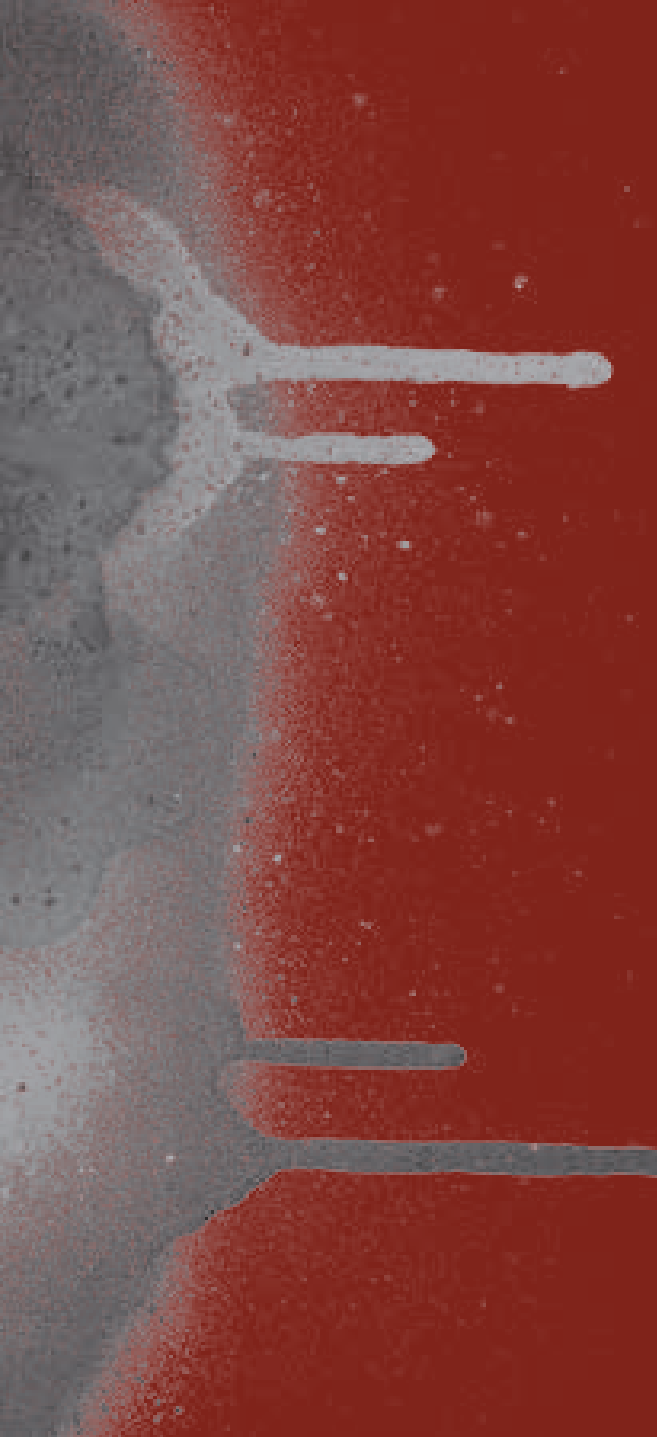




CHECKPOINT. TAMPERE.

JARI•ARFFMAN



CHECKPOINT. TAMPERE.

CHECKPOINT•TAMPERE•



CHECKPOINT•TAMPERE•

JARI•ARFFMAN

MUSTA TAIDE





Finlayson, 2003 <

Kaukajärvi, 2003







CHECKPOINT•TAMPERE: HAVAINTOJA JARI ARFFMANIN VALOKUVISTA | MAARIA NIEMI

NOTES ON THE PHOTOGRAPHS OF JARI ARFFMAN

Valokuvataiteen kentällä Jari Arffman (1965) on yhä painavammin asettunut marginaaliin, vaikka hänen kuvamaailmansa sisältää koko kirjon taidevalokuvan klassisimpia aiheita muotokuvista maisemiin, kuvajournalismista vapaaseen ilmaisuun sekä yhteiskunnallisuudesta yksilöihin. Perustavanlaatuinen erottautuminen nykyvalokuvasta liittyy metodologiseen ja välineelliseen jyrkkyyteen; Arffman on vannoutunut analogisen valokuvauksen edustaja.

Hän käyttää työväliseenään Nikonin kinofilmikameraa ja kuvaa ainoastaan mustavalkofilmille. Tämä lähtökohta johtaa valokuvateoreettisesti valintoihin, joista teorian pragmaattisesti pysyvät kaukana. Valokuva ja sen valmistaminen on taiteilijalle yhä yhden kuvan yksilöllistä käsityötä pimiössä. Tämä tekee lähestymistavasta aivan toisenlaisen kuin digitaalisessa valokuvauksessa, joka nykyajassa laajasti hallitsee valokuvausta teknisesti nopeana kulutusvalokuvana, mikä sallii ja mahdollistaa monenlaisen kuvamanipuloinnin ja jälkikäsittelyn.

Tampereelle ja maailmalle

Harvoin, jos koskaan, taiteellinen ilmaisu on sattumanvaraista. Myöskään Arffman ei ole päätenyt vahingossa siihen ilmaisutapaan, josta hänen valokuvansa ovat tunnistettavissa. Eri elämänvaiheet ovat lisänneet elementtejä ja rakennusaineita hänen valokuviinsa ja niiden sisältöihin.

