

ESSAY by Professor Erkki Huhtamo

Tableaux Vivants, Transitions, and Spaces in-Between: On the Art of Harri Larjosto

At first, there is something slippery about Harri Larjosto's sequential photographs. This body of work, an important part of Larjosto's oeuvre, avoids easy interpretation. For anyone obsessed with classification, the situation might be even worse. Going through these works over and over again, one may come up with a preliminary list of topics, perhaps something like this: surreal visions, metaphoric statements, "Gulliverian" play with scale, conceptual studies, observations of reality, mind narratives, absurd visual jokes, mythological commentaries, corrected fairytales, cultural criticism, investigations of image/language relationships, explorations of gender and sex, modern day tableaux vivants.

An inventory like this (no doubt incomplete) is certainly closer to Jorge Luis Borges' description of the library of Babel, than to Karl von Linné's neatly organized charts of species and sub-species. Although it may seem to rhyme well with the "anything goes" credo of postmodernism, Larjosto's work poses more challenges. In spite of its occasionally reckless playfulness, and its almost breathtaking heterogeneity, it refuses to be taken at face value. Instead, it makes one feel the urge to look for more: guiding ideas and internal logics -- perhaps, possibly, maybe -- underlying it all. What is it all about? Where to begin? How to get a hold of the slippery surface?

Of course, there is the form itself. Historically, the emergence of sequential photography situates itself somewhere between the single shot and the sequences of instantaneous photographs by Muybridge, Marey and other chronophotographers of the late 19th century. The earliest photography was an art of stopping and isolating time. It turned a single moment into a monument. But fairly soon series of photographic lantern slides and stereocards, released in great numbers, began to tell stories. The successive moments -- like the famous perils of the "French Cook" -- were staged in the studio one by one, in the manner of tableaux vivants. Such pre-arranged "living pictures", enacted by real human beings, were popular pastime in children's parties and bordellos alike. The people were dressed up to enact roles and frozen in their poses for an instant; after that another "view" was arranged and presented.

Chronophotography tightened photography's grip on continuous time, reducing the intervals between the individual shots into fractions of a second. The flight of a bird or a horse's gallop could now be presented as a tight sequence of successive views. When it became possible to melt the shots together again, setting the sequences in motion by means of a technical apparatus, the art of "moving photographs", eventually known as the cinema, was born. Since then the moving images, whether on film, videotape or the computer screen, have been based on this double operation: stopping and

fragmenting the motion, and reconstructing it again. This discovery changed for good the role of sequential photographs.

It might be claimed that any 20th century photographic sequences, including those by Duane Michaels, one of Larjosto's original inspirations, cannot escape this new reference point: the ubiquitous moving image. But this should not be misunderstood: neither did the photographic sequence derive from the cinema, nor is it somehow inherently handicapped or incomplete. Although it cannot escape the comparison with cinematic sequences, it has its own logic, its own montage and its own expressive possibilities. By intermittently freezing the action it intentionally disturbs the fluid continuity of external reality, embraced by cinema. Sequential photography also challenges the observer differently: we are led to complete its logic, to figure out what is supposed to be taking place between the images. All these aspects have been explored by Larjosto, who (which is hardly surprising) is also a talented filmmaker (I will omit the discussion of this side of his career here).

As can be inferred from what has been said, Larjosto's photographic sequences don't conform to any single temporal logic or form of montage. Many alternatives are presented. First of all, there are series which are fairly conventional in their approach, based on recording a process taking place "out there". It is not up to the artist to decide the nearly calligraphic lines drawn on a surface by snails (*Etanaetydi No 1*, 1988) or the spontaneous ballet by a group of workers performing a routine task in Työ ("*Work*", 1992). The role of the photographer is that of an observer, capturing not a "decisive moment", but a "decisive process". The photographic sequence arrests the ephemeral, but by accentuation and selection (of course, we will never know how many of the shots ended up in the final sequence) the artist also imposes an order, even a new choreography, on the things seen.

In many sequences such a choreography goes much further: instead of merely recording and "editing", Larjosto interferes with the things in front of the camera. The word "interfere" might not be strong enough, though; more often than not, Larjosto records a reality of his own staging. This reality may involve human actors in roles and costumes, eclectic collections of props, lilliputhian toy soldiers and plastic animals, a typewriter spelling out onomatopoeic concrete poetry or a room mysteriously changing shape. The extraordinary emerges from the commonplace. The banalities of everyday life are turned into enchanted realms where anything seems possible. To achieve this, many different strategies have been used.

Some sequences are fairly straightforwardly "cinematic": there is a dramaturgy and a storyline, which leads from a beginning through a treatment to a conclusion. Larjosto's studies about the dynamics of life as a couple are often like this. In *Nuoripari* ("*Young Couple*", 1988) a timid young couple sits at the table; loaves of bread (an object that often appears in Larjosto's work) obviously help them to break the ice and lead them to an erotic extasis, interpreted in an unmistakably "Larjostoan" way. In another sequence an older

couple's communication is hindered by the surreal accumulation of consumer goods between them. In yet another work, Pulloposti ("Message in a Bottle", 1991) a woman finds a sexually charged message in a bottle; she rows out on the lake and finds the sender, a grotesque "frog", a figure straight out from a carnival procession or a children's fairytale.

