föreskrifterna till resultatet, till förberedelsearbetet och till det innehåll som i slutänden kan delas? Laitinens konst handlar om hur språk och ljud existerar som kroppar. Han förställer sig de olika former dessa antar när de fysiska och rumsliga villkor som alstrar och livnär konsten muterar. På liknande sätt håller denna text på att förvandlas till

en installation och dess mottagande genom att förrebad, genomföra och tillämpa de omständigheter som lett till den egna existensen.

Laitinens intresse för språk sträcker sig utöver det mänskliga och bidrar till att nedmontera det monopol på tanke- och uttrycksprocesser som fram till nyligen dominerade definitionen av mänsklighet. I installationen *Habitat Cascade* (2019) ställde han ut resultaten av det intresse för bläckfiskarnas medvetande som fått honom att iaktta och engagera

”Installationen *Habitat Cascade* (2019) ställde han ut resultaten av det intresse för bläckfiskarnas medvetande.”

sig för dessa djur. Ett av hans sätt att göra det var att installera en serie glaslabrynter under titeln *A Proposal for an Octopus* (2019). Bläckfiskarna kunde utforska, simma igenom och kolonisera labrynterna, en process som han dokumenterade i videon *Hae-mocyanin* (2019). Vid ungefär samma tid utformade han *CTongue* (2018), ett skriftsystem inspirerat av bläckfiskarnas armrörelser. Systemet finns som ett digitalt typsnitt och som en serie glasföremål med snirkliga former påminnande om maskar och ormar som nu lever sina liv oberoende av de bläckfiskar



HAEMOCYANIN, 2019
stillbild från en video, 8 min
UHD, Stereo

som framfödde dem. De för också tanken till det klotter människor producerar när deras skrivande sker automatiskt och omedvetet. De är paralingvistiska uttryck där kvasi-verbala former utgår från handen men existerar bortom all mening. Laitinen reflekterar över förhållandet mellan kroppsligheter och utsagor och säger om denna serie att den "också var ett sätt att fundera över kroppens rörelser som ett språk, som ett komplext system av skapande och anpassning, utan att återfalla i ett binärt synsätt där språk och tecken är åtskilda från de kroppsliga processerna."²

Inför sin samverkan med en så märkvärdig varelse som bläckfisken lekte konstnären med olika

möjligheter att omvandla det mänskliga ansiktet, innefattande så mycket av vår arts förmåga till kommunikation och uttryck. I detta syfte skapade han en serie glasskulpturer, *Sensory Adaptation Devices* (2015). Dessa var avsedda att bäras som masker och täcka hela ansiktet, och de omvandlade och störde ut en persons sedvanliga kommunikations- och orienteringssystem genom att förvränga synen och hörseln för de maskerade och deras omgivning. Detta skapade ett nytt sätt att se och bli sedd som utmanade föreställningar om normalitet, effektivitet och funktionsduglighet vanligtvis förknippade med den mänskliga kroppen. Maskerna fungerade, återigen, som ett gränssnitt, ett område för kontakt och omvandling, och avslöjade på så sätt

”Ett nytt sätt att se och bli sedd som utmanade föreställningar om normalitet.”



S.A.D. #14, 2022
från serien "Sensory Adaptation Series" (2015-),
cover på Kaukolampis album "Inside the Sphere"
foto: Wilhelm Sjöstrom

hur nära sammanlänkat vårt medvetande är med vår uttrycks- och varseblivningsförmåga.

Intresset för anpasslighet och för att utlösa en högre medvetenhet om vårt förhållande till platsen och rummet är ytterligare ett utmärkande drag i Laitinens konst. Han uppmärksammar handlings-

kraftens jämlika fördelning mellan mänskliga och icke-mänskliga varelser, mellan det levande och det icke-levande. Han ifrågasätter alla sådana taxonomiska uppdelningar och inbjuder människor att iaktta hur olika system för att skapa världar kan överträda invanda gränser mellan arterna och ta sig många olika uttryck. I *The Earth Is the Ear of the*

Bear är han på jakt efter förståelse om hur tillvaron innebär att vara en kropp i förhållande till andra kroppar. Han undersöker den roll ljudet spelar och olika sätt att lyssna. I en uppslukande miljö där en hypnotisk video oavslutligt spelas står en serie metalliska skulpturala varelser uppställda. De innehåller ultraljudshögtalare som återkastar ljud avgivna av de kroppar som samtidigt fångar upp dem i rummet. Besökarna kommer att införliva dessa ljud och låta dem växa ur sina kroppar och blandas i rummet medan de rör sig genom det. Ljuden kommer att skapa en upplevelse som spränger gränserna för de system som alstrar och mottar dem.

The Earth is the Ear of the Bear lånar sin ti-

”Björnen står för kontinuitet: en varelse oupplösligt förknippad med mänskligheten.”

tel från ett utdrag ur **Roberto Calassos** bok *The Celestial Hunter* (2016), en elegant undersökning av jakt och metamorfos som fundamentala förmänskligande processer. Calasso hävdar att jakten var det som kom att skilja människan från andra djur och betraktar björnen som en mellanfigur – ett gränssnitt – förenande människan och den naturliga värld hon försökte lämna bakom sig. Björnen står för kontinuitet: en varelse oupplösligt förknippad med mänskligheten, till den grad att den kan höra människors tankar. Björnen kan också uppfattas som en global helhet tvärs över alla fysiska och metaforiska gränser.³

Björnen låter oss förstå: att lyssna är att bli hörd. När vi hör björnen hör björnen oss. När vi går på jakt efter björnen går den på jakt efter oss, inifrån, från sin kropp. Med jorden



EARTH IS THE EAR OF THE BEAR, 2023

stillbild från en video
UHD, Stereo

som sitt öra får björnen människan att inse att hon aldrig helt brutit banden till den naturliga världen, att ekologi inte är någon vetenskaplig uppfinning utan ett system byggt på gemenskap som ger oss en ny värld varje dag.

ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

REFERENSER

¹ Laura Tripaldi, *Parallel Minds – Discovering the Intelligence of Materials*. Falmouth: Urbanomic, 2022, sid. 8.

² Tuomas A. Laitinen i samtal med Filipa Ramos inför presentationen av Haemocyanin på Vdrome. Vdrome #182 i mars 2022, <http://www.vdrome.org/tuomas-a-laitinen/>.

³ "Because the bear could also be a man. People

had to be careful when talking, since the bear could hear everything said about it, even when it was far away. Even when it retired into its den, even when it was asleep, the bear carried on following what was happening in the world. 'The earth is the ear of a bear,' people said." Roberto Calasso, *The Celestial Hunter*. London: Penguin Books, 2020, sid.10.

PHANTOM BANQUET, 2020
 installationsvy, Galerie Nordenhake
foto: Carl-Henrik Tillberg



HISTORIENS LÄTTHET

JENNY WU

Tänk dig att det förflutna flimrar förbi, som en teater av skuggor och ljus. Om det finns en central gestalt i **Lap-See Lams** konst är det historiens och minnets flyktighet inför kulturella krafter som hybridisering, assimilering och appropriering. Vissa konstnärer studerar migrationernas historia för att kunna spåra signaler som genljuder genom generationer och kontinenter. Lams mångdisciplinära konstnärskap uppehåller sig däremot där det börjar skava i arkiven: vid efterdyningarna av utvandringen från Hongkong som överlever bara i form av fragmenterade tecken, vid rumsligheter som aldrig går att fullständigt rekonstruera, vid bilder som fastnat i systemet för alltid.

Lams forskningsbaserade och interaktiva verk erbjuder betraktarna

PHANTOM BANQUET, 2020

installationsvy, Galerie Nordenhake

foto: Carl-Henrik Tillberg



mångbottnade scener i föränderliga miljöer. Ibland liknar dessa de lekfulla manipulationerna i kinesisk dockteater och ibland frammanar de vemodet hos ruiner. De påhittade historier som Lam berättar med hjälp av en uppsättning karaktärer och arketyper ur den kantonesiska mytologin och historien genomsyras av hennes eklektiska känslighet och förverkligas i olika medier som 3D-scanningar, telefonappar, VR och uppslukande installationer.

Lams konst tar avstamp i ett bildspråk lånat från kantonesiska restauranginteriörer, återgivna som 3D-scanningar gjorda efter att hennes föräldrar pensionerade sig och sålde den kantonesiska restaurang i Stockholm som mormodern och hennes bror öppnade 1978. Hon visar hur dessa restauranger runtom i Västvärlden oväntat kommit att exemplifiera begreppet "tredje platser" med sina igenkännliga kineserier som i själva gestaltar drömmar om frigörelse.¹ I ett videoverk som *Oriental Travesty* (2016) innehåller Lams animerade scanningar porslinsvaser och röda lyktor, repade bordsskivor och genombrutna väggar, medan en uppsättning röster beskriver ett anspråkslöst vardagsliv på olika språk. Estetiken frammanar både det bekanta och det främmande. Det som erbjuds är glimtar snarare än en fullständig bild av en tid eller plats. Rummen är laddade med exotismens tvetydiga spänningar.

När hon väljer kinarestaurangen som studieobjekt tar sig Lam samtidigt an frågor om arbete, tradition, smak och autenticitet. I sina verk använder sig hon

