

tieto

Titanik-gallerian julkaisu
Nº1 / Syksy 2010

index

Juha Forss 21.–24.6. s. 4

Armi Laukia 2.7.–25.7. s. 8

Juha Varto:

Taiteen tarkastelemisen laboratoriot s. 12

Elina Brotherus 30.7.–22.8. s. 16

Kalle Lampela 27.8.–19.9. s. 20

Jyrki Siukonen: Remarks On Greif s. 24

Riikka Puronen 24.9.–17.10. s. 28

*Katve-Kaisa Kontturi: Susana Nevado / Marjukka Irni /
Helena Hietanen & Jaakko Niemelä 22.10.–14.11. s. 32*



Esipuhe

Kädessäsi oleva julkaisu on tehty sinua varten. Tämä lehti aloittaa kahdesti vuodessa ilmestyvän julkaisusarjan, jossa esittelemme Titanikin näyttelyohjelman ja puolivuositain vaihtuvan teeman. Syksyn 2010 teema on *tieto*, ja mukana lehdessä on myös teemaa käsittelevät artikkelit kahdelta taiteen tutkijalta, Juha Vartolta ja Jyrki Siukoselta.

Miksi teema? Haluamme julkaisulla ja teemalla sitoa yhteen gallerian näyttelyohjelmaa. Toisaalta haluamme samalla teeman kautta hakea mahdollisuuksia toimia muuallakin kuin taiteen tai taidegallerian piirissä. Ja tietenkin tavoite on virittää keskustelua tulevista Titanikin näyttelyistä. Syksy on uudelleenjärjestäytymisen aikaa. Vanhoja toimintamalleja kannattaa välillä purkaa ja oivaltaa ne uudelleen.

On onnekasta, että julkaisumme kaltaiset pienet mullistukset toteutuvat. Tapahduttuaan kaikki tuntuu käyneen helposti. Tarvitaan vain kourallinen ennakkoluulottomia ihmisiä saattamaan ajatuksia yhteen ja toivomaan parasta. Ajattelemme Titanik-gallerian olevan paikka, jossa tällainen on mahdollista. Kannustamme piittaamattomaan, ja rohkeaan ajatteluun. Epävarmuudessa ei aina auta järkeily, vaan on pyrittävä itsepintaisesti kohti mahdotonta! Meidän roolimme Titanik-gallerian galleriatoimikuntana on muovata tukijalkaa mahdottomuuksille, joiden kohdatessa voi syntyä uutta tietoa.

Alkuja ole hyvä!

Teitä lämpimästi ajatellen:

*Heini Aho, Frank Brümmel, Antti Jussila,
Jari Kallio, Jouna Karsi ja Tamara Piilola*

Juha Forss: *Kapitalismin Ihminen*

Kapitalismin Ihminen näyttely on performanssin ja installaation yhdistelmä, jossa performanssin näyttämöstä ja esityksessä käytetyistä materiaaleista, teksteistä, kuvista ja syntyneistä ”jäljistä” muodostuu tilaan kokonaisvaltainen teos. Kapitalismin Ihminen performanssi rakentuu suoralle puheelle ja esittäjän ja installaation esineiden ja materiaalien välisille interaktioille.

Kapitalismin Ihminen kysyy ja vastaa:

Minkälaisen ihmisen kapitalismi luo omaksi kuvakseen?

Mikä on ihmisen osa, järjestelmässä joka julistaa ainoaksi tarkoitukseksi ja päämääräkkeksi mahdollisimman suuren taloudellisen voiton?

Miten on päädytty tilanteeseen jossa taloudella on itseisarvo? Talouden ainoa arvo ja tehtävä pitäisi olla ihmisen

palveleminen. Nyt ihmisen ainoa arvo ja tehtävä on talouden palveleminen.

Kapitalismi, ja se miten se konkreettisesti toteuttaa itseään ihmisten elämässä, on se metafyysinen järjestelmä jossa meidän on elettävä. Olemisemme juuret ovat tässä kapitalismin metafysiikassa.

Vihaan ihmistä ja ihmisyyttä, sitä mitä siitä on tullut. Häpeän olla ihminen, kapitalismin ihminen. Tunnen syvää häpeää ja inhoa aikamme arvojen ja meille tarjolla olevien elämänmahdollisuuksien ja ihmisyyden edessä.

Kapitalismin rikoksiin sitoudun, niiden tekemiseen osallistun.

Ihmisten historiassa mikään järjestelmä ei ole ollut niin totaalinen ja absoluuttinen kuin kapitalismi on nyt.

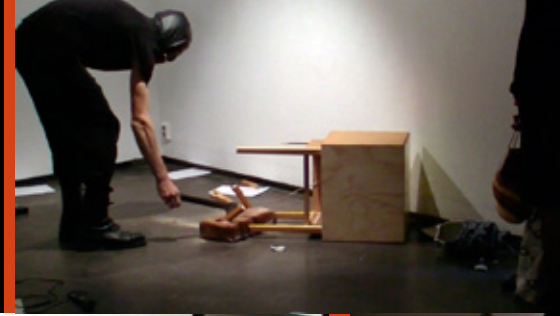
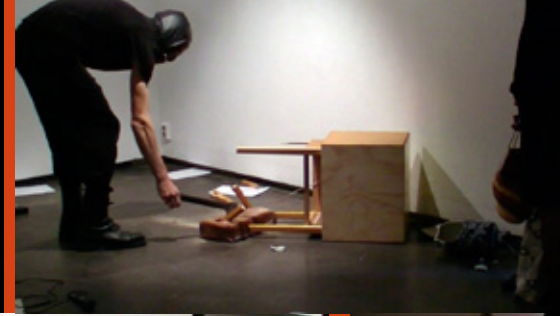
Autoritaarinen ja fasistinen markkinafundamentalismi

synnyttää totalitaarisen kontrolli- ja repressioyhteiskunnan: kapitalismin diktatuurin.

