

**ARS**  
FENNICA

HENNA JA PERTTI NIEMISTÖN  
KUVATAIDESÄÄTIÖ

# ARS FENNICA

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



**4** ARS FENNICA  
HISTORIA & PALKINTO

**6** HENNI ALFTAN  
SUOMI

**14** TUOMAS A. LAITINEN  
SUOMI

**ARTIKKELIT**

Lauren Mackler  
Filipa Ramos  
Jenny Wu  
Lucia Pietroiusti  
David Toop

**KÄÄNNÖKSET**

Maaretta Jaukkuri

LAP-SEE LAM **22**  
RUOTSI

EMILIJA ŠKARNULYTĖ **30**  
LIETTUA

CAMILLE NORMENT **38**  
NORJA

**GRAAFINEN SUUNNITTELU**  
Sometek - sometek.fi

**KUVITUS**  
Olio Imaginarium





KUVA: PETRA KOTRO

#### HISTORIAA & PALKINTO

## Säätiöstä

**H**enna 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 kunnia-tohtori Leena Niemistö ja vaihtuvina jäseninä museonjohtaja Kai Kartio, museonjohtaja Leevi Haapala ja taiteilija Eija-Liisa Ahtila. Vuoden 2023 ehdokkaat ovat Henni Alftan ja Tuomas A. Laitinen Suomesta, Lap-See Lam Ruotsista, Emilija Škarnulyté Liettuasta ja Camille Norment Norjasta.

ARS FENNICA 2023 -näyttely on nykytaiteen museo Kiasmassa 8.9.2023 – 28.1.2024. Palkinnon saajan valitsee palkintolautakunnan kutsuma ulkomainen taideasiantuntija. Palkinnon saaja julkistetaan 22.11.2023. Sitä ennen yleisö on voinut tutustua ehdokkaisiin, valita ja äänestää oman suosikkinsa.





LAUREN MACKLER

## YKSINKERTAISIA, PALJAITA ELEITÄ

**Henni Alftanin** Kiasmassa esillä olevat teokset – tiivis valikoima – haastaa, kuten taiteilija on asian ilmaissut, pohtimaan tiedon ja havainnon välistä eroa. Tieto on mitä tiedetään näkemättä asian kokonaisuutta; havainto on edessäsi olevat paljaat tosiasiat.

*”Teokset haastavat pohtimaan tiedon ja havainnon eroa.”*

Näyttelyyn valitut teokset edustavat tarkkaan valittua otosta hänen taiteellisesta työstään: kukin teos edustaa jotain niistä ideoista, joita hän kokeilee maalauksissaan. Teosryhmä edustaa hänen sanastoaan; sitä leimaa hänen kirurginen tarkkuutensa suhteessa representaatioon.

### MERKITÄ

Alftanin teokset saavat alkunsa kielestä: fraasista, joka on sutaistu muistikirjaan, joistakin esineistä, väristä tai kuviosta, ilmiöstä. Hän ei halua mitenkään romantisoida muistiinpanojaan, ja kun häneltä kysytään niistä hän välittömästi vähättelee niiden roolia ja toteaa, että avain hänen kuviensa alulle on pikemminkin se, että niillä ei ole ennakkoon päätettyä muotoa. Ennen kuvaksi tulemista hänen aiheensa on idea, sitten sanavalikoima, sitten ongelma: kuinka se saa muodon?

Löytääkseen ratkaisun hän tutkii umpimähkään kirjallisuutta, maalaustaidetta koko sen historian ajalta, nykyvalokuvan silmäkääntötemppeja ja uuttaakseen niistä häntä kiinnostavaa logiikkaa ja tislatakseen eloa





**STARS, 2023**

öljy kankaalle, 130 x 195cm

kuvallisiin fraktaaleihin. Hän tarkkailee maailmaa ympärillään löytääkseen johtolankoja, tutkiakseen, mutta ilmaisumuodot, jotka hän toteuttaa kankaalle, ovat viime kädessä juuri niin karuja, abstrakteja ja runollisia kuin niiden alkuläheteetkin: lähikuva digitaalisesta herätyskellosta, kuva avoimena olevan kirjan sivulla, ympyrää piirtävä kompassi.

**”Kuinka paljon maalauksesta voi ottaa pois sen menettämättä merkitystä?”**

Omien sanojensa mukaan Alftan pyrkii kokeilemaan ”kuinka paljon maalauksesta voi ottaa pois sen menettämättä merkitystä”. Näin ilmaistuna merkitys voidaan ymmärtää visuaalisena yhtenäisyytenä, kuvallisena kokonaisuutena – katsojan kyvyksi ymmärtää mitä kuva esittää, vaikka

kaikkea ei olekaan kuvattu. Hänen kuvaamaansa on kuitenkin kyseisen kohteen toisenlainen totuus, joka ilmenee tavassa reagoida maailmaan (näin ollen, kuinka se aineena heijastaa valoa, sen kiinteyttä, sen läpikuultamattomuutta) sekä sen monimuotoisuudessa tai niissä monissa mahdollisissa ilmaisutavoissa, joilla se voidaan esittää.

Nimet ovat tietenkin oleellisia ja Alftanin teosten nimet ovat hämäävän suoraviivaisia – asioita kutsutaan niiden oikeilla nimillä (esim., *Stars*, on tähtiä esittävä maalaus) ja kuvan näyttäessä koko ajan, että käyttäessämme sanaa, meidän mielessämme on moninaisia kuvia (kuvassa



**STUDIO II, 2023**

öljy kankaalle, 130 x 195cm

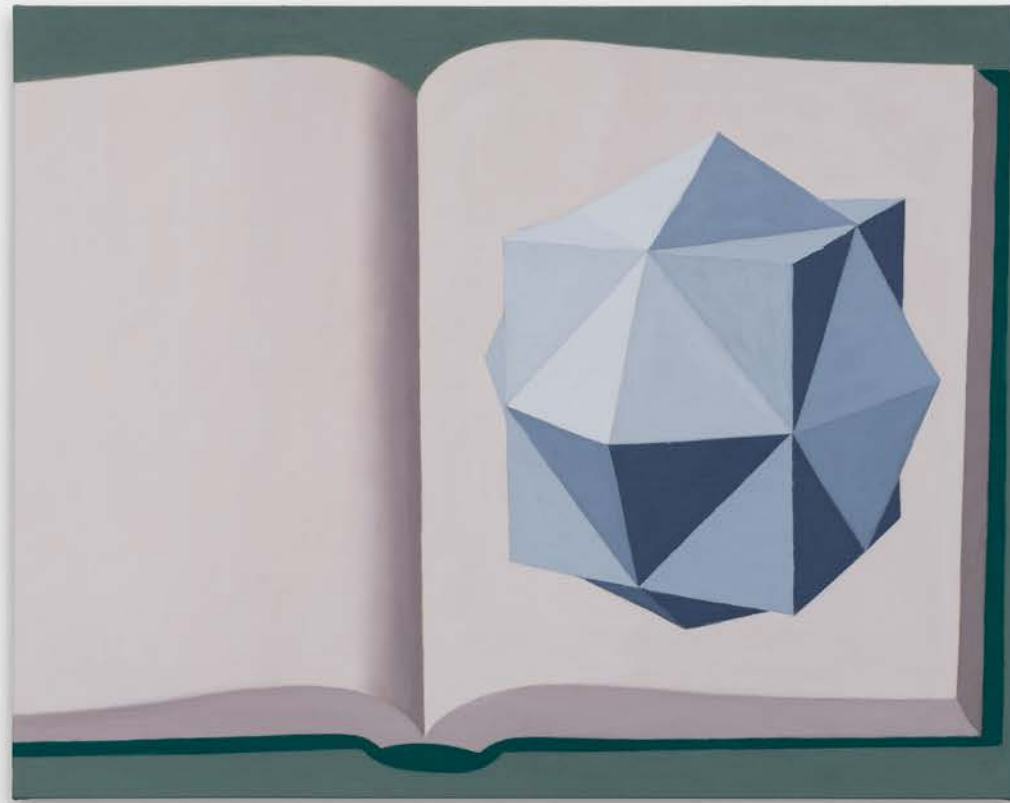
sa tähdet ovat sekä kimmeltäviä täpliä yötaivaalla, joita kehystä ikkuna, joka puolestaan on saanut koristeekseen verhot, joiden kuviot ovat keltaisia, geometrisia tähtikuvia).

Sanat hänen teostensa nimissä ovat usein monimielisiä viitaten samanaikaisesti eri merkityksiin ja jopa kohteisiin tehden kuvista tulkinnanvaraisia. Kun Alftanin kanssa keskustelee hänen työstään hänen sanansa ovat huolellisesti mietittyjä, vakavasti ja huolella punnittuja. Hän usein tähdentää, että hän ”maalaa kuvia” pikemminkin kuin ”tekee maalauksia” korostaakseen, että hänen huomionsa on kuvassa eikä yksinomaan tekotavassa – väheksymättä kuitenkaan maalin kuulumista hänen ajattelunsa työkalupakkiin. Mutta, palataan geometriaan...

