

LOHDUTUSTEN ARKISTO

Elina Saloranta

25.10.2012

Tänään ruokapöydässä — syödessäni makaronia Tildan kanssa — keksin, miten video Hammershøistä on tehtävä. Toisin sanoen tiedän nyt, mitä tahdon teoksellani sanoa: tahdon lohduttaa maalauksissa näkyvää mustapukuista naista.

Miten se tapahtuu? Kuulen mielessäni sanoja, erilaisia ihmisääniä. Eri kielillä lausuttuja lohdutuksia. Kuiskauksia. Joukossa myös jokeltelua (Tilda).

Pitää alkaa äänittää Tildan puhetta. Muut lohdutuksen sanat voisin kerätä NSU:n talvisymposiumissa.¹ Voisin pitää esityksen Hammershøistä ja pyytää kuulijoita kirjoittamaan maalausten naiselle. Tai ehkä voisin saada heidät lausumaan sanat suoraan nauhalle.

Entä millaisia olisivat lohdutuksen kuvat? Ainakin niissä pitäisi olla valoa. Hammershøin maalauksissa taivas näyttää olevan aina pilvessä, ikkunoista näkyy pelkkää harmaata.

Harmaan keskelle voisi ilmestyä auringonsäteitä. Ei kovaa, kirkasta kevätaurinkoa, joka saa kaiken tuntumaan vielä alakuloisemmalta, vaan pehmeää, lempeää valoa. Sellaista, joka siivilöityy ohuen pilvipeitteen läpi.

Mitä muuta? Kynttilä. Ohut valkoinen kynttilä metallijalassa. Ikkunalaudalla tai pienellä pyöreällä pöydällä peilin edessä.

Taustalle vielä lasten ääniä. Kirkkaita, vaativia, itsekkäitä. Sellaisia, jotka eivät tiedä mitään aikuisten suruista.

Ei ole väliä mitä nainen suree, se ei kuulu katsojalle.

Oheinen teksti kuvaa teokseni *Voices of Consolation* (2014) syntyhetkeä. Kynttilä, tyttäreni Tildan jokeltelu ja muut lasten äänet jäivät tekoprosessin aikana pois, mutta päällisin puolin työ noudattaa ruokapöydässä saamaani näkyä. Videon kuvaraita koostuu tanskalaisen Vilhelm Hammershøin (1864–1916) sisäkuvista — hiljaisista, puolityhjästä huoneista, joissa on valkoiset peiliovet. Ääniraidalla joukko ihmisiä yrittää lohduttaa huoneissa kuljeskelevaa naista. Nainen on Hammershøin vaimo Ida (1869–1949), mutta työni kannalta se ei ole olennaista — tärkeintä on, että tuona lokakuuisena päivänä sain heijastaa häneen oman alakuloni.

Jatkoin teoksen suunnittelua vielä saman päivän iltana lasten nukahdettua. Istuin tuolloinkin keittiön pöydän ääressä edessäni reunoiltaan rispaantunut postikortti. Kortti esitti Hammershøin maalausta *Sisäkuva taiteilijan kodista* (n. 1900), joka kuului Ateneumin taidemuseon kokoelmiin. Maalauksessa kuvattu kolmen peräkkäisen huoneen sarja muistutti hämmästyttävällä tavalla sitä näkymää, joka avautui paikaltani pöydän äärestä ja jota olin myös kuvannut lukuisia kertoja — viimeksi videoteoksessa *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010). Mielessäni nämä kaksi tilaa liukuivat päällekkäin. Ne alkoivat kuulua toistensa läpi samaan tapaan kuin suuresti rakastamani kaksoisvalotukset tai hitaat ristikuvat. Hammershøin tanskalainen klassismi yhdistyi 1920-luvun töölöläiseen uusklassismiin, seinän viereen ilmestyi Biedermaier-tuoli, ja Idan musta selkä asettui oviaukkoon. Kokemus oli vaikuttava: ensimmäisen kerran minulle tapahtui kirjoittaessani jotakin samaa kuin tehdessäni taidetta. Tajusin, että tavastani rakentaa kuvia oli tullut jo tapa ajatella ja että päiväkirjatekstini alkoi muistuttaa videoteoksiani.

Voisiko tällainen rakenne toimia myös tutkimustekstissä? Kokeillaan. Tutkimukseni liittyy kuvan ja sanan (tai äänen) vuorovaikutukseen, ja erilaiset kirjalliset kokeilut ovat sitä mitä suurimmassa määrin. Lisäksi tutkimukseni on jo loppuvaiheessa, joten on vain luonnollista, että taiteelliset strategiat alkavat näkyä myös tekstin tasolla.

Kuvitellaan, että esseeni on talo, jossa on erilaisia huoneita. Kirjoittaessani kuljen (hitain ristikuvin) tilasta toiseen. Äsken olin keittiössä. Nyt siirryn ruokasaliin. Se sijaitsee Hammershøin kotimaassa Tanskassa, missä Pohjoismaiden kesäyliopisto (NSU) kokoontui heinäkuussa 2012. Ajallisesti olen siis siirtynyt muutaman kuukauden taaksepäin siitä, kun istuin syömässä makaronia tyttäreni kanssa. Tällä kertaa istun kahvilla kollegoiden ympäröimänä. Olen juuri pitänyt presentaation työstäni ja puhumme siitä, mitä joku heitti esitykseni lopuksi: että videoistani tulevat mieleen hollantilaisen Jan Vermeerin (1632–1675) maalaukset. Se oli tärkeä heitto, tajusin, että olen sisimmältäni laatukuvamaalari ja että teosteni konteksti ei ole video tai elokuva vaan maalaustaide.² Äkkiä muistan kuulleen taiteilijasta, jota on kutsuttu Tanskan Vermeeriksi. En tiedä hänen nimeään, mutta kaikki ymmärtävät, kenestä on kyse. Kahvitauon päätyttyä menen

tietokoneelle googlaamaan. Hammershøin maalaukset levittäytyvät eteeni kuin filmiruudut. Kymmeniä "otoksia" samoista huoneista.

Tämä oli ensimmäinen kohtaamiseni Hammershøin kanssa. Tai niin ainakin luulin — myöhemmin tajusin, että Ateneumissa oli yksi hänen maalauksistaan ja että olin jo kauan sitten ostanut sitä esittävän postikortin. Muistin, että olin nähnyt yhden Hammershøin teoksen myös Århusin taidemuseossa vuonna 2011. Pienikokoinen, ruskeasävyinen interiööri oli tehnyt minuun suuren vaikutuksen, vaikka en ollut painanut mieleeni sen tekijää.

Hammershøin ja minun välillä oli siis voimakas yhteys jo ennen kuin tulin siitä tietoiseksi. Tajuttuani asian ajattelin kirjoittaa siitä, mutta maalausten elokuvallisuus houkutteli katsomaan, millainen video niistä syntyisi. En vain tiennyt mitä haluaisin teoksella sanoa, kunnes huomasin samastuvani Idaan. Aluksi ajattelin liittää maalauksiin näkymiä omasta kodistani siihen tapaan kuin työpäiväkirjassani hahmottelin. Tavoitteena oli rinnastaa kaksi aikaa, kaksi taiteilijakotia ja kaksi naista niin, että ei olisi aivan selvää, ketä lohdutetaan. Myöhemmin päätin rajata materiaalin Hammershøin teoksiin, mutta ehdin kuitenkin aloittaa kuvaukset, ja palaan niihin vielä kirjoituksessani. Sitä ennen käväisen tekstuaalisen talomme kellarissa. Siellä on matala, ikkunaton huone, jonka lattiaa peittää ruskea kokolattiamatto. Tässä tilassa nauhoitin lohdutuksen äänet helmikuussa 2013.