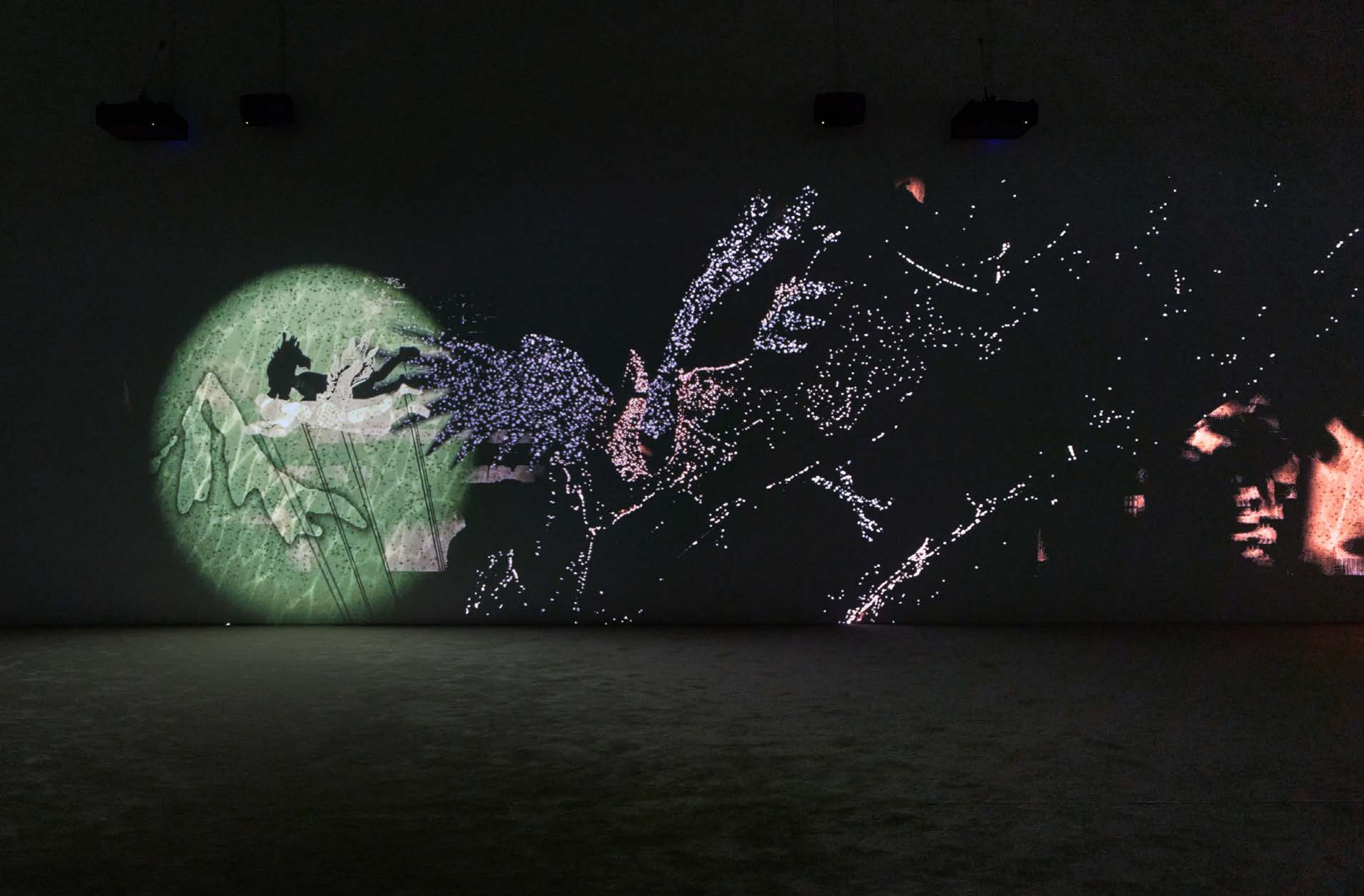
av shanzai-estetiken, en form av dekonstruktion som utmanar västerländska idéer om originalitet och absolut sanning genom att samla gemensamt skapande på hög.² Hennes efterforskningar utforskar det kulturella ursprunget som begärlig och förförisk handelsvara, ofta med hela verksviter som resultat. Hon rör sig bortom debatterna om ägande och appropriering och närmar sig den otillfredsställda längtan som de utvandrade grupperna själva kan känna.

Lams stora berättelser spänner över kontinenter och generationer. De bär historiens börda som om

den vore fjäderlätt fiktion. När vi utsätts för Lams historiska fiktioner förvandlas vi, hennes betraktare, till kulturturister, ingripare, rättsmedicinska experter eller arkeologer

– allt utom vanliga konsumenter. I det interaktiva app-baserade verket *Mother's Tongue* (2018) läser fiktiva kvinnor monologer medan animerade 3D-scanningar rör sig genom överdådigt dekorerade restauranger. Här är förhållandet mellan vittnesbörd och sanning är ansträngt, vilket appen också påminner oss om från allra första början: "Det här är fiktion... Varje överensstämmelse med verkliga personer eller händelser är högst tillfällig." Berättelserna – om familjeförhållanden och det hårda arbetet med att driva restaurang – är spekulativa men ger en fingervisning om varför historia och fiktion alltid varit så nära förknippade med varandra. Restaurangägarnas dottern erkänner exempelvis att hon inte vet särskilt mycket om hur föräldrarna utvandrade från Hongkong till Stockholm. Hon säger: "Detta har jag bara

"Lam bahandlar frågor om arbete, tradition, smak och autenticitet."



TALES OF THE ALTERSEA, 2023
installationsvy, Portikus Frankfurt
foto: Alwin Lay

baserade miljöer uppammar Lam en känsla av kollektiv erfarenhet. *Tales of the Altersea* (2023), det verk som visas i Ars Fennica-utställningen, är en uppslukande installation inspirerad av ett fartyg kallat Sea Palace. Det var först en kinarestaurang förtöjd vid svenska kusten men omvandlades senare till det flytande Skräckhuset på nöjesfältet Gröna Lund i Stockholm. Under ombyggnaden förvandlades lyckobringande dekorationer i det ursprungliga fartyget till ondskefulla figurer att skrämman turister med. Lams installation ger fartyget ett tredje liv. Den blåser liv i dess inneboende ande med hjälp av den traditionella skuggdockteaterns bildspråk och tar betraktarna med sig på en resa under vattnet tillsammans med en rad figurer ur den kantonesiska mytologin.

Tales of the Altersea skiljer sig en hel del från Skräckhuset. Verket använder sig av visuellt överflöd och bakgrundsljud för att frammana en kritisk diskurs. Brottstycken av berättelser undflyr det konventionella historieberättandets klängen medan mänskliga, geologiska och djuriska former projicerade på väggarna virvlar fram i ett tillstånd där allt flyter. Detta tidsbaserade verk,

hört berättas." Språkförbistringen mellan talaren och hennes föräldrar låter henne dessutom förfälska intyg från skolan utan att avslöjas, vilket i förlängningen gör hennes förhållande till modern komplicerat. I glappet mellan generationer, språk och kulturer

lämnas många fakta obeaktade. Det som bevaras är, om vi har tur, de påtagliga föremålen. Utan dem är vi utelämnade åt högst bristfälliga arkiv.

