

# REBUS SIC STANTIBUS

Za těchto okolností / Under the Circumstances

Jiří Černický, Zdena Kolečková, Pavel Kopřiva, Antti Laitinen,  
Renja Leino, Anni Leppälä, Silvie Milková, Harri Pälviranta,  
Hannele Romppanen, Jari Silomäki, Michaela Thelenová

Aboa Vetus & Ars Nova Turku, 2008  
Emil Filla Gallery Ústí nad Labem, 2009

Faculty of Art and Design J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem

Kurátoři – Curators: Michal Koleček, Silja Lehtonen

# REBUS SIC STANTIBUS

česká a finská současná fotografie v éře tekoucího obrazu

REBUS SIC STANTIBUS – Za těchto okolností vznikl společný výstavní projekt českých a finských umělců mladší a střední generace, který představuje diskusní příspěvek k měnícímu se charakteru vizuálního technického záznamu v podobě klasických i experimentálních fotografických výstupů.

Na jeho konceptu participovali finské muzeum Aboa Vetus & Ars Nova v Turku a Fakulta umění a designu University Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. V počátcích spolupráce pravděpodobně obě strany vnímaly především geografické i myšlenkové rozdíly. Ani jeden z partnerů si o sobě nemyslel, že leží na periferii, ačkoliv to tak mohlo z opačného úhlu pohledu vypadat. I proto bylo zajímavé odhalovat prostřednictvím sdíleného projektu netušené podobnosti a souvislosti mezi oběma fotografickými scénami. Společná výstava prokazuje, že navzdory odlišnému zázemí prožíváme – obklopeni příbuznými jevy – v České republice i ve Finsku stejnou realitu. Za daných okolností a na základě různých přístupů k fotografii i její estetice vstupují participující umělci do obsahově bohatého dialogu o světě kolem nás, o minulosti, o současnosti a o společnosti.

Rozmanitý charakter české a finské fotografické tradice je determinován rozdílným společenským vývojem respektive odlišným geopolitickým zřízením obou států ve druhé polovině 20. století. Bipolarita tohoto období odrážela atmosféru studené války, která lidem žijícím na jedné straně železnou oponu bránila ve vytváření přirozených zahraničních kontaktů i budování základů otevřené společnosti. Komunistické bezčasí normativně regulovalo aktivity výstavních institucí a omezovalo jednotlivé autory ve svobodné prezentaci aktuálních témat. Z toho důvodu se umělci tehdejšího Československa vraceli k předválečné demokratické tradici fotografických avantgard a ke klasické černobílé technologii. Tematicky se jejich tvorba velmi často obracela ke hledání ztracené harmonie (estetizovala se), privátních mytologií (jako reakce na nucenou sekularizaci společnosti) a průzkumu vlastní identity (představující útěk k tělesnosti a sexualitě – posledním ostrůvkům svobody). Toto tendování a nezbytná dávka improvizace či nadsázky se staly typickými

znaky české fotografie i na přelomu 20. a 21. století. Navíc se posttotalitní fotografická tvorba posledních dekád vnitřně obohatila užitím digitálních technologií a přítomností barvy.

Současná finská fotografická scéna vyrůstá z demokratického klimatu, který v západoevropském a americkém kontextu v sedmdesátých letech 20. století vygeneroval postmodernu. Nová témata a technologické postupy obohacené o přirozeně multikulturní aspekty vytvořily základ, z něhož vzešel, vedle současné globální komunikace založené na obrazové informaci, i fenomén periferních uměleckých „zázraků“. V obecně rovinně přesahují tyto specifické lokální reakce na indifferenční a unifikované technologické zázemí postindustriální vizuální kultury svůj původní rámec a zpětně doplňují celosvětový umělecký provoz. Srovnáme-li podstatu tvorby finských autorů s výše analyzovanými tendencemi české fotografie, dobereme se především časové disproporce, s jakou postmoderna vtrhla do obou uměleckých komunit. V časové tržlině více než dvou desetiletí došlo k různému stupni akceptace a následnému akcentování nových technologií, přičemž na rozvoji informatiky byla postavena i celková progresse finské ekonomiky. Zatímco obecná typologie současné finské fotografie je založena na postupném a logicky navazujícím vývoji, během něhož dochází k dovršení absolutní demokratizace fotografického obrazu, česká tvorba se kreativním způsobem vyrovnává s fatálním střetem starých a nových sociálních paradigmat v posttotalitním prostředí.