In two related sequences (made eleven years apart) modern day Adam and Eve are seen in contemporary shopping paradises. While the first one leads to a fall to the temptations of consumerism, the second one reverses the process, presenting a kind of purification ritual: here Adam and Eve return their clothes to the racks of the department store and walk away hand in hand, all naked (of course, thematically these sequences are much more complex, as the play with concepts like "fitting/redemption" in the titles suggests). Sequences like these resemble series of film stills; they evoke short films, or even "photo-romans", another intermediary form between film and sequential photography.

However, Larjosto's "cinematic" sequences can be much more complex than these. Some of them are cyclical, with no definite beginning or end. A case in point, in the enigmatic Huone ("Room", 1988) a man is sitting in a corner, persistently (perhaps obsessively) hiding himself behind a newspaper while the room around him keeps on metamorphosing. A strange interlude, a child that seems to jump out of the place where the man used to sit, leads to no resolution; the earlier cycle resumes and could continue indefinitely (as Larjosto himself clearly suggests in Transitions, a video work based on this sequence).

Quite a different way of dealing with cyclical composition can be found from "Äiti ja lapsi" (Mother and Child, 1988). Here Larjosto seems to have adopted an almost Eisensteinian notion of montage: beginning from a concept, the continuity and the meaning of the sequence have been entirely created in "post-production". We see a mother pushing her child in a cart through various locations. But as the locations vary, so do the identities of the mother and the child. The individual images come from at least four different sources. Sometimes the child is wrapped up in cloth, either black or white, obviously suggesting death; the color of the mother's dress also changes between black and white. The framing emphasizes the anonymity of the figures. To add to the complexity, the focus shifts between sharp and highly blurred images.

What is this series all about? Is Larjosto trying to monumentalize the "idea of the eternal mother" tirelessly walking through the endless cycle of life and death? Or is it a social commentary, talking about the loneliness and monotonous routines of the (single?) mother, left to cope alone in the bleakness of the urban wasteland? Or could it be a dream, a nightmare? But then, whose dream is it? The mother's? The society's? The viewer's?

Although there cannot be a single correct answer, comparisons with Larjosto's other works may provide clues. There are related sequences which can be

more readily interpreted as "mind narratives". In "Uni" ("The Dream", 1988) the blurred focus of some of the images is used to mark transitions between reality and dream, or perhaps within a dream: a man approaches the viewer, then metamorphoses twice into nightmarish figures, and disappears; the final image resumes the view and composition of the first one, but without the figure in the distance. In Poroihme ("The Reindeer Miracle", 1989) the blurring again serves the same function. A little girl's toy reindeer suddenly grows and comes alive. In its wake, other animals and even the Virgin Mary appear, only to disappear in an instant; only the girl and the empty apartment remain. No doubt, the real miracle here is the miracle of imagination. The same can be said about Autonom (1989), where a child's play suddenly undergoes an unexpected turn, and a truly Gulliverian change of scale happens. The human mind has the power to turn Lilliputhians into Giants and animate the inanimate in a fraction of a second.

Beautiful and intriguing though these mind narratives are, their breadth is perhaps somewhat limited by the mental framing. If we know something as a dream we are likely to interpret it as such, and not as something else. However, Larjosto has other sequences which resemble the mind narratives, but provide no keys for interpretation. They just show what they show, and leave the interpretation open. Some of Larjosto's most interesting works belong to this group. One of them is Joulupukki ("Santa Claus", 1990). An architypical Santa Claus in his traditional red gown and long white beard is writing, while a candle with his features is burning on the table. When the candle is finished, somehow the flame spreads to the paper and perhaps to Santa himself. In the final two images a surprising transformation has occurred: from his (her?) big bare belly we discover that Santa is pregnant!

Far from arbitrary, this work leaves plenty of room for interpretations. Although someone might suspect that Larjosto is just having some anarchistic fun at the expense of a childhood icon (the big belly, after all, is part of Santa's iconography, discreetly hidden under the gown), more seems to be at stake. What is the relationship between Santa, a cliché personified, and the candle, his/her mass-reproduced mirror image? Does a transformation (a "Santa Miracle") really take place? Could it be that He has really been a She all along, underneath the standard costume imposed on her by patriarchy? Or should we take another, more direct route: maybe the work is simply saying that the greatest miracle of all, greater than any legendary feats attributed to Santa, is the wonder of giving birth to a child?

Another totally controlled, and at the same time remarkably open work is Talvitie ("Winter way", 1989). A point is marked on a blank sheet of paper; a person descends on a frozen lake, and walks to the snow-covered plain; seasons change; in the summer the person swims back, holding in his hands a square piece of ice. Although the influences of conceptualism and land art can be felt, it would be banal to conclude, for example, that the sequence "deals with the relationship between conceptual mappings and real landscapes". This may be correct, but it hardly exhausts the potential

meanings of the work. How do the map on paper and the concluding "map of ice" correlate? What role does the changing of the seasons play? Does a transformation, or a miracle, once again take place, or are the images merely vehicles for abstracted explorations of relationships?