KELLARI

Oikeasti huone sijaitsee Reykjavikissa Islannin taideakatemian pohjalla. Se on pieni, intiimi seminaaritala, jossa on meneillään NSU:n taiteellisen tutkimuksen opintopiirin talvisymposiumi. Äänitysstudioksi tila ei ole kehuttava, sillä siellä on loisteputkilamput ja koneellinen ilmastointi. Lamput sirisevät niin pahasti, että ne täytyy sammuttaa. Ilmastointia ei voi laittaa pois päältä, joten se saa esittää tuulen huminaa tai verenkierron kohinaa.

Osanottajat istuvat huoneen perällä puolikaaren muotoon asetetuilla tuoleilla. He ovat eri alojen taiteilijoita ja tutkijoita, joista osa valmistelee väitöskirjaa, osa on muuten vain kiinnostunut taiteellisesta tutkimuksesta. Viimeksi mainittu seikka on tärkeä: tässä yhteisössä taiteellinen tutkimus näyttäytyy yhtenä tapana tehdä taidetta. Työni onnistumisen kannalta tärkeää on myös se, että joukossa on monia esittävien taiteiden edustajia — he ovat tottuneet kaikenlaiseen "labraamiseen" tai yhdessä leikkimiseen.

Mikrofoni seisoo osanottajien edessä pienen pöytälampan valossa. Sen jalustaa vasten nojaa postikortti, sama, joka esseeni alussa lepäsi keittiönpöydällä. Ennen nauhoitusten aloittamista näytän ihmisille muitakin Hammershøin maalauksia ja kerron, kuka kuvissa esiintyvä nainen on. Sanon, että naisen henkilöllisyydellä ei ole kuitenkaan väliä, jokainen saa ajatella ketä haluaa. Ainoa toiveeni on, että lohduttajat käyttäisivät omaa äidinkieltään tai jotakin muuta hyvin tuntemaansa kieltä, ei pelkästään englantia. Pyydän heitä myös toistamaan repliikkinsä pari kertaa, jotta voin tarvittaessa säätää äänitustasoa.

Yksi kerrallaan ihmiset nousevat ja astuvat mikrofonin luo. Minä seison sen takana kuulokkeet korvillani. Katson jokaista silmiin ja annan aloitusmerkin. Tilanteessa on jotakin rituaalinomaista, melkein uskonnollista. Huoneen sijainti maan alla, hämäryys ja kohina tuovat siihen oman lisänsä.

Aluksi etenemme istumajärjestyksessä. Ensimmäinen rivissä hyräilee. Toinen jatkaa laulamalla. En ymmärrä laulun sanoja, mutta minulle kerrotaan, että kyseessä on islantilaisen Rósa Guðmundsdóttirin (1795–1855) rakkausruno. Kolmas kuiskaa: “Are you okay? Are you okay, Elina?”³

Seuraavat kahdeksan vuoroin kuiskivat, vuoroin laulavat. Nämä laulut ovat kehtolauluja: englanninkielistä *Mocking Birdiä* seuraa suomalainen *Nuku, nuku nurmilintu* ja jopa tuvalainen laulu, jonka esittää tanskalainen, Siperiassa oleskellut nainen. Kuiskaukset ovat islanniksi, ranskaksi, englanniksi ja tanskaksi. Niissä vakuutetaan, että Idan ei tarvitse pelätä, että kaikki menee hyvin. Yksi muistuttaa rakastavansa Idaa ja kehottaa tätä pitämään hyvää huolta itsestään. Eniten minua koskettaa kuitenkin lause: “You are so much more than this”.⁴ Se ei pelkästään lohduta vaan myös haastaa.

Kahdestoista lohduttaja ei sano mitään, mutta yrittää koskettaa Idaa. Käytännössä hän sivelee omaa käsivarttaan mikrofonin vieressä. Seuraava päästää hampaidensa välistä hiljaista suhinaa, jolla hän rauhoittelee yleensä lastaan. Nuoren äidin vieressä istuva toinen, hieman vanhempi nainen toteaa, että aika parantaa haavat. Silloin yksi kriittinen osanottaja saa tarpeekseen ja huudahtaa: “Now it's time to scream!”⁵ Kysyn, haluaisiko hän huutaa, mutta nainen perääntyy. Myöskään seuraava rivissä ei korota ääntään vaan kuiskii hiljaa kreikaksi: “Puhu minulle, puhu minulle...” Vihdoin rivistä nousee tanskalainen näyttelijä, joka kehottaa minua suojaamaan korvani. Käänän äänitustason alas. Huuto menee silti niin pahasti “rikki”, että se on teknisesti käyttökelvoton. Psykologisesti karjaisu tekee kuitenkin tehtävänsä. Ihmiset purskahtavat nauruun, tästä eteenpäin huoneessa on tilaa muillekin kuin lempeille äänille.

Muutos ei näy heti. Vielä kuullaan äidillisiä sanoja, myötäkarvaan silittelyä: “I know, I know, it will be okay. It's going to be okay...” ja “I don't know what to say. I'm so

sorry...”⁶ Sitten yksi lohduttajista pitää pitkän monologin, jossa on aistittavissa lievää ärsyyntymistä. Mies puhuu norjaa, mutta ymmärrän, että hän yrittää houkutella Idaa kävelyille. Miehen tanskalainen vierustoveri liittyy joukkoon ja muistuttaa, että ulkona paistaa aurinko.

Minun lisäksi joukossa on kolme muuta suomalaista, joista ensimmäinen on jo esiintynyt. Nyt on toisen vuoro. “Hei siellä...”, hän sanoo, “vain sinä teet itsestäsi arvokkaan.” Sanat ovat totta, mutta jostain syystä ne tuntuvat minusta latteilta, jopa noloilta. En tietenkään paljasta reaktiotani, vaan sanon vain, että tarvitsisimme lisää lyhyitä repliikkejä kehtolaulujen vastapainoksi. “Life isn't fair...”, seuraava rivissä toteaa, “We know that, but it doesn't make it any easier.”⁷ Lause ei ole yhtään omaperäisempi kuin edellinen, mutta englanniksi se on helpompi kestää. Vielä helpompaa on, kun kieltä ei ymmärrä lainkaan: esimerkiksi puolankielinen käännös venäläisen Aleksandr Puškinin (1799–1837) runosta kuulostaa korvissani eksoottiselta ja saa minut ihastelemaan “slaavilaista sentimentaalisuutta”. Sen sijaan kolmannen maanmieheni tokaisu “Kyllä se tästä. Paistaa se päivä risukasaankin...” nostaa häpeän punan poskilleni.

Kierros on nyt käyty läpi, mutta kysyn, haluaisiko joku vielä sanoa jotakin. Muutama aiemmin esiintynyt ilmoittautuu vapaaehtoiseksi. Idaa yritetään jälleen houkutella kävelyille, ja Puškinin lisäksi siteerataan tanskalaista Karen Blixeniä (1885–1962). Ihmiset intoutuvat käyttämään myös uusia kieliä: norjalainen alkaa puhua unkaria, kreikkalainen portugalia ja aiemmin englantia käyttänyt irlantilainen iirin kieltä.

Äkkiä yksi niistä, jotka aiemmin lähestyivät Idaa äidillisesti, kävelee rehvakkaasti mikrofonin luo ja tokaisee: “Seriously, he is a fucking idiot. You'll get over it.”⁸ Koko huone remahtaa nauruun. Se on kuin jatkoa sille naurulle, joka sai alkunsa huudosta, mutta nyt ulvomme silmät kyynelissä, eikä kohtauksesta tahdo tulla loppua. Tilannetta tarkkaileva tanskalainen filosofi — ainoa, joka ei halunnut osallistua lohduttamiseen — vannottaa minua säilyttämään naurun lopullisella ääniraidalla.