Genom att översätta sådana arkiv till upplevelse-

"I glappet mellan generationer, språk och kulturer lämnas många fakta obeaktade."

vars slingor markeras av ett nyfiket ögonpar på väggen, kräver vår ömsesidighet och vårt engagemang, eller åtminstone att vi erkänner vår passivitet. Vår kulturella läsfärdighet provas medan kontexten lämnas vidöppen.

Lams karaktärer, återgivna i profil på väg igenom yppiga undervattenslandskap och sönderbrända kartbilder, flimrar fram över väggarna med intensiv oregelmässighet. De skymtar fram och försvinner så snabbt att vi inte hinner begripa hela deras värld med ens. Liksom människor, restauranger eller rentav historiska epoker, stannar dessa flyktiga bilder aldrig i blickfånget länge nog. Liksom utvandarnas barn driver de omkring och stöter emot varandra, och på så sätt förvandlas de.

REFERENSER

¹ Se Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

² Se Byung-Chul Han, *Shanzhai: Deconstruction in Chinese* (övers. Philippa Hurd). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2017.

ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

DREAMERS' QUAY, 2022
installationsvy, Bonniers Konsthall
foto: Jean-Baptiste Béranger

”Lams karaktärer flimrar fram över väggarna med intensiv oregelmässighet.”

ALDONA, 2013
stillbild från en kortfilm
→



LUCIA PIETROIUSTI

”OM DU ÄR MYT, VEMS VERKLIGHET ÄR DU?”¹

Sedd ur en viss vinkel skiljer sig konstnären och filmskaparen **Emilija Škarnulytė**s kortfilm *Aldona* från 2013 ganska mycket, till både stilen och tonen, från hennes konstnärskap i stort. Filmen följer den äldre Aldona, som förlorade synen efter kärnkraftskatastrofen i Tjernobyl 1986, när hon ensam vandrar igenom ett skogslandskap i gryningen och sedan genom Grūtas-parken i Litauen, en makaber attraktion skapad av en svampodlingsmiljonär där statyer av **Lenin**, **Stalin** och litauiska politiker från kommunisttiden samsas med moderna parkelement avsedda att påminna besökarna om sovjetiska fångläger.

På denna märkliga plats för postmodern låtsaslek och alltför nutida po-

FOTO: BENOIT-MUÑOZ

litisk arkeologi vandrar Aldona till det avlägsna ljudet av sånger från sovjettiden skrällande ur parkens högtalaranläggning och känner av ytor med sina bara händer. Först är det, så vitt vi kan ana ur den snäva kameravinkeln, som om hon smekte elefanthud: grova, grå, knott-riga former. Men kameran följer henne tålmodigt och en ny tagning avslöjar hur enorma monumenten är som tornar upp sig över denna ömtåliga gamla dam. Ändå fortsätter hon självsäkert att kartlägga, och kanske mäta upp, utrymmet omkring sig med fingrarna, händerna. Hon smeker Lenins fot. Sticker in fingrarna i hans näsa, känner hans mustasch på en byst. Hon går förbi bronsreliefer åtminstone tre gånger så höga som hon. Här är den, alldeles bakom henne: den förkrossande tyngden av Litauens koloniala nutidshistoria i fast form. Här är kärnkraftskatastrofen som ödelade regionen, ärren i jordskorpan som blivit ärr på Aldonas kropp, hennes förstörda ögon som inte längre kan se.

När Aldona återvänder hem blir närheten mellan filmskaparen och hennes ämne tydligare och mer finstämd – först senare får jag veta att Aldona i verkligheten är Škarnulytės mormor, vilket förklarar någonting. Aldona, som kan sitt hem utantill, diskar och sorterar sina bestick. Hon sitter vid sitt matbord och lyssnar till en bandinspelning av en saga om en fiskares förtvivlade bön, om hans obesvarade kärlek till en ordlös prinsessa och de mer än mänskliga figurer (skogen, fåglarna, klipporna, haven) som är berättelsens tysta rollfigurer.

Försiktigt lyfter Aldona en handfull äppelskal från matbordet. Hon säger bara några få ord (till sitt barnbarn? till sig själv?) om rundgången i tillvaron medan hon går ut för att återförskalen till trädet. Det är skymning.



APHOTIC ZONE AT “PENUMBRA”, 2022
Fondazione In Between Art Film at
Complesso dell'Ospedaletto, Venedig
foto: Andrea Rosetti

Fastän filmen kan verka annorlunda än Škarnulytės övriga rikhaltiga produktion finns mycket av det som kännetecknar hennes seende, från metoden till kärnfrågorna, redan subtielt förankrat i Aldona. Överallt är Škarnulytės kamera tålmodig, metodisk. Långsamma åkningar och bara de allra nödvändigaste klippen. Kameran dröjer sig kvar vid bilder av sublim undervattensskönhet eller blir med något som liknar kärleksfull ironi stående framför de klumpiga robotarmar som tillhör fjärrstyrda fordon

för djuphavsundersökningar när de tafatt greppar tag i varandra och i provbitar av korallrev, eller när de suger upp sand från havsbotten (*Aphotic Zone*, 2022). Det får oss ur balans att betrakta all denna skimrande prakt härnere och samtidigt inse att vi själva omedelbart skulle förintas på sådana djup.