Kun kajaanilainen nuori mies muuttaa 1986 Tampereelle ja asettuu asumaan Finlaysonin alueelle, jokin paikallisuutta muovaava ominaispiirre loksauttaa jo tuolloin paikoilleen. Kun vuosikymmeniä

In the field of photographic art, Jari Arffman (b. 1965) has stayed in the margin ever more forcefully, although his pictorial world includes a range of the most classic subjects of art photography: from portraits to landscapes, photojournalism to free expression, society to individuals. Arffman's strictness in terms of methods and equipment stands thoroughly apart from contemporary photography. He is an avowed representative of analogue photography.

He uses a Nikon camera and shoots only on black and white 35 mm film. In terms of photographic theory, this starting point leads to choices from which theory makes a pragmatic decision to stay away. For this artist, the photograph and its making are still something that is done by hand on an individual picture in the darkroom. This makes the approach completely different from digital photography, widely dominant today in technically quick and consumption-oriented images that allow and enable many kinds of manipulation and refinement.

To Tampere and the world

Artistic expression is random only rarely, if ever. Neither has Arffman adopted his photographs' recognisable expression by chance. The different phases in his life have added elements and building materials to his photographs and their contents.

When a young man from Kajaani moves to Tampere in 1986 and sets up home in the Finlayson district, some essential localness-shaping feature falls in place already. Decades later, when we converse in the same surroundings about pictures, photographic art and living

myöhemmin keskustelemme kuvista, valokuvataiteesta ja myös tamperelaisuudesta samoilla kulmilla, Jari Arffman on asemoitunut laajasti katsoen paikallisen kulttuurihistorian dokumentoijaksi ja tamperelaisuuden tallentajaksi.

Kuvasin noin kymmenen vuoden ajan Tampereen ylioppilas-lehden Aviisin palveluksessa kaikenlaisia tapahtumia. Alun perin aloitin kuvareportaasilla Prahasta, rautaesiripun takaa vanhan vallan aikaan: silloinen päätoimittaja Simo Frangén osti kuvat ja tekstin samalta istumalta. Teimme kuvajournalismia parhaimmillaan ja printtilehtiä luettiin esikuvina. Kaikki oli omissa käsissä, ja pystyimme vaikuttamaan sisältöihin.

Jari Arffmanin koulutus yhteiskuntatieteilijänä – kansainväliseen politiikkaan ja kansainvälisiin suhteisiin – on seinä, johon nojata myös valokuvataiteilijana. Yliopisto ympäristönä avasi monia kanavia tiedollisesti, sosiaalisesti, visuaalisesti ja verbaalisesti. Kuvajournalismin mahdollisuudet kommunikointiin yli kielirajojen johdattivat Arffmanin konkreettisesti maan rajojen ulkopuolelle Barcelonaan, Los Angelesiin ja Moskovaan. Myöhemmin hän kuvasi näkymiä Pietarissa, Prahassa, Lissabonissa, Madridissa, Kaunasissa, Limassa ja Las Palmasissa – oman maaperän lisäksi.

Kansainvälisyys asettui 2000-luvun alkaessa Arffmanin taiteilijuuteen yhtä luontevasti kuin kameran laukaiseminen, ja kuvat alkoivat kiertää myös kansainvälisissä valokuvataiteen katselmuksissa ja valokuvan ominaisuuksiin keskittyvissä näyttelyissä ympäri maailmaa. Helmikuun 25.päivänä 1992 Los Angelesissa, Yhdysvalloissa kantaesitetty Aulis Sallisen Kullervo-ooppera ikuistui Tampereen Oopperasta Arffmanin valokuvaan näyttelyssä Ooppera/Valo, mutta enteili kuvajournalismin päättymistä estradeilla. Kun ajallisesti uusi vuosituhat avautui, niin kuvajournalismi jäi ja valokuvataiteilija syntyi.

in Tampere, Jari Arffman has positioned himself as someone who documents local cultural history and the local spirit of Tampere on a wide scale.

For approximately ten years, I photographed all kinds of events for Aviisi, the student newspaper of the University of Tampere. I initially started with a photo reportage from Prague, from behind the old Iron Curtain: the editor, Simo Frangén, bought the photos and the text immediately. What we did was photojournalism at its best. Print magazines were read with a view to being influenced by them. Everything was in our own hands, and we had a say on the content.

Arffman's training as a social scientist – on world politics and international relations – is a wall he also leans on as a photographic artist. As an environment, the university opened many channels in terms of information, but also socially, visually and verbally. The possibilities of using photojournalism to communicate across linguistic barriers led Arffman concretely outside of Finland, to Barcelona, Los Angeles and Moscow. Later, he photographed views of St. Petersburg, Prague, Lisbon, Madrid, Kaunas, Lima and Las Palmas – in addition to Finnish soil.

At the start of the 21st century, Arffman's work as an artist became international. This was as natural for him as clicking the shutter. His images started to circulate around the world, in international overviews of art photography and exhibitions that concentrated on the qualities of photography. Premiered in Los Angeles on 25 February 1992, the opera Kullervo by Aulis Sallinen was captured from the Tampere Opera by Arffman's photographs in the Ooppera/Valo (Opera/Light) exhibition, but this was already an omen of his photojournalism coming to an end. When the new millennium opened up, photojournalism was left behind and a photographic artist was born.

Valokuvan oletettu totuudellisuus

Valokuva on saavuttanut vakiintuneen aseman itsenäisenä taiteenlajina Jari Arffmanin syntymän aikaan, Suomessa hieman myöhemmin. Sen tie maalaustaiteen, kuvanveiston ja taidegrafiikan rinnalle kulki samaan aikaan, kun uudet taiteen ilmaisutavat uudistivat nykytaiteen kenttää radikaalisti. Valokuvataiteen kanssa samassa rintamassa esimerkiksi videotaide ja performanssi raivasivat tietään taidemaailman paraatipaikoille kaatamaan raja-aitoja korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliltä.