Naurun tauottua sama islantilainen, joka alussa lauloi Guðmundsdóttirin rakkauslaulun, pitää Idalle puhuttelun. Se on islanniksi, mutta joku tulkkaa sen minulle: “Ida rakas, kaikki nämä ihmiset ovat yrittäneet lohduttaa sinua, ja sinä vain käännät selkäsi... Sinun täytyy katsoa meitä!” Näen jo mielessäni, miten Ida tässä kohtaa kääntyy kohti katsojaa, ehkä näemme hänet jopa lähikuvassa.

Vielä muutama ihminen haluaa koettaa onneaan. Saamme kuulla lisää “slaavilaista sentimentaalisuutta” ja skandinaavisia huokauksia. Viimeinen lohduttaja kieltäytyy

kuitenkin huokailemasta ja huudahtaa reippaasti: “Hallå, hallå, jag är hemma! Var är du?”⁹

Ennen kuin palaamme takaisin päivänvaloon, minä asetun vielä mikrofonin eteen ja lausun oman lohdutukseni: “Ei mitään hätää, kaikki on hyvin, kaikki on hyvin...” Se on mantra, jota minulla on tapana toistaa tyttärelleni, kun hän itkee. Hetken aikaa Idan nimi onkin Tilda.

KEITTIÖ

Olen kuvaillut nauhoitustilanteen hyvin tarkkaan kahdesta syystä. Ensinnäkin olen halunnut tuoda esiin sen, että ääniraita syntyi ryhmätyönä, eräänlaisen ryhmädynamiikan tuloksena. Nauhoituksia ei tehty yksi kerrallaan äänieristetyssä kopissa, vaan osanottajat olivat koko ajan samassa tilassa. He kuulivat toistensa repliikit ja reagoivat niihin. Siksi teokseen alkoi jo nauhoitustilanteessa rakentua tietynlainen dramaturgia. Se lähti liikkeelle lempeänä ja henkevänä, säröili huudon kohdalla, meni lopullisesti rikki kun *fucking idiot* astui kuvaan ja pehmeni jälleen loppua kohden. “Haloo, olen kotona!” on kuitenkin eri tavalla lempeä kuin alun kuiskaukset. Se ei ole ylevä vaan arkinen, suorastaan pirteä huudahdus, joka saa kysymään, ovatko asiat lopultakaan niin huonosti kuin kuvittelimme.

Toiseksi minua kiinnostaa valmiin teoksen suhde raakamateriaaliin. Millaisia valintoja tein editoidessani, ja miten kuvat vaikuttivat ääniin? Mutta ennen kuin voin pohtia näitä asioita, minun on luotava katsaus teoksen kuvamaailmaan. Aloitan sen palaamalla hetkeksi niihin kuvauksiin, joita tein kodissani työn alkuvaiheessa. Jos esseeni on talo, astun nyt takaisin keittiöön. Talvi on muuttunut kevääksi, ja huone tulvii valoa. Kamera seisoo jalustalla tiskipöydän edessä. Olen pystyttänyt sen siihen monta kertaa ennenkin, mutta nyt jalat on ruuvattu pidemmiksi kuin yleensä, Hammershøin maalaustelineen korkeudelle. Kameran päällä on keltainen, rautakaupasta ostettu vatupassi. Se on työväline, josta olen tullut suorastaan riippuvaiseksi — minua ärsyttää suunnattomasti jos ovenkarmit ovat vinossa!

Lattialla lojuu kaikenlaista tavaraa — sähköjohtoja ja leluja — mutta kameran näytöllä huoneisto näyttää melkein tyhjältä. Laajakulmalinssi ja lukuisat ovet saavat sen näyttämään myös todellista avarammalta, kaksion sijaan voisimme olla suuressa porvariskodissa. Viimeisen huoneen perällä on kirjahylly, jonka lasiovet heijastavat valoa. Siitä tulee mieleen se pieniruutuinen sisäikkuna, joka toistuu Hammershøin maalauksissa. Keskimmaisessa huoneessa ei näy muita huonekaluja kuin pieni pyöreä

pöytä, samanlainen kuin Idalla. Pöydän yläpuolella — siinä mihin Hammershøi sijoittaisi taulun — on suorakaiteen muotoinen peili, josta kuvastuu kappale taivasta.

Laitan pöydälle kynttilän ja painan nappia “rec”.

Seis. Kynttilä näyttää säälittävän pieneltä laajakulmakuvassa, ja taivas palaa puhki. Otan kynttilän pois, ja vedän ohuet valkoiset verhot ikkunan eteen. Näin syntyy hammershøimäinen usva, pilvisen päivän tuntu.

Uusi otto. Peilin ääriiviivat piirtyvät kauniisti, kun ylivalottunut taivas ei enää vuoda yli reunojen. Muoto kertautuu ovien paneeleissa ja kirjahyllyn lasiruuduissa. Mutta mitä roinaa tuolla on? Lasin takaa erottuu säilytyslaatikoita ja muutama valokuva.

Tauko. Mietin, kuinka paljon tavaraa olisi karsittava, jotta kuvasta tulisi “hammershøi”. Tavoitteena ei ole estetisoida vaan abstrahoida — aivan kuten Hammershøi abstrahoi kotinsa tyhjentämällä sen huonekaluista ja kääntämällä Idan selin.

Poistan kirjahyllystä kaksi laatikkoa. Ne ovat liian tunnistettavia, Ikeaa. Samalla käänän yhtä valokuvaa niin, että mallin kasvot tulevat näkyviin. Kuva kuvassa, tällaisia temppuja Hammershøi harrasti. Suomalainen maalari Paul Osipow on sitä mieltä, että hän haki niillä yleisön aplodeja.¹⁰

Kuulen, miten minullekin taputetaan. Aplodeihin sekoittuu kuitenkin buuauksia: olet tehnyt tämän jo, miksi toistat itseäsi? Vaiennan äänen ja jatkan kuvauksia vielä muutaman päivän, mutta en löydä itsestäni enää entisen kaltaista motivaatiota. Edes iltaurinko, joka normaalisti saa minut inspiroitumaan, ei auta. Lopulta annan periksi ja päätän rajata teokseni kuvamateriaalin Hammershøin maalauksiin.

Vaikka kuvaukset epäonnistuivat, niillä on tutkimuksellista merkitystä, sillä ne kertovat suhteestani Hammershøihin — siitä, millä tavalla olen käynyt hänen kanssaan vuoropuhelua. Se ei ole tapahtunut ainoastaan kirjallisuuden avulla vaan myös siirtelemällä esineitä ja vetämällä verhot ikkunan eteen. Eikö tämä ole taiteellista tutkimusta parhaimmillaan? En voi olla ajattelematta myöskään sitä tutkimusta, jota entisaikojen taiteilijat tekivät jäljentäessään vanhoja mestareita.

Jäljentämällä on mahdollista saada paljon tietoa, ja uskon, että minäkin oivalsin Hammershøistä jotakin olennaista yrittäessäni jäljitellä häntä. Ennen kaikkea oivalsin, että hänen teoksiaan ei voi katsoa pelkästään melankolian läpi. Hänen huoneidensa tyhjyys ei ole merkki siitä, että jotakin puuttuisi — hän vain sattui olemaan ihminen, jota seinät kiehtoivat enemmän kuin huonekalut. Hänen palettinsa harmaus ei ole

värittömyyttä vaan kiinnostusta tiettyyn, rajattuun väriskaalaan. Hänen mallinsa ei ole selin siksi, että haluaisi torjua meidät, vaan jotta meidän olisi helpompi samastua häneen.