Faced with works like this one easily feels the inadequacy of language. For the observer Talvitie makes deeply sense, but adequately expressing this sense with natural language seems impossible. Larjosto does not just translate pre-existing coded messages into images; in sequences like Talvitie the images take on a certain independence. Although I would not claim that they exist outside language, the inescapable metacode of culture, they certainly extend its means of expression. In spite of the "visual turn" generally associated with postmodern culture, most images we encounter in our daily lives are still enslaved by text - captions, slogans, explanations. Countless images are treated as "illustrations". Even Larjosto gives his sequences titles. However, these titles are often quite laconic, identifying the series of images, rather than fully "anchoring" (to borrow a term from Roland Barthes) their meanings.

Some of Larjosto's early sequences explicitly problematize the one-to-one relationship between text and image. A case in point is "Herra XL" (1988). In marked differences to later sequences, each image is matched by a short text. One of them says: "The future generations will remember me, in addition to my work, from a mausoleum, one hundred meters high." The corresponding image shows an electric coffee maker towering against the sky, shot from a "constructivist" low angle. For me, however, the key sequence demonstrating the gradual transition from the control of the written language towards more open iconic means of expression is "Sana sanasta" (Word for Word, 1993). Whether what happens is supposed to be caused by the snake wriggling on the keyboard of an old mechanical typewriter, and what this typically "Larjostoan" twist actually means, I will leave to the observer to judge, with a hint: could this snake have escaped from the consumer paradise of the Adam and Eve sequences...?

Most of the sequences dealt with so far are based on temporal relationships. Although the intervals between the individual images and the principles of constructing the sequences vary, the flow of time still ties everything together. From image to image, we can identify more or less constant characters and often even a story-line, however whimsical or allusive it may be. There is, however, a different strand of works where the images are connected primarily by space rather than time. This is also sometimes expressed in titles, such as Käytävä ("Corridor", 1991), Keittiö ("Kitchen", 2000) and Makuuhuone ("Bedroom", 2000). The model was obviously set by Murheakatemia ("The Academy of Sorrow", 1990). In each of its images, Larjosto shows us a neutral office space seen from the doorway and shot from an unchanging point of view. Bizarre things are taking place: the room is crowded with people whose poses and costumes vary from image to image. Although we can identify the "actors", their roles change. Not only is there no clear temporal

succession between these images; even within each of them the time seems to have stopped.

Aikalaiskuvia ("Contemporary Images", 1992) is different in the sense that it presents a series of different locations; however, each one of them is staged along similar principles. A supermarket, a suburban railway platform, a gym, a hospital are all crowded with an eclectic assortment of weird figures, props and actions, frozen where they are. In a recent series, strange things are happening in an investment bankers' office. Sometimes a hint of the flow of time is preserved. In Keittiö the protagonists keep, more or less, their roles, seemingly facing an invisible threat or an impending catastrophe. In Käytävä the camera as if proceeds along a corridor, again discovering on its path strange characters, casting impossible shadows. Reaching the end, it frames a cleaning person (whose figure we have glimpsed at end of the corridor from the outset) with his eyes closed, in front of a light switch and a picture with clouds. Although this one could be interpreted as another mind narrative, a dream vision inside the head of the lonely worker, what about the others?

Built on the banal, matter-of-fact foundations of the everyday (the things we do and the places we visit daily without even noticing them), these works unleash unrestrained fantasies springing from the storehouses of cultural memory. Looking for a meaning for each detail would be futile; no combinations are arbitrary, but they are deliberately open. The power of these works is largely based on the fact that they are what they are - photographs, arrested images. I cannot conceive them as moving images. The free flow of meanings is countered by the frozen (and silenced) action and the meticulously planned compositions. With these works Larjosto is re-discovering the forgotten art of tableaux vivants (also a strong influence on surrealism, a much more obvious point of reference).

For me this last mentioned strand of works represents the summation of Larjosto's efforts as an artist so far. It is his *theatrum mundi*, a virtual world theater for re-enacting the ambitions, passions, desires and fears that inform and enrich, but sometimes also infect and destroy our lives. This theatre is as absurd and hilarious, as it is surprising. However, it is never nihilistic; it is the work of a sceptical humanist, who has neither lost his love for life nor his ability to laugh. Humor is used to bring down cultural conventions, including those of "good taste". But still, although the surface of Larjosto's works may be lighthearted and even reckless, one often senses darker tones emerging from underneath. The prominent role of the shadows cast by his characters is far from accidental. Whether located in Eden or in the supermarket "near you", there is trouble in paradise.