Valokuva oli kuvataiteessa toiminut avuliaana assistenttina monille maalareille, mutta omaksi itsenäiseksi ilmaisukseksi se nousi nimenomaan 1970-luvulla. Sen alalajeiksi syntyivät esimerkiksi valokuva käsitteellisenä ilmaisuna, klassiset maisemaa mukailevat taidevalokuvat ja myöhemmin maalaustaidetta imartelevat suuret värivalokuvat. Silti valokuvan totuudellisuus on aina jossain määrin säilynyt ilmaisutavan ytimessä. Ajatellaan, että valokuva on totta. Se ikuistaa silmänräpäyksellisen hetken, joka aina samanaikaisesti katoaa menneeseen ja siirtyy aikajanassa historiaan.

Ranskalaistaiteilija Christian Boltanski (1944) on installaatioissaan käyttänyt usein dokumentaarisia, mustavalkoisia valokuvia ja todennut niiden edustavan hänelle kuollutta kuvaa, koska valokuva on jo syntyessään edesmennyt – ajassa. Taiteilija tekee välineellisiä valintoja ja kuuluu teostensa tarinaan subjektiivisesti. On syytä kysyä, miksi Jari Arffman valitsi valokuvauksen vai valitsiko valokuvaus hänet. Näin hän kuvailee suhdettaan valokuvaan:

Vaikka olen valokuvannut jo vuosikymmeniä, on valokuva säilynyt olemukseltaan mysteerinä. Taiteilijana kuvaaminen on minulle subjektiivinen kokemus, johon sielunmaisemani sulautuu. Laajasti

The assumed factuality of the photograph

Photography achieved a stable status as an independent art form around the time of Jari Arffman's birth – and in Finland, a bit later than this. As the field of contemporary art was radically renewed by new forms of expression, photography assumed its place alongside painting, sculpture and graphic art. Forms such as video and performance art were part of the same front. They brought down barriers between high and popular culture and fought their way into the forefront of the art world.

In pictorial art, photography had functioned as a helpful assistant to many painters, but it was in the 1970s that it became an independent form of expression. The varieties of art photography included photography as conceptual expression; classic landscape photography; and later, large colour photographs that paid homage to painting. Regardless, the factuality of the photograph has always stayed more or less close to the core of the idiom. The photograph is thought to stand true. It immortalises the blink of an eye that always simultaneously disappears into the past and moves into history along a timeline.

In his installations, the French artist Christian Boltanski (b. 1944) has often used documentary black and white photographs, noting that they represent dead images for him, as the photograph already shows past time when it is born. The artist makes choices of tools and belongs subjectively in the story of his own works. It has to be asked why Jari Arffman chose photography; or was it photography that chose him? He describes his relationship to photography as follows:

Although I have been taking photographs for decades now, the essence of the photograph has remained a mystery to me. To me as an artist, photography is a subjective experience into which my soul





ymmärrettynä etsin valokuvalla käsitteellisiä ja kuvallisia ratkaisuja johonkin käsillä olevaan konfliktiin. Valokuvauksen prosessiin kuuluu kuitenkin myös epärointiä ja epätoivoakin – se ei saa muuttua mekaaniseksi tekemiseksi.

Kaupunkikuvia

Kuvat ovat ajattelun, mielen ja mielikuvituksen jatkumoa, vaikka ne olisivat lähtökohdiltaan täysin dokumentaarisia ja nähdyn todellisuuden tallentamista. Arffmanille tunnelma on tärkeä kuvan sisällöllinen elementti, jota hän on varioinut sarjassaan Kaupunkimaisemia (2001). Urbaani tila on heijastuma ihmisen läsnäolosta, jonka taiteilija jättää katsojan mielikuvituksen jälkikuvaksi. Ihminen on tunnelmallisissa kaupunkikuvissa usein poissaoleva; vain rakennettu ympäristö viestittää kaupungistumisesta ja ihmisen läsnäolosta.

Tampereella kaupunkina on erityinen asema Jari Arffmanin valokuvissa: se oli vieras, jonka luokse hän tuli, asettui ja otti hiljalleen omakseen. Tampereen identiteetti on yhtäältä heijastuskuva suomalaisen teollisuushistorian kehittymisestä 1820-luvulta nykyiseen muotoonsa, mistä taiteilija paljastaa vain fragmentaarisia yksityiskohtia. Niiden tunnistettavuus on mahdollista ainoastaan Tampereelle, mitään universaalia urbanismia ne eivät edusta. Tampere itsessään riittää. Toisaalta kaupungista on hiljalleen tullut taiteilijan kotikaupunki, jonka ikoninen tehdasmiljöö on lähentynyt kuvaajalle omakohtaiseksi, koetuksi. Tutut fasadit, aukiot, kadunristeykset ja oikopolku kotiin ovat taiteilijuuden subjektiivista osuutta, omakohtaisesti koettua.

Kaupunkimaisema on artefakti, ihmisen tekemä konstruktio, joka on samalla tilallinen kokemus. Kolmiulotteisen tilan Arffman litistää kaksiulotteiseksi valokuvaksi, jossa valo ja erityisen voimakkaasti varjo – kaupungin tummuus – ovat kuvan keskiössä. Paikan henki,

blends seamlessly. Broadly understood, I am using photographs to seek out conceptual and pictorial solutions to some conflict at hand. However, the process of photography also includes doubt and even despair – it must not turn into just doing things mechanically.