Kapitalistinen maailma on epäinhimillisyyden ja rajoittamattoman sadismin näyttämö. Julmuuden, väkivallan ja nöyryytysten näyttämö, jolla ihminen elää loppuaan.

Kuvataiteilijana pyrkimykseni on tehdä analyysi kapitalismista, tehdä ”kapitalismin kuva”, näyttää kapitalismin ihmiselle ja yhteiskunnalle sen omakuva. En halua valistaa, enkä opettaa, vaan lisätä omaani ja samalla mahdollisesti muidenkin ihmisten tietoisuutta niistä rakenteista jotka määrittävät meidän kaikkien elämää ja valintoja. Yritän voimistaa ihmisten tietoisuutta niistä sovitamattomista ristiriidoista joille kapitalistinen yhteiskuntajärjestelmä perustuu.





*Rantaruttojuuri *Petasites spurius*
 Rikkileinikki *Ranunculus sulphureus*
 Ruijanesikko *Primula nutans*
 Ruijankissankäpälä *Antennaria nordhageniana*
 Ruijanvihvilä *Juncus arcticus*
 Ruosteheinä *Schoenus ferrugineus*
 Rusonätä *Minuartia rubella*
 *Könsysorsimo *Puccinellia phryganodes*
 Röyhysara *Carex appropinquata*
 *Sakarahanhikki *Potentilla neumanniana* (P. subarenaria)
 Sammakonleinikki *Ranunculus reptabundus*
 Saunionoidanlukko *Botrychium matricariifolium*
 Seinäraunioniainen *Asplenium ruta-muraria*
 *Serpentiinipikkutervakko *Lychnis alpina* var. *serpentinicola*
 *Serpentiiniraunioniainen *Asplenium adulterinum*
 Sinikuusama *Lonicera caerulea*
 Siperiänkärhkö *Clematis alpina*
 Siperianvehnä *Elymus fibrosus*
 Sopulinkallioinen *Erigeron borealis*
 Sopulintunturitädye *Veronica alpina* ssp. *pumila*
 *Sorsanputki *Sium latifolium*
 Suikeänoidanlukko *Botrychium lanceolatum*
 Suippoliiskaorapihlaja *Crataegus rhipidophylla*
 *Sukassara *Carex microglochin*
 *Suolapunka *Samolus valerandi*
 *Suolayrtti *Salicornia europaea*
 Suomukka *Lathraea squamaria*
 *Suoneidonvaippa *Epipactis palustris*
 Sykeröpoimulehti *Alchemilla hirsuticaulis*
 *Sääskenvalkku *Malaxis monophyllos*
 *Taarna *Cladium mariscus*
 *Talvikkipaju *Salix pyrolifolia*
 Taponlehti *Asarum europaeum*
 Tataarikohokki *Silene tatarica*
 Tikankontti *Cypripedium calceolus*
 Tummahorsma *Epilobium obscurum*
 *Tunturihärkin Kaavin Serpentiinirotu *Cerastium alpinum*

*Tunturihärkin Keski-Lapin serpentiinirotut *Cerastium alpinum*
 Tunturikeulankärki *Oxytropis lapponica*
 Tunturilaukkaneilikka *Armeria maritima* ssp. *sibirica*
 Tunturisarake *Kobresia myosuroides*



*Turjanhorsma *Epilobium laestadii*
 Tylppäliuskaorapihlaja *Crataegus monogyna*
 *Tähhälmikkä *Melica ciliata*
 Tähkämaitikka *Melampyrum cristatum*
 *Upossarpio *Alisma wahlenbergii*
 *Valkopärskäjuuri *Veratrum album*
 Vallikynsimö *Draba muralis*
 *Vanakeltto *Crepis praemorsa*
 Veripunakämmekkä *Dactylorhiza incarnata* ssp. *cruenta*
 Vuorijalava *Ulmus glabra*
 *Vuorikuisma *Hypericum montanum*
 *Värimaratti, *Asperula tinctoria*

Juha Varto: Taiteen tarkastelemisen laboratoriot

Taidetta puistossa, junan vessassa, koulussa tai järven selällä? Nykytaiteen eräs strategia on asettaa teokset koettaviksi ympäristöön, jossa katsojat vähiten niitä odottavat. Kokemusta värittävät paikat, yllätyksellisyys, pakko katsella ja outous. Katsoja ei osaa asettua vastaanottamaan vaan tulee yllätetyksi ja otetuksi housut nilkoissa, joskus kirjaimellisestikin:

"Katselin seinäkirjoituksia siinä kusella ollessani ja sitten huomasin, että yksi piirros oli varustettu nimikirjoituksella... Se olikin taidetta, jonka taiteilija oli laittanut töherrusten joukkoon raflan vessaan. Sen työn nimi oli "Identiteetti", se sanottiin peiliin liimatussa lapussa!"

Taiteen vastaanottaminen on koettu niin vaikeaksi, "haastavaksi", että taiteilijat ovat ottaneet uudeksi tehtäväkseen etsiä paikkoja, joissa vastaanottajat olisivat eri tavoin virittyneitä.

Niinpä teoksia pannaan nähtäväksi ja kuultavaksi puistoihin, joissa ei voi olla näkemättä ja kuulematta, vaikka niin ehkä haluaisikin. Sairaalassa teokset kohtaavat vastaanottajia, jotka ovat herkistyneet tavalla, jota taiteilija ei ehkä täysin osaa ennakoida. Kouluissa taide asettuu osaksi pakollista oppimisaineistoa ja voi kerralla menettää uskottavuutensa. Luonnon keskellä teokset kyllä saattavat "teoksen ja luonnon dialogiin", kuten taiteilija kirjoittaa, mutta samalla osoittavat, kuinka teenäistä ja riittämätöntä yhden ihmisen pakottama dialogi on.

Näistä ongelmista huolimatta ajatus esittämipaikan merkityksestä on ollut tärkeä oivallus, joskin varsin vanha, tietenkin. Teatterissa oli kokeiltu kaikenlaisia esittämipaikkoja jo senkin vuoksi, ettei teattereita usemmiten edes ole ollut; musiikkia on esitetty kaikkialla,

minne vain ihmisen tai soittimen saattoi kuljettaa.