#### SÄÄNTÖJÄ

Alftan ei koskaan pyri maalamaan kohdetta sellaisenaan (mahdotonta!) vaan pikemminkin kohteen kuvan - mikä tarkoittaa mitä mielessämme kuvitteleamme ajatellessamme jotain kohdetta ja kuvaa, joka kattaa kaikki ne fyysiset ominaisuudet, logiikan ja ”säännönmukaisuudet”, kuten hän asian ilmaisi, jotka kyseisellä kohteella on todellisessa elämässä tai muistissamme.

Edellä mainituissa tutkimuksissaan hän tutkii ilmiön syntyyn liittyvää säännönmukaisuutta. Hänellä on maalauksia (esimerkiksi, *Studio II*), joissa pintakuvioidu seinäelementti nojaa näyttelytilan varsinaista seinää vasten muodostaen hienovireisen vuorovai-



**GEOMETRY, 2023**  
öljy kankaalle, 73 x 92cm

kutustilanteen paksun ja ohuen välille, mikä myös tuo mieleen tavan, jolla maailman erilaiset pintakuviot vaikuttavat toisiinsa – kuinka valo saattaa muuttaa jonkin tietyn materiaalin kokemusta, oli se sitten kangasta, paperia tai kipsiä.

Tämä ei tarkoita, että Alftan pyrki fysiikan lainalaisuuksien todenmukaiseen esittämiseen: niinpä esitetyt esineet (kuten siveltimet jakkaralla) joskus haastavat painovoimaa luodakseen vastaavuuksia kuvan muiden muotojen kanssa (esim., painovoimaa uhmaavat siveltimet koettelevat fysiikan lakeja muodostaakseen yhteyden teoksessa kuvatussa toisessa maalauksessa olevan kompassin jalkojen kanssa).

### ”Tilavuus kaksiulotteisessa kuvauksessa on fiktiota”

Teoksessa nimeltä *Geometry* monitahokkaan muoto edustaa tilavuutta, mutta kuvassa se on kehystetty avoimella kirjalla, jonka kaksiulotteisilla sivuilla se on kuvituksena. Litteän ja ulotteisuuden välinen

edestakainen liike on tässä yksinkertainen, suorasukainen ja ristiriidat pidetään lähituntumassa: tilavuus kaksiulotteisessa kuvauksessa on fiktiota, mielikuvituksen tuotetta ja toisaalta eikö tämä itse asiassa koske koko maalaustaidetta tai kaikkea

representaatiota? Monitahokas on tarkka valinta, sillä se sisältää taiteen ja geometrian risteymien pitkän historian.

Lukiessaan aiheesta kirjoitettua antologiaa Alftan huomasi, että varhaiset särmiömäisen muodon tut-



**3 AM, 2023**  
sarjasta Déjà vu  
öljy kankaalle, kaksi osaa, 54 x 65cm

Déjà-vu on sanoin kuvaamaton tunne tuttuudesta hetkellä, jota emme mitenkään ole voineet kokea aikaisemmin; tapahtumasarja, joka tuo mieleen jotain, kaiun, tuttuuden tunteen. Aikaa on näissä maalauksissa esitetty eri tavoin: yhdistämällä valoa ja varjoja, jonkin toiminnan tai eleen kaksi eri vaihetta tai kuten teoksessa *3 AM* elämän teknisiä toimintahäiriöitä, jotka voivat liittyä niin visuaaliseen muistiin kuin tietoisuuteen.

Nyt kahdessa maalauksessa, jotka esittävät täsmälleen samaa yöpöydällä olevaa kelloa ja kirjaa, joissa on vain yksi ero: yksi numero on vaihtunut 2:sta 5:ksi, digitaalisissa muodoissaanhan nämä numerot peilaavat toisiaan. Muistikuvia unettomuudesta, ahdistuksista ja muista hetkistä, jolloin seuraamme kuinka aika tikittää hitaasti tai hämmentävästi. Teos herättää katsojassa toiston kokemuksen, jossa tavallisesta tulee vierasta, outoa.

Viime kädessä Alftanin teos paljastaa taikatemppujen visuaalisia ja psykologisia salaisuuksia arkisissa ilmiöissä. Ja kuten kaikissa performansseissa Alftan on tässä taikuri, katsojasta tulee tärkeä osa havainnon kokemuksen viimeistelyssä: hän seisoo paikalla, jossa taiteilija kerran seiso ja lisää puuttuvat palat, näin kokemus täydentyy kunkin oman näkemyksen (tunteiden ja fyysisten ominaisuuksien) pohjalta.

Alftan kuvaili minulle ateljeestaan tekemänsä maalauksen (*Studio II*) allegoriana. Sen yksinkertaiseen sommitelmaan sisältyy kaksi täysin alkuperäisen kokoista jäljennöstä toisista maalauksista, jotka myös ovat esillä

kimukset tehtiin taittamalla paperia, joten yksinkertainen kuva maalauksessa *Geometry* pitää sisällään tämän kaiken; se huomioi syvyyden, optiset ilmiöt ja myös representaation eri vaiheet, jotka aikojen kuluessa ovat aaltoilleet kaksi- ja kolmiulotteisen tilan välillä.

#### AIKA

Katseleminen – ei näkeminen, joka on passiivista (Alftania lainaten) – on pyrkimystä havaintoon, jotta ymmärtäisimme sisäisesti ne asiat, jotka näemme ulkoisesti. Toinen Alftanin työskentelyssä oleva selväpiirteinen tutkimuskohde on mitatun ajan ja havaitun ajan välinen ero – aika kokemuksena.

Esimerkkinä tästä olkoon hänen sarjansa *déjà-vu*.





**HENNI ALFTAN**  
Taitelija työhuoneellaan

**SWIMMING POOL, 2021**

öljy kankaalle, 130 x 195cm  
kuva: Aurélien Mole

samalla kun katsojan, joka pyrkii ymmärtämään allegorian piilomerkityksen, on vaikeaa olla tuntematta itseään osalliseksi tässä teoksessa. Maalausten katsominen niiden omassa ympäristössä (ateljee) kun itse asiassa ollaan galleriassa, aikaansaa peilialin tunteen ja se onkin täsmällisin kuvaus, joka minulla on Alftanin teoksista.

**”Yksinkertaisia eleitä, jotka ovatkin täynnä merkityksiä.”**

Yksinkertaisia, paljaita eleitä, jotka aluksi tuntuivat pinnalta, mutta ovatkin täynnä merkityksiä ja kerrostumia; niissä on visuaalista taktiilisuutta,

hyväntuulista hämäystä ja velvoite olla tarkka ja samanaikaisesti nokkela. Jonkin saavuttaminen merkitsee loppujen lopuksi aiheen -keskuksen- kiertämistä laajassa ympyränmuotoisessa liikeradassa, harkittua runollista mutkittelua, hillittyä välimatkaa, kulkea ympärillä merkityksessä jonkin läpäisemistä.

SUOMENNOS: MAARETTA JAUKKURI





FILIPA RAMOS

## KARHUN TAPAAMINEN PUOLIMATKASSA

- VÄLITILA LIITTYEN TUOMAS A. LAITISEN PROJEKTIIN  
THE EARTH IS THE EAR OF THE BEAR

Kirjoittaessani tätä tekstiä kuuntelen **Tuomas A. Laitisen** albumia *Sapiduz*, jonka hän julkaisi alkuvuodesta 2022. Taitelija yhdistää tässä Varhaisen Musiikin tunnelmaa ja polyfonisia solmuja, jotka hän digitaalisesti purkaa osiksi ja keikauttaa kosmisiin soonisiin taustoihin. Kustakin melodiasta tulee kapseli, jossa esi-isien ja tulevaisuuden äänet, digitaaliset ja inhimilliset, orgaaniset ja synteettiset aiheet ni-  
voutuvat yhteen luodakseen jotain, joka on samalla sekä outoa että

**”Kukaan yksittäinen  
ihminen ei voisi luoda  
näitä ääniä.”**

tuttua. Lempiraidallani, myös nimeltään Sapiduz, kuvittelen keskiajan mystikon **Hildegard Bingeniläisen** kärsimässä astraalista päänsä-  
rystä ympärillään mehiläisiä, jotka surinallaan yrittävät helpottaa hänen tuskaansa. Kukaan yksittäinen ihminen ei olisi voida luoda näitä ääniä, mikään kone ei kykenisi tuottamaan sellaisia melodioita eikä yhdelläkään eläimellä olisi ollut syytä tuottaa tällaisia säveliä. Saamme kiittää Laitisen tahtoa yhdistää koneen kykyä tuottaa sävelmiä ja muiden lajien kuin ihmisten tuottamia ääniä, että meillä on sarja sävellyksiä, jotka kuuluvat niin tähän maailmaan kuin avaavat lukemattoman määrän rinnakkaisia, lumoavia, soonisia maailmoja.