Hammershøi-kirjallisuudesta löytyy runsaasti tukea oivallukselleni. Esimerkiksi ruotsalainen Görel Cavalli-Björkman varoittaa psykologisoimasta Hammershøin teoksia ja muistuttaa, että taiteilijaa kiinnostivat ennen kaikkea esteettiset kysymykset.¹¹ Osipow ja ruotsalainen Ola Billgren menevät vielä pidemmälle kirjeenvaihdossa, jota he kävivät Hammershøin teoksista 1990-luvulla.¹² Miehiä kuunnellessa Hammershøi näyttäytyy abstraktina maalarina, jonka intohimona olivat ovien, ikkunoiden ja seinäpaneelien geometriset muodot.

Viehtymys geometriaan voi mennä niin pitkälle, että jäljestä tulee liiankin siistiä ja säntillistä. Billgren käyttää Hammershøin huoneista jopa sanaa ”steriili” ja vihjaa samalla pariskunnan lapsettomuuteen.¹³ Voisiko tämä hygieenisuus selittää osaltaan sitä, miksi minun oli mahdotonta yhdistää omaa kotiani Hammershøin kotiin? Ehkä lattialla lojuvat lelut olivat liikaa, ehkä kirjahyllyyn oli kertynyt liian paljon säilytettävää. Voi olla, että samasta syystä myös lasten äänet jäivät teoksesta pois. Lapset eivät kuulu Hammershøin maailmaan, eivät edes taustalle.

Silti Hammershøin huoneet eivät ole mielestäni ankeita. Päinvastoin, ne ovat juuri sellaisia paljaita, virikkeettömiä tiloja, joihin haluaisin arjen keskellä usein vetäytyä. Taide on minulle ylipäänsä eräänlainen hiljainen huone. Pystyn siirtymään sinne lukemalla tai katsomalla kuvia, mutta myös kohdistamalla katseeni johonkin vaikuttavaan, vaikkapa ilta-aurinkoon. Yksi tärkeimpiä vetäytymisen tiloja on tietenkin työhuone.

TYÖHUONE

Ilmastointi kohisee ja valaistus on hämärä. Kapeasta ikkunasta ei näy ulos vaan viereiseen eteisaulaan. Olemme jälleen melkein maan alla, entisen leipätehtaan uumenissa, missä Kuvataideakatemia jatkotutkinto-osasto toimi ennen kuin rakennukseen pesiytynyt home pakotti sen muuttamaan.

Tietokoneen ruudulla on kuvia Hammershøin maalauksista. Olen reponnut kuvat kirjoista ja rajannut niin, että kuvasuhde on 4:3. Nyt viimeistään maalaukset näyttävät aivan elokuvastilleiltä. Rajaamisen aiheuttamaa synnintuntoa lievittää tieto siitä, että Hammershøi leikkasi itsekin sommitelmiaan jälkikäteen.¹⁴ Kuvien reunat eivät siis ole pyhät.

Suurin osa kuvista on maalattu osoitteessa Strandgade 30, jossa Hammershøit asuivat kymmenen vuotta. Ei varmaankaan ole sattumaa, että talo oli rakennettu 1600-luvulla, Hammershøin ihaileman Vermeerin vuosisadalla. Itse asiassa koko kaupunginosa muistutti hollantilaista satamakaupunkia.¹⁵ Kun Hammershøit joutuivat luopumaan asunnosta, he muuttivat muutamaksi vuodeksi toisaalle, mutta palasivat sitten takaisin Strandgadelles vastapäätä entistä kotiaan.¹⁶ Taiteilijan vapaudella annan itselleni luvan yhdistellä eri huoneistoissa tehtyjä maalauksia ikään kuin ne olisivat näkymiä samasta lokaatiosta.

Ensi alkuun valitsen kuvista kymmenkunta, ja asetan ne peräkkäin aikajanelle. Kunkin ruudun kestoksi merkitsen 30 sekuntia. Sitten lisään leikkauskohtiin yhtä pitkän häiveen (*cross-dissolve*). Käytännössä kaksi ruutua on nyt koko ajan päällekkäin ja kuvaraita jatkuvassa metamorfoosissa: juuri kun yksi maalaus on tullut näkyviin, sen alta alkaa kuultaa toinen, seinään avautuu ovi, peili muuttuu ikkunaksi, tuoli vaihtaa paikkaa...

Seuraavaksi tuon aikajanelle Reykjavikissa tekemäni nauhoitukset. Ääniä ei ole vielä editoitu mitenkään, mukana ovat kaikki toistot, yskimiset ja *fucking idiotia* seurannut naurunremakka. Ensimmäiseksi karsin toiston. Sitten sensuroin kaikkein noloimmat lohdutukset — pari suomenkielistä ja sen, jossa mainitaan nimeni. Muutama lohdutus jää pois myös teknisistä syistä, esimerkiksi ajatus koskettamisesta ei välity pelkän äänen avulla.

Jo ennen editoinnin aloittamista olen päättänyt pitää kiinni nauhoituksissa muotoutuneesta dramaturgiasta, mutta kuvien kerroksellisuus saa miettimään, voisivatko äänet mennä välillä päällekkäin. Entä jos valitsisin lohdutuksista muutamia, jotka toistuisivat läpi teoksen?

Kokeilen asiaa tekemällä ääniraidasta kopion ja asettamalla sen limittäin toisen kanssa. Puhe sekoittuu nyt hyräilyyn, kuiskaus nousee kehtolaulun päälle, eri kielet kuultavat toistensa läpi. En kuitenkaan osaa antautua äänten vietäväksi, vaan pinnistelen kuullakseni, mitä yksittäiset ihmiset sanovat. Tajuan, että haluan hahmottaa repliikit erillisinä, vaikka en ymmärtäisikään niiden sisältöä. Haluan keskittyä yhteen ääneen kerrallaan.

Päätän siis palata alkuperäiseen suunnitelmaan ja pitää äänet erillään. Ajattelen, että teoksesta tulee lohdutusten arkisto. Arkistossa asiat on esitettävä systemaattisesti ja asiallisesti, jotta jokainen voi löytää tarvitsemansa. Arkisto ei myöskään arvota, vaan kaikki materiaali on siellä samanarvoista. Menen jopa niin pitkälle, että laitan repliikkien väliin täsmälleen samanpituiset tauot. Myöhemmin luovun näin mekaanisesta

lähestymistavasta, mutta tietty kuivuus — luettelomaisuus — säilyy ääniraidan editointiperiaatteena.

Näiden ajatusten myötä muotoutuu myös äänten paikka. Tajuan, että äänet eivät kuulu kuvien sisälle vaan niiden eteen. En siis pyri luomaan vaikutelmaa, että lohdutukset kaikuivat huoneissa, tai että niiden lausujat olisivat samassa tilassa kuin Ida. Sen sijaan ajattelen, että lohduttajat ovat samassa paikassa kuin katsoja. He seisovat kaksiulotteisen pinnan — näytön, valkokankaan tai maalauksen — äärellä. He puhuvat, laulavat ja kuiskivat tauluille.

Taulut ovat mykkiä, ja siksi en kaipa teokseen muita ääniä. Ainoan poikkeuksen tekee repliikki ”Haloo, olen kotona!”, jota ennen kuulen mielessäni oven kolahduksen. Linaan äänen aikaisemmasta teoksestäni *Huone* (2008), joka kuvaa eräässä makuuhuoneessa tapahtuneita muutoksia sen jälkeen, kun huoneen asukas on kuollut. Se, mistä ääni on peräisin, jää varmasti katsojilta huomaamatta, mutta tutkija minussa hykertelee mielissään. Teokset ovat nimittäin selvästi sukua toisilleen. Molemmat koostuvat staattisista interiööreistä, jotka vaihtuvat hitain ristikuvin, ja voisi sanoa, että *Huone* on ensimmäinen laatukuvani — siinä mielessä kuin interiöörit ovat laatukuvamaalauksen perillisiä. Oven kolahdus on siis pieni intertekstuaalinen viittaus kahden samaa lajityyppiä edustavan teoksen välillä.