ESSEE Professori Erkki Huhtamo

"Eläviä tauluja", siirtymiä ja välitiloja: Harri Larjoston taiteesta

Harri Larjoston valokuvasekvensseistä, yhdestä hänen tuotantonsa painopistealueista, ei ensi alkuun ole helppoa saada otetta. Nämä teokset välttelevät yksiselitteisiä tulkintoja. Vielä huonommin saattavat asiat olla sellaisella tarkkailijalla, jonka päähänpintymänä on tarve kaiken luokitteluun. Näitä kuvasarjoja yhä uudestaan tarkastelemalla niiden aihepiirit saattaisi alustavasti listata vaikkapa seuraavaan tapaan: surreaalisia näkyjä, metaforisia kommentteja, "gulliverilaista" leikkiä mittasuhteilla, käsitteellisiä tutkielmia, todellisuuden tarkkailua, mielen sisäisiä narratiiveja, absurdeja visuaalisia piloja, mytologisia kommentaareja, "korjattuja" satuja, kulttuurikritiikkiä, tutkielmia kuvan ja kielen suhteista, sukupuolen ja seksuaalisuuden tarkastelua, nykypäivän "eläviä tauluja" (tableaux vivants).

Tällainen (taatusti epätäydellinen) inventaariolista muistuttaa lähemmin Jorge Luis Borgesin kuvausta Baabelin kirjastosta kuin Karl von Linnén pikkutarkkaan jäseneltyjä lajien ja alalajien taulukoita. Vaikka Larjoston tuotanto tuntuukin ensisilmäyksellä olevan sopusoinnussa postmodernismin "kaikki kelpaa" uskontunnustuksen kanssa, sen esittämät haasteet eivät pääty tähän. Huolimatta Larjoston teosten väliin hervottomasta leikkisyydestä ja melkein hengästyttävästä monimuotoisuudesta, niitä ei voi "ottaa sellaisinaan". Larjoston tuotanto haastaa etsimään lisää: johtoajatuksia ja sisäisiä logiikoita, jotka - ehkä, kenties, mahdollisesti - vaikuttavat jossain kaiken taustalla. Mistä kaikessa oikein on kyse? Mistä lähteä liikkeelle? Miten saada ote liukkaasta pinnasta?

Yhden lähtökohdan tarjoaa tietysti itse teosten muoto. Historiallisesti valokuvasekvenssien tulo sijoittuu yksittäisen otoksen sekä Muybridgen, Marey'n ja muiden 1800-luvun loppupuolen "kronofotograafien" kuvaamien silmänräpäyskuvasarjojen väliin. Varhaisin valokuvaus oli ajan pysäyttämisen ja eristämisen taidetta, joka muunsi yksittäisen hetken monumentiksi. Varsin pian valokuvalliset taikalyhtydiat ja suurina painoksina levitetyt stereokorttien sarjat ryhtyivät kuitenkin kertomaan tarinoita. Toisiaan seuraavat hetket, esimerkkinä stereokorteista kuuluisat "ranskalaisen sisäkön" koettelemukset, lavastettiin studiossa yksi kerrallaan tableaux vivants -kuvaelmien tapaan. Viimeksimainitut olivat "eläviä tauluja, joissa poseerasivat rooliasuihin puetut elävät ihmiset. Nämä jähmettyivät paikalleen hetkisen ajaksi, jonka jälkeen näkymä muutettiin toiseksi. Tällainen ajanviete nautti suurta suosiota niin lastenkutsuilla kuin ilotaloissa.

"Kronofotografia" kutisti yksittäisten otosten välit sekunnin murto-osiksi ja vahvasti näin valokuvauksen otetta ajan jatkumosta. Linnun lento tai hevosen laukka voitiin nyt esittää tiiviinä peräkkäisten kuvien sarjana. Kun keksittiin keino näin taltioitujen yksittäisten otosten sulauttamiseksi taas yhteen laittamalla ne liikkeeseen teknisen apparatuurin avulla syntyi "elävien kuvien" taide, jota sittemmin alettiin kutsua elokuvaksi. Siitä lähtien niin filmille,

videonauhalle kuin tietokoneen näytölle taltioidut elävät kuvat ovat perustuneet operaatiolle, jolla on kaksi puolta: liikkeen pysäyttäminen ja fragmentoiminen sekä sen uudelleen käynnistäminen. Elävien kuvien keksiminen muutti pysyvästi valokuvasekvenssien roolin.

Voisi väittää, etteivät mitkään 1900-luvulla kuvatut valokuvasekvenssit (muiden mukana Larjostoa innostaneet Duane Michaelsin kuvasarjat) voi välttää tätä uutta viitekohtaa: kaikkialla läsnäolevaa elävää kuvaa. Tätä ei tule kuitenkaan ymmärtää väärin: kuten edellä on esitetty, valokuvasekvenssin idea ei ollut lähtöisin elokuvasta eikä sitä myöskään tule pitää jotenkin sisäisesti vajavaisena tai puutteellisena. Vaikka rinnastusta elokuvallisiin jaksoihin ei voikaan välttää, valokuvasekvenssillä on oma logiikkansa, oma montaasinsa sekä omat ilmaisumahdollisuutensa. Jähmettämällä toiminnan linjan hetkellisesti valokuvasekvenssi häiritsee tahallaan elokuvan hellimää ulkoisen todellisuuden sulavaa jatkuvuutta. Sarjallinen valokuvaus esittää myös tarkkailijalle erilaisen haasteen: meidän on tarkoitus täydentää sen logiikka selvittämällä mielessämme mitä erillisten kuvien välillä tapahtuu. Larjosto on teoksissaan tutkinut kaikkia näitä seikkoja. Ei liene yllättävää, että hän on kunnostautunut myös elokuvantekijänä (tämän osan Larjoston urasta rajaan kuitenkin tämän esseen ulkopuolelle).