Sapiduzin kuunteleminen kirjoittaessani näitä sanoja tekee mahdolliseksi kuvitella miljöö, jonka Laitinen esittää Ars Fennica- palkintona näyttelyssä, joka toteutuu vasta tämän tekstin kirjoittamisen jälkeen. Kirjoitan tekstiä ennen installaation valmistumista, mutta tekstin tulee huomioida sekä katselijoiden, taideteosten että tilan tulevia keskinäisiä suhteita, sellaisina kuin ne toimivat näyttelyn aikana. Ajattelen **Laura Tripladin** termin ”interface” määritelmää, jonka mukaan se on ”kohtaamispaikka, jossa kaksi erilaista ruumiillista kokonaisuutta tapaavat muodostaakseen täysin uuden aineellisen olomuodon”<sup>1</sup>. Pidän näitä



## HABITAT CASCADE, 2019

näkymä näyttelystä "Tuomas A. Laitinen - Habitat Cascade"

Wäinö Aaltosen museo

kuva: Ville Mäkilä / WAM



sivuja tällaisena luovana kohtauspaikkana, joka syntyy sanojen tullessa luettaviksi painetuilta sivuilta.

Metodisesti koen olevani lähellä Laitisen praktiikkaa, jossa tutkitaan ennalta suunniteltujen ohjelmien generatiivisia mahdollisuuksia ja tämän potentiaalın korrelointia kaavan ja saadun tuloksen, valmistelun ja jaettavan sisällön kesken. Hänen työnsä liittyy kieleen ja ääneen ruumiin välittämällä ja kuviteltaessa niitä erilaisia muotoja, joissa ne ilmenevät, kun niitä isännöivät fyysiset ja tilalliset olosuhteet muuttuvat.

Tämä teksti koskee samanaikaisesti tulevaa installaatiota ja sen vastaanottoa: julkistaen, johdatellen ja sitoutuen niihin ehtoihin, joiden tuloksena se on syntynyt.

Laitisen kiinnostus kieleen ohittaa inhimillisen alueen ja purkaa kognitiivisten ja ekspressiivisten prosessien monopolia, joka aivan viime aikoihin asti on pääosin kuulunut inhimillisyyden määrittelyyn. Installaatiossa *Habitat Cascade (2019)* hän esitti tuloksia mustekalojen tietoisuutta koskevasta kiinnostuksestaan, mikä

***”Habitat Cascade (2019) esitti tuloksia hänen mustekalojen tietoisuutta koskevasta kiinnostuksestaan.”***

johti hänet tarkkailemaan näitä eläimiä ja tutkimaan niitä. Yksi keinoista, jolla hän tutki tilannetta oli installaatio, joka koostui sarjasta lasisokkeloita nimeltään *A Proposal for an Octopus (2019)*. Mustekalat saattoivat tutkia sokkeloita, kulkea niiden läpi ja ottaa ne tilakseen; prosessi, jonka hän on dokumentoinut videolla *Haemocyanin (2019)*. Tämän projektin toisena osana hän suunnitteli teoksen *CTongue (2018)*, joka koostuu kirjoitusjärjestelmästä, jolle mustekalan lonkerot ovat olleet innoittajana. Tämä järjestelmä





**HAEMOCYANIN, 2019**  
still-kuva videosta, 8 min  
UHD, Stereo

on olemassa digitaalisina kirjaintyyppinä ja sarjana moduloituja lasiesineitä, joiden vermikuliittiset muodot muistuttavat joitakin matoja ja käärmeitä, joiden elämä on nyt riippumatonta ne alkujaan maailmaan saattaneesta mustekalasta. Ne muistuttavat myös niitä raapustuksia, joita ihmiset tekevät kirjoittaessaan automaattisesti, tiedostamattomassa tilassa. Nämä raapustukset ovat

**”Sarja oli tapa ajatella ruumiin liikkeitä kielenä.”**

paralingvistista ilmaisua, jossa kädet tuottavat lähes sanoja ilmaisevia muotoja, tosin vailla merkitystä.

Pohtiessaan ruumiillisuuden ja ilmaisun keskinäisiä suhteita, Laitinen selventää kuinka tämä sarja ”oli myös tapa ajatella ruumiin liikkeitä kielenä, monipuolisena kehittymisen ja mukautumisen järjestelmänä sortumatta binaariseen asteikkoon, jossa kieli

ja merkit ovat erillään ruumiin prosesseista.”<sup>2</sup>

Vuorovaikutuksen tutkimista niin oudon olion kuin mustekalan kanssa edelsi taiteilijan ajatusleikki muuntaa ihmiskasvoja, sillä kasvoissahan ilmaistaan niin suuri osa keinoista, joilla lajimme kommunikoi ja ilmaisee itseään. Tätä ajatellen hän toteutti sarjan lasiveistoksia *Sensory Adaptation Devices* (2015). Niitä käytettiin naamioina, jotka peittivät kokonaan kasvot, jolloin ne muunsivat ja keskeyttivät niitä käyttävän henkilön perinteiset kommunikointi- ja orientaatiojärjestelmät. Ne väärivät näkymän ja äänet sekä niiden käyttäjiltä että muilta, jotka olivat heidän lähistössään. Tästä syntyi uusi tapa havainnoida ja tulla havainnoiduksi, mikä haastoi normaaleja tehokkuuden ja toimivuuden



**S.A.D. #14, 2022**  
sarjasta "Sensory Adaptation Series" (2015-),  
Kaukolampi -yhtyeen albumin kansi  
kuva: Wilhelm Sjöstrom

malleja, jotka perinteisesti liitetään ihmisruumiiseen. Nekin toimivat eräänlaisena välitilana (interface), yhteydenpidon ja muutoksen vyöhykkeenä ne paljastavat tietoisuuden, kokemuksen ja havainnon väliset keskinäiset riippuvuussuhteet.

Laitisen kiinnostus sopeutumiseen ja tietoisuuden syventämiseen suhteessa paikkaan ja tilaan edus-

tavat vielä yhtä lisäpiirrettä hänen työskentelyssään. Hän huomioi kuinka toimijuus on jakautunut tasaisesti ihmisten ja muiden lajien kesken, elottomien olentojen ja kyseenalaistaa niihin liittyviä taksonomisia jakolinjoja ja vetoaa ihmisiin, jotta he huomioisivat kuinka järjestelmät, joissa luodaan kuviteltuja maailmoja itse asiassa sivuuttavat perinteiset lajierot ja niitä esiintyy monissa eri muodois-



sa. Teoksessaan *Earth is the Ear of the Bear* hän pyrkii selventämään ymmärrystämme siitä, kuinka olemassaolo on ruumiina olemista suhteessa toisiin ruumiisiin ja tutkii tähän liittyen äänten roolia ja kuuntelukäytäntöjä. Immersiivisessä ympäristössä, jossa hypnoottinen video jatkuvasti pyörii, ryhmä metallisia veistosfiguureita kantaa ultraäänikaiuttimia, joista kaikuu ääniä, jotka syntyvät, kun tilassa liikkuvat ruumiit törmäilevät niihin. Kävijät osallistuvat näiden äänien kuuluviksi tekemiseen, sillä ne syntyvät heidän ruumiistaan ja sekoittuvat keskenään heidän liikkuaan tässä tilassa luoden kokemuksen, joka ylittää ne systeemien rajat, jotka liittyvät niiden tuottamiseen ja vastaanottoon.

**”Karhu edustaa olentoa, joka on erottamattomasti liittynyt ihmiskuntaan.”**

The Earth is the Ear of the Bear on saanut nimensä **Roberto Calasson** kirjasta *The Celestial Hunter* (2016). Se on elegantti tutkielma jahdista ja muodonmuutoksesta ja esitetty yhtenä ratkaisevana vaiheena ihmiseksi tulemisessa. Ehdottaessaan, että metsästys sai aikaan oleellisen eron ihmisten ja muiden eläinten välillä Calasso näkee karhun välitilan figuurina – välimuotona (interface) – ihmisten ja muun luonnonmaailman, joista jälkimmäisen ihmiset ovat yrittäneet jättää taakseen. Karhu edustaa jatkuvuutta ja olentoa, joka on erottamattomasti liittynyt ihmiskuntaan, jopa niin että se kykenee kuulemaan ihmisten ajatukset. Karhun olemassaolo myös ylittää kaikki planetaariset rajat, niin fyysisesti kuin vertauskuvallisesti.<sup>3</sup>

Karhu paljastaa, että kuunteleminen on kuul-



#### **EARTH IS THE EAR OF THE BEAR, 2023**

still-kuva videosta  
UHD, Stereo

luksi tulemista. Kuulemalla karhua, karhu kuulee sinua. Etsimällä karhua, karhu etsii sinua, itsestään, koko ruumiillaan. Karhun korva on maa, ja näin se saa ihmiset tajuamaan, että he eivät koskaan olekaan kokonaan irrottautuneet luonnosta ja että ekologia ei ole tieteen keksintö vaan yhteiselon järjestelmä, joka päivittäin uudistaa maailmaa.

#### **VIITTEET**

<sup>1</sup> Laura Tripaldi, *Parallel Minds – Discovering the Intelligence of Materials* (Falmouth: Urbanomic, 2022), 8.