Kuvataiteen kohdalla tilanne on ollut toisenlainen, koska kuvataide oli niin kovin pitkään paikkasidonnaista: kuvat maalattiin suoraan seinille, ja irtonaisinakin ne oli tarkoitettu tiettyyn syvennykseen, yhdelle etukäteen määrätylle seinälle tai johonkin käyttöön, siihen tapaan kuin alttarimaalaukset ja maalatut huonekalut ja astiat. Irtautuminen ei ollut mitenkään itsestäänselvää; irtautuminen saattoi vaikeuttaa mahdolltomalta, koska tuloksenahan olisi voinut olla kuvan esiintyminen *missä tahansa paikassa*, mikä ei luultavasti olisi ilahduttanut ainuttakaan kuvantekijää.

Juuri tämä *mikä tahansa* alkoi kuitenkin olla kiinnostava ajatus, kun sata vuotta sitten niin moni tahtoi rikkoo tottumuksia. On vaikea arvioda, tahdottiinko haastaa vastaanottamista vaiko vain niiden valtaa, joilla oli mahdollisuus asettaa maalauksia näytteille, museoiden ja gallerioiden omistajia ja kuraattoreita, juryjä ja kauppiaita. Oli asia niin tai näin, vallan haastaminen oli joka tapauksessa tärkeää, koska kuvataiteen portinvartijat olivat usein taiteilijoita tärkeämpiä, sillä he päättivät, mikä oli

taidetta ja mikä sopi taiteen esitykseksi. Kun kuvataidetta pantiin esille, tehtiin selvä ero ateljeenäyttelyihin: tilan piti olla näyttävä, "puhdas" ja vangitseva, jopa niin, että tilat olivat tärkeämpi kuin teokset, joita esiteltiin. Suuret näyttelyt suurissa halleissa ja pienet gallerioissa alkoivat muistuttaa toisistaan: valaistus alkoi olla tarkoin harkittu, seinät olivat valkoiset, ei enää töitä päällekkäin taihtaasti toinen toistensa lomaan.

Kun ammattimainen esitleminen kehittyi, kehittyi myös sen kritiikki. Samalla opittiin pohtimaan ripustuksen merkitystä taiteen esillepanossa: koska teokset eivät enää liittyneet yhteen tilaan eikä teoksia tehty johonkin paikkaan, juuri neutraalilla ja hyvin ajatellulla esittelypaikalla saattoi olla suurikin merkitys. Galleriatilan neutraalisuus, "puhtaus", on dramaattinen vastakohta ateljeen kaaokselle; kaikkien ateljeet eivät tietenkään ole

kaaoksia, mutta mitä usemmissa käy, sitä vankemmin kaaokseen varautuu. Puhtaus – sana, joka esiintyy usein kuvattaessa galleriatilaa – alkoi olla puoli ruokaa: teos on galleriassa erotettu tekopaikastaan ja pantu alttiiksi mille tahansa tulevaisuudelle. Teoksen vastaanottaja ja ehkä tuleva haltija saa teoksen eteen – irrotettuina kaikista mahdollisista sidoksista, kaikista määreistä, jotka sanoisivat, minne teos kuuluu tai kelle se puhuu, sopimuksista, jotka lupaisivat jotakin sille, jota asia kiinnostaa.

Esittämiskäytäntöjen kritiikki on hyvin osoittanut, että paikalla on väliä. Kun taide irtautui pakko-paikasta, valittu paikka korosti aina piirteitä, jotka määrittivät taiteen merkitystä. Tästä ei ollut pitkä matka sisustamiseen, mutta ennen kuin taidetta alettiin myydä "elementtinä" sisustamista varten, esillepanoa oli ehditty pohtia tarkemmin: oli syntynyt erityinen ammatikunta, joka katsoi tietävänsä kuinka kuvataide asetetaan esille. Tämä ammatikunta oli ottanut oppia akateemisista näyttelyistä, joissa töitä pantiin esille aiheiden ja tekniikoiden mukaan, suurista myyntinäyttelyistä, joissa tähdättiin sensaatiomaisiin vaikutuksiin, taiteilijoiden itsensä tekemistä

ripustuksista, joissa oli usein vaikeasti lähestyttävä johdonmukaisuus, sekä museoiden esittämistavasta, jossa runsas tila ja rauhallinen tempo alkoi saada sijaa heti Toisen Maailmansodan jälkeen.

Valkoinen mahdollisimman symmetrinen huone (”kuutio”), harva ripustus, suunniteltu katselusuunta, pakotettu katsomisjärjestys ja tietenkin lehtinen, joka kertoo sen, minkä katsoja tarvitsee – tästä tuli käytäntö. Käytäntö on hyvin perusteltu, edellä kuvatuista syistä. Lisäksi galleria on tila, joka antaa teoksille niiden vaatiman itsenäisyyden. Teokset nimittäin vaativat itsenäisyyttä, jotta ne voisi siirtää minne tahansa, jotta katsoja vakuuttuisi, että teos näyttää myös muualla yhtä halluttavalta kuin galleriassa.

Tähän luottamukseen päättään ajattelemalla galleriaa laboratoriona. Valkoinen, ”puhdas”, tila pitää kaukana tekijät, jotka häiritsevät teoksen vastaanottamista omana itsenään. Teos saa tilaa, jossa sen vastaanottajalla on lupa kokea oma kokemuksensa, ja siinä teos on keskipisteessä. Toisten kokemus ei häiritse tätä arkaa tilaisuutta, ei edes taiteilijan, joka myös on jäänyt gallerian ulkopuolelle. Galleria sallii historiattoman kohtaamisen teoksen kanssa, ikään kuin katsoja olisi kaiken katsomisen valtiasta. Mikään tilassa ei muistuta toisista, ulkopuolisista,

julkisista ja ristiriitaisista merkityksistä, jotka yleensä ovat sotkemassa kokemustamme. Teokset ovat ikään kuin juuri syntyneitä, syntyneitä vain tätä katsomiskertaa varten ja vain tälle katsojalle. Katsoja voi vapaasti itse päättää, mikä on hänen tulokulmansa teokseen, ja niinpä hän voi myös kokeilla useita erilaisia kulmia ilman, että mikään ulkoinen tekijä siinä häntä häiritسی.