City images

Images are part of the continuum of thought, mind and imagination, even when their starting point is a wholly documentary recording of the seen reality. For Arffman, the atmosphere is an important element in the content of the images; one which he has varied in his series Kaupunkimaisemia (Urban Landscapes, 2001). The urban space is a reflection of the presence of humans, which the artist leaves as an afterimage in the viewer's imagination. In the atmospheric images of the city, humans are often absent; only the built environment indicates urbanisation and the presence of people.

As a city, Tampere has a special position in Jari Arffman's photographs: it was a foreigner to whom he came, settled down and slowly made his own. On the one hand, the identity of Tampere is a reflection of the development of Finnish industrial history from the 1820s into its present-day form. Of this, the artist only reveals some fragmentary details. They are recognisable only in Tampere; it is not a question of any universal urbanism here. Tampere itself is sufficient. On the other hand, it has slowly evolved into the artist's home town, whose iconic industrial milieu has become part of his own close experience. The familiar façades, squares, street corners and shortcuts home are the subjective and personally experienced part of being an artist.

The urban landscape is an artefact, a human construction that is a spatial experience at the same time. Three-dimensional space is flattened by Arffman into a two-dimensional photograph where light

genius loci on arkkitehti Christian Norberg-Schulzin mukaan yksilökokemus, jossa ihminen tulee läsnäolevaksi kaupungissa oppimalla sen kielen. Arffman on opiskellut Tampereen kieltä olemalla kaupungissa, oppimalla sen ytimen ja hengen läsnäolollaan.

Ympäristöpolitiikan professori Yrjö Hailan mukaan ympäristö ilmenee myös niin sanottuna toimeentulomaisemana: tehtaan piippu ja tiilifasadi symboloivat työtä. Tampereen teollisuushistoria tarkoitti työtä, se on historiallisesti ja poliittisesti työläisten kaupunki. Arffmanin Kaupunkimaisemissa tämä kaupungin identiteetti maisemana ei näyttäydy kaikkein stereotyyppisimpänä, vaan hienovaraiseen runollisuuteen yltävinä otoksina nimenomaan tästä kyseisestä kaupungista.

Työtä tekevien kaupunki on valokuvissa irrotettu kahteen erilliseen kategoriaan. Yhtäällä on kaupunki, jonka maaseudulta kaupunkiin muuttaneet työläiset ovat saaneet aikaan sen rakentajina ja sittemmin tehdastyöläisinä. Arffman erottaa kaupungin muotokuvan irti ihmisten läsnäolosta, tehtaan piippu nousee maskuliinisena falloksenä kohti taivasta; työmiehiä täällä on mutta heitä ei näy. Toisaalla on ihmisiin keskittyvä kaupunki, johon palaan osassa: Ihmiset sen tekevät, kaupungin.

Valokuvissa kaupungin todellisuus on myös taiteilijan muunneltavissa. Kaupunkimaisemat jalostuivat temaattisesti St. Pragburgiksi (2002), mielikuvituksen kaupungiksi, edelleen Utopiaksi (2004) ja sen jälkeen vielä Pyhäksi Utopiaksi (2006). Vaikka fantasia tyyppillisimmillään on kaukana Arffmanin valokuvista, mielikuviutus tuottaa valokuvan kaupungista, joka ei ole faktuaalisesti totta.

Tällaista silmäkääntötemppuilua taiteilija on vapautuneesti käyttänyt valokuvassaan tehdasmiljöö Tampellasta. Rakennuksen heijastus Tammerkosken pinnassa on totta, mutta muuntuu illuusioksi olemas-

and especially shadow – the darkness of the city – are in the centre. According to the architect Christian Norberg-Schulz, the genius loci (spirit of place) is an experience where an individual becomes present in the city by learning its language. Arffman has studied the language of Tampere by being present in the city and learning about its core and spirit in this way.

According to Yrjö Haila, a professor of environmental policy, the environment is also manifested as the so-called landscape of livelihood: the chimney and brick façade are symbols of work. The industrial history of Tampere meant work; it is historically and politically a city of labourers. In Arffman's Kaupunkimaisemia, this identity of the city as a landscape is not seen in its most stereotypical form. The shots are of one very particular city, and they achieve a refined and poetic status.

In the photographs, the city of those who work is separated into two distinct categories. On the one hand, there is the city which the labourers migrating from the countryside have achieved as its builders and later as factory workers. Arffman detaches the portrait of the city from the presence of people. The factory chimney rises to the sky as a masculine phallus; there are working men here, but they are not visible. On the other hand, there is the city concentrating on people, to which I will return below in the section "It's people who make the city".

In the photographs, the artist can also modify the reality of the city. Kaupunkimaisemia was refined thematically into St. Pragburg (2002), a city of the imagination, and further into Utopia (2004) and then into Pyhä Utopia (Holy Utopia, 2006). Although fantasy at its most typical is far from Arffman's photographs, imagination produces a photograph of a city that is not true factually.

The artist has used this kind of trompe-l'œil freely in his photo-





saolevasta ja samanaikaisesti siirtyy ei-todelliseksi. Arffman kuvaa tehtaan heijastuman, kääntää veden taivaaksi ja pystyttää rakennuksen virtaavaan veteen. Alitajunnan tuote kiepauttaa itsensä epätodeksi faktaksi. Mielikuvasta tulee kuva, mielikuvituksen kaupunki.