<sup>2</sup> Tuomas A. Laitisen ja Filipa Ramon keskustelu Haemocyanin-esityksen yhteydessä, *Vdrome. Vdrome#182*, March 2022, <http://www.wdrome.org/tuomas-a-laitinen/>

<sup>3</sup> "Koska karhu voisi myös olla ihminen. Ihmisten

täytyi olla varovaisia puheissaan, sillä karhu voi kuulla kaiken mitä siitä sanotaan jopa ollessaan kaukana. Jopa silloin kun se vetäytyi pesäänsä, jopa silloin kun se nukkui, karhu jatkoi maailman tapahtumien seuraamista. 'Maa on karhun korva', ihmiset sanoivat." Robert Calasso, *The Celestial Hunter*. London: Penguin Books, 2020, s.10.

SUOMENNOS: MAARETTA JAUKKURI





PHANTOM BANQUET, 2020  
 installaationäkymä, Galerie Nordenhake  
 kuva: Carl-Henrik Tillberg



## HISTORIAN KEVEYS

JENNY WU

Mitä jos menneisyys vilkkuisi mielessämme kuin varjoteatteri. Jos **Lap-See Lamin** taiteessa olisi jonkinlainen päähenkilö, se oli historian ja muistin hetkellisyys suhteessa sellaisiin kulttuurisiin voimiin kuten hybridisaatio, assimilaatio ja appropriatio. Jotkut taiteilijat tutkivat muuttoliikkeiden historioita paikallistaakseen signaaleja, jotka resonoivat yli sukupolvien ja eri maiden. Lamin monitaiteellinen työskentely sen sijaan viipyy arkistojen ristiriitaisuuksissa: Hong Kongin kiinalaisen diasporan jälkikuvissa, joiden ainoat jäljellä olevat merkit ovat katkelmallisia, arkkitehtonisissa rakenteissa, joita ei voi täysin rakentaa uudelleen, kuvissa, joiden merkitykset jatkuvasti muuttuvat.

Lamin tutkimukseen perustuvat ja vuorovaikutteiset teokset läpäisevät digitaalisia pintoja. Ajoittain nämä muistuttavat kiinalaisen varjoteatterin



## PHANTOM BANQUET, 2020

installaationäkymä, Galerie Nordenhake

kuva: Carl-Henrik Tillberg



nukkehahmojen leikkisiä juonitteluja, ja toisinaan taas niistä huokuu raunioiden alakuloa. Lamin kertomien tarinoiden, joissa hän käyttää kantoninkiinan mytologiasta ja historiasta tuttuja henkilöitä ja arkkityyppejä, moduloituvat hänen eklektisellä herkkyydellään ja saavat eloa niiden tuottamiseen käytettyjen eri medioiden avulla. Näitä ovat 3D skannaus, erilaiset mobiilisovellukset, virtuaalitodellisuus ja immerssiivinen installaatio.

Lamin taiteen alkuperäinen kuvasto perustuu kantonilaisten ravintoloiden sisätiloihin, joita on tallennettu 3D skannauksilla. Tämä käynnistyi sen jälkeen, kun hänen eläköityvät vanhempansa möivät Tukholmassa sijainneen ravintolansa. Sen olivat 1978 perustaneet hänen äidinäitinsä ja iso-enonsa. Taiteilija esittää kuinka länsimaissa olevista ravintoloista tulee odottamatta "kolmansia tiloja", joissa on nähtävissä

tuttuja kiinalaisvaikutteita ja jotka samalla kertovat vapauden unelmasta.<sup>1</sup> Videossa "Oriental Travesty" (2016) nähdään samanaikaisesti Lamin animoituja skannauksia posliinimaljakoista ja punaisista lyhdyistä, naarmuuntuneista pöytäpinnoista ja pintäkäsittelystä seinistä ja taustalla kuuluu ääniä, jotka useilla kielillä kuvailevat vaatimattomia elinehtoja. Estetiikka luo samanaikaisesti tunnelmaa tuttuudesta ja vieraudesta tarjoamalla vain välähdyksiä mistä ajasta ja paikasta on kyse. Tiloja leimaa ambivalentin eksotiikan jännite.

Valitsemalla kiinalaisen ravintolan tutkimuskohteekseen Lam haastaa kysymyksiä, jotka koskevat

työvoimaa, perinteitä, makuja ja aitoutta. Hänen teoksensa liittyvät shanzhai-estetiikkaan, joka on uudistermi, jolla Kiinassa viitataan tavaroiden väärennettyihin kopioihin. Kyseessä on dekonstruktio malli, joka haastaa länsimaiset ideat aitoudesta ja ehdottomasta totuudesta viittaamalla monitasoiseen ja monia tekijöitä yhdistävään tekijyyteen.<sup>2</sup> Hänen tutkimuksensa, joiden tuloksina on usein teossarjoja, synnyttävät suurta houkutusta nähdä kulttuurien alkuperä jonkinlaisena tuotteena ja mennessään vieläkin pitemmälle kuin vain väittelyihin omistamisesta ja omimisesta hän paljastaa varsinaisissa diaspora-yhteisöissä piileviä täyttymättömiä toiveita.

***"Lam haastaa kysymyksiä, jotka koskevat työvoimaa, perinteitä, makuja ja aitoutta."***

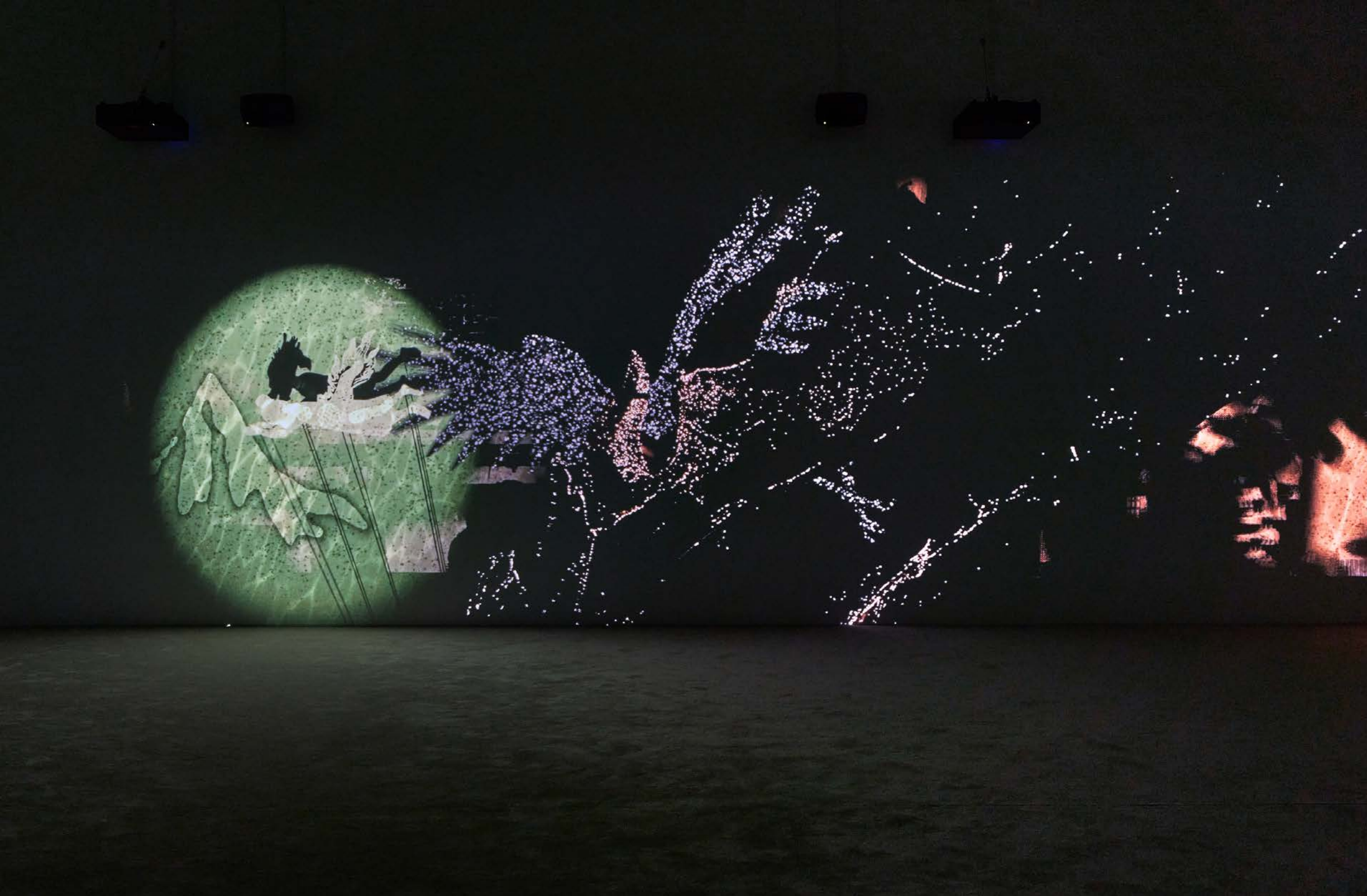
Lamin mannertenvälinen ja ylisukupolvinen kerrontatapa kantaa historian painolastin kirjallisuuden keveydellä. Lamin historialliset fiktiot tekevät katselijoista kulttuuriristejä, tunkeilijoita, rikosteknisiä tiedemiehiä ja arkeologeja,

toisin sanoen kaikkea muuta paitsi kuluttajia sinänsä.