Och det är just detta som i Aldona är den första föreningen av det som skulle komma att bli Škarnulytės senare och mer igenkännbara filmiska stil: känslan att något stort och egentligen i alla bemärkelser omöjligt (att föreställa sig, att ta till sig) lurar just utanför synfältet, att vi bara då och då uppfattar en oprecis och ofullständig detalj med våra kroppar

**”Långsamma
åkningar och bara de
allra nödvändigaste
klippen.”**



BURIAL, 2022
stillbild från en video

och våra sinnen, där vi vandrar omkring i mörkret. Och att dessa kroppar, denna måttenhet för allting omkring oss, är så ömtåliga och små.

I hela sitt konstnärskap intar Škarnulyté hållningen att hon är en arkeolog från framtiden. Hennes filmer dröjer vid nutida och dåtida lämningar av infrastruktur som människorna skapat, från övergivna kärnkraftverk (*Burial*, 2022) till militäranläggningar från Kalla kriget (*Sirenomelia*, 2017), från prospektering för gruvdrift på havsbotten till heretotopiska spekulativa föreställningar om datacentra under havsytan den dag det inte finns mer plats i "molnet" (*Rakhne*, 2023).

”Škarnulyté positionerar sig som en arkeolog från framtiden.”

Blicken kunde verkligen vara en framtida arkeologs. Den förvandlar oss till turister från samtiden och låter oss se vidsträckta rymder där människan har fått betong och stål att dominera över tysta oändliga landskap, såväl ovan som under vattenytan. Det är närmast omöjligt att tänka sig dessa landskap som i något skede bebodda, om det inte vore för de outplånliga spår vissa människor (energijättarna, det militärindustriella komplexet och deras hantlangare) lämnat efter sig. Vad skulle en utomjordisk arkeolog läsa in i dessa tecken om, säg, 10 000 år? Vilka material, vilka signaler, vilka historier kommer att ha bevarats?

Det är svårt att hålla fast vid en så hjärtlös bild av

Jorden. Den är lika fascinerande och skräckinjagande som en resa i yttre rymden: det ögonblick som gestaltas i så många filmer, den absoluta övergivenheten när astronauten av misstag kopplar loss sig från skeppet på sin rymdpromenad och driver ut i världsalltets djup, fortfarande vid fullt medvetande. Ytterligare en föraning i Aldona. Ett slags ensamhet, kanske.

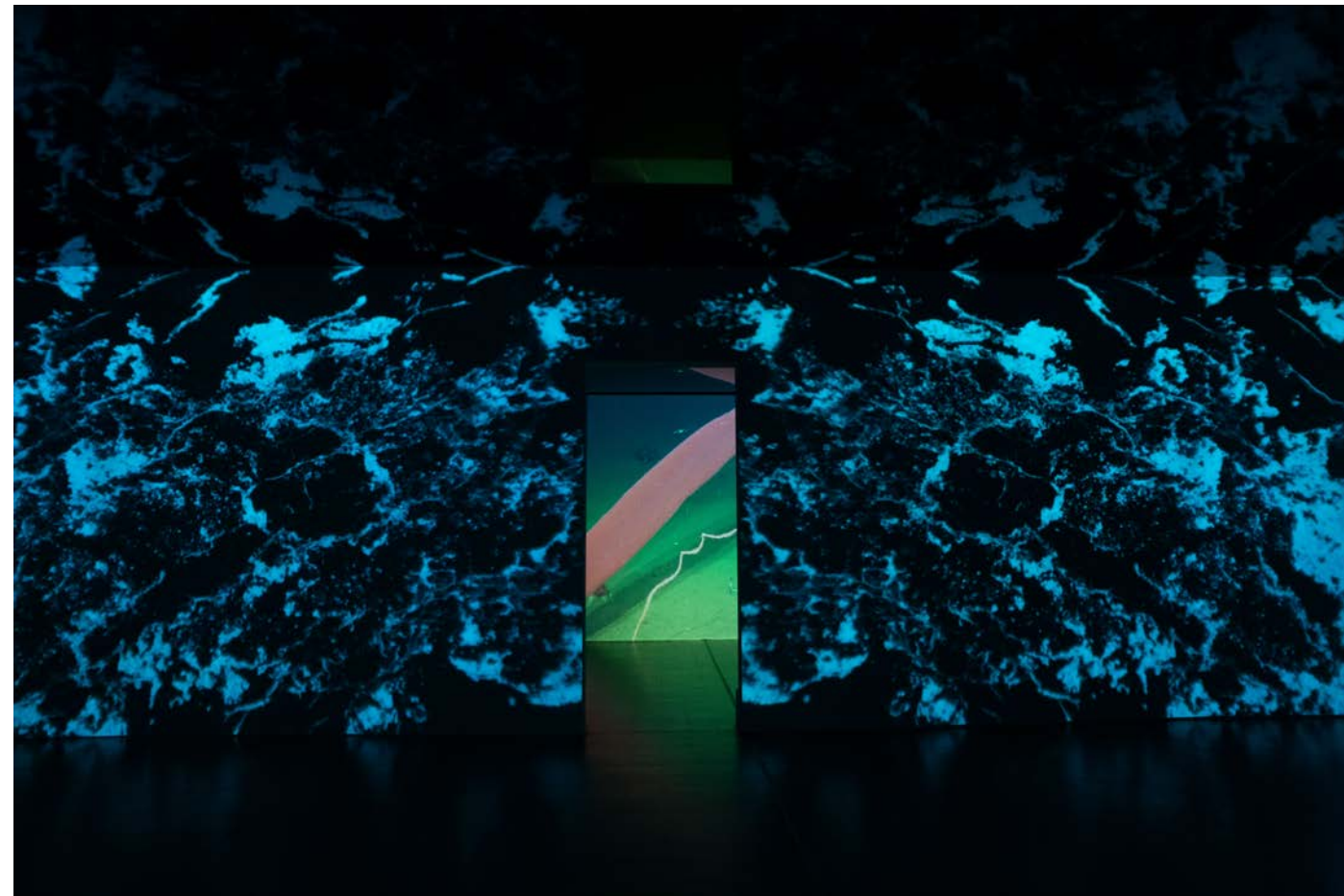
”Språket som Škarnulyté använder för att beskriva sina filmer blir i sig är en aning mytologiskt.”