Kuten edellä sanotusta voi päätellä, Larjoston valokuvasekvenssit eivät mukaudu mihinkään yhteen ainoaan ajalliseen logiikkaan tai montaasin muotoon. Tarjolla on monia vaihtoehtoja. Ensinnäkin, mukana on sekvenssejä, jotka ovat lähestymistavaltaan melko perinteisiä: ne perustuvat ulkomaailmaan sijoittuvan itsenäisen tapahtumakulun taltioimiselle. Taiteilijalla ei ole valtaa määritellä etanoiden pintaa pitkin liikkeessään piirtämiä lähes kalligrafisia vanoja (Etanaetydi No 1, 1988) tai ohjata rutiininomaista työtehtävää suorittavien työläisten spontaania "balettia" (Työ, 1992). Valokuvaaja on näissä teoksissa itsekkin tarkkailijan roolissa. "Ratkaisevan hetken" sijasta hän taltioi "ratkaisevan tapahtumakulun". Valokuvasekvenssi pysäyttää ohikiitävän prosessin, mutta painotusten ja valintojensa (emme voi koskaan tietää, kuinka monet kuvatuista otoksista päätyivät lopulliseen sekvenssiin) avulla taiteilija asettaa kuvattujen tapahtumien päälle oman järjestyksensä, uuden koreografian.

Monissa Larjoston sekvensseissä tämä koreografia menee paljon pidemmälle: pelkkään taltioimiseen ja "editointiin" tyytymisen sijasta taiteilija puuttuu myös itse kameran edessä olevaan todellisuuteen. "Puuttuminen" ei ehkä ole tarpeeksi vahva sana: tämän tästä Larjosto taltioi todellisuutta jonka hän on itse lavastanut. Tämä todellisuus voi sisältää rooliasuihin puettuja "näyttelijöitä", eklektisiä esinekoosteita, lilliputtikokoisia leikkisotilaita ja muovieläimiä, onomatopoeettista konkreettista runoutta syytävän kirjoituskoneen tai mystisesti hahmoaan vaihtavan huoneen. Epätavallisia asioita tulee esiin arkipäiväisyyden keskeltä. Jokapäiväisen elämän banaaliudet muuntuvat loihdutuiksi maailmoiksi, joissa mikä tahansa on mahdollista. Tämän aikaansaamiseksi on Larjosto on turvautunut monenlaisiin strategioihin.

Jotkut sekvenssit ovat melko suorasukaisen "elokuvallisia": Niillä on dramaturgia ja juoni, joka johtaa alkuasetelmasta kehittelyn kautta lopputulokseen. Larjoston tutkielmat parisuhteen dynamiikasta ovat usein tätä tyyppiä. Nuoressaparissa (1988) ujo nuoripari istuu pöydän ääressä. Muuallakin Larjoston tuotannon usein esiintyvän motiivin, leivän, avulla nuoret särkevät jään väliltään ja pääsevät sisään eroottiseen ekstaasiin, taatusti tunnusomaiseen "larjostolaiseen" tapaan tulkittuna. Eräässä toisessa sekvenssissä varttuneemman parin keskinäistä kommunikaatiota häiritsevät heidän välilleen surreaalisesti röykkiöksi kasaantuvat kulutustavarat. Pulloposti-nimisessä sarjassa laiturilla lojuva nainen löytää sangen seksuaalisesti latautuneen pullopostin; hän soutaa järvelle ja kohtaa viestin lähettäjän, kuin suoraan karnevaalikulkueesta tai lasten sadusta peräisin olevan groteskin "sammakon".

Kahdessa toisiinsa liittyvässä sekvenssissä (joiden tekoajankohtien välillä on yksitoista vuotta) nykyajan Aatami ja Eeva kohdataan aikamme ostosparatiiseissa. Siinä missä ensimmäinen teos näyttää johtavan lankeemukseen kulutuskulttuurin viettelysten edessä, jälkimmäinen kääntää prosessin päinvastaiseksi. Se esittelee meillä eräänlaisen puhdistautumisrituaalin: Aatami ja Eeva palauttavat vaatteensa tavaratalon osastoille ja poistuvat paikalta käsi kädessä ilman rihman kiertämää (temaattisesti nämä teokset ovat tietenkin paljon monimutkaisempia, mihin viittaa myös "sovituksen" sivumerkityksillä leikittelyminen teosten otsikoissa). Tällaiset sekvenssit muistuttavat elokuvasta napattujen still-kuvien sarjoja. Ne tuovat mieleen lyhytelokuvan tai "fotoromaanin", yhden elokuvan ja sekvenssivalokuvauksen välimuodoista.