Vuorovaikutteisessa appipohjaisessa teoksessa "Mother's Tongue" (2018) kuvitellut naiset esittävät monologeja samalla kun animoidut 3D skannaukset liikkuvat koristeellisissa ravintolatiloihin. Täällä todistamisen ja totuuden välinen suhde on hatara kuten appi varoittaakin heti aluksi. "Tämä teos on fiktiota... Yhtäläisyydet todellisiin henkilöihin tai tapahtumiin ovat sattumanvaraisia."

Kertomukset - perhesuhteista ja ravintolan pitämisen vaikeuksista - ovat kuviteltuja, mutta vihjaavat siihen miksi historia ja kaunokirjallisuus ovat aina ol-





### TALES OF THE ALTERSEA, 2023

installaationäkymä, Portikus Frankfurt

kuva: Alwin Lay

sijasta meidän on porauduttava vajavaisiin arkistoihin.

Tekemällä arkistojen tiedoista aistinvaraisia tiloja Lam onnistuu virittämään tunteen kollektiivisesta kokemuksesta. Ars Fennicassa mukana oleva teos *"Tales of Altersea"* (2023) on immersiiivinen installaatio, jonka historiallisena inspiraationa on ollut laiva nimeltään "Sea Palace". Se oli aikanaan kelluva kiinalainen ravintola, joka oli telakoitu Ruotsin rannikolle. "Sea Palace" on sittemmin muutettu kummitustaloksi Tukholman Gröna Lund-huvipuistoon. Muutosprosessin aikana alkuperäisen laivan hyvänteiset koristeet vaihdettiin turistien säilyttämiseen tähtääväksi pahaenteisiksi halloween-lavasteiksi. Lamin installaatiosta tulee laivan kolmas elämä, jossa sen henki animoidaan käyttämällä perinteisen varjoteatterin keinoja ja lähettämällä katsojat vedenalaiselle matkalle seuranaan suuri joukko kantonilaisen mytologian hahmoja.

Toisin kuin "Tales of the Altersea" kummitustalo hyödyntää visuaalista ylenpalttisuutta ja ääniympäristöä käynnistääkseen kriittistä keskustelua. Kertomuksen aihiot

leet lähellä toisiaan. Esimerkiksi ravintolan omistajien tytär tunnustaa, että tietää hyvin vähän siitä, kuinka hänen vanhempansa emigroituiivat Hong Kongista Tukholmaan ja toteaa: "Tietämäni asiat ovat pelkän kuulopuheen varassa." Puhujan ja hänen vanhempiensa välinen kielimuuri tekee vielä mahdolliseksi

sen, että hän saattoi kiinni jäämättä väärentää koulutodistuksia. Ajan mittaan tämä tuo ongelmia hänen ja hänen äitinsä suhteeseen. Sukupolvien, kielten ja kulttuurien välisissä kuiluissa monet tosiasiat menettävät merkityksensä. Näiden sijasta, jos on onnea, konkreettiset esineet säilyvät. Tosiasioiden

***"Sukupolvien, kielten ja kulttuurien kuiluissa monet tosiasiat menettävät merkityksensä."***



onnistuvat väistämään perinteisen narratiivin koukeroita samalla kun seinille ja lattialle heijastetut humaanit, maantieteelliset ja eläimelliset muodot kieppuvat jatkuvasa liikkeessä. Tämä aikasidonnainen teos, jonka luuppeja merkitään seinälle silloin tällöin ilmestyvällä uteliaalla silmäparilla, vaatii vastavuoroisuutta ja osallistumista, tai vähintäänkin oman passiivisuuden tunnistamista. Kulttuurista lukutaitoa testataan samalla kuin konteksti on jätetty avoimeksi.

Lamin hahmot, joita kuvataan profilissa niiden kulkiessa rehevissä merimaisemissa ja kärventyneissä karttapiirroksissa, lepattavat seinillä korostetun sattumanvaraisesti. Pelkkä vauhti, jolla ne ilmestyvät ja häviävät pois, estää meitä heti tajuamasta niiden koko maailmaa. Ihmisten, ravintoloiden tai jopa historiallisten kausien tavoin nämä välähtelevät kuvat eivät koskaan ole pitkään näkyvillä. Diasporan lasten tavoin, ne ajalehtivat ja törmäilevät toisiinsa ja niin tehdessään ne muuttuvat.

#### VIITTEET

<sup>1</sup> Bhabha, Homi K., 1994, The Location of Culture, Routledge, New York, US.

<sup>2</sup> Han, Byung-Chul, 2017, Shanzhai: Deconstruction in Chinese, kääntänyt Philippa Hurd, MIT Press, Cambridge, US.

SUOMENNOS: MAARETTA JAUKKURI

**DREAMERS' QUAY, 2022**  
installaationäkymä, Bonniers Konsthall  
kuva: Jean-Baptiste Béranger

**”Lamin hahmot lepattavat seinillä korostetun sattumanvaraisesti.”**



ALDONA, 2013  
still-kuva lyhytelokuvasta  
→



LUCIA PIETROIUSTI

## ”JOS OLET MYYTTI, KENEN TODELLISUUTTA OLET?”<sup>1</sup>

Tietystä näkökulmasta tarkasteltaessa taiteilija ja elokuvantekijä **Emilija Skarnulytė** vuonna 2013 kuvaama lyhytfilmi *Aldona* eroaa oleellisesti sekä tyyliltään että sävyltään hänen muista töistään. Elokuva kuvaa vanhahkoa Aldonaa, naista, joka sokeutui Tšenobylin vuonna 1986 tapahtuneen ydinonnettomuuden jälkimainingeissa. Filmi seuraa hänen yksinäistä vaellustaan metsämaisemissa aamunkoitteessa, sitten hän kävelee halki Liettuan Grūtas-puiston, sienipohatan perustaman makaaberin teemapuiston, jossa on sekä **Leninin**, **Stalinin** että Liettuan kommunismin ajan poliitikkojen muistomerkkejä. Puiston suunnittelussa on aineksia, jotka muistuttavat kävijöitä neuvostoajan gulag-vankileireistä.

KUVA: BENOIT-MUÑOZ



Tässä oudossa postmodernissa kohtauspaikassa, jossa on viitteitä postmodernin simulacrumiin ja aivan liiankin äskeisen politiikan arkeologiaan Aldona kävelee taustanaan jossain etäällä puiston koväänisistä raikuvia neuvostoajan lauluja kosketellen paljain käsin erilaisia pintoja. Aluksi, sikäli kun voimme nähdä lähikuvasta hän ehkä sivelee elefantteja: karkeita, harmaita rosoja. Kameran uskollisesti seurattessa häntä uusi otos paljastaa muistomerkkien valtavan mittakaavan niiden kohotessa korkeuksiin tämän pienen ja hentorakenteisen, vanhahkon naisen ylle, joka kaikesta huolimatta luottavaisesti jatkaa hänen ympärillään olevan tilan kartoittamista ja ehkä mittaamista sormillaan, käsillään. Hän silittää Leninin jalkaa. Pistää sormensa tämän nenään, tunnustelee viiksiä hänen rintakuvassaan. Hän kulkee ohi pronssireliefien, jotka ovat ainakin kolme kertaa korkeampia kuin hän. Tässä se on, aivan hänen takanaan: Lietuan äskettäinen siirtomaahistoria konkretisoituna. On ydinkatastrofi, joka tuhosi seudun, arpia maassa, joista on tullut arpia Aldonan ruumiiseen, myrkytetyt silmät, joilla hän ei enää näe.

Aldonan palatessa kotitaloonsa, elokuvantekijän ja filmin henkilön läheinen yhteys tulee ilmeisemmäksi ja herkemmäksi – kuulen vasta jälkeen päin, että Aldona on Skarnulytèn todellinen isoäiti, mikä selittää jotain. Aldona, joka tuntee talonsa ulkomuistista, puhdistaa ja järjesteleä ruokailuvälineitään. Hän istuu ruokapöydän äärellä kuunnellen ääninauhaa, jonka aiheena on satu, joka kertoo kalastajan epätoivoisesta vetoomuksesta, yksipuolisesta rakkaudesta sanattomaan prinsessaan sekä ihmiset ylittävistä olennoista (metsä, linnut, kalliot, meret), jotka ovat kertomuksen hiljaisia pääosien esittäjiä.

Aldona kerää varovasti kourallisen omenan kuoria päivällispöydältä: hän puhuu vain muutamia sanoja (lapsenlapselleen? itsekseen?) elämän kiertokulusta suunnatessaan kulkunsa ulos palauttamaan kuoret puulle. On iltahämärä.