Om vi ägnar mer tid åt Škarnulytés filmer börjar något annat ske. Aldona blir den blinda sierskan, likt Tiresias, Apollos blinde profet i den grekiska mytologin, eller den olyckliga Cassandra, dömd att bli ignorerad, eller Oraklet i Delfi. Språket som Škarnulyté

använder för att beskriva sina filmer blir i sig är en aning mytologiskt (och hamnar mellan det vetenskapligt sublima och det ekofeministiskt poetiska). Ruinerna av en uråldrig undervattensstad i Neapelbukten (*Sunken Cities*, 2021) blir en påminnelse om att världar redan har påbörjats, genomförts och avslutats många gånger på denna planet.

En ensam sjöjungfru simmar längs allt stål och all betong, simmar i det iskalla vattnet (*Sirenomelia* och andra verk) eller där två floder möts (*Aequalia*, 2023). Denna sjöjungfrufigur får Škarnulytés stora produktion att verka som en enda lång film uppdelad i bitar, beskrivande en färd genom denna omöjliga Jord.

SUNKEN CITIES, 2021
dokumentation av Škarnulyté's utställning på Kunsthhaus Pasquart
foto: Flavio Karrer





Konstnären – för det är alltid hon själv i sjöjungfruns roll – beskriver henne/dem som en karaktär som tillåter konstnären att mäta dessa landskap och historier med sin egen kropp. Eller, som Aldona, med sina händer. Så filmerna insisterar på skalenliga förhållanden mellan föremål, mer-än-mänskliga varelser och rum, mellan den upplevda, djupa och oändliga tiden.

I de kalla och ogästvänliga miljöerna på en traumatiserad planet tillför Škarnulytės sjöjungfru samtidigt något annat. En smula magi, kanske, en smula gudinnelik förlåtelse, en återfödelse i vattnet. Något som är mindre än hopp men som rör sig i den riktningen, i ett försök att hjälpa denna olyckliga plats.

ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

REFERENSER

¹ Sun Ra, citerad av saxofonisten Abshalom Ben Shlomo i Emilija Škarnulytės film *Sounds of the Desert* (2022).

ETERNAL RETURN, 2021
installationsvy på Tate Modern
South Tank



DAVID TOOP

VÄRLDEN SKÄLVER

"På vägern muntert gytrade" skrev **Lewis Carroll** i *Jabberwocky*, och ur denna högst nonsensartade och ljudmässiga beskrivning av de slidiga måvorna och deras rumlande rörelser framskyntar ett icke-rationellt sätt att konceptualisera livet som vibration, som ljudupplevelse vid begriplighetens yttersta gräns. Trumslagaren **Milford Graves** började som slagverkare inom Latin Jazz och skapade sedan en ny roll för trumsettet i sextiotalets frijazz-rörelse i New York. Han kom att ägna sitt

"Icke-rationellt sätt att konceptualisera livet som vibration."

liv åt det han kallade biologisk musik, ett ständigt pågående forskningsprojekt där han försökte förena rön från de empiriska vetenskaperna med den praktiska kunskap han samlat som kosmisk-mystisk-andlig musikanter.

I utövandet av spontan improviserad musik (återigen hans egen beteckning) försökte Graves kartlägga de terapeutiska förbindelserna mellan biologiska mekanismer, kosmiska energier och olika strategier för att arbeta med ljud (från djupandning till icke-metronomiskt trummande baserat på varierande hjärtrytmer). Röst och andning intog en central plats i hans teorier om den levande tillvaron. Som han skrev i sin essä *Music Extensions of Infinite Dimensions* (publicerad i *Arcana V: Music, Magic and Mysticism*, redigerad av John Zorn, New York 2010): "När biospsykosociala (BPS) energier och egenskaper hos själen-kroppen hotas av depressiva element, då krävs i det verkligt terapeutiska tillvägagångssättet att röstapparaten ska bearbeta och artikulera (andnings) ljud som är hoptrasslade, oregelbundna och icke-metronomiska."

Att träda in i en installation av **Camille Norment** är att (bokstavligen) sitta med en känsla av taktilt vibrerande röster som lyfter och genom-

FOTO: CAMILLE NORMENT STUDIO

*”Fysisk vibration som känns på
djupa känslomässiga nivåer,
genom huden, musklerna...”*



strömmar kroppen, att förenas med en djupgående och (på alla sätt) upprörande historia av vibration, resonans, gemenskap och möjliga framtider. För vissa är detta historien om ett icke-verbalt ljud bortom ljudet, inte ett ljud som öronen oberört kan höra utan en fysisk vibration som känns på djupa känslomässiga nivåer, genom huden, musklerna, de inre organen och cellerna. Kroppen

*”Kroppen förvandlas till
en trumma som spelas av
själva tiden.”*

förvandlas till en trumma som spelas av själva tiden (eftersom vibration är periodisk rörelse, förbunden med de djupaste lagren av tid och uttryckt i former som alla människor kan känna igen).