Kun nyt olemme eläneet yli viisikymmentä vuotta valkoisen kuution kanssa, olemme myös oppineet sen petollisuuden. Mitä taitavammiksi taiteilijat ja muut ripustajat ovat tulleet, sitä selvemmin valkoinen kuutio on alkanut toimia tehokeinona, joka on kuin aurinko: kuten aurinko valaisee kaiken luonnossa kauniiksi (minkä muistamme ainakin lokakuussa, kun se ei valaise), myös galleriatila valaisee teokset aivan tietynlaisella valolla, taiteen valolla, joka ei ehkä ole ainut tärkeä valo. Näyttää siltä, että valkoinen kuutio on paikka, jossa taide näyttää selvemmältä, itsenäisemmältä ja ehkä myös ”paremmalta” kuin missään muualla. Tämän voi huomata viimeistään silloin, kun näkee saman työn jossakin muualla, esimerkiksi kotonaan.

Tämä tietenkin liittyy teoksen itsenäisyyteen. Teokset eivät ole itsenäisiä ateljeessa, koska kaikki niiden sukulaiset ovat siellä, valmiina

ja keskeneräisinä töinä tai rojuna lattialla, kuten Francis Baconin studiossa, jossa teosten alut olivat ateljeen maapohjaa, loputonta ainesta, johon teokset saattoivat palata ja josta niitä saattoi nousta ilmoille. Teokset eivät ole itsenäisiä myöskään kenenkään kotona, koska siellä asuvien ja asuneiden ihmisten historia on levittäytynyt kaikkialle eikä näillä elämällä ole mitään tekemistä teoksen kanssa, joten teos saattaa olla aivan eksyksissä ja myös näyttää sen. Ateljeessa ja kodissa teos kamppailee itsenäisyydestään mutta on jo hävinnyt kamppailun ennen kuin se alkoikaan.

Niinpä aina jää galleria, jossa teoksen itsenäisyyden – ehkä petollisenkin – voi tavoittaa. Katsoja ehkä näkee enemmän kuin on nähtävissä, kokee asioita, joita ei ole, mutta ainakin hän on kaksin teoksen kanssa, kun muut teokset ovat ainakin metrin etäisyydellä ja tila on ”puhdas”, vailla liikoja merkityksiä. Galleria saattaakin olla ainut paikka, jossa teoksen itsenäisyys ja mahdollisuus huomata se ovat olemassa. Galleria on kuin demokratia: se ei ehkä ole täydellinen tavoitettaan varten mutta varmastikin paras, mitä meillä on. Ja ehkä se on paras myös teokselle.

Elina Brotherus:

Aikasarja IV

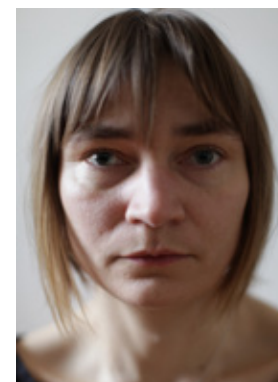
Työstin viime keväästä lähtien ystäväni Lauran kanssa valokuvasarjaa, joka käsitteli hänen syöpään sairastumistaan, ja yleisellä tasolla sairauden kohtaamista ja sen vaikutusta omaan ja läheisten elämään. Kuvat oli tarkoitus koota näyttelyksi yhdessä Lauran maalausten ja tekstien kanssa. Työ kuitenkin keskeytyi Lauran kuolemaan marraskuussa. Hänen perheensä toivomuksesta en toteuta näyttelyitä suunnitellussa muodossa.

Terveysten, sairauden ja sen vaikutusten pohdinta on silti minulle ajankohtainen aihe. Sairastuin itse yllättäen viime kesänä ja jouduin pitkälle lääkekuurille. Aloitin päivittäiset annokset elokuun 22. päivän aamuna ja joudun jatkamaan ainakin ensi kevääseen. Tiesin että lääke muuttaa varsinkin aluksi kasvojen piirteitä. Siksi päätin kuvata joka aamu kasvokuvan voidakseni tarkastella tätä ajassa etenevää muutosta. Tämä kiinnostaa minua siksikin, että pitkään omakuvia tehneenä omat kasvoni ovat minulle työväline, kuin tuttu merkki tai sana sanavarastosani.

Sairauteni takia minulta myös kiellettiin matkustaminen. Tämä on ollut hankalaa, sillä olen asunut jo kymmenen vuotta osan vuodesta ulkomailla ja matkustanut muutenkin kuukausittain näyttelyiden, kuvausten ja residenssien takia. Jouduinkin pohtimaan, mitä taiteilija tekee kun hän on pakotettu jäämään kotimaahan. Päätin tehdä teoksen kasvokuvasarjastani. Teoksen työnimi on *Aikasarja IV*, ja se kertonee myös siitä että, aina ei tarvitse lähteä merta edemmäs kalaan.



Elina Brotherus: 11.9.2009, Prednisolon 30mg (2010)



Elina Brotherus: Aikasarja IV – Time Series IV (2010)
valikoima teossarjasta. 30 cm × 21,5 cm kukin, pigmenttimustevedoksia, silikonipohjustettu pleksille.

Kalle Lampela: Handwerke

Kävely kotikaupungissa

Teen kesäisenä sunnuntaina
kävelyretken kotikaupungissani
Rovaniemellä. Vedän jalkaan
reisitaskuhousut ja lenkkikengät.
Kietaisen kaulan ympärille vil-
laisen kaulahuivin, puen päälle
paksun takin ja vedän hansikkaat
käsiin. On 7.6.2009, sää on puolipilvinen ja lämpötila 8 astetta.