Niin erilainen kuin se saattaakin ollakin muusta Skarnulytèn laajasta tuotannosta, paljosta siitä mikä on ominaista hänen näkemykselleen, niin sekä metodi että keskeiset kiinnostuksen kohteet ovat jo hie-

novaraisesti siemeninä Aldonaa kuvaavassa filmissä. Skarnulytèn kameran silmä on joka kohdassa kärsivällinen, metodinen. Hitaat kuvaukset ja vain aivan välttämättömimmät leikkaukset. Se viipyilee syvän meren jylhien kuvien kauneudessa tai odottelee jonkinlaisen hyväntahtoisen ironian hengessä kuvatessaan robotin kömpelöitä käsivarsia, jotka kuuluvat kauko-ohjatuille syvää merta tut-

kiville ajoneuvoille niiden kankeasti kolhiessa toinen toisiaan ja koralliriutan näytteitä tai niiden imuroidessa hiekkaa merenpohjasta (*Aphotic Zone*, 2022). Katsottaessa kaikkea tätä kimaltavaa loistoa on päätä huimaavaa ajatella ja todeta, että tässä syvyydessä ihminen tuhoutuisi hetkessä.

**”Hitaat kuvaukset,  
vain välttämättömät  
leikkaukset”**

**APHOTIC ZONE AT “PENUMBRA”, 2022**

Fondazione In Between Art Film,  
Complesso dell’Ospedaletto, Venetsia  
kuva: *Andrea Rosetti*





#### BURIAL, 2022

still-kuva videosta

Näin tässä on ensimmäinen kaiku siitä mistä oli tuleva Skarnulytén sittemmin tunnistettava elokuvatyyli kuten se jo ilmenee varhaisemmassa Aldonassa: tunne, että jotain suurta ja näennäisesti mahdotonta sanan kaikissa merkityksissä (käsittämätöntä, sietämätöntä) lymyää heti näkyvän toisella puolella, josta vain silloin tällöin voimme ruumillamme ja aisteillamme nähdä epätarkan ja pienen osan vaeltaessamme pimeydessä. Ja että ruumiimme, tämä ympäristöämme mittaava yksikkö, on hauras ja kooltaan pieni.

Skarnulyté on asemoinut itsensä läpi koko taiteellisen toimintansa tulevaisuuden arkeologiksi; hänen filminsä viipyilevät antropogeenisen infrastruktuurin reliikeissä, käytöstä poistetuissa ydinvoimaloissa (*Burial, 2022*); kylmän sodan militaarisissa jäänteissä

(*Sirenomelia, 2017*); syvän meren kaivossuunnitelmissa ennakoiden vedenalaisten datakeskusten heterotopioita, sitten kun "pilvessä" ei enää ole tilaa (*Rakhne, 2023*). Tämä tulevaisuuden arkeologian katse paljastaa meille, nykyajan turisteille, laajoja

alueita, joissa ihmisen vaikutuksesta betoni ja teräs hallitsevat hiljaisia, äärettömiä maisemia sekä vesilinjan ylä- että alapuolella. On lähes mahdotonta ajatella, että ihmiset yleensäkin

voisivat olla näissä maisemissa, ellei olisi tiedossa niitä pysyviä jälkiä, jotka juuri ihmiset (energia- ja sotateollisuuden rakennelmat ja niiden agentit) ovat jättäneet jälkeensä. Mitenkähän mahtaisi arkeologi avaruudesta tulkita näitä merkkejä 10 000 vuoden kuluttua? Mitkä materiaalit, mitkä signaalit, mitkä kertomukset kestävät?

**”Skarnulyté on asemoinut itsensä tulevaisuuden arkeologiksi.”**

**”Kieli, jolla hän kuvailee filmejään on mytologisointiin taipuvaa.”**

On vaikeaa viipyillä tämänkaltaisessa maailman kuvassa: näin sydämettömässä. Siinä on samaa lumoa ja kauhua kuin matkassa ulkoavaruuteen (tuossa tiettyssä niin monissa elokuvissa kuvatussa hetkessä, siinä absoluuttisessa yksinäisyydessä, kun astronautti avaruuskävelyllään vahingossa irtautuu aluksesta ja ajautuu, täysin tietoisena, ulos syvään avaruuteen). Toinen kaiku Aldonasta: eräänlainen yksinäisyys, ehkä.

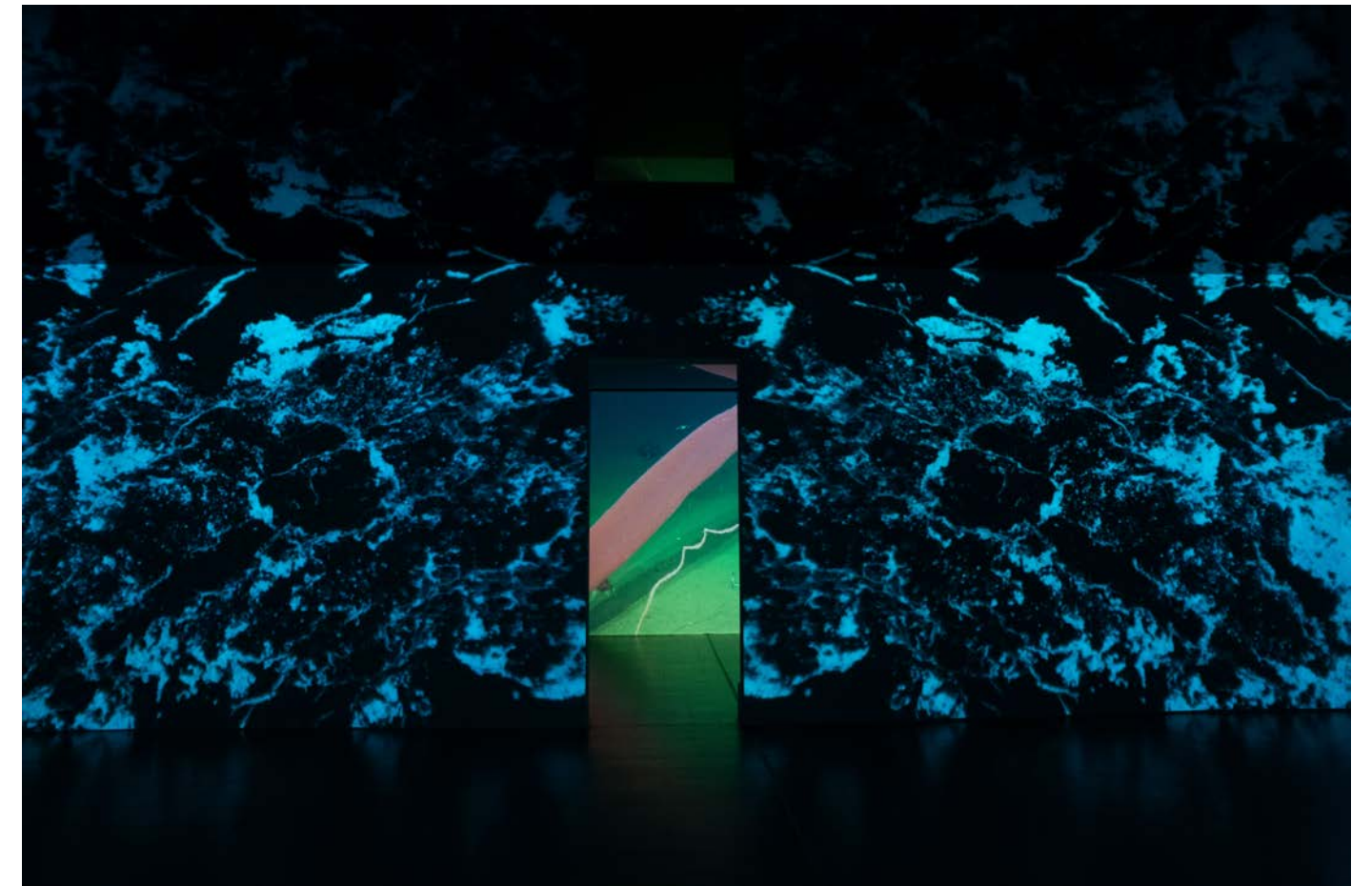
Jos katsomme pitempään Skarnulytén filmejä, joltain muuta alkaa tapahtua. On Aldona, sokea näkijä kuin Teiresias, Apollon sokea profeetta kreikkalaisessa mytologiassa tai kuin onneton Cassandra,

jota ei kuunneltu; tai Delphin oraakkeli. Kieli, jolla Skarnulyté kuvailee filmejään, on sinänsä hieman mytologisointiin taipuvaa (tieteen ylevän ja ekofeministisen runouden välimaastoa). Napolin lahdelta on muinaisen kaupungin vedenalaiset rauniot (*Sunken Cities, 2021*) muistutuksena siitä, että maailmoja on jo monia kertoja alkanut, ollut ja loppunut tällä planeetalla.