Kolahduksen mukana ääniraidalle tulee askeleita ja lattian natinaa, ja hetken aikaa leikittelen ajatuksella, että äänet lähtisivät Idan liikkeistä. Ajatus on kuitenkin absurdi, sillä Ida ei liiku kävellen vaan kuin aave seinien läpi. Hammershøin maalaukset ovat jo valmiiksi hiljaisia, ja ristikuvien häive tekee ne entistä äänettömämmiksi.

Nyt kun teoksen rakenne on selvinnyt, alan etsiä yksittäisten kuvien ja repliikkien paikkoja. Kuvien kohdalla katson sitä, miten linjat osuvat yksiin silloin, kun kaksi maalausta on päällekkäin. En kuitenkaan pyri täydelliseen yhteensopivuuteen, vaan nautin, kun viivat kertautuvat ja kuvan pintaan muodostuu läpikuultava ruudukko. Jos ovenkarmit ovat vinossa, suoristan ne, mutta muuten en manipuloi kuvia.

Äänten kohdalla pyrin varmistamaan, että erikieliset repliikit jakautuvat tasaisesti ja että aina sopivin väliajoin tulee jokin englanninkielinen lause. En tahdo tekstittää teosta, vaan toivon, että katsoja saa pienin vihjein kiinni työn ideasta. Jättämällä repliikit kääntämättä pyrin myös peittämään niiden kuluneisuutta ja ohjaamaan huomion äänten väriin ja sointiin.

Alunperin minun piti aloittaa video Ateneumin kokoelmiin kuuluvalla *Sisäkuvalla taiteilijan kodista*, olihan se yksi työn lähtökohdista. Kuva ei kuitenkaan tunnu sopivan

alkuun, sillä siinä Idaa tuskin huomaa — hän on vain tumma hahmo seinän vieressä. Sen sijaan Århusissa näkemäni *Sisäkuva, Strandgade 30* (1908) on kuin tehty johdannoksi. Siinä Ida istuu kuvan etualalla selkä katsojaan päin. Huone on sama kuin Ateneumin teoksessa, siellä näkyy jopa sama tuoli ja taulu. Jos maalauksia ajattelee filmiruutuina, ne voisivat olla samasta kohtauksesta — huolimaton kuvausapulainen on vain käynyt siirtämässä taulua otosten välissä.

Tästä kuvaparista tulee videoni *establishing shot*, avauskuva, jossa esitellään tarinan tapahtumapaikka ja päähenkilö. Kohtauksen aikana Ida nousee ylös ja lähtee liikkeelle. Loput on rakennettu kuin pitkä kamera-ajo. Kamera pysyttelee Idan selän takana ja seuraa hänen kuljeskeluaan labyrinttimaisessa tilassa. Välillä Ida katoaa näköpiiristä, välillä hänet tavataan istumassa pöydän tai pianon ääressä. Toiseksi viimeisessä kuvassa palataan samaan tilaan, josta aloitettiin. Ida istuu siellä lukemassa, ensimmäistä kertaa hänet nähdään etuviistosta. Sinnikäs naisääni vaatii häntä kääntymään vielä enemmän ja katsomaan kohti. Toisin kuin kuvittelin, Ida ei tottele. Hän ei näytä edes kovin kärsivältä. Sitten huoneen ovet avautuvat, ja Ida haihtuu ilmaan. Jäljelle jää vain tyhjä tila ja kysymys: ”Missä olet?”

Lukuunottamatta viimeistä repliikkiä sanat eivät tunnu vaativan parikseen mitään tiettyä kuvaa. Siksi editoin ääni- ja kuvaraitaa pitkälti erikseen etsien kummankin sisäistä rytmiä. Pyrin välttämään kuvittamista, mutta yhdessä tapauksessa teen poikkeuksen: kun ääniraidalla sanotaan, että ulkona paistaa aurinko, huoneen seinään ilmestyy ruutuikkunan muotoinen auringonläikkä. Minun ei tarvitse kuvata sitä itse, sillä läikkä löytyy Hammershøin maalauksesta *Auringonvaloa salissa III* (1903), heti empiresohvan viereltä. Sohvan kadottua aurinko jää lämmittämään Idan niskaa teoksessa *Sisäkuva nuoresta naisesta takaa* (1904). Ikään kuin tämäkään ei riittäisi, seuraava lohduttaja vahvistaa edellisen sanat: ”Katso, aurinko paistaa... Tiedän, ettet näe sitä, mutta haluan sinun tuntevan sen.”

Miksi ihmeessä halusin luoda tällaisen tilanteen, jossa ääni ja kuva eivät ainoastaan kuvita vaan suorastaan alleviivaavat toisiaan? En tiedä. Ehkä se oli yksi yritys kumota sanojen latteus, kääntää se itsetietoiseksi. Tai ehkä minusta oli vain hauskaa täyttää puhujien toive, pistää aurinko paistamaan juuri sillä hetkellä kun he lausuvat sanansa. Alleviivaaminen voi olla myös lukuohje, tapa kertoa, että tässä työssä asiat ovat niin kuin sanotaan. Katsojan ei tarvitse etsiä piilotettuja merkityksiä, teos ei yritä symboloida mitään.

Auringonläikän voima perustuu kuitenkin siihen, että se on poikkeus säännöstä. Muualla kuvat näyttävät olevan välinpitämättömiä sanoista; ne vaihtuvat omaan tahtiinsa

piittaamatta siitä, mitä ääniraidalla tapahtuu. Edes *fucking idiot* ei saa Idaa hätkähtämään, hän vain istuu liikkumattomana pianonsa ääressä (eikä soita).

Minä sen sijaan hätkähdän joka kerta kun kuulen nuo sanat. Koen, että sillä hetkellä aika repeää ja 1900-luvun alku muuttuu 2000-luvun aluksi, hienostunut laatukuva räävittömäksi nykytaiteeksi.

Nauhoitustilanteessa tuota repeämää seurasi konkreettinen repeäminen, naurukohtaus. Mitä me tuolloin nauroimme? Emme ehkä ajan rikkoutumista, sillä syvällä maan alla, ikkunattomassa seminaarihuoneessa, olimme ajan ulkopuolella. Tarkoitan, että olimme sisäisessä maailmassa, siellä missä eri vuosisadat voivat aivan hyvin olla olemassa yhtä aikaa. Ennen *fucking idiotia* olimme kuitenkin tuudittautuneet tietynlaiseen tunnelmaan. Olimme tottuneet kuiskauksiin ja kehtolauluihin, ja vaikka huuto oli jo ravistellut meitä, kukaan ei osannut odottaa mitään näin törkeää — varsinkin kun kyseessä oli Tanskan kansallissankari, hillitty ja pidetty mies.

Fucking idiot oli siis repeämä rekisterissä, puhetavassa, ja naurukohtaus oli sen fyysinen ilmaus, ääni joka rikkoutumisesta lähtee. Poks. Skräts. Pam! Ei ihme, että minun käskettiin säilyttää nauru ääniraidalla. Se oli kuin raikas tuulenvire ummehtuneeksi käyneessä huoneilmassa. Mutta editointipöydän ääressä, kuvaa vasten, hekotus ei tunnu enää virkistävältä, vaan se tuo mieleen valmiiksinaurettut televisio-ohjelmat.