Kävelen Viirinkankaalta Vierustielle. Tien laidassa seisoo osittain
keltaiseksi maalattu kivitalo, jonka kyljessä on keskeneräiseksi jäänyt

rakennusprojekti. Vierustien
puoleista seinää on viimeisteltu
jonkin matkaa metallinvärisellä
pintamateriaalilla, muutoin
laudat ja johdot retkottavat.
Sateen ja tuulen armoille jätetty
viimeistelemätön laudoitus on
harmaantunut. Uusituista ikku-
noista muutama on rikki. Pressut
heiluvat tuulessa. Vieressä kulkee
rakennuskompleksin suuntaisesti
Nelostie, josta ohikulkijat ovat jo
vuosia saaneet katsella tätä nä-
htävyyttä. Nappaan muutamia
kuvia digikameralla käsivaraisesti.



Kalle Lampela: Keltainen talo Nelostien varressa, Rovaniemi (2009)
lanka syväpainopaperille, 56 × 70 cm
Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelmat / Rovaniemen taidemuseo

Läheltä ja kaukaa, suoraan edestä ja eri kulmista.

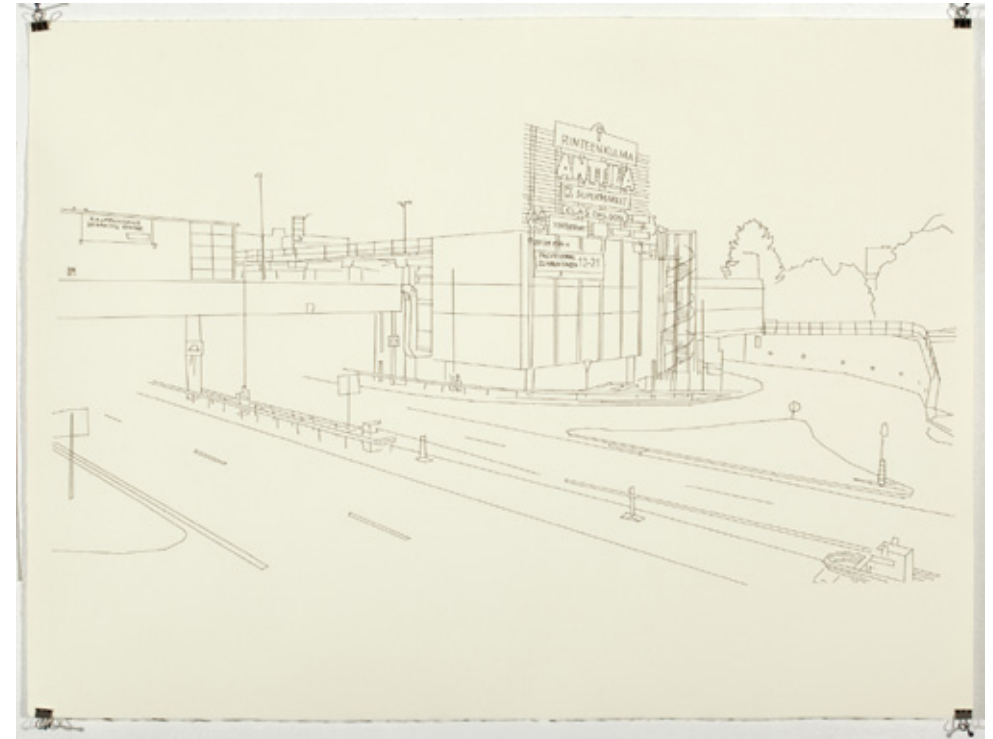
Vierustieltä jatkan Revontuli-Rinteenkulma-kauppakeskuskompleksille. Keskusurheilukenttä on revitty auki. Aita on mutkalla ja roskia lojuu sikin sokin sen toisella puolella. Pysähdyn puisen asemarakennuksen, nykyisen kuvataidekoulun kohdalle. Otan siitä kuvan. Viereinen Lyseonpuiston lukio oli jo menossa liike-elämän ja matkailun käyttöön, mutta eläköityneen rehtori Hely Kalkkisen voimakas tahto puuttui peliin. Rakennus säilyy koulukäytössä, mutta menee pian remonttiin.

Lyseonpuiston lukio, vanha asemarakennus ja päiväkoti ovat betonisen pysäköintihallin seurana kertomassa kaupungin historiasta ja nykyisyydestä sekä niistä päätöksistä, joita kaupungissa tehdään ja toteutetaan. Kauppakeskuskompleksia on kutsuttu Lapin Kansan yleisönosastolla ympäristöririkokseksi. Nappaan muutaman kuvan betonisesta parkkihallista päiväkodin puolelta. Kävelen nelosmontun ylittävälle sillalle, josta käsin saan koko kompleksin mainoskylteineen ja tunneleineen kuvaan. Revontuli-Rinteenkulmaan ei ole hankittu promilleakaan taidetta. Rovaniemen kaupungin päättäjät eivät tingi kulttuuripoliittisesta linjastaan.

Kävelen Lapinkävijäntietä pohjoiseen. Kuollutta harmaa-

ta kauppakeskukseen riittää. Muoviset kuvat hedelmäkasoi-
st rikkovat seinää tasaisin välein. Istutuksia ei ole. Viereisessä vesivaurioisessa rakennuksessa toimi Galleria Napa vielä viime vuonna. Talossa on edelleen liiketoimintaa. Jatkan kauppakeskuskompleksin tieltä siirretyn jääkärimuistomerkin ohi alikulkutunnelleita pitkin aina Arktikumin pysäköintihallille. Betonilaatikon pinta on peitetty kermanväriseillä maalilla. Puhelinlangoilla heiluu muutama kenkäpari, jotka on sidottu yhteen ja heitetty roikkumaan todennäköisesti pysäköintihallin yläsanteelta. Sieltä on kätevämpi heittää.