Ihmiset sen tekevät, kaupungin

Toisaalta kaupunkia ei ole ilman ihmisiä. Sen identiteetti muotoutuu monikollisesti ihmisistä, ihmismassasta – vastakkaisena maaseudun ja luonnonmaiseman kanssa. Jari Arffmanin laajamittainen Dokumenttiprojekti Tampere on kuvaus ihmisistä kaupungissa, jossa kaupunkimiljöö rakennettuna jää toissijaiseksi ja ihminen nousee päärooliin. Dokumenttiprojektissaan Arffman nostaa Tampereen keskiöön tamperelaiset epäyhtenäisenä joukkona. Kameran näkökulma on toinen kuin Kaupunkimaisemissa, sillä kuvaaja fokusoi nyt henkilöihin, kehittää henkilöstä muotokuvan ja muotokuvasta miljöömuotokuvan korosteisesti työn näkökulmasta.

Tähän mennessä Jari Arffman on kiertänyt kameroineen noin kahdessakymmenessä kaupunginosassa: Lentävänniemi, Hatanpää-Vihilahti, Hervanta, Juhannuskylä, Järvensivu, Lappi, Messukylä, Järvensivu, Pyynikki, Santalahti, Tammela, Kyttälä... kaupunginosilla on omat identiteettinsä asukkaineen ja todelliseen kaupunkikulttuuriin asettuvat erilaiset alakulttuurit. Taiteilijan kuvien aikajänteessä huomaa hienoisia muutoksia: 1980–1990-lukujen kaupunki on muuttunut vuosituhannen vaihtuessa ja edetessä epäyhtenäisyydessään värikkäämmäksi, vaikka taiteilijan valokuvat ovat säilyneet aina mustavalkoisina.

graph of the Tampella factory milieu. The reflection of the building on the surface of the Tammerkoski rapids is true, but it is transformed into an illusion of what exists, and simultaneously into something unreal. Arffman depicts the reflection of the factory, turns water into sky and erects the building in the flowing rapids. The product of the subconscious flips itself into an untrue fact. A mental image becomes a picture, a city of the imagination

It's people who make the city

On the other hand, there is no city without people. Its identity is formed by a mass of persons, in the plural – opposed to the countryside and to natural landscapes. Jari Arffman's wide-ranging Dokumenttiprojekti Tampere (Documentary Project Tampere) is a description of people in a city where the built urban milieu is secondary and the people assume the main role. In his project, Arffman concentrates on the people of Tampere as a diverse bunch. The viewpoint of the camera is different than in Kaupunkimaisemia, as the photographer is now focusing on people, developing them into portraits and the portraits into milieu portraits, emphatically from the viewpoint of work.

Jari Arffman and his camera have hitherto visited approximately twenty districts of Tampere: Lentävänniemi, Hatanpää-Vihilahti, Hervanta, Juhannuskylä, Järvensivu, Lappi, Messukylä, Pyynikki, Santalahti, Tammela, Kyttälä... They all have their own identity, their own populations and different subcultures that assume their place in the real city culture. Slight changes can be detected over the timespan of the artist's images: the city of the 1980s and 1990s has changed by the turn of the millennium. It has become less uniform and more colourful, although the artist's photographs have always stayed black and white.



Pyynikki, 2013 <



Tammerkoski, 2004



Tammerkoski, 2004



> Kytälä, 2003



Finlayson, 2003 <



Tammerkoski, 2004



Tammerkoski, 2004



> Santalahti, 2005



Tammela, 2012 <



Tammerkoski, 2004



Tammerkoski, 2004



> Ratina, 2005





Santalahti, 2005 <<



Kyttälä, 2003 <

Hervanta, 2005









Dokumenttiprojekti Tampereesta valokuvataiteilija Jari Arffman onnistuu luomaan taiteellisen innovaation, BARTin. Business Art -konseptissaan taiteilija kuvaa yritysten työntekijöitä heidän työympäristöissään ilman sensuuria. Valokuvat toimivat sekä muotokuvina yrityksen työntekijöistä että mahdollisina lahjoina joko työntekijöille tai yrityksen yhteistyökumppaneille. Tämä lisensoitu EU-yhteisömerkki, taidevalokuvauksen pragmaattinen työväline on siirtynyt Arffmanilta myös muille valokuvaajille – oikeudet ovat hänen, mutta käyttömahdollisuudet ovat kaikkien kuvaajien ulottuvilla.

Taiteen ja talouden liittoa pidetään usein ongelmallisena, sillä edellisen uskotaan kärsivän uskottavuudesta, mikäli jälkimmäinen on mukana kaupallistamassa taiteellista työtä. Arffmanin BART®-konsepti osoittaa tuloksillaan, ettei näin tarvitse olla. Taiteellinen laatu säilyy, vaikka tuote on kaupallisesti relevantti. Viimeisin esimerkki on Tekonivelsairaala Coxan henkilöstöä kuvaavat valokuvat: entisajan tehdasmiljöö on modernisoitunut hyperteknologiseksi ja täysin steriiliksi ympäristöksi.

Ihmisten Tampere on myös kulttuurillisesti muuntuva aines: kantasuomalaisten ohessa Finlaysonilla Nysseä kuljettaa leveästi hymyilevä tumma mies aurinkolasit silmillään. Hervannan parkkipaikalta kameran on osunut nuori mies, jonka olemus myös ilmentää monikulttuurisuutta. Hämeenkadun rokkari niittiliiveineen mieltyy kaupungin syvään populaarikulttuuriin ja legendaarisiin rokkareihin Juicesta Popedaan ja Daveen. Ratinan apteekissa Arvoisan Asiakkaan ottaa vastaan aasialaisia piirteitä kantava, suomea puhuva nainen, ja pankkisalin nuoret miehet kantavat päässään Tapparan pipaa Hervannassa. Näennäisen satunnaiset valokuvat kantavat syvempiä merkityksiä yksityiskohdisaan; tamperelaisrokkarin niittiliivejä koristaa ylivedetty swastika.