Naznačený vývoj a postupná proměna pozdně modernistického autorského rukopisu v současnou fotografickou postprodukcí byla podmíněna transformací technického obrazu (původně založeného na chemicko-optických principech) v binární soubor dat. Různorodý je i současný způsob snímání fotografie nebo skladování, selekce a prezentace jednotlivých výstupů, včetně sdílení obrazové paměti ve virtuálních, paralelně existujících světech. Dynamika nastíněných mechanismů s sebou přináší i nevratné vytrácení aureoly, kterou v sobě toto technické médium obsahovalo, a rovněž jistou dávku eklektismu a „cross-over“ hybridity, na nichž jsou motivy uměleckých děl vybudovány. Přes historicky podmíněné difference české a finské fotografické scény se v éře globalizace posledních dvou desetiletí prosazují především právě tyto společně kompatibilní a vzájemně se obohacující vizuální vztahy.

Jehelníčky **Jiřiho Černického** představují fatálně přitažlivé, konspirativní a až populisticky srozumitelné umělecké gesto. Jeho „home-made“ voodoo v podobě subtilních textilních reliéfů jsou nápadné jak fauvistickou barevností originálních (mnohdy nalezených a prokazatelně již používaných) textilií, tak jednoznačně průkazným obrazovým konotátem – momentkovými dokumentárními fotografiemi, na základě kterých byly jednotlivé soubory pořízeny. Nástěnným šitým objektům dodává další přidanou hodnotu aplikace akčního prvku – zapichování jehel do předmětu představujícího okruh postav pohybujících se v blízkosti autora. Černického Jehelníčky tak mohou být vnímány i jako výjimečný pokus o nestandardní sociální autoterapii. Na převážně fotografickém kurátorském konceptu je tento cyklus prezentován způsobem, který v sobě obsahuje hned dvojitou přítomnost technického přepisu, a to v rovině vstupní obrazové informace i fiktivní dokumentace objektů v interiérech bytů.

Cyklus Krajinky **Michaely Thelenové** většina diváků vnímá jako autonomně fungující živoucí „organismus“, jehož podstata spočívá v autorčině láskyplné péči, se kterou systematicky dokumentuje suburbánní prostředí města Ústí nad Labem. Tvůrčím pohledem plným pochopení subjektivně glosuje situaci posttotalitního milieu, v němž se mísí hrdost kdysi nádherné krajiny s traumatickou minulostí průmyslové exploatace druhé poloviny 20. století a současným koloritem raně kapitalistických předměstí. Její rastrované tisky na banneru svým charakterem upomínají komerční rukopis nástěnných tapet či reklamních poutačů, ale především odkazují k nepomíjivé monumentalitě krajiny.

**Silvie Milková** se v poetické projekci Following Story dotýká tématu vlastní identity a intimity. Při sledování zabydlených interiérů a dílčích záblesků odkrývajících privátní hájemství autorky se v lyrické smyčce divák ocitá v pozici voyera, který nahlíží do hloubky lidských citů. Snímky této fotografky reprezentují „nedůležité“ okamžiky, které – samy o sobě bezvýznamné – stoupají v ceně při mnohačetném znásobení. Toto vygradované spojení tvoří pointu a zároveň ucelený příběh sestávající ze všedních maličkostí, až nepatřičností. Banalizací tématu autorka umocňuje i zjednodušením a „proletarizací“ řemeslných postupů, jejichž důsledkem jsou snímky záměrně rozostřené, zrnité či přesvícené. Naléhavost a půvab těchto záznamů vydávají svědectví o postupující desakralizaci fotografického obrazu v éře digitálních technologií.