Larjoston "elokuvalliset" sekvenssit voivat kuitenkin olla paljon edellämainittuja monimutkaisempia. Niistä jotkut ovat syklisiä, kehämäisesti vailla täsmällistä alkua tai loppua. Hyvän esimerkin tarjoaa arvoituksellinen Huone (1988). Mies istuu huoneen nurkkauksessa sitkeästi (kenties päähänpintymänomaisesti) sanomalehden taakse kätkeytyneenä; samaan aikaan itse huone muuttaa kaiken aikaa muotoaan. Outo välivaihe (yksi kuva), jossa mies on kadonnut ja lapsi näyttää hyppäävän esiin paikalta, jolla tämä on siihen saakka istunut, ei johda mihinkään lopputulokseen. Aiempi sykli palautuu ja voisi periaattessa jatkaa loputtomasti (Larjosto viittaa tähän selvästi myös Transitions-nimisessä videoteoksessaan, joka perustuu juuri tähän sekvenssiin).

Varsin erilainen tapa hyödyntää syklisiä kompositiota löytyy teoksesta nimeltä Äiti ja lapsi (1988). Tässä tapauksessa Larjosto näyttää omaksuneen lähes eisensteiniläisen montaasin ajatuksen. Lähtökohta on käsitteellinen; sekvenssin jatkumo ja sen merkitys on työstetty vasta jälkikäsittelevä vaiheessa. Näemme kuvia äidistä työntämässä lastaan rattaissa eri ympäristöissä. Ympäristöt vaihtelevat, mutta sama koskee myös äidin ja lapsen identiteettiä. Yksittäiset kuvat ovat peräisin ainakin neljästä eri lähteestä. Toisinaan lapsi on kääritty joko mustaan tai valkeaan kankaaseen, mikä viitanee kuolemaan; myös äidin vaatetus vaihtelee mustasta valkoiseen. Kuvarajaukset korostavat

hahmojen anynyymiutta. Sekvenssin kompleksisuutta lisää myös kuvien tarkkuuden vaihtelevuus terävistä hyvin utuisiin.

Mistä tässä kaikessa onkaan kyse? Yrittääkö Larjosto monumentalisoida idean "ikuisesta äidistä", joka väsymättä kulkee elämän ja kuoleman kiertokulun halki? Vai onko kyseessä yhteiskunnallinen kommentaari, joka puhuu urbaaniin autiomaahan yksinään selviytymään jätetyn äidin (yksinhuoltajan?) yksinäisyydestä ja monotonisista rutiineista? Vai onko kyseessä uni, painajainen? Jos näin on, kenen uni on kyseessä? Äidin? Yhteiskunnan? Kuvan tarkkailijan?

Vaikka yhtä ainoaa oikeaa vastausta ei olekaan olemassa, vertailut Larjoston muiden töiden kanssa voivat antaa johtolankoja. Jotkut sekvenssit voidaan melko yksiselitteisesti tulkita "mielen sisäiseksi narratiiviksi". Unessa (1988) joidenkin kuvien epäterävyyttä käytetään merkitsemään siirtymiä todellisuuden ja unen välillä tai mahdollisesti unen sisällä: mies lähestyy etäisyydestä katsojaa, muuntuu kahdesti painajaismaiseksi hahmoiksi, ja häviää. Viimeisessä kuvassa palataan ensimmäisen kuvan näkymään ja kompositioon; ainoa ero on miehen hahmon puuttuminen. Poroihmeessä (1989) kuvan epätarkentaminen palvelee samaa tehtävää. Pienen tytön leikkiporo alkaa äkkiä kasvaa; yhtäkkiä se muuttuu eläväksi. Poron vanavedessä myös muita eläimiä ja jopa Neitsyt Maria ilmestyy. Kaikki tämä häviää silmänräpäyksessä; vain lapsi ja tyhjä huoneisto jäävät jäljelle. Mielikuvituksen toiminnan ihme on tämän sekvenssin varsinainen ihme. Sama koskee teosta Autonom (1989), jossa lapsen leikki muuttuu odottamattomalla tavalla, ja tapahtuu varsinainen gulliverilainen mittasuhteiden muutos. Ihmismielellä on valta muuttaa lilliputit jättiläisiksi ja tehdä elottomasta elollista sekunnin murto-osassa.

Vaikka nämä mielen sisäiset narratiivit ovat kauniita ja kiehtovia, ihmismielen tarjoama kehys kenties hieman rajoittaa niiden merkitysavaruuksia. Jos tiedämme jonkin seikan uneksi todennäköisesti myös tulkitsemme sen sellaiseksi, emmekä joksikin muuksi. Larjostolla on kuitenkin myös sekvenssejä, jotka muistuttavat mielen sisäisiä narratiiveja, mutta eivät tarjoa valmiita tulkinnan avaimia. Ne vain näyttävät sen minkä näyttävät ja jättävät lopun avoimeksi. Jotkut Larjoston mielenkiintoisimmista teoksista kuuluvat tähän ryhmään. Niistä yksi on Joulupukki (1990). Arkkityyppinen joulupukki perinteisessä punanutussa ja pitkässä valkoparrassa istuu kirjoittamassa; pöydällä palaa joulupukkia esittävä kynttilä. Kun kynttilä palaa loppuun, sen liekki leviää paperiin ja ilmeisesti pukkiin itseensä. Viimeisissä kahdessa kuvassa näemme yllättävän muodonmuutoksen tapahtuneen: pukin paljaasta pömppömahasta huomaamme tämän olevan raskaana!