Dokumenttiprojekti Tampere has been shaped by Jari Arffman into an artistic innovation: BART. In his Business Art concept, the artist photographs the employees of businesses in their working environments, without censorship. The photographs function as both portraits of the employees and as potential gifts to them or to the business's cooperation partners. This licenced EU mark, a pragmatic tool of art photography, has been adopted from Arffman by other photographers too – the rights to it are his, but all photographers can make use of it.

The marriage of art and the economy is often viewed as problematic, as the former is thought to lose credibility when the latter is commercialising artistic work. Arffman's BART® concept shows with its results that this does not have to be the case. The artistic quality is preserved although the product is commercially relevant. The most recent examples are the photographs depicting the staff of the Hospital for Joint Replacement Coxa: the former factory milieu has been modernised into a hypertechnological and completely sterile environment.

The Tampere of people is also a culturally variable matter: in addition to native-born Finns, a bus is being driven at Finlayson by a dark-skinned man smiling in sunglasses. In a parking lot at Hervanta, a young man with a multicultural mien has also been captured by the camera. The rocker in Hämeenkatu with his studded leather coat is associated with the city's deep popular culture and its legendary rock stars, from Juice Leskinen to Popeda and Dave Lindholm. At the pharmacy in Ratina, the Esteemed Customer is received by a woman with Asian features speaking Finnish, and the young men in a Hervanta bank are wearing the pipa beanie hat of the Tappara ice hockey team. The seemingly random photographs carry deeper meanings in their details; the coat of the Tampere rocker is decorated with an anti-Nazi badge.

Pyynikin palloiluhallilla

Pyynikin palloiluhallin edessä roikkuu poikajoukko, joka ei edusta kaikkein urheilullisinta ainesta, mutta kuvana se kertoo kaupungistumisesta, nuorisokulttuurista osana kaupungistumisen alakulttuureita. Valokuvataiteena se sisältää oivallisen postmodernistisen ironian poikien ”palloilusta” kaupungilla, osuvasti palloiluhallin kulmilla. Tämä poikajoukko asettuu myös jatkumoon suomalaisesta nuorisokulttuurista ja sen valokuvaamisesta.

Suomalaisesta valokuvahistoriasta mieleen muistuvat esimerkiksi Reijo Porkkan mustavalkoiset Ruisrockin ja Pori Jazzin teinit 1970-luvun alkuvuosilta, kun vapautuminen synnytti kokonaan uuden elämäntavan. Vastustettiin vimmatusti vanhempia, kun alkoholin käyttö ja pukeutuminen muuttuivat radikaalisti. ”Seitkytluku synnytti uuden aikakauden, fiilis oli tosi innostunut”, muistaa Porkka.

Nuorisokulttuurin taiteelliseksi ikoniksi muodostui Jouko Lehtolan sarja Young Heroes (1995–2000), joka viimeisteli suomalaisnuoret alakulttuureineen. Mielelläni lisään Jari Arffmanin nuorisoa kuvaavat muotokuvat jatkumoksi tähän taidevalokuvien maailmaan, joka dokumentoi nuorisoidentiteetin muutoksia Suomessa. Valokuvaan Tammelantorilta on kiteytynyt ajallisia kulttuurikerrostumia. Taustalla siintää tehtailija, taiteenkerääjä Emil Aaltosen (1869–1949) entinen kenkätehdas. Edelleen Tammelantori on se tamperelaisten tori, josta mustaa makkaraa kuuluu ostaa. Nuoripari poseeraa tätä kulttuurillista taustaa vastaan edustaen omaa aikakauttaan, omaa identiteettiään ja omaa sukupolveaan.

Arffmanin nuoriso- ja henkilökuvat ovat suoria ja peittelemättömiä, niiden tarkoitus on tallentaa aika, paikka ja henkilö ilman tarpeetonta estetisointia, kuvan lavastamista tai manipulointia.

At Pyynikki Sports Hall

A not very sports-oriented group of boys is hanging around in front of Pyynikki Sports Hall. The image tells of urbanisation, and of youth culture as part of the subcultures of urbanisation. There is a delicious postmodern pun on the Finnish word palloilu, which means both ‘ball games’ and ‘hanging around aimlessly’. This group of boys is also part of a continuum of Finnish youth culture and its photographic documentation.

From the history of Finnish photography, one is reminded for instance of Reijo Porkka’s black and white images of teenagers at the Ruisrock and Pori Jazz festivals in the early 1970s – a time when social liberation created a whole new way of living. There was vehement opposition to parents, while alcohol use and styles of dress changed radically. “The seventies gave birth to a new era; the mood was really enthusiastic”, Porkka remembers.

The artistic icon of youth culture became Jouko Lehtola’s series Young Heroes (1995–2000), which examined Finnish youth and their subcultures. I will gladly add Jari Arffman’s photographs of youth into the continuum of art photography that documents changes in the identity of Finnish youth. The photograph of Tammela Square crystallises different temporal layers of culture. In the background there is the former shoe factory of industrialist and art collector Emil Aaltonen (1869–1949). Tammela Square is still the place in Tampere to buy mustamakkara, the blood sausage that is a famous local delicacy. Representing their era, identity and generation, a young couple is posing against this cultural background.