Leikkaan naurun pois. Sen tilalle jää tauko, jonka katsoja saa täyttää omilla reaktioillaan. Tauon perään siirrän tuvalaisen kehtolaulun. Tämä on näkyvin muutos, jonka teen alkuperäiseen, nauhoitustilanteesta muotoutuneeseen dramaturgiaan — suurin osa repliikeistä on säilyttään niin yhdenmukaisia, että niiden siirtely paikasta toiseen ei muuta ääniraidan rakennetta.

Jos lohdutusten arkistosta pitäisi valita yksi lause, jonka haluaisin katsojan muistavan, se olisi “You are so much more than this”. Siksi laitan sen toiseksi viimeiseksi, juuri ennen kuin Ida haihtuu ilmaan huonekalut mukanaan.

Viimeinen repliikki ei sitten olekaan oikeastaan lohdutus vaan retorinen kysymys. Joku saattaa kokea, että sen esittää Ida palattuaan takaisin kotiin. Minä kuitenkin ajattelen, että Ida lähtee lopullisesti ja kysymyksen esittää joku toinen — ehkä Vilhelm, joka avaa oven aavistamatta, että asunto on tyhjä. Tosin ääni kuuluu naiselle, mutta taiteessa tuollaisilla pikkuasioilla ei ole merkitystä... Joka tapauksessa kysymys jää vaille vastausta, ja katsoja saa vastata siihen itse. Tai ehkä vastaus tulee jossakin tulevassa teoksessa, kenties Ida vielä puhkeaa puhumaan.

KIRJASTO

Ennen kuin video on valmis, tarvitaan vielä yksi siirtymä. Se vie minut Helsingin yliopiston kirjastoon etsimään kuvaa Hammershøin käsialasta — haluaisin käyttää sitä teoksen alku- ja lopputekstien taustalla. Olen käynyt kirjaston Hammershøi -kokoelman jo moneen kertaan läpi, mutta hyllystä löytyy yksi teos, jonka olen aiemmin ohittanut. Se on Sophus Michaëlisin ja Alfred Bramsenin tanskankielinen *Vilhelm Hammershøi. Kunstneren og hans Værk* vuodelta 1918. Avaan kirjan sattumanvaraisesta kohdasta. Sivujen välissä on ohut vaaleansininen paperi, johon on kirjoitettu jotakin koristeellisella käsialalla. Luulen aluksi, että se on muistilappu, mutta pian huomaan, että paperi on osa nidettä — aidon näköinen reproduktio Hammershøin kirjoittamasta kirjeestä! Kirje on osoitettu Bramsenille, mutta olen varma, että se on pohjimmiltaan tarkoitettu minulle. Se on henkilökohtainen viesti Hammershøilta, taivaansininen kirje kuolleista.

Lainaan kirjan ja vien sen muutaman korttelin päähän graafikko Jorma Hinkan työhuoneelle. Hinkka on suunnitellut alku- ja lopputekstit lähes kaikkiin videoteoksiini, ja vaikka tekstit saattavat vaikuttaa vain pieneltä yksityiskohdalta, ne ovat tärkeä osa kokonaisuutta — onhan typografia omalla tavallaan kuvan ja sanan vuoropuhelua.

Hinkka valokuvaa kirjeen ja rajaa siitä sopivan muotoisen kappaleen. Vaaleansinisestä taustasta täytyy tässä vaiheessa luopua, sillä se ei sovi yhteen kuvien kanssa. Valmiissa teoksessa kirjeen tausta onkin musta ja käsiala kullankeltaista. Sävy on poimittu videon alussa näkyvästä kultakehyksisestä taulusta.

Otsikko ja lopputekstit erottuvat käsialasta puhtaan valkoisina. Kirjaintyyppi on nimeltään *Auto*. Se on ns. groteski eli viivat ovat tasavahvoja eikä kirjaimissa ole päätteitä. Siksi se toimii hyvin videolla. Mittasuhteiltaan kirjaimet muistuttavat kuitenkin päätteellisiä antiikvakirjaimia, joiden juuret ovat antiikin Roomassa. Yleisvaikutelma on samalla tavalla klassinen kuin Hammershøin maalauksissa.

Tekstit myös vaihtuvat samaan tapaan kuin kuvat, häiveellä. Alussa otsikko katoaa kuvaruudulta ennen taustaa niin, että jäljelle jää pelkkä käsiala. Ensimmäinen kuva nousee sen päälle, tai oikeastaan taakse, sillä sanat näyttävät riippuvan ilmassa huonetilan edessä. Ne ovat kuin verho, jonka läpi teokseen katsotaan. Ja koska kirjoitus on kaunoa, verhon täytyy olla pitsiä. (Epäilen, että Hammershøi ei olisi ilahtunut tästä assosiaatiosta, mutta Ida olisi varmasti ymmärtänyt minua.)

Teoksen päättyessä tekstiverho ilmestyy jälleen kuvan päälle. Nyt näen sen esirippuna, joka sulkeutuu elokuvan jälkeen. Esiripun äänellinen vastine on tietysti tunnusmelodia, tässä tapauksessa hyräily, joka toistuu alussa ja lopussa.

Teksteissä kerrotaan osallistujien nimet, mutta myös se, miten työ on tehty: “The voices were recorded in the Nordic Summer University’s study circle on artistic research in 2013. I showed the participants a painting by Vilhelm Hammershøi (*Interior of the Artist’s Home*, c.1900) and asked them to console the woman in it.”¹⁷ Tekstin muotoilu tuo mieleen uuden, ehkä yllättävän kontekstin — ideapohjaisen käsitetaiteen. Teoksen pohjalta voisi luoda reseptin, joka olisi toistettavissa missä tahansa, vaikkapa “livenä” museoissa. Se voisi olla Fluxus-tyyppinen *instruction piece*: valitse taulu, jota haluaisit lohduttaa, ja laula sille...

Lopussa mainitaan vielä mistä videon kuvat ovat lähtöisin: “The images are of Hammershøi’s paintings and have been photographed from the following books...”¹⁸ Lähteitä on vain kolme, eivätkä ne ole valikoituneet akateemisen legitimitetin vaan painojäljen perusteella. Kirjojen tiedot on kuitenkin annettu akateemisella pietetillä, samaan tapaan kuin tutkimusteksteissä. Tämä on ele, jolla haluan rinnastaa teoksen kuvat sitaatteihin. Ajattelen, että siteeraan Hammershøitä lainaamalla hänen maalauksistaan videoruudun muotoisia kappaleita. Koska minulla ei ollut mahdollisuutta kuvata originaaleja, jouduin turvautumaan toisen käden lähteisiin, taidekirjoihin.

Lähteistä yksi, Ordrupgaardin taidemuseon näyttelyjulkaisu *Hammershøi > Dreyer; The Magic of Images* (2006) on visuaalisesti erityisen kiinnostava, sillä siinä Hammershøin maalaukset on rinnastettu tanskalaisen Carl Theodor Dreyerin (1889–1968) elokuviin. Dreyer on itse kertonut eräässä haastattelussa, että hänen ensimmäinen filmsnä *Presidentti* (1918) oli Hammershøin inspiroima, ja on helppo nähdä esikuva myös hänen myöhemmissä elokuvissaan.¹⁹ En siis ole ainoa liikkuvan kuvan tekijä, joka on havainnut Hammershøin elokuvallisuuden.

Minun kohdallani havaintoon vaikutti epäilemättä se, että tutustuin Hammershøihin googlaamalla. On mahdollista, että työtäni ei olisi edes syntynyt ilman tätä banaalia yksityiskohtaa, sillä verkossa maalaukset rävähtivät eteeni jo valmiiksi filminauhan muodossa, sarjallisesti.