Kävelen yläsanteelle, jonka jokaisella sivulla on suorakaiteen muotoinen palkki. Palkissa on sen itsensä muotoinen aukko keskellä, Pohjoisrannan puoleinen toimii sisäänuloaukkona. Yksi auto on pysäköitynä. Sisäänuloelementin toisella puolella lukee Locals only. Teksti on spreijattu siten, että Locals on kirjoitettu ylhäältä alas, jolloin s-kirjain ei ole ihan mahtunut elementtiin vaan viimeinen sakara jatkaa betonisen yläsanteen suuntaisesti. Only on kirjoitettu horisontaalisesti Locals sanan o-kirjaimesta. Lähempänä Arktikumia sijaitseva pysäköintialue on täynnä. Lakotaintiaani Ernie La Pointe puhuu sisällä. Alkaa sataa rakeita. Suojaudun suuaukon alle.



Kalle Lampela: Revontuli-Rinteenkulma kauppakeskuskompleksi, Rovaniemi (2009)

lanka syväpainopaperille, 56 × 70 cm

Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelmat / Rovaniemen taidemuseo

Jyrki Siukonen: Remarks on Greif

I had spent three weeks in the region when I first noticed that two animals support the greater coat of arms of Baden-Württemberg. On the right stands a griffin, symbolizing Baden. I found this surprising, as I had always associated the griffin with the northern end of Germany, with the old Hansa town which proudly bears the name of Griffin's Forest, Greifswald. Yet, if griffins live in woodland, why not also in the Black Forest of Baden. Indeed, doesn't the name Schwarzwald evince an ancient time when thick forests covered most of Europe, an age when griffins may have been numerous?

The griffin is a noble creature, arguably the most dignified of all imaginary beasts. As a hybrid of the eagle and the lion, the griffin is meant to reign both sky and earth. I could not fully grasp, therefore, why such a beautiful and potent being would be hiding among trees. Yet the reason

for my halt in front of the coat of arms of Baden-Württemberg was not mere fascination for mythology but rather a question of the meaning of this animal's name: Greif.

The etymology of griffin (or gryphon) is clear enough. Its Latin version gryphus is derived from the Greek gryps, which in turn comes from grypos, meaning 'hooked'. It seems that the name originally referred to the nature of the eagle's talons, suggesting that the most salient feature of the mythical animal was the fearful grip of its front legs. This connection between the name and the way the beast seizes things is still apparent in many Germanic languages. In Swedish, for example, the animal is grip and the verb describing grasping is gripa. In German they are Greif and greifen respectively. But what is really interesting is the way the German noun Griff (grasp, hold, grip) leads to Begriff (concept,

idea). English language seems to lack the concrete synonym for this handy word, since it has long preferred the more abstract neo-Latin concept. Of course, 'to grasp something' can also mean 'to understand', but this doesn't quite express the full meaning underlying Begriff. My native language Finnish is not Germanic, yet it also celebrates a similar link between hand (käsi) and concept (käsite), or even suggests that to understand is to take something in your hands (käsitää).

Be that as it may, somewhere in the old German forests the creature Greif once lent its name to Begriff. Are we supposed to derive some benefit from this history? Two possibilities come to mind. The first stems from my practice as a visual artist; for my thinking chiefly has to do with the hands – and not only with my own hands. The intimate link between physical handling greifen and conceptual tooling begreifen is evident in all disciplines that involve making. The creation of art, among other things, proceeds by gripping things material as well as conceptual. But the progression from Griff to Begriff also suggests that concepts and ideas arise from the matter in hand and do not descend upon us from higher spheres, Platonic or other. There is therefore a fundamental difference between conceptual art and its counterpart Begriffskunst. No

such word as yet exists, however.

The second point worth noticing is that Greif itself is an artistic creation and a Begriff in its own right. It has its starting point in things at hand – the lion and the eagle – but the resulting concept of griffin surpasses both. A new combination of things is brought to the fore; a new way of seeing things is shown. The imaginary griffin possesses properties that no other being has. To grasp all this is to see what art is capable of.

But perhaps the griffin was not always as fictional as it appears to us now. In the seventh century, well before the felling of the German forests began, Bishop Isidore of Seville described the griffin in his book *Etymologiae*. He gave it a prominent place among beasts, next to the lion, tiger, panther, leopard, rhinoceros and elephant. After the griffin came the chameleon, then the giraffe and the lynx. What Isidore says about griffins is puzzling, however. According to his knowledge they did not live in forests. These animals, says he, are born in the Hyperborean Mountains. In those days the remotest north was understood as an unknown wilderness and considered a depository of things most strange, thus making the logical habitat of the animal so few had seen and survived. Yet for Isidore and his contemporaries the griffin did indeed exist. It was certainly a rarity, but made

of flesh, blood and bones just like the other wild beasts mentioned in the book.

Yes, the griffin was alive but somehow squirreled away on the outskirts of the known world, if not beyond. While describing different parts of Earth in *Etymologiae*, Isidore fails to provide any information at all on the Hyperborean realm. It feels, then, that moving the griffin from those empty northern peaks to the twilight of the German forests – whoever was responsible for it – was an original act to save the animal. We can see that over the centuries Greif was always in danger of extinction, not because it was hunted down but because it remained aloof. What becomes of an animal man can never lay his eyes on? How is he to grasp its being if never allowed to see the hair of its skin, measure its outspread wings or feel those deadly talons? And at the same time the very idea of Greif holds him in its grip, for it is laden with majesty and awe.

Then there is forest. Or, let us say, there once was. It is almost impossible to think in terms of primordial nature, to understand anything of its immensity against our present-day reality. Almost every tree in Europe now grows within comfortable reach of a carpark. The forest has merely shrunk to a Begriff, and, since these things have their roots in

reality, the measure of Begriff has diminished as well. In medieval German Begriff was sometimes synonymous with Umfang, meaning circumference. A similar idea still lives in my language; the Finnish word ymmärtää (to understand) could mean literally 'to go around' or 'to put one's arms around' something. When that something was bigger than hand it could be conceived, just as the German verbs suggest, by umarmen (embracing) or umgehen (circumventing). Given that our forests are now but tiny islands of trees that rarely grow to their full size, it is clear that all our concepts in these matters have grown drastically smaller, leading to tragic loss of the incomprehensible. There are no more trees too big to handle, no forests too deep and vast for us to take on foot. And, furthermore, there are no forests where a griffin might lurk.