Yksinäinen merenneito ui teräksen ja betonin keskellä, uintia jääkylmässä vedessä (*Sirenomelia*, muiden muassa), tai kahden jokipengermän risteyksessä (*CE(ae)qualia, 2023*). Tämä merenneito saa Skarnulytén laajan tuotannon tuntumaan lähes yhdeltä

#### SUNKEN CITIES, 2021

dokumentaatio taiteilijan soolonäyttelystä, Kunsthhaus Pasquart  
kuva: Flavio Karrer







pitkältä, katkelmalliselta filmiltä: hänen matkaltaan halki tämän käsittämättömän maailman. Taiteilija, joka on aina merenneidon roolissa, kuvaa itseään ja roolejaan tilanteina, jotka mahdollistavat taiteilijan suorittavan näiden maisemien ja kertomusten mitailua omalla ruumiillaan (jälleen kuten Aldona tekee käsillään): joten filmit jatkuvasti tukeutuvat skaalojen vaihteluun aiheiden välillä, ylihumaanien olentojen, tilojen; havaitun, syvän ja loputtoman ajan välillä.

Kuitenkin traumatisoituneen planeetan kylmissä ja anteeksiantamattomissa ympäristöissä Skarnulytén merenneito tuo esiin myös jotain muuta. Hieman taikaa ehkä, hieman jumalattarien armoa ja rakkautta. Mahdollinen elämä elämän raunioiden jälkeen; uudelleen syntyminen vedessä. Jotain, joka on vähemmän kuin toivo viitaten kuitenkin siihen suuntaan, tämän huolien täyttämän paikan tähden.

#### VIITTEET

<sup>1</sup> Sun Ra saksofonisti Abshalom Ben Shlomon siteeraamana Emilija Skarnulytén lyhytfilmässä *Sounds of the Desert* (2022).

SUOMENNOS: MAARETTA JAUKKURI

**ETERNAL RETURN, 2021**  
installaationäkymä Tate Modern  
South Tank -museosta



DAVID TOOP

## MAAILMA VÄRISEEE

"On illanpaisto, ja silkavat saijat luopoissa pirkeinä myörien ponkii,"<sup>1</sup> kirjoitti **Lewis Carroll** runossaan *Pekoraali* ja tästä runsaasta höpöpuheeseen ja ääneen perustuvasta kuvauksesta "silkavista saijojsta" ja heidän hillittömästä liikehinnästään syntyy ei-rationaalista sanastoa, jolla käsitteellistetään elämän värähtelevää luonnetta soonisena kokemuksena ymmärryksen rajoilla. Rumpali **Milford Graves**, alun perin Latin jazzin

*"On illanpaisto, ja silkavat saijat luopoissa pirkeinä myörien ponkii."*

lyömäsoittaja, kehitti rumpusetille uuden roolin New Yorkin Latin-jazz-suuntauksessa 1960-luvulla ja omisti elämänsä biologiselle musiikille (Biological Music) kuten hän asian ilmaisi. Se oli jatkuva tutkimusprojekti, joka pyrki yhdistämään empiirisen tieteen

löytöjä käytännön kokemukseen, jota tämä kosmis-mystis-henkinen muusikko oli kartuttanut.

Harjoittamalla spontaanisti improvisoitua musiikkia (Spontaneous Improvised Music) (tämäkin on hänen termistöään) Graves pyrki kartoittamaan terapeutisia kytkentöjä biologisten mekanismien, kosmisten energioiden ja äänien välillä (hengityksestä ei-metronomiseen rummutukseen, joka perustuu sydämen rytmin vaihteluihin). Ääni ja hengitys olivat keskeisiä hänen elollisuutta koskevassa teoreettisessa tutkimuksessaan. Näin hän kirjoitti esseessään *Music Extensions of Infinite Dimensions* (julkaisussa *Arcana V: Music, Magic and Mysticism*, toimittanut John Zorn, New York 2010): "Kun depressiiviset elementit uhkaavat biopsykososiaalisia (BioPsychoSocial, BPS) energioita ja mieliruumista, oikea terapeutinen hoitomenetelmä edellyttää ääntä tuottavan prosessin ja äänten artikuloinnin (hengityksen) huomioimista niiden ollessa solmussa, epäjärjestyksessä ja ei-metronomisessa tilassa."

Sisään astuminen **Camille Normentin** installaatioon merkitsee (kirjaimellisesti) istumista keskelle taktiilisia äänivärähtelyjä, jotka kohottavat ja läpäisevät ruumiin, mikä liittyy syvälliseen ja häiritsevään (kaikissa merkityksissä) värähtelyn historian, resonanssiin, yhteisöllisyyteen sekä



*”Fyysinen värähtely tuntuu syvillä tunnetasoilla, ja iholla, lihaksissa, sisäelimeissä ja soluissa.”*



mahdollisiin tulevaisuuksiin. Jossain mielessä tämä on äänessä olevan ei-sanallisuuden historiaa; ei ääniä, joita maltillisesti kuullaan korvilla vaan fyysistä värähtelyä, joka tuntuu syvillä tunnetasoilla ja iholla, lihaksissa, sisäelimeissä ja soluissa. Ruumiista tulee rumpu, jota resonoi itse aika (koska väreily on jaksottais- ta liikettä, joka viittaa syvää aikaa edeltäneeseen aikaan niin kuin se ilmenee muodoissa, jotka koko

*”Ruumista tulee rumpu, jota resonoi itse aika.”*

ihmiskunta tunnistaa).

Huokailu, voihkiminen, hyräily ovat ihmisääniä artikulaation rajoilla, surun tai rakkauden järkyttämänä samalla aktivoiden somaattisen alueen, joka tyynnyttää, korjaa, viehättää, hypnotisoi ja poistaa kipua. Tämä on äänen universaalisuutta, joka yhdistää syvillä solutasoilla: vanhemman lapsen kanssa, läheisensä menettäneen

surijoiden kanssa, palvojien ryhmän, yhdessä vangittuina olemisen. Outoja ja liikuttavia valitusviisuja on olemassa muodoissa, joissa ilmennetään inhimillisiä perustarpeita: kehtolauluja, kuoleman lauluja, surun ja menetyksen lauluja, uskonnollisen hartauden ja hurmion lauluja, vankilauluja, lauluja katumuksesta ja tuskasta. Näissä äänellä ilmaistaan itse kokemusta ja lievitetään liiallista tunnelatausta – ehkä hellyyttä tai loukkaantumista – värisyttämällä terapeuttisesti äänijänteitä ja niiden yli.

”Värähtely, joka ei sinänsä ole esine tai ainetta,” kirjoittaa tutkija **Shelley Trower** kirjassaan *Senses of Vibration* (New York, 2012), ”voi samanaikaisesti liikkua subjekteissa ja objekteissa muodostaen sillan sisäisen ja ulkoisen maailman välille.” Tämä on kuuntelemista olona pikemminkin kuin tekona. Antautuessamme täysin laulun äänen värinöihin tunnemme muiden ruumiiden nousevan esiin ja tunkeutuvan omaamme, myötäelävässä resonanssissa, jossa on mahdollisuus syleillä kaikkea elossa





## PLEXUS, 2022

installaationäkymä, Dia Chelsea

kuva: Bill Jacobson

olevaa. Värähtelyyn perustuva kuuntelu voi lähentää meitä ei-inhimillisten ja ihmiskunnan ulkopuolisten olentojen värähtelymaailmoihin: mehiläisen siiven hyminään, hämähäkin rummuttavaan jalkaan, elefanttien ja valaiden voihkimisiin, joita ihminen ei kuule tai musiikkiin, joka lähenee henkien maailmaa.

Harmonisia sointuja tavoittelevasta laulamisesta ja äärimmäisen matalista äänistä, joita tiibetiläiset munkit käyttävät Tantric Gyutö-rituaalissa **Kenneth N. Stevens** on todennut: "Rituaalisen laulannan poikkeuksellinen syvyys on tietenkin ollut kauan tiedossa ja kuten munkkien luonnolliset äänet osoittavat sävelkorkeuden mataluus on epäluonnollista, mikä tarkoittaa, että se on tietoisesti harjoitettua tyyliä. Itse asiassa kyseessä on erinomainen esimerkki siitä mitä (etnomusiikkisosiologi) **Curt Sachs** on kutsunut suunnaksi, joka ylittää tavanomaisen inhimillisen lauluilmaisun ja muuttuu ekstaasin ja depersonalisaation ilmaisuksi ja löytyy monissa kulttuureissa tavatuista käytännöistä, joissa ääni naamioidaan pyrittäessä kommunikoimaan ylikuonnollisen kanssa." (LP-levyn Tibet kansitekstistä, Anthology Record and Tape Corporation, New York, 1970).