Teos on kaukana sattumanvaraisesta, mutta jättää paljon tilaa tulkinnoille. Vaikka joku voisi uumoilla, että Larjosto vain pilaa anarkistisesti lapsuuden ikonin kustannuksella (pömppömahan on osa joulupukin ikonografiaa, mutta siveästi nutun sisään kätkeytyneenä), kyse on enemmän siitä. Mikä on joulupukin, tuon henkilöityneen kliseen, ja kynttilän, hänen massatuotetun

peilikuvansa, suhde? Tapahtuuko muodonmuutos ("pukki-ihme") todella? Entä jos joulupukki onkin ollut kaiken aikaa nainen, tosin patriarkaatin hänen päälleen pakottaman asun alla? Vai olisiko seurattava toista, suurempaa reittiä: ehkäpä teos toteaaakin yksinkertaisesti, että synnytys on ihmeistä suurin, paljon suurempi kuin joulupukin legendaariset teot?

Toinen esimerkki täysin hallitusta ja samalla hyvin avoimesta teoksesta on Talvitie (1989). Paperiarkkiin merkitään piste; henkilö laskeutuu järven jäälle ja kävelee sitä pitkin etäämmälle; vuodenaika vaihtuu; kesällä sama henkilö tulee uimalla takaisin pitäen käsissään nelikulmaista jääkimpaletta. Vaikka käsitetaiteen ja maataiteen vaikutuksen voi aistia, olisi banaalia tehdä yksikantaan vaikkapa johtopäätös, jonka mukaan sekvenssi "käsittelee käsitteellisten kartotusten ja todellisten maisemien suhdetta". Tämä voi hyvinkin pitää paikkansa, mutta se tuskin tyhjentää teosta muista potentiaalisista merkityksistä. Mikä onkaan alun "paperikartan" ja lopun "jääkartan" suhde? Mikä on vuodenaikojen vaihtumisen rooli? Tapahtuuko jälleen muodonmuutos, tai jopa ihme, vai palvelevatko kuvat pelkästään abstrahoitujen suhteiden tutkimuksia?

Tällaisten teosten kohdalla törmää helposti kielen riittämättömyyteen. Tarkkailijalle Talvitie on syvästi merkityksellinen, mutta kokemuksen ilmaiseminen luonnollisen kielen avulla tuntuu mahdottomalta. Larjosto ei pelkästään käännä ennalta olemassaolevia sanomia kuviksi; Talvitien kaltaisissa sekvensseissä kuvat tietystä määrin vapautuvat kielen kahleista. En silti väitä, että ne voisivat olla olemassa kielen, kulttuurin väistämättömän metakoodin, ulkopuolella; ne kuitenkin laajentavat sen ilmaisuväistöä. Huolimatta postmoderniin kulttuuriin yleensä yhdistetystä "käänteestä visualiseen" useimmat arkielämässä kohtaamamme kuvat ovat edelleenkin tekstin - otsikoiden, iskulauseiden, selitysten - orjuuttamia. Lukemattomia kuvia käsitellään "kuvituksena". Jopa Larjosto varustaa sekvenssinsä nimikkeillä. Hänen valitsemansa nimikkeet ovat kuitenkin usein lakonisen toteavia. Ne identifioivat kuvasarjat, mutta eivät täysin "ankkuroi" (Roland Barthesin käsitettä käyttäkseni) niiden merkityksiä.

Jotkut varhaiset sekvenssit problematisoivat suoraan tekstin ja kuvan välisen vastaavuussuhteen. Esimerkin tarjoaa Herra XL (1988), jonka kuhunkin kuvaan liittyy lyhyt teksti. Niistä yhdessä sanotaan: "Jälkipolvet tulevat muistamaan minut työni lisäksi sata metriä korkeasta mausoleumista". Tähän toteamukseen liittyvässä kuvassa nähdään kahvinkeitin, joka kohoaa monumentaalisesti tornin tapaan vasten taivasta, "konstruktivistisesta" alakulmasta kuvattuna. Avainsekvenssinä, joka osoittaa asteittaisen siirtymän kirjoitetun kielen kontrollista kohti avoimempaa ikonista ilmaisumuotoa, pidän kuitenkin teosta Sana sanasta (1993). Jätän tarkkailijan arvioitavaksi mistä tämän sekvenssin hyvin "larjostolaisessa" yllätyskäänteessä on kyse; onko koko tapahtumakulun aiheuttaja tosiaan kirjoituskoneen näppäimistöillä luikerteleva käärme? Tässä kuitenkin pieni vihje: voisiko tämä käärme olla karannut Aatami ja Eeva -sekvenssien ostosparatiisista?