In modern terms the griffin's existence defeats comprehension, we know that. Perhaps we should say that the griffin could live only as long as there was room for the incomprehensible. It is not to be confused with the unknown, however. Set in the anonymous emptiness of the farthest north the image of the griffin was just as fresh as it is today in the coat of arms of Baden-Württemberg. Yet up there in the unknown the griffin had no support. Forest was another matter altogether, or, to

be more precise, it was matter all the way. The physical immensity of Urwald, its incomprehensibility in terms of space and time, allowed the concept of this strange and unique animal to grow in a reality grand and tall. For hundreds of years both Greif and its habitat denied a direct approach, and when the large-scale felling of the German forests started, from the 12th century onwards, new concepts were already taking shape. Forest became timber, timber was worked into planks, and then a cooper made them into barrels. In German this useful container is called Faß and from it comes faßbar, comprehensible. Bar, on the other hand, means cash. Indeed, what could be more comprehensible than cash on the barrel? And when we have nothing more to pay with, when all our finances are unvorstellbar (no money to show), well, then we have grasped something of unfaßbar, incomprehensible. I will drink to that, but I cannot help thinking that from the griffin's point of view this must all have looked very small.

My German friends were quick to remind me that the logic of their otherwise beautiful language does not necessarily work the way I use it, as if I have not properly grasped what a word stands for. They are absolutely right, of course.

Riikka Puronen:

Tacit Knowledge

Työskentelylleni on luonteenomaista materiaalien ja työskentelytapojen alisteisuus teosidealle. Etsiessäni erilaisia tapoja työskennellä, erilaisia veistosmetodeja, haluan tietoisesti häivyttää tekniseen onnistumiseen tai osaamiseen liittyviä odotuksia. Valitessani tietyn metodin, kuten esimerkiksi teoksessa *Istuva Veistos* (2008) alumiininauhojen rullaamisen, kuvanveistäjän teknisen taidon sijasta jää arvioitavaksi, onko valittu metodi sopiva veistoksen toteuttamiseksi.

Istuva Veistos -teoksen lähtökohdan muodosti neljän piirustuksen sarja. Olen työskennellessäni pohtinut erilaisia tapoja muuttaa piirustus kolmiulotteiseksi säilyttäen alkuperäisen luonnoksen välittömyyden. Kaksi- ja kolmiulotteisen työskentelyn välinen vuoropuhelu, piirtämisen ja veistämisen rajapinnan tapahtumat kiehtovat minua. Aikaisemmin olen käyttänyt veistospohjamaalina styroksia.

Styroksin kanssa työskennellessäni käytin tanssillista veistosmetodia, jossa ikään kuin piirsin styroksikappaleiden pintaan muodon. Kehoni ja käsieni liikkeet olivat konkreettisesti suhteessa materiaaliin tekoprosessin aikana. *Istuva veistos* kommentoi toisella tavalla veistoksen ja katsojan välistä suhdetta. Veistos istuu tuolilla ja mitoitaa olemassaoloaan suhteessa ihmiseen.

Titanik-galleriaan esille tulevan sarjan *Before Night Falls* (2010) kappaleiden pintaan painetut jäljet, istutut kuviot, muistuttavat tekijän läsnäolosta. Olen kiinnostunut kuvanveiston fyysisestä suhteesta kehoon: mitä me pidämme suurena tai pienenä suhteessa itseemme ja erityisesti miten tunnetasolla reagoimme veistoksen mittakaavaan.



Riikka Puronen: *Before Night Falls* (2010)
kuva: Jussi Tiainen



Riikka Puronen: *Istuva Veistos* (2008)
kuva: Saila Semeri

Katve-Kaisa Kontturi:

Susana Nevado / Marjukka Irni /
Helena Hietanen & Jaakko Niemelä

Siksakkia taiteesta teoriaan – ja takaisin

Näyttely esittelee, kuinka taiteenteoreettista tietoa voidaan tuottaa kohtaamisissa ja yhteistyössä taiteilijoiden ja taideteosten kanssa. Lähtökohdista on käsitys taiteen ja teorian tekemisestä avoimena, luovina ja vuorovaikutteisina prosesseina. Kokonaisuus perustuu yhteistyöhön, jota taiteentutkija Katve-Kaisa Kontturi on tehnyt taidehistorian väitöskirjaansa varten kuvataiteilija Susana Nevadon, valokuvataiteilija Marjukka Irnin (ent. Nissi) ja kuvanveistäjä Helena Hietasen kanssa.

Teoreettisesti tämä tutkimusnäyttely on inspiroitunut Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajattelusta. Heille siksakki on yhdysliike, joka saa erilaiset voimavaraukset resonoidaan keskenään siten, että ne luovat yhdessä jotain joka ei ole palautettavissa suoraan kumpankaan tekijöistä. Deleuzen esimerkki siksakkiliikkeestä on salama. Salaman isku – joka usein kuvataan siksakkina – saa voimansa ukkospilven sisäisistä energiajännitteistä tai pikemminkin jännite-eroista. Kyseessä on siten intensiivinen sisäisen eriytymisen prosessi, eikä se, että jokin ulkopuolinen voima aiheuttaisi salaman tai että 'perustan' energiat nousisivat 'pintaan', saisivat erillisen hahmon salamana. Vastaavasti tässä näyttelyssä

taide ja teoria käsitetään saman luovan voimakentän erilaisiksi varauksiksi; prosesseiksi, jotka sopivasti resonoidessaan voivat purkautua uusiksi keskusteluiksi, käsitteiksi tai taideteoksiksi. Näin taide ei anna hahmoa teorialle, kuvita sitä, eikä teoria ole yksiselitteisesti taiteen tausta tai perusta – tai toisinpäin – vaan asetelma on paljon monimutkaisempi: taide ja teoria toimivat jatkuvassa siksakkiliikkeessä.