Politické umění nebývá v českém prostředí často frekventovanou záležitostí, porovnáme-li současný stav s uměním vznikajícím v etablovaných scénách západoevropského kulturního provozu a s ohledem na stále ještě neuzavřenou totalitní dějinnou kapitolu. Skepse k účinku naléhavého a přímočarého gesta je logickou obrannou reakcí domácí scény na extrémně angažované oficiální umění éry komunismu a bývá vyvažována oblibou mnohoznačných projektů s náznaky humoru a deklarovaným odstupem. Práce **Pavla Kopřivy** *Everybody needs the Podium* vznikla během autorova amerického stipendijního pobytu, přičemž fenoménem americké society přelomu 20. a 21. století jako předobrazu celosvětového vývoje se tento vizuální umělec zabývá již po dobu několika let. Aplikací naznačených schémat na konkrétní výstup v tomto případě dospěl ke konstrukci (respektive fiktivní rekonstrukci) news-roomu, ve kterém jsou veřejnosti prezentována nejzávažnější geopolitická rozhodnutí. Umělec touto cestou etabluje vlastní komunikační schémata abstrahovaná z oficiálních mediálních kampaní a snaží se završit princip demokratizace transferu informace. V souladu s aktivitami generačně spřízněných autorů zároveň usiluje o komplexní detabuizaci zapovězených míst.

**Zdena Kolečková** si všímá vykořeněnosti a syrovosti města Ústí nad Labem, které jsou důsledkem poválečného odsunu původních německých obyvatel ze Sudet. Tyto ambivalentní sociální procesy ovšem autorka nahlíží optikou dobového odstupu a současné interdisciplinarity. Její velkoplošné digitální tisky z cyklu *Wunderland* vytvářejí celek, který svádí dohromady individuální slastný požitek a symbolickou prezentací zla představovaného ideologickými dogmaty. Dramatické „flashbacky“ narativních linií poskládané do podoby nejednoznačných příběhů oscilují na hranicích odlišných inspiračních a interpretačních rovin. Jejich signifikantní bezčasí se střetává s jednoduše zaměnitelným historickým kontextem, ve kterém sebe prosazení pretenduje fatální důsledky sociální identifikace. V neposlední řadě se fiktivnost mimetického rámce těchto metaforických příběhů sráží s vědomím nezvratitelnosti dějinných událostí.

Příroda bývá často považována za ústřední prvek finské a severské identity, a to v té míře, že se z jejího zpodobení v umělecké praxi stalo částečné klišé. Je zřejmé, že se vztah ke krajině v dílech některých finských umělců může jevit až příliš prvoplánový. V případě tvorby **Antti Laitinena** nemusí být tato obava nijak zvlášť přeceňována, neboť se autor ve svých projektech sám fyzicky stává součástí přírody.

Při působivém podmaňování terénu se přitom elegantně vyhýbá nástrahám přehnané exaltace. Cyklus *It's my Island* představuje, stejně jako řada jeho předěšlých projektů, především obrovské fyzické úsilí. Vlastnictví ostrova, přístavu klidu a samoty, znamená pro mnoho Finů obtížně splnitelný sen. Tento umělec si v moři sám vlastníma rukama ostrov vybudoval a dokonce na něm zasadil strom. Ačkoliv už samotná představa realizace tohoto projektu vyvolává úsměv, Laitinen vykonává svůj záměr s neskrývanou vážností. Často se u environmentálních projektů stává – zvláště dnes, kdy je vysoce aktuálním problémem oteplování klimatu – že na pozadí zdánlivě úsměvného přístupu prosakují pochmurnější témata.

Neměnnost je hlavním tématem fotografického souboru *Předpoklad stálosti* autorky **Anni Leppälä**, která vnímá technické médium jako prostředek k zadržení letmého okamžiku, zároveň však akceptuje vědomí pomíjivosti času a snaží se nalézt odpověď na otázku: „jak zachytit pocit nebo vzpomínku“. Umělkyně přiznává paradox tohoto cíle ve tvrzení: „právě když se pokoušíte zachytit okamžik a znehybnit ho, musíte jej nechat běžet“. Snímky Anni Leppälä sledují klikatou cestu tvořící hranici mezi skutečným a neskutečným, mezi viditelným a neviditelným světem. Stejně tak si musí v tomto prostoru najít své vlastní rozhraní každý pozorovatel. I když jsou tyto obrazy neskutečných a vzdálených krajů fascinující a přitažlivé, zůstává mezi nimi a divákem neprostupná clona. Do této „nezemě“ neexistuje žádný vchod. Fotografie evokují pocit člověka, který se v okamžiku probuzení není schopen vrátit do snu, i když by v něm chtěl ještě chvíli zůstat. V této snové atmosféře je divák konfrontován s detaily obsahujícími pečlivě promyšlené významy.