Useimmat tähän saakka käsitellyistä sekvensseistä perustuvat ajallisille suhteille. Vaikka yksittäisten kuvien väliin jäävien aukkojen kesto ja itse sekvenssien konstruointiperiaatteet vaihtelevat, ajan virta sitoo silti kaiken yhteen. Siirtyessämme kuvasta kuvaan voimme tunnistaa enemmän tai vähemmän pysyviä henkilöitä ja usein myös seurata "juonta", olipa se kuinka oikukas tai viitteellinen tahansa. Larjoston tuotannossa on kuitenkin myös havaittavissa toisenlainen juonne, johon kuuluvissa teoksissa kuvia yhdistää ajan sijasta tila. Tämä on toisinaan ilmaistu selvenssien otsikoissa. Esimerkkejä tästä ovat Käytävä C1991), Keittiö (2000) ja Makuuhuone (2000). Lähtökohdan tälle juonteelle tarjoaa Murheakatemia (1990). Sen jokaisessa kuvassa Larjosto esittelee meille neutraalin toimistohuoneiston, joka nähdään ovensuusta, muuttumattomasta näkökulmasta kuvattuna. Tapahtuu omalaatuisia asioita: huoneisto on täynnä henkilöitä, joiden poseeraukset ja asut vaihtelevat kuvasta toiseen. Vaikka voimmekin tunnistaa yksittäisiä "näyttelijöitä", heidän esittämänsä roolit muuttuvat. Kuvien välillä ei ole selkeää ajallista peräkkäisyyttä; myös niiden sisällä aika näyttää pysähtyneen.

Teos Aikalaiskuvia (1992) on sikäli erilainen, että se esittelee meille sarjan eri tapahtumapaikkoja, joista jokainen on lavastettu saman tapaisten periaatteiden mukaan. Supermarketti, lähiöaseman laiturit, kuntosali ja terveyskeskus sisältävät kukin eklektisen koosteen outoja hahmoja, esineitä ja toimituksia, jotka ovat jähmettyneet paikoilleen. Eräissä viimeaikaisissa sekvenssissä outoja asioita tapahtuu pankkiiriliikkeen toimistossa. Toisinaan viittaus ajan kulumiseen on säilytetty. Keittiö-teoksessa henkilöihahmot pitäytyvät rooleissaan, enemmän tai vähemmän; he näyttävät olevan reagoimassa johonkin näkymättömään uhkaan tai juuri edessä olevaan katastrofiin. Teoksessa Käytävä kamera ikään kuin kulkee käytävää pitkin; se löytää reitin varrelta arvoituksellisia hahmoja, joista lankeaa seinille mahdottomia varjoja. Lopulta kamera rajaa esiin siivoojan (jonka hahmon olemme havainneet etäällä käytävän päässä alusta alkaen). Hahmon silmät ovat suljetut; seinältä erottuu valokatkaisija ja kuva pilvistä. Tämän sekvenssin voimme siis tulkita yhdeksi Larjoston mielen sisäisistä narratiiveista, uninäyksi yksinäisen työntekijän pään sisässä. Entäpä muut?

Lähtien liikkeelle arjen banaaleista ja konkreettisten ilmiöistä (noista askereista ja paikoista, joiden kanssa olemme päivittäin tekemisissä niitä edes huomaamatta) nämä sekvenssit vapauttavat pidäkkeettömiä, kulttuurisen muistin varastoista peräisin olevia fantasioita. Olisi turhaa yrittää etsiä merkitystä jokaiselle yksityiskohdalle. Mitkään yhdistelmät eivät ole sattumanvaraisia, mutta samalla ne ovat tahallisen avoimia. Näiden teosten voima perustuu paljolti siihen, että ne ovat juuri sitä mitä ne ovat - valokuvia, pysäytettyjä kuvia. En osaisi mieltää niitä elokuvina. Jähmetetyt (ja vaiennetut) toiminnat sekä tarkkaan suunnitellut kompositiot tarjoavat vastapainon merkitysten vapaalle virtaukselle. Näiden teosten myötä Larjosto keksii uudelleen tableaux vivantsin unohdetun taiteen (joka oli tärkeä vaikute myös surrealismille, yhdelle Larjoston taiteen paljon ilmeisemmistä viitekohdista).

Minulle viimeksi käsiteltyyn juonteeseen kuuluvat työt merkitsevät Larjoston tähänastisten taiteellisten pyrkimysten yhteenvetoa. Niistä muodostuu hänen oma theatrum mundinsa, virtuaalinen maailmanteatteri, jonka lavalla esitetään niitä pyrkimyksiä, intohimoja, haluja ja pelkoja jotka tukevat ja rikastavat elämäämme, mutta toisinaan myös tartuttavat siihen viruksia ja levittävät tuhoa. Larjoston teatteri on absurdi ja riemukas, eikä se koskaan jätä yllättämättä. Nihilismiä ei kuitenkaan ole mukana; kyse on skeptisen humanistin aikaansaannoksesta. Tämä ei ole menettänyt sen paremmin rakkauttaan elämää kohtaan kuin naurunlahjoaan. Huumoria käytetään kulttuuristen konventioiden särkemiseen; näihin konventioihin kuuluu myös "hyvä maku". Mutta vaikka Larjoston teosten pinta saattaakin olla kevyesti ilakoiva, tummempien sävyjen voi aistia nousevan niiden syvyyksistä. Henkilöhahmojen heittämiä varjojen keskeinen osuus on kaikkea muuta kuin sattumavarainen. Paratiisissa on jotain vialla, olipa sen osoite sitten Eeden tai supermarketti "lähellä sinua".

© Erkki Huhtamo 2001