Ajattelemme kuulevamme, mutta kuulemmeko todella? Äänen tavoin aineellisuus ja näkymättömyys elävät ristiriitaisesti rinnakkain myös arkkitehtuurissa silloin kun se esitetään ilman konkretiaa. Väriin tasoilla ääni voi myös syntyä fyysisenä tunteena ilman ääneksi kutsumaamme ilmiöitä. Kuuroudestaan huolimatta **Beethoven** pystyi kuulemaan pianon äänen tuntiessaan nk. luujohtumisen välittämänä musiikin synnyttämää väriä. Hän käytti pianon kiinnitettyä puutankoa ja puristi hampailla sen toista päätä. Hänen korvansa eivät vastaanottaneet ääntä, mutta hänen kykynsä tuntea leukaluunsa välittämiä äänen väreilyjä on ilmeistä hänen sävellyksissään.





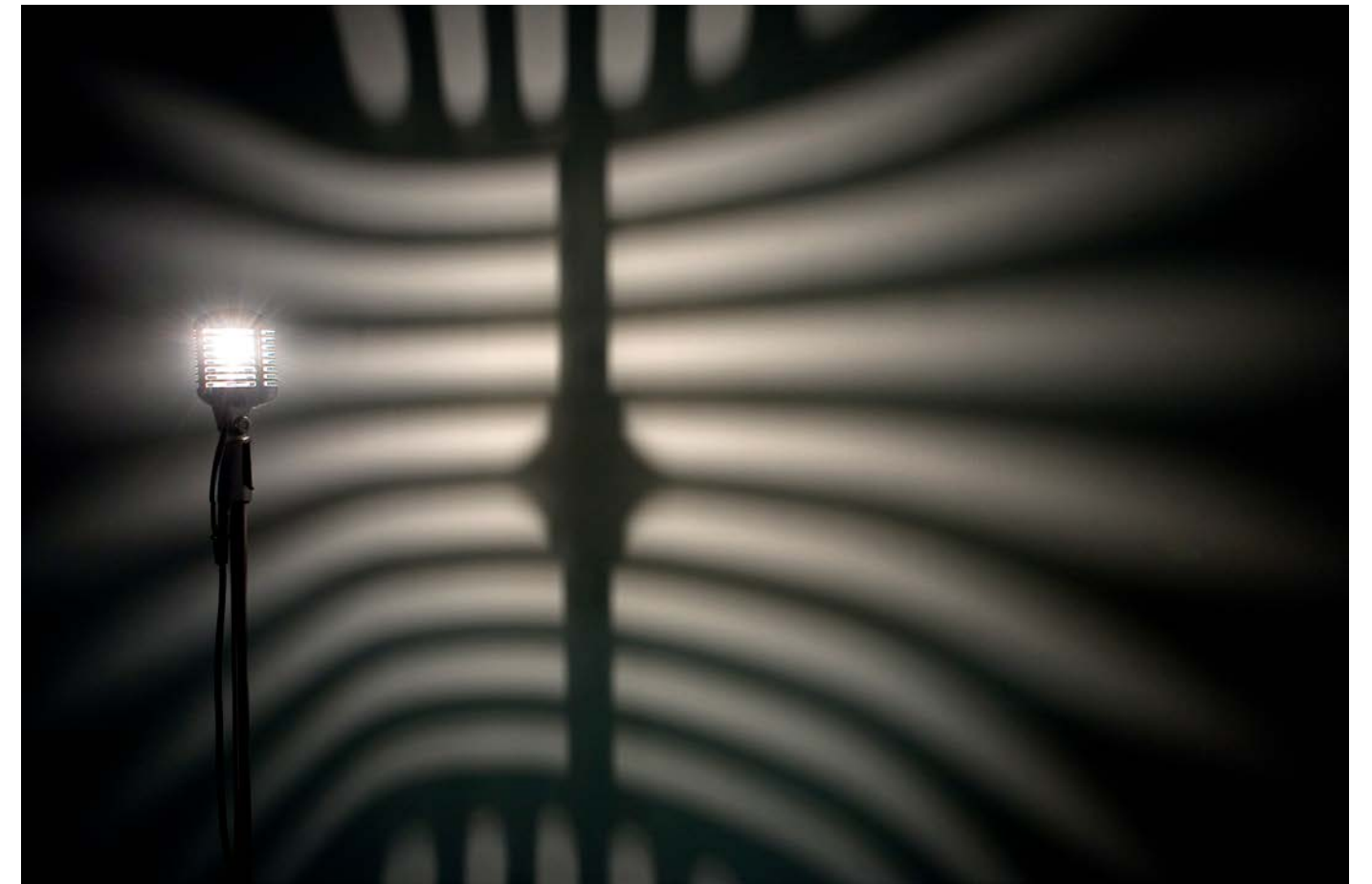
### RAPTURE, 2015

sekatekniikka, sisältäen kuoro, lasiharmonikka, äänentoisto  
kuva: Camille Norment Studio

Istuminen tai makaaminen Camille Normentin installaation puupenkeillä, jotka äänen ja hengityksen lisäksi ovat installaation osatekijöitä niin kuulemisessa kuin värinän välittämisessä/kokemisessa, joiden yhteisvaikutus voi saada aikaan väreilytilan, jossa on monitasoisia, pyörteisiä historioita - sekä harmonisia että riitasointuisia. Voihkinta, väreilevä hyminä, liittyy mehiläisen pommiin, pölytyksen saasteisiin. Tämä järkyttävän antagonistinen suhde rakentavan väreilyn ja ympäristön tuhoutumisen välillä ilmenee sanaan jo perinteisesti liittyvässä surussa; se kunnioittaa me-

**”Istumme väreilyyn  
uppoutuneina pohtien kaiken  
yhteenkuuluvuutta.”**

netystä äänellä, joka ilmaisee samanaikaisesti epätoivoa ja hurmiota. Voihkintaan liittyy menetys, joka muuttaa kärsimisen historian kauneudeksi, synnyttää helpotuksen tunnetta, kestävyyttä, mutta toimii silti alituisena muistuttajana. Samalla tavalla kuin delfinit vetisessä kaikumailmassaan tai lepakoiden lennot pimeissä luolissa, joissa sinkoilee ihmisen kuulon tavoittamattomia ääniä, istumme nyt väreilyyn uppoutuneina ja sen resonoinnin synnyttämissä mietteissä pohtien kaiken yhteenkuuluvuutta. Nämä solmut, jotka ilmenevät väkivallassa ja luo-



### TRIPLIGHT, 2008

valoveistos  
kuva: David Olivera

vuudessa, tuhossa ja uudelleen rakentamisessa, fyysisyydessä ja eeterisyydessä, esiin tunkevassa ja rappeutumisessa, eivät sopeudu binaarisin vakioihin ja johtavat miettimään kysymystä aineellisuudesta ja väreilystä: kuinka ne toimivat yhdessä? Pohjimiltaan se miten kuulemme sen mitä kuulemme palauttaa äänen ruumiin ääniin, ruumiin toimintaan, perityn trauman voihkivaan, narisevaan kohinaan, ruumiiseen sosiaalisena entiteettinä, ruumiiseen biologisena tunkiona, jossa ultra- ja infraäänit kieppuvat ja väreilevät epävarmojen ja epävakaiden rajojen puitteissa. Maailma avautuu, ihmeellisenä ja ykseytenä. Kuten ukrainalais-brasilialainen kirjailija **Clarice Lispector** kirjoitti vuonna 1973 julkaistussa runollisessa romaanissaan *Água Viva*: ”Tiedän, että en ole koskaan kertonut sinulle kuuntelen

musiikkia. Lepään kättäni hellästi levysoittimella ja käteni värähtelee, mikä aaltoilee läpi koko vartaloni: ja niin kuuntelen värähtelyjen sähköisyyttä, todellisuuden viimeistä kasvualustaa, ja maailma tärisee käsissäni.”

### VIITTEET

<sup>1</sup> Kirsi Kunnaksen ja Eeva-Liisa Mannerin Lewis Carrollsin runon Jabberwockyn ensimmäisestä suomennoksesta 1974.

SUOMENNOS: MAARETTA JAUKKURI



ARS  
FENNICA

HENNA JA PERTTI NIEMISTÖN  
KUVATAIDESÄÄTIÖ

Henna ja Pertti Niemistön Kuvataidesäätiö ARS FENNICA sr perustettiin vuonna 1990 edistämään taiteita avaamalla suomalaiselle kuvataiteelle uusia kansainvälisiä yhteyksiä ja innostamalla taiteilijoita heidän luovassa työssään sekä voimistamalla kuvataiteisiin kohdistuvaa suuren yleisön mielenkiintoa ja arvostusta.

Säätiö jakaa Suomen merkittävimmän, 50 000 euron kuvataidepalkinnon joka toinen vuosi. Palkinto myönnetään taiteilijalle tunnustuksena korkeatasoisesta ja persoonallisesta taiteellisesta työstä. Säätiön asettama palkintolautakunta nimeää ehdokkaat ja kansainvälisen taideasiantuntijan, joka valitsee ehdokkaiden joukosta palkinnonsaajan. Ehdokkaina on ollut Suomen, Pohjoismaiden, Baltian maiden ja Pietarin alueen taiteilijoita.

 ARSFENNICA.FI

 INSTAGRAM.COM/ARSFENNICA

 FACEBOOK.COM/ARSFENNICA