V dnešní době obsahují i ty nejlevnější modely mobilních telefonů fotoaparát, kterým lze pořídit snímky přijatelné kvality. Takové příslušenství nám může přinášet nahodilou radost v situaci, kterou si chceme uchovat. **Renja Leino** využívá fotopřístroje mobilů s kritickým odstupem. Její série *Prostě kdokoli* představuje soubor všedních záběrů pořízených mobilním telefonem a zvětšených pro výstavní účely v galerijním prostoru. Jejich prostřednictvím umělkyně klade sama sobě – a ostatním – naléhavé morální otázky. Smíme pomocí mobilního telefonu pořizovat snímky čehokoli a kohokoli jenom proto, že je to snadné? Je správné ukládat momentky neznámých lidí, kteří ani nevědí, že jsou fotografováni, na paměťové karty a harddisky? Má umělec právo používat náhodné fotografie kolemjdoucích lidí pro umělecké účely? Renja Leino v této sérii systematicky zužitkovala svůj pocit viny,

který ze zmíněných úvah vyplynul. Ten ji přivedl také k jistému druhu „cenzury“: rozostření rysů rozeznatelných osob pomocí počítačové manipulace. Soukromí je ohroženo, kontrola nad snímky je v digitální éře ztracena. Lze dokonce říci, že nikdo dnes není před fotoaparátem v bezpečí.

Snímky **Harri Pälviranty** mají povahu fotografického dokumentu. Sám sebe označuje za „sociálně angažovaného“ umělce, který zobrazuje současné společenské jevy a lidi. Není však nestranným a nezávislým dokumentaristou: pořízené záběry jednoznačně odrážejí názor a stanovisko autora. V dokumentárních souborech se dotýká podstaty násilí a zkoumá mechanismy, které z něj činí samozřejmost, s nímž je možné zůstat lhostejný až do chvíle, kdy se nás začne osobně týkat. Cyklus *Zbraně* v domácnosti představuje fotografie kalašnikovů ilegálně držných v albánských domovech. Většina těchto v portrétním stylu zobrazených zbraní skončila v bytech civilních obyvatel následkem nepokojů v roce 1997. Tehdy albánští občané vyplnili národní zbrojnici a většina ukradených zbraní nebyla nikdy vrácena. Pälviranta zbraně fotografoval jako běžné součásti domácností: v obývacích pokojích, kuchyních a ložnicích. Pro jejich současné majitele tyto zbraně nejsou sběratelskými kousky k vystavení do vitrín. Jsou připraveny k obraně, kdyby se snad nejjistě časy vrátily.

Outsiderovy osobní válečné příběhy **Jari Silomäkiho** přivádějí diváka do dějiště války – ale až po jejím ukončení a zklidnění situace. Jak může návštěvník vnímat a nahlížet tato místa poznamenaná násilím, pokud traumatické události sám neprožil? Je možné pochopit strádání těch, kteří byli jejich svědky – na jakékoliv úrovni? Fotografie válečných bojišť konfrontované s poznámkami deníkového charakteru klade autor do sousedství snímků zdí destruovaných stopami střelby – jež evokují záběry hvězdné oblohy. Pozorovatel zvenčí si tak vytváří vlastní myšlenkové asociace událostí, které pro neznámé lidi znamenaly osobní tragédii. V neustálém příválu válečných zpráv je někdy obtížné dosadit si za souhrnné údaje konkrétní válečné oběti.

Od roku 2005 tvoří **Hannele Romppanen** mediální performance nazvané *STUNT* (Kaskadérský kousek), v nichž zaujímá roli režisérky, avšak kterých „dublérka“ respektive kaskadérka a tanečnice Helena Romppanen provádí velmi obtížné pohyby. Režisérka na scénu promítá světlo, obrazy a pouští zvuk, jejichž prostřednictvím vytváří

z gesta prostorový celek. Ladné pohyby těla dodávají představení rozměr času a také pomíjivosti. Autorka počítá s tím, že lidé na mnohé produkce narazí mimochodem, dokonce náhodou. Performance zrealizované v rámci výstavy REBUS SIC SANTIBUS nabývají nové dimenze: stávají se oficiálním veřejným vystoupením. Kaskadérka již není na jevišti sama, ale vstupuje do každodenního života lidí a zve je, aby se k představení připojili a dopřáli si společně na jevišti šálek kávy.