Stön, jämran och nynning är den mänskliga rösten vid artikulationens yttersta gräns, skakad av sorg eller kärlek men ändå förmögen att aktivera den kroppsliga domän som kallas

tröst, bot, förtrollning, hypnos och smärtlindring. Detta är det universella hos rösten som skapar band på cellnivå: mellan förälder och barn, mellan sörjande, mellan dem som ber tillsammans och dem som sitter fängslade tillsammans. Underliga och skärande klagolåten tar sig former som artikulerar grundläggande mänskliga behov: vaggvisor, griftesånger, sånger om sorg och förlust, sånger om religiös tillbedjan och extas, fängelsesånger, sånger om ånger och smärta där rösten både innehåller

erfarenhet och ger ifrån sig överflödiga känslor – kanske ömhet eller smärta – genom terapeutisk vibration i stämbanden och bortom dem.

”Vibrationen, själv varken föremål eller materia,” skriver forskaren **Shelley Trower** i sin bok *Senses of Vibration* (New York 2012), ”kan samtidigt röra sig genom både subjekten och deras föremål. Den slår broar mellan inre och yttre världar.” Detta är att lyssna för att vara, inte för att göra. Att låta sig uppslukas



PLEXUS, 2022

installationsvy på Dia Chelsea

foto: Bill Jacobson

av vibrationerna i ljudet från röster är att känna andra kroppar resa sig och tränga in i vår egen, i sympatetisk samklang med möjligheten att omfamna allt existerande. Att lyssna genom vibrationer kan föra oss närmare de vibrerande världar där icke-mänskliga och utommänskliga varelser lever: biets surrande vinge, spindelns trummande ben, elefanternas och valarnas ohörbara jämran eller musik som efterliknar andevärlden.

I en text om den märkliga ackordliknande sångteknik och de extremt låga toner som tibetanska munkar använder i den tantriska Gyutö-ritualen skriver **Kenneth N. Stevens**: "Den rituella sångens ovanliga djup har förstås länge varit känd. Som munkarnas vanliga röster visar är dessa djupa toner onaturliga, d.v.s. del av en medvetet framodlad stil. I själva verket är det ett enastående exempel på vad [etnomusikologen] **Curt Sachs** kallade en rörelse bort från de mänskliga uttryck som vanligtvis förknippas med sång, en gestaltning av extas och avpersonifiering. Det exemplifierar ett beteende som förekommer i många kulturer, att rösten maskeras när syftet är att kommunicera med det övernaturliga." (från konvoluttexten till LP-skivan Tibet, Anthology Record and Tape Corporation, New York 1970).

Vi tror att vi hör men hör vi verkligen? Som i allt ljud samexisterar det materiella och det osynliga motsägelsefullt, liksom en arkitektur som förefalla sakna påtaglighet. På vibrationsnivån kan ljudet också uppstå som ren fysisk affekt, utan det fenomen vi kallar ljud. Fastän han var döv kunde **Beethoven** höra ljudet från sitt piano som en överföring till benstommen. Han kände av vibrationerna genom att bita sig fast i en stav fästad vid pianot. Ljudet var dolt för hans öron men hans förmåga att höra vibrationer