Ordrupgaardin näyttelyjulkaisun toimittaja Annette Rosenvold Hvidt arvelee, että myös Dreyer katseli Hammershøin maalauksia reproduktioina. Tosielämässä maalausten pinnassa on nimittäin jotakin, mitä Hvidt kutsuu tervaksi.²⁰ Minä kuvailisin asiaa siten, että jos Hammershøi olisi kamera, sen linssin edessä olisi pehmentävä filteri (tai pala sukkahousukangasta). Reprodusointi vähentää teosten “tervaisuutta” ja tekee niistä graafisempia. Tämä koskee erityisesti niitä mustavalkoisia painokuvia, joita Dreyerin aikaan oli tarjolla, mutta myös niitä matalaresoluutioisia digikuvia, joita minä näin

verkossa. Tavallaan Hammershøin maalaukset ovat sitä elokuvallisempia, mitä alkeellisemmin tai huonommin ne on reprodusoitu!

Hammershøi ei ollut kamera, mutta joissain suhteissa hän toimi kuin sellainen. Jo aikalaiset panivat tämän merkille: sanottiin, että Hammershøin maalaustyyli muistutti kameran mekaanista objektiivisuutta, ja että hänen teoksensa voisi korvata valokuvilla.²¹ Myöhemmin tutkijat ovat yrittäneet jäljittää tämän “objektiivisuuden” alkuperää. On pohdittu sitä, missä määrin Hammershøi maalasi valokuvista, tai käyttikö hän optisia apukeinoja kuten *camera obscuraa*.²² Taiteilijan kannalta keskustelu apukeinoista on aina hieman vaivaannuttava, mutta Billgren (itsekin maalari) tuo siihen raikkaan näkökulman: vuosisadan vaihteessa Hammershøi ei ollut suinkaan ainoa taiteilija, joka turvautui valokuvaan, mutta toisin kuin muut, hän antoi sen näkyä!²³ Kiehtova on myös tanskalaisen Gertrude Oelsnerin ajatus siitä, että Hammershøilla oli “valokuvauksellinen silmä”, valokuvan muovaama tapa nähdä maailma.²⁴

Jopa Idalle löytyy esikuvia valokuvan historiasta. Yksi näistä on ranskalaisen Félix Nadarin (1821–1910) muotokuva Marie Laurentista vuodelta 1856. Kuvassa Laurent nähdään takaa niin, että hänen hiuksensa on nostettu ylös ja keho kääritty veistokselliseen kankaaseen, joka korostaa niskan pehmeää, valkoista ihoa. Hvidt yhdistää tällaisen kuvaustavan ajatuksiin alitajunnasta — niska on kasvojen tiedostamaton puoli.²⁵

Tämän luvun alussa sain kirjeen Hammershøilta, mutta olisi tietysti ollut vielä jännittävämpää saada kirje Idalta. Joitakin kirjeitä häneltä onkin säilynyt, ja niiden perusteella tanskalainen Poul Vad kuvailee häntä hyväksi puolisoiksi vaikkakin ihmisenä “koskettavan naiiviksi”. Tiedetään myös, että Ida kärsi “kohtauksista”, samanlaisista kuin äitinsä. Niiden aikana Ida epäilemättä kaipasi lohdutusta, mutta olivatko kohtaukset todella porvarilliseen avioliittoon tuomitun naisen “epätoivoisia avunhuutoja” kuten Vad ajattelee?²⁶ Vai oliko Ida perinyt äidiltään migreenin kuten minä?

Sinä päivänä, jona halusin lohduttaa Idaa, olin itse lohdutuksen tarpeessa. Löysin lohdun Hammershøin maalauksista, niiden hiljaisista, viileistä huoneista. Parasta oli, että noissa tiloissa minun ei tarvinnut esittää hyväntuulista. Tässä on taiteen voima, sen lohduttava kyky. Kuten filosofit Alain de Botton ja John Armstrong sanovat, taide ei yritä ratkaista ongelmiamme tai käskä meidän piristyä. Sen sijaan taide muistuttaa, että alakulo on normaalia ja universaalia, se kuuluu sopimukseen, jonka olemme solmineet elämän kanssa. Pahinta on jäädä surujen kanssa yksin.²⁷ Hammershøin huoneissa ei tarvitse olla yksin, siellä on Ida.

LOPUKSI

Esseeni alussa kysyin, voisiko tutkimustekstiä rakentaa kuin kuvaa, ja totesin: kokeillaan. Nyt on aika katsoa kokeilun tuloksia. Miltä vaikuttaa, pysyykö talo pystyssä? Lukija osaa vastata siihen paremmin kuin minä, mutta sen voin sanoa, ettei kirjoittaminen ollut helppoa. Usein minulla oli tunne, etten osaa, tarvitsisin apua, kenties jopa lohdutusta...

Näin jälkikäteen voin lohduttaa itseäni sillä, että tehtävä oli vaativa. Yritin kääntää taiteellista ilmaisukieltäni toiselle kielelle, kirjoitukseksi. Vai koetinko muuttaa kirjoitusta kuviksi? Joka tapauksessa siirryin yhä lähemmäksi kaunokirjallista ilmaisua, joka on vetänyt minua puoleensa jo pitkään, mutta joka asettaa suurempia teknisiä haasteita kuin asiateksti.

Kun nyt tulin käyttäneeksi sanaa “kaunokirjallinen”, täytyy huomauttaa, etten kuvittele luoneeni mitään uutta suhteessa kokeelliseen kirjallisuuteen. Tiedän, että esimerkiksi ranskalainen Georges Perec (1936–1982) on kirjoittanut kokonaisen romaanin, jonka luvut vastaavat kerrostalon huoneita (*Elämä, käyttöohje*, 1978). Ei, minun esseeni on kokeilu suhteessa omaan tuotantooni ja akateemisen kirjoittamisen traditioon. Percin sijaan esikuviani ovat autoetnografisen tutkimuksen tekijät, jotka ovat käyttäneet teksteissään päiväkirjoitteita ja eläytyvää kuvailua.²⁸

Kuvaileminen on vielä suhteellisen vaivatonta, mutta miten kirjoittaa ristikuvia? Tämä oli kokeiluni suurin tekninen haaste, enkä vielääkään tiedä, onnistuinko siinä. Mikä ylipäänsä voisi olla häiveen vastine tekstissä?

Elokuvakerronnassa ristikuvat viittaavat yleensä ajan kulumiseen, mutta kun häive on riittävän pitkä, niistä tulee käytännössä kaksoisvalotuksia. Näin käy ainakin *Voices of Consolationissa*, jossa kaksi kuvaa on koko ajan päällekkäin. Tekstissä tämä voisi merkitä sitä, että kokonaisuudessa olisi useampia tasoja, joita ei olisi erotettu toisistaan selvärajaisesti, suoran leikkauksin.

Ristikuvat eivät siis ole välttämättä siirtymiä ajassa. Ne voivat merkitä myös kerroksellisuutta. Tai ne voivat liittyä tekstin sävyyn, siihen, miten häiveenomaista kerronta on. Vai syntyvätkö ristikuvat vasta lukukokemuksessa, silloin, kun tekstin herättämät mielikuvat alkavat kuulua toistensa läpi?

Tässä kokeilussa ristikuvat olivat kuitenkin vain ajatusleikki, jonka ympärille piirsin sulkumerkit. Paljon tärkeämpiä olivat huoneet, se, että teksti rakentuisi kuin talo. Idean taustalla olivat tietenkin videoteokseni, mutta luulen, että olisin keksinyt sen muutenkin. Taide ei nimittäin synny tyhjiössä vaan konkreettisissa tiloissa ja tilanteissa. Kun alan

kirjoittaa, palaan noihin paikkoihin mielikuvituksessani. Näen seminaarihuoneen seinät, katon ja lattian. Kuulen ilmastonin kohinan ja puolihuolimattomasti lausutut kommentit. Aina nuo seikat eivät päädy tekstiin, mutta ne auttavat palauttamaan asioita mieleen.