Finiští umělci podílející se na výstavě REBUS SIC STANTIBUS mají výjimečný vztah k Turku a stejně tak čeští umělci k Ústí nad Labem. V těchto lokalitách buď žijí nebo žili, studovali nebo v nich v současné době učí. Ačkoliv regionalita jako taková netvoří leitmotiv této výstavy, představují se na ní dvě města, jejichž společným rysem je čilý a rozmanitý umělecký život, ale také určité „outsiderství“ na uměleckých scénách obou zemí.

Michal Koleček, Zdena Kolečková, Silja Lehtonen

## REBUS SIC STANTIBUS

Czech and Finnish contemporary photography in an era of flowing images

REBUS SIC STANTIBUS – Under the Circumstances is a joint exhibition of Czech and Finnish photographic artists of the young and middle-aged generation. The exhibition contributes to the ongoing discussion about the changing character of visual and technical recording, in the form of both classical and experimental photographic art.

The exhibition is a collaboration project between the Aboa Vetus & Ars Nova museum in Turku, Finland, and the Faculty of Art and Design of J. E. Purkyně University in Ústí nad Labem, Czech Republic. When the project was started both parties probably felt the other to be somewhat distant in terms of geography as well as mindset. Of course, neither party considered itself to be in the periphery, although it might well have seemed so from the other's standpoint. So it is particularly interesting to detect similarities and differences between us through an exhibition examining photographic phenomena and the present state of photography. This

joint exhibition demonstrates that despite different backgrounds we are living the same reality in the Czech Republic and in Finland, in the same moment and among the same phenomena. Using different approaches to photography and its aesthetics the exhibition's artists engage in a dialogue, rich in content, about the surrounding world, the past, the present and society – under the circumstances.

The different characters of Czech and Finnish photographic tradition have been shaped by different social development and geopolitical constitution in the latter half of the 20th century. This bipolar period reflected the atmosphere of the Cold War, which prevented those living on one side of the Iron Curtain from forming natural contacts abroad and building the foundations of an open society. The communist “timelessness” normatively regulated the activities of exhibition institutions and inhibited individual artists from the free presentation of topical themes. For these reasons the artists of then Czechoslovakia returned to the prewar democratic tradition of photographic avant-garde and to classical black-and-white photography. Thematically their works often sought the lost harmony (it became aestheticized). They turned to private mythologies (as a reaction to the forced secularization of society), and to an exploration of their own identities (as an escape to sensuality and sexuality, the last islets of freedom). This tendency together with a necessary dose of improvisation or hyperbole became typical signs of Czech photography at the turn of the millennium. Posttotalitarian photographic art of the past decades has been further enriched by the use of digital technologies and the presence of colour.

Contemporary Finnish photographic art has grown in a democratic climate, which in the West-European and American context of the 1970s generated to postmodernism. New themes, new technology and multiculturalism – as well as current global communications based on visual information – gave rise to the phenomenon of “peripheral” artistic miracles. These local reactions to the indifferent and uniform technological background of postindustrial visual culture reach beyond geographical borders and variegate global artistic exchange. If we compare the work of Finnish artists with the tendencies of Czech photography described above, it is easy to see the time disproportion between the entry of postmodernism into the Finnish artistic community and the moment it began to influence Czech artists. With a time lead of more than two decades Finnish artists assumed and accentu-

ated the new technologies in various ways. It is worth noting that the development of information technologies was then the driving force of the Finnish economy. While contemporary Finnish photography is based on gradual and logically continuing development, which has “democratized” the photographic image, the Czech scene is creatively coping with the fatal collision of old and new social paradigms in a posttotalitarian milieu.

The development described above and the gradual metamorphosis of a late modernistic authorial style into current photographic postproduction has been conditioned by the transformation of the technical picture, originally based on chemical-optical principles, into a binary set of data. Similarly, the current way of taking a photograph or selecting and presenting individual works and sharing visual memory in parallel, virtual worlds is different. The dynamics of these mechanisms irreversibly fades away the aureole that this technical medium used to have. This also results in a certain eclecticism and “cross-over” hybridity of the motifs of artworks. Despite the historically determined differences between the Czech and Finnish photographic scenes, the era of globalization in the past two decades has stimulated compatible and mutually enriching visual relations between countries.