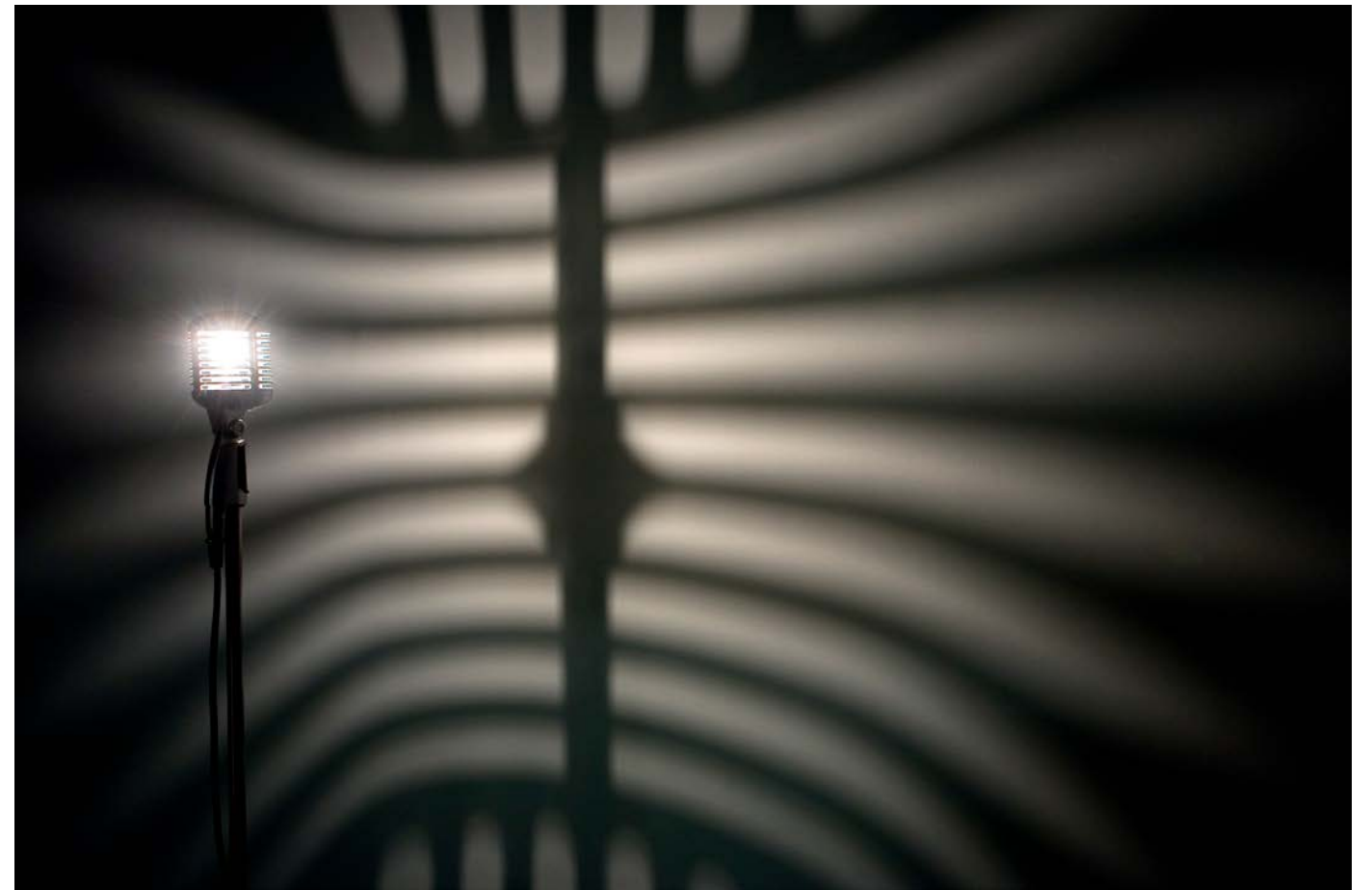
RAPTURE, 2015

Blandad media, inklusive 12-rösters kör, glasarmonika-toner, ljudenhet
foto: Camille Norment Studio

med käkbenet blir uppenbar i hans kompositioner. Genom att sitta, eller ligga, på de träbänkar som utgör de kroppsliga vibratorerna och medskapande lyssnarorganen i Camille Norments installation kan den som upptar vibrationer – och samtidigt avger ton och andning – ingå en vibrationspakt med komplexa historier om både harmoniska och disharmoniska svängningar. Jämran är det vibrerande surr som

”Jämran bär förlusten inom sig, omvandlar lidandets historia till skönhet.”

förenar biet med bomben, frömjölsbefruktnings med avlövnings. Det katastrofalt antagonistiska förhållandet mellan konstruktivt vibrerande och miljöförstöring finns redan som en sorg i själva ordet. Det högtidlighåller en förlust genom ett ljud som är på samma gång förtvivlat och extatiskt. Jämran bär förlusten inom sig, omvandlar lidandets historia till skönhet, utlopp, varaktighet, men fungerar ändå som ständig påminnelse. Liksom



TRIPLIGHT, 2008

ljusskulptur
foto: David Olivera

delfiner i en värld av flytande ekon eller fladdermöss i grottor av återkastade ultraljudssignaler sitter vi förjunkna i och genljudande av vibrationer, för att kunna begrunda hur alla föremål och varelser hör samman.

Dessa sammanblandningar av våld och skapande, förstörelse och återskapande, det fysiska och det eteriska undflyr det beständigt binära och ställer en fråga om materialitet och vibration: Hur kan de samexistera? Hur vi hör det vi hör återbördar, sist och slutligen, alla ljud till kroppens ljud, till den arbetande kroppen, till de jämrande skavande ljuden av nedärvda trauman, till kroppen som en del av samhället, till kroppen som biologisk kompost där

ultraljud och infraljud snurrar runt och vibrerar inom gränser som varken är säkra eller stabila. En värld öppnar sig, förunderlig och sammanvävd. Som den ukrainsk-brasilianska författaren **Clarice Lispector** skrev i sin poetiska roman *Agua Viva* från 1973: "Jag inser att jag inte har berättat för dig hur jag lyssnar på musik. Jag lägger försiktigt handen på skivspelaren och min hand vibrerar, skickar vågor igenom hela min kropp. Så lyssnar jag på elektriciteten i vibrationerna, den verklighetens allra understa lager, och världen skälver i mina händer."

ÖVERSÄTTNING: ANDERS KREUGER

Henna och Pertti Niemistös Bildkonststiftelse ARS FENNICA sr grundades 1990 för att främja bildkonsten genom att öppna nya internationella kontakter för den finländska konsten, för att stimulera konstnärer i deras skapande arbete samt för att stärka den stora allmänhetens intresse för och uppskattning av bildkonst.

Stiftelsen delar vartannat år ut Finlands mest betydande bildkonstpris på 50 000 euro. Priset ges till en konstnär som ett erkännande för ett högklassigt och personligt konstnärligt arbete.

En prisjury tillsatt av Ars Fennica utser kandidaterna och en internationell konstexpert. Bland kandidaterna väljer experten ut en pristagare. Konstnärer från Finland, Norden, de baltiska länderna och området kring S:t Petersburg har ingått bland kandidaterna.

 ARSFENNICA.FI

 INSTAGRAM.COM/ARSFENNICA

 FACEBOOK.COM/ARSFENNICA