Kokeilun perimmäinen motiivi oli siis halu kirjoittaa niin kuin mieli toimii. Löytää sellainen rytmi ja rakenne, joka palvelee mieleenpalauttamista.

Jos tekstini luonne pitäisi kiteyttää yhteen lauseeseen, se olisi kysymys, jonka esitän itselleni esseen alussa sen jälkeen kun olen tajunnut, että haluan lohduttaa Idaa: "Miten se tapahtuu?" En siis kysy, miksi Idaa pitäisi lohduttaa, vaan miten sen voisi tehdä. En jää pohtimaan myöskään oman alakuloni syytä. Se ei kiinnosta minua, mieluummin mietin, miten tunnetta voisi hyödyntää taiteellisesti, millaisen muodon sille voisi antaa.

Lause kuvastaa tutkimukseni kysymyksenasetteluja laajemminkin. Työni ei keskity abstrakteihin "miksi"-kysymyksiin, vaan sen kysymyssana on käytännönläheinen "miten". Taiteellisen tutkimuksen kentällä kuulun niihin, joille tutkiminen on tekemistä ja lopputuloksetkin mieluiten taideteoksia. Taustalla on ajatus, että taide on itsessään tutkimuksen kaltaista. Se pitää vain tehdä näkyväksi, ja parhaiten se onnistuu kuvailemalla teosten tekoprosesseja.

Voices of Consolation on yksi tutkimukseni lopputuloksista. Se on lihaksi tullut konteksti, seurausta siitä, että olen oivaltanut olevani pohjimmiltani laatukuvamaalari. Se on vastaus kysymykseen, miten antaa tutkimukselle taiteen muoto.

"Lohdutusten arkisto" vastaa samaan kysymykseen omalla tavallaan. Se on yritys kuvata taideteoksen syntyprosessia niin, että tekstin rakenne heijastaa teoksen rakennetta.

Essee ei kuitenkaan jää pelkäksi kuvaukseksi, sillä se ei ainoastaan kerro, miten *Voices of Consolation* syntyi, vaan havainnollistaa sitä käytännössä. Se tekee sen jopa aidoilla tapahtumapaikoilla, taiteilijan kotona ja yliopistolla. Yliopistolla se vie lukijan kellariin ja näyttää, missä mikrofoni seiso i kun lohdutukset nauhoitettiin. Taiteilijan kodissa se demonstroi, miten tilasta saadaan "hammershøi". Tämä on kokeiluni yllättävin löydös: lukijan näkökulmasta teksti toimii kuin demonstraatio, havaintoesitys.

Lähteet:

Armstrong, John & de Botton, Alain (2013) *Art as Therapy*. Lontoo: Phaidon Press.

Berman, Patricia G. (2007) *In Another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century*. Lontoo: Thames & Hudson.

Billgren, Ola & Osipow, Paul (2015) "Hammershøi". Teoksessa Timo Valjakka & Susanna Luojus (toim.) *Hammershøi. Hiljaisuuden maalari. Stillhetens målare*, 27–106. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bramsen, Alfred & Michaëlis, Sophus (1918) *Vilhelm Hammershøi. Kunstneren og hans Værk*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Cavalli-Björkman, Görel (1999) "Såsom i en spegel. Vilhelm Hammershøi och det holländska interiörmåleriet". Teoksessa Lena Boëthius & Görel Cavalli-Björkman (toim.) *Vilhelm Hammershøi*, 20–25. Tukholma: Nationalmuseum.

Fonsmark, Anne-Birgitte (2006) "Hammershøi > Dreyer. The Magic of Images. The Link from a Painter to a Filmmaker". Teoksessa Annette Rosenvold Hvidt (toim.) *Hammershøi > Dreyer. The Magic of Images*, 11–26. Kööpenhamina: Ordrupgaard.

Hvidt, Annette Rosenvold (2006) "The Strange Thing about Hammershøi". Teoksessa Annette Rosenvold Hvidt (toim.) *Hammershøi > Dreyer. The Magic of Images*, 43–62. Kööpenhamina: Ordrupgaard.

Vad, Poul (1992) *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*. Käännös Kenneth Tindall. New Haven: Yale University Press. Tanskankielinen alkuteos 1988.

¹ NSU on lyhenne sanoista Nordic Summer University (Pohjoismainen kesäyliopisto). Olen kuulunut NSU:n taiteellisen tutkimuksen opintopiiriin vuodesta 2010, ja *Voices of Consolationin* lisäksi olen tehnyt siellä videoteoksen *Heijastuksia ikkunarudussa* (2012).

² Taidehistoriassa termi ”laatukuva” viittaa arkista elämää esittäviin maalauksiin, ja minä näen videoteokseni eräänlaisina nykypäivän laatukuvina. Olen kirjoittanut tästä enemmän esseessä ”Videoteos laatukuvana” [Ruukku 2, <http://www.researchcatalogue.net/view/62917/62918>].

³ ”Voitko hyvin? Voitko hyvin, Elina?”

⁴ ”Olet niin paljon enemmän.”

⁵ ”Nyt on aika huutaa!”

⁶ ”Tiedän, tiedän, kaikki menee hyvin. Se menee hyvin...” ja ”En tiedä mitä sanoa. Olen niin pahoillani...”

⁷ ”Elämä ei ole reilua... Tiedämme sen, mutta se ei tee elämästä helpompaa.”

⁸ ”Oikeasti, mies on vitun idiootti. Sinä pääset siitä yli.”

⁹ ”Haloo, haloo, olen kotona! Missä sinä olet?”

¹⁰ Billgren & Osipow 2015, 38.

¹¹ Cavalli-Björkman 1999, 21.

¹² Billgrenin ja Osipowin kirjeenvaihto (*Hammershøi*) ilmestyi englanniksi vuonna 1995 tanskalaisen Bløndalin kustantamana. Vuonna 2015 se julkaistiin suomeksi ja ruotsiksi teoksessa *Hiljaisuuden maalari. Stillhetens målare* (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura).

¹³ Billgren & Osipow 2015, 83.

¹⁴ Vad 1992, 366.

¹⁵ Vad 1992, 181.

¹⁶ Vad 1992, 318.

¹⁷ ”Äänet nauhoitettiin Pohjoismaisen kesäyliopiston taiteellisen tutkimuksen opintopiirissä vuonna 2013. Näytin osallistujille Vilhelm Hammershøin maalauksen *Sisäkuva taiteilijan kodista* (n.1900), ja pyysin heitä lohduttamaan kuvassa näkyvää naista.”

¹⁸ ”Kuvat ovat osia Hammershøin maalauksista, ja ne on valokuvattu seuraavista kirjoista...”

¹⁹ Fonsmark 2006, 12.

²⁰ Hvidt 2006, 52.

²¹ Vad 1992, 369.

²² Berman 2007, 233.

²³ Billgren & Osipow 2015, 92–93.

²⁴ Berman 2007, 233.

²⁵ Hvidt 2006, 58.

²⁶ Vad 1992, 98.

²⁷ Armstrong & de Botton 2013, 26.

²⁸ Autoetnografia on etnografisen tutkimuksen haara, jossa tutkija pyrkii sisällyttämään tutkimukseen myös itsensä. Käytännössä hän saattaa tehdä henkilökohtaisia kenttämuistiinpanoja tai kirjoittaa muuten auki kokemuksiaan. [Uotinen, Johanna (2010) ”Kokemuksia autoetnografiasta”. Teoksessa Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma ja Sinikka Vakimo (toim.) *Vaeltavat metodit*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 178–189.] Minä olen kirjoittanut suhteistani autoetnografiaan esseessä ”Hienopesu 40 astetta” [Lähikuva 3/ 2013, 60–79].