The series Pincushions by **Jiří Černický** represents a fatally attractive, conspiratorial and perhaps even populist artistic gesture. His “home-made” voodoo objects – subtle textile reliefs – are remarkable both thanks to the fauvist colours of the original textiles, apparently often second-hand, and the positively conclusive visual documentary of snapshots on which the individual sets are based. Černický gives these sewn objects an added value by including an action element – jabbing needles into the objects representing persons from the artist’s close circle. Pincushions can thus be well understood as an extraordinary attempt at nonstandard social therapy. In the predominantly photographic curatorial concept, this series can be interpreted on two levels: as visual information and as fictive documentation of objects in apartment interiors.

Most viewers perceive the series Scenic Landscapes by **Michaela Thelenová** as an autonomous, living “organism”. Its essence is in the loving care with which the artist systematically documents the suburban environment of the city of Ústí

nad Labem. By means of her creative look, full of understanding, she adds subjective glosses to the posttotalitarian milieu, blending the pride of a once beautiful landscape with the traumatic past of the industrial exploitation of the latter half of the 20th century and the current atmosphere of early capitalistic suburbs. By their nature her raster prints on banner are reminiscent of the commercial style of wallpapers or eye-catching advertisements, but above all, they refer to the ageless monumentality of the landscape.

In her poetic projection *Following Story*, **Silvie Milková** touches the theme of one’s own identity and intimacy. While observing the artist’s domestic interiors and glimpsing into her private realm in a lyric loop, the viewers find themselves in the position of voyeurs probing deep into human feelings. Pictures by this artist represent “unimportant” moments, which – insignificant in themselves – advance when multiplied. When linked together they create a comprehensive story of everyday trifles, which sometime seem almost impertinent. Milková amplifies her trivialization of the theme by simplifying and “proletarizing” the technical realization of the photographs, which results in purposely blurred, grainy or overexposed pictures. Their urgency and appeal bear witness to the ongoing desacralization of the photograph in an era of digital technologies.

Political art is not very common in a Czech context today, if compared with the art arising from the established scenes of West-European cultural exchange and considering the still unclosed historical chapter of totalitarianism. Scepticism towards the impact of such a direct and pressing gesture is a logical defensive reaction to the extremely committed official art of the communist era. This is usually balanced by a liking for multivalent artistic projects with hints of humour and a declared distance. **Pavel Kopriva** created his work *Everybody needs the Podium* during his scholarship stay in United States, but he had already been dealing with the phenomena of American society for several years at the turn of the millennium. He applied these themes in his artwork, arriving at a construction (or fictive reconstruction) of a newsroom from which the most important geopolitical decisions are presented to the public. In doing this Kopriva abstracts his own communication schemes from official media campaigns in an attempt to accomplish the democratization of information transfer. And like other artists of his generation he, too, strives to “detaboo” former taboos.

**Zdena Kolečková** describes the rootlessness and crudeness of Ústí nad Labem, which are largely a consequence of the displacement of the original German inhabitants from the Sudetenland after World War II. However, Kolečková examines these ambivalent social processes through the lens of historical distance and current interdisciplinarity. Her large-scale prints from the Wunderland series create a whole that combines individual delight and enjoyment with a symbolic presentation of evil, represented by ideological dogmas. Dramatic flashbacks of ambiguous stories verge on the boundary of different inspiration and interpretation levels. Their significant timelessness encounters an easily interchangeable historical context, in which self-assertion pretends fatal consequences of social identification. And last but not least, the fictitiousness of the mimetic frame of these metaphoric stories clashes with an awareness of the inevitability of historical events.

Nature is often seen as a central element of Finnish and Northern identity, almost up to the point of becoming a cliché in the arts. In fact, sometimes the relationship with nature is almost too easily read into the works of Finnish artists. In the case of **Antti Laitinen** this relationship does not have to be pointed out separately: in his works he physically makes himself a part of nature. With his extreme achievements in nature he suavely avoids the possible pitfalls of nature exaltation. Like many of Laitinen's previous works, *It's my Island* describes an enormous physical effort and its outcome. An island of one's own, a haven for peace and solitude is the dream of many a Finn. The artist built for himself an island in the sea with his own hands and even planted a tree on this island. Though the very thought makes you smile, Laitinen realizes his act with great earnestness. And, as often happens with nature-related themes – particularly now that climate warming is a highly topical issue – more sombre themes can be seen behind the apparently convivial humour.