Arffman’s images of youths and other people are direct and unvarnished. Their purpose is to simply record the time, place and person



Arffmanin sanoin: tamperelaiset ovat kauniita. Valokuvissaan hän osoittaa, miltä he näyttävät.

Klassinen kuva-analyysi paljastaa Arffmanin luontaisen kyvyn rakentaa kuvaa spontaanisti. Tuskin on sattumaa, että valkoisina loistavat kengät yhdessä valkoisten tiemerlintöjen kanssa jäsentävät kuvan alaosan rytmikkäästi. Tai samassa kuvassa rakennusten linjat ja massat rakentavat kuva-alaa samanaikaisesti kun sävyt esittelevät harmaan eri skaaloja.

Kuvan askeesi

Kun Jari Arffman oli riittävästi täyttänyt valokuviaan vuoroin kaupunkikuvilla ja vuoroin sen asukkailla, tuli askeesin aika. Valokuvat piti puhdistaa kaikesta turhasta toiminnasta, visuaalisesta hälystä, kuvallista metelistä ja hajottavasta monimuotoisuudesta.

Taiteilija kertoo henkilöhistoriallisena faktana ajastaan Uuden Valamon luostarissa 1990-luvulla, kiinnostuksestaan uskontoon ja uskontoihin, perehtymisestään niiden kuvallisiin traditioihin sekä ikonimaalaukseen. Hän kääntyi ortodoksiseen uskoon 1997 ja kuvasi luostarimunkkeja kuvissa, joiden lähes kaikki negatiivit ovat sittemmin hävinneet. Nyt Arffman on ollut luterilainen lähes kolme vuotta.

Puhdistautuminen turhasta on henkilökohtainen valinta, tarve löytää jotain muuta kuin tämä, mikä näkyy. Samoin kävi valokuvissa, kun Arffman pelkisti jo itsessään puritaaniset mustavalkovalokuvansa myös tunnistettavasta aiheesta. Hän kuvasi tekstuuripintoja, materiaalisuuteen kiinnittyviä mekaanisia koneistoja – ja pelkisti pelkistämistään. Syntyivät kaikkein abstrakteimmat Arffmanin valokuvat, joissa minimalismi otti vallan ja piti sen. Se tarkoitti tekstuurien kuvausta ja pelkistystä puritaaniseen minimalismiin saakka.

– without needless aestheticisation, stage-setting or manipulation. In Arffman's words: the people of Tampere are beautiful. In his photographs he shows what they look like.

A classical pictorial analysis reveals Arffman's natural ability to build an image spontaneously. It's hardly a coincidence that the shining white shoes give a rhythmic feel to the bottom of an image together with the white road markings. Or that the lines and masses of buildings construct the pictorial space at the same time as the shades present different scales of grey.

The asceticism of the image

After Jari Arffman had filled enough of his photographs with images of the city and its people, the time of asceticism arrived. The photographs had to be cleansed of all extraneous activity, visual confusion, pictorial noise and destructive diversity.

As a fact of personal history, the artist tells of his time in the New Valamo Monastery in the 1990s; of his interest in religion and in religions; of his becoming acquainted with their pictorial traditions and with icon painting. He converted to the Orthodox faith in 1997 and photographed the monks of the monastery in images whose negatives have later disappeared almost completely. Now, Arffman has been a Lutheran for nearly three years.

Cleansing oneself of everything extraneous is a personal choice; a need to find something beyond what is visible. The same applied to the photographs, as Arffman freed his already puritanical black and white images of all recognisable subject matter. He depicted surface textures and mechanical machinery connected to materiality – and made things increasingly simpler. In Arffman's most abstract photographs from this period, minimalism assumed power and kept it in





Tullikamari, 2005



Jälkirealismia - Post-Realism, 1997

Arffmanin sanoin: olen oppinut mustavalkoisen valokuva olevan lopulta rakenteita ja massoja.

Sysimustaa

Arffmanin valokuviissa toistuu kuva-aiheista riippumatta voimakkaan hallitseva musta väri. Se dramatisoi kuvaa ja luo metaforisesti syvyyttä ammottavana tyhjyytenä, pimeyteen katoavana tummuutena. Analoginen, mustavalkoinen valokuva käsinvedostettuna on kaukaista sukua klassiselle, mustavalkoiselle taidegrafiikalle. Molempien vaatima käsityö on olennainen osa teoksen valmistumista ja työ saattaa muuttua vedostusvaiheessa vielä suuntaan tai toiseen, uudeksi kuvaksi alkuperäisestä lähtökohdasta.

Mustavalkoisuuden niukkuus sanelee sävyasteikkojen liukumista sysimustasta vitivalkoiseen jättäen väliinsä kaikki harmaan sävyt, lukemattomina. Arffmanin teoksissa näkyvä tummuus on kuin mezzotinton mustaa, jonka tummuuden tiheys on yönpimeää, sysimustaa.

Musta on värinä ja kuvaelementtinä muutakin kuin pimeää synkkyyttä, eikä Arffmanista St. Pragburgin, Utopian ja Pyhän Utopian jälkeenkään kehity dystoopikkoa. Hänen mustansa on mehevää, juurevuuteen yltävää, ja sitä korostaa kuvareunojen rosoisuus. Taiteilijan ilmaisuun kuuluvat eräänlaisena kädenjälkenä tai signeerauksena epätasaiseksi viimeistellyt valokuvan reunat – tämän jäljen on tehnyt ihminen, ei mikään kone. •

Kirjoittaja on taidehistorioitsija ja taidekriitikko.

its hands. This meant the depiction and simplification of textures in a purist way. In Arffman's words: I have learned that the black and white photograph means basically structures and masses.