Näyttely koostuu neljästä "avainanalyysistä" eli siksakista taiteesta teoriaan. Nämä ovat muotoutuneet suhteessa monivuotiseen taideprosessien dokumentaatioon, seuraamiseen, taitelijahaastatteluihin ja työhuonekeskusteluihin. Nevadolta on esillä maalausinstallaatio kierrätyslautasille sekä yksi maalaus pyhimyskortteihin liittyvästä kokonaisuudesta, Irniltä queer-poliittinen valokuva-dvd-installatio ja Hietaselta Jaakko Niemelän kanssa toteutettu pienoismalli valotilateos *Taivaskoneesta*.

Hiukkasmerkki, maalaus ja *tekniikka-affektiivisuus* ovat esimerkkejä taiteen kohtaamisissa muotoutuneista käsitteistä, jotka pyrkivät tekemään taiteentutkimuksen sensitiivisemmäksi luovan prosessin materiaalisuudelle. *Hiukkasmerkki* haastaa tulkintatavan, jossa taide nähdään vain 'tekstinä' tai 'merkinä', ja korostaa, kuinka

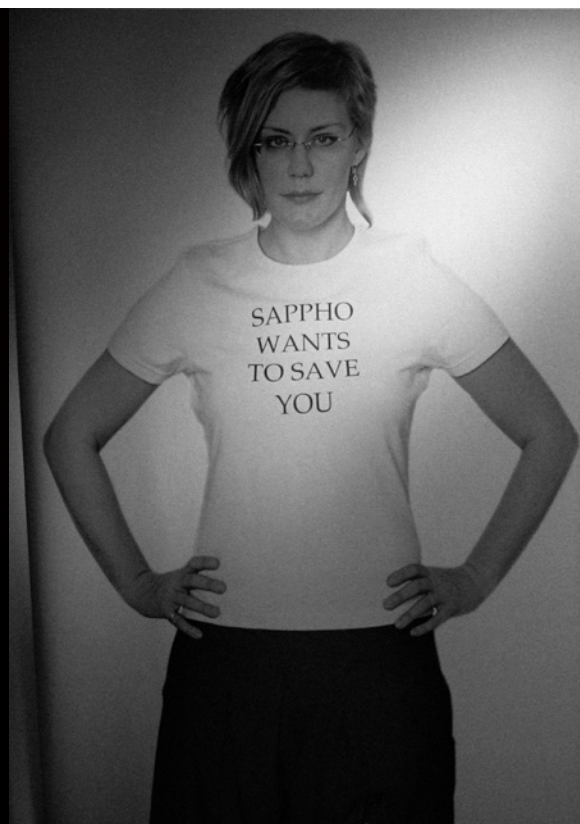
materia ja merkitys ovat taiteellisessa prosessissa käytännössä erottamattomia. Taide ei ole ainoastaan merkitysprosessi vaan aina myös materiaallinen, molekulaarinen prosessi. *Maalaus* taas kyseenalaistaa sen, että taiteilija – ihminen – olisi luovan prosessin ainoa toimija. Pikemminkin taiteilija osallistuu maalausprosessin toimintaan siinä missä muut, monesti ei-inhimilliset osatekijät, kuten teosmateriaalit, tekniset seikat ja koulutus- ja kuvahistoria. *Tekniikka-affektiivisuus* puolestaan painottaa, miten olennaisia 'tekniset' detaljit ovat taiteen affektiivisuuden kannalta. Tällöin teknisyttä ei käsitetä formaaliksi faktaksi vaan pikemminkin (spinozalaisittain) taiteen kyvyksi 'lähettää' ja vastaanottaa liikettä, affekteja. Teknisyys avautuu siis taiteen affektiivisiksi mikroliikkeiksi.

Näytteille tulee myös taiteellista palautetta teorialle eli siksakkeja takaisin taiteeseen: uusia tai eteenpäin kehiteltyjä teoksia ja / tai haastattelunauhoitteita, jotka eri tavoin kommentoivat teoriaa, työstävät sen tietoa käytännössä.

Susana Nevado: Näkymätön henki (2004)
maalausinstallaatio: akryyli lautasille →

Marjukka Irni: Sappho wants to save you (2007)
installaatio: valokuvatulosteet, dvd-tallenne ↘

Helena Hietanen & Jaakko Niemelä: Taivaskone (2005)
installaatio: dvd-animaatio, usvakone, rakennuslevy
kuva: Rakel Närhi, Wäinö Aaltosen museo ↙



Julkaisija:
Titanik-galleria / Arte ry

Itäinen Rantakatu 8
20700 Turku
Finland
www.titanik.fi
www.arte.fi

Toimittaja: Antti Jussila
Työryhmä: Heini Aho, Frank Brümmel,
Jari Kallio, Jouna Karsi,
Maarit Lehtola ja Tamara Piilola
Ulkoasu: Antti Jussila ja Frank Brümmel
Paino: FinePress, Turku
Paperi: Cyclus Offset 80 g/m²

Kirjoittajat:

Juha Varto on kuvataiteen tutkimuksen ja opetuksen professori Aalto-yliopistossa. Varto on kirjoittanut filosofiasta, estetiikasta ja taiteen teoriasta lukuisia kirjoja ja tehnyt filosofiasta toistasataa radio-ohjelmaa.

Jyrki Siukonen on Lapin yliopiston lehtori ja kuvataiteen tohtori, joka on kirjoissaan käsitellyt muun muassa modernin taiteen teknologiasuhdetta ja 1700-luvun kulttuurihistoriaa.

© 2010 Titanik-galleria ja tekijät

ISBN 978-951-97915-2-4 (nid.)
ISBN 978-951-97915-3-1 (PDF)



arte
artists
association



finepress