Stability and constancy are the main themes of **Anni Leppälä's** photography. For her the photograph represents a means to seize a fleeting moment, while at the same time she is well aware of the transience of time. She asks, "How to capture a feeling or a memory?" The artist acknowledges the paradox of this aim: just when you are trying to capture a moment and immobilize it, you have to let it go. Anni Leppälä's pictures follow a winding path bordering on the real and unreal, the visible and invisible world. The viewer, too, has to look for his or her place on this borderline. The pictures of an unreal, distant world are fascinating and

appealing, but there always remains an unsurpassable curtain between them and the viewer. There is no entry to these "non-places". Like when you wake up you will not be able to return to the dream you had, even if you wanted to stay there for just one moment longer. Within the dreamlike atmosphere the viewer catches details that are full of carefully thought-out meanings.

Nowadays even the cheapest mobile phone models have a camera for taking pictures of reasonable quality. This accessory can give some incidental joy if we encounter a situation we want to save. **Renja Leino** sees the mobile phone camera in a different, more critical light. Her series *Just anybody* is a collection of everyday pictures taken with the mobile phone and enlarged to be shown on the museum walls. At the same time the artist asks herself – and others – some ethical questions. Can we take pictures of anything or anybody with the mobile phone just because it is so easy? Is it right to store on our memory cards or hard drives pictures of unknown persons who are unaware of being photographed? And does an artist have the right to use photographs of random persons for artistic purposes? Renja Leino has methodically made use of the sense of guilt that follows such considerations when making the choice of images to be exhibited in her series. It has also driven her to a kind of "censorship": the blurring of the features of recognizable persons with image processing software. Privacy is threatened, control of the image is lost in this digital era. One could even say that today no-one is safe from the camera.

**Harri Pälviranta's** photographs have a documentary starting point. He describes himself as a "socially oriented" artist, who depicts contemporary phenomena and people. But he is not a restrained external documentarist: his works carry the voice and standpoint of the artist. Several of his series approach the essence of violence asking what makes it so commonplace that it is easy to grow indifferent to it until it affects us personally. *Guns at Home* is a series of photographs of illegal Kalashnikov guns in Albanian homes. Most of these weapons, pictured in the manner of portraits, ended in the homes of ordinary people as a result of the 1997 disturbances. This was when Albanian citizens emptied the national armoury and the majority of stolen weapons were never returned. Pälviranta has photographed the weapons as if they were any common household objects: in living rooms, kitchens and bedrooms. For their present owners these weapons are not collectable ornaments for display in showcases. They are there for protection, should new uncertain times occur.

Personal War Stories of an Outsider by **Jari Silomäki** takes the viewer to the scenes of war – but only once the war is over and the situation is safe. How is it possible to see and experience these sites after the violence if you have not lived through the traumatic events? Is it possible to understand the past experiences of those who witnessed to it – at any level? Photographs of war scenes with diary-like comments are placed next to pictures of walls that have been fired at – accompanied by pictures of starry skies. The outside observer has created his own mental associations of events that have meant personal tragedy to unknown people. In the torrential flow of war news it is sometimes hard to remember that these people are individuals.

**Hannele Romppanen** has been producing her STUNT media performances since 2005. In them she assumes the role of director, and the “stand-in” or stunt(wo)man (dancer Helena Romppanen) performs difficult and demanding movements on behalf of the director and the audience. The director projects light, images and sound on the scene, making the performance a spatial entity. The movement of the now-present body gives the performance a dimension of time but also transience. Many of the performances are to be encountered in passing, even by chance. The performance in the REBUS SIC SANTIBUS exhibition takes on a new dimension: that of communality. The stunt(wo)man is no longer alone on the stage, but steps into the everyday life of elderly people, inviting them to join the performance and share a cup of coffee on the STUNT stage.

The exhibition's Finnish artists have a past or present connection to Turku and the Czech, correspondingly, to Ústí nad Labem. They either live or have lived, have studied or are currently teaching in these cities. Although regionality as such does not dictate the themes of REBUS SIC STANTIBUS and all the artists have international as well as national careers, the exhibition presents two cities, which have in common a lively and varied art life but also a slight “outsideness” on their national art scenes.

Michal Koleček, Zdena Kolečková, Silja Lehtonen