Pitch black

Regardless of their subject matter, Arffman's photographs are characterised by a strongly dominant black colour. It dramatises the images and creates metaphorical depth as a gaping emptiness, a sombreness disappearing into the black. Hand-printed black and white analogue photographs are a distant relative of classic black and white graphic art. The handicraft required by both is a key part of the completion of the artwork. At the proofing stage, the work may still change in some direction or another – from the original starting point into a new image.

The sparseness of black and white dictates the scale of shades, from pitch black to bright white, with countless shades of grey in between. The darkness visible in Arffman's work is like mezzotint, whose tight darkness is pitch black as the night.

As a colour and a pictorial element, black is not just gloom or darkness. Even after St. Pragburg, Utopia and Pyhä Utopia, Arffman has not developed into a dystopian. His black is juicy and rooted, highlighted by the roughness of the pictures' boundaries. As a kind of signature, the artist's expression includes the roughly finished edges of the photographs – this trace has been left by a man and not a machine. •

The writer is an art historian and critic.



< Jälkirealismia - Post-Realism, 1997 >



< Ooppera/Valo - Opera/Light, 2002 >





Tullikamari, 2006 <



Tunnelmia - Moods, 2004



< Lapsuuden laiva - Boat of Childhood, 1999 >





>> Tunnelmia - Moods, 2004



< Lapsuuden laiva - Boat of Childhood, 1999 >



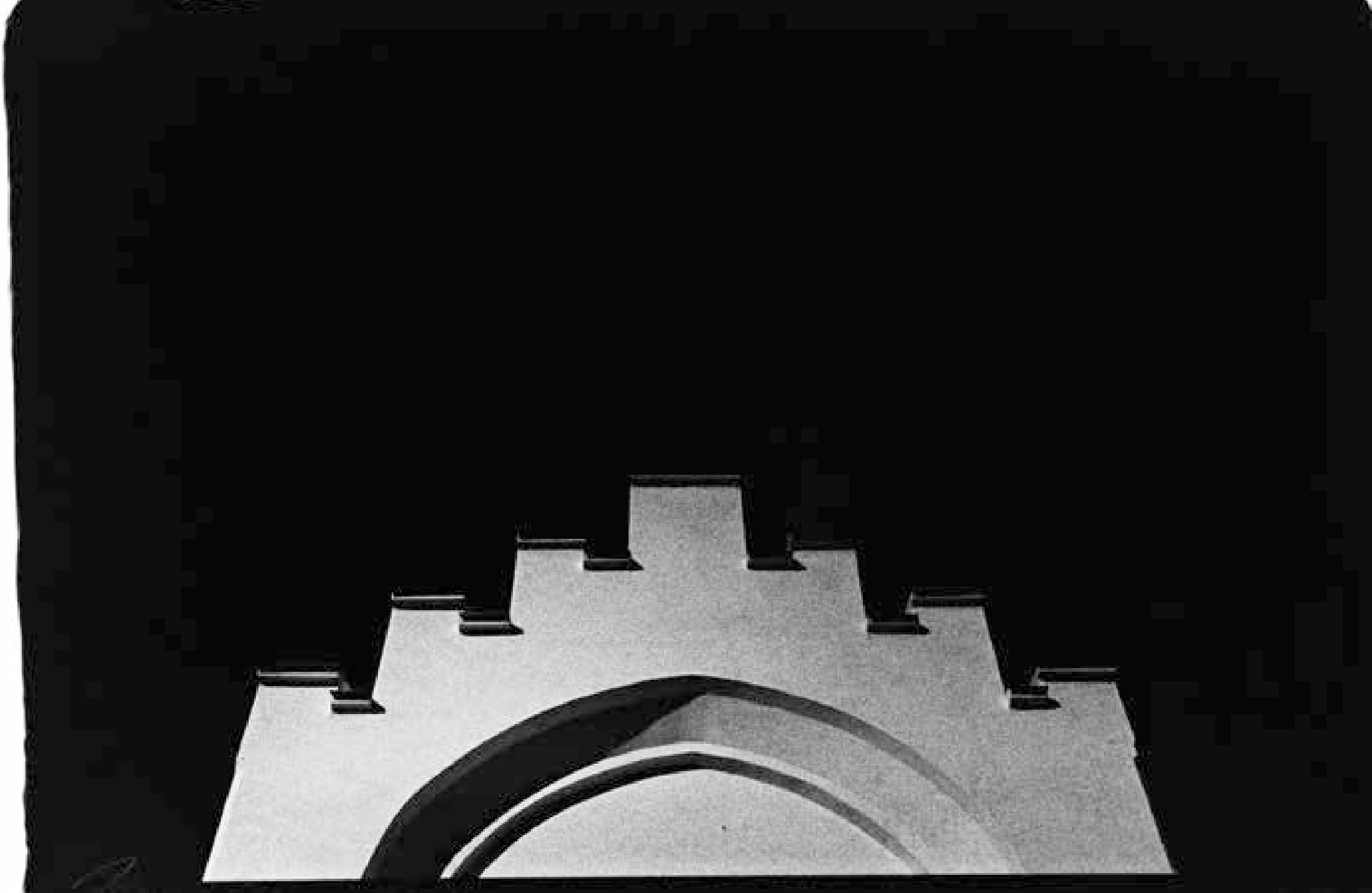
Tulkaa sisään, olkaa hyvä
Come in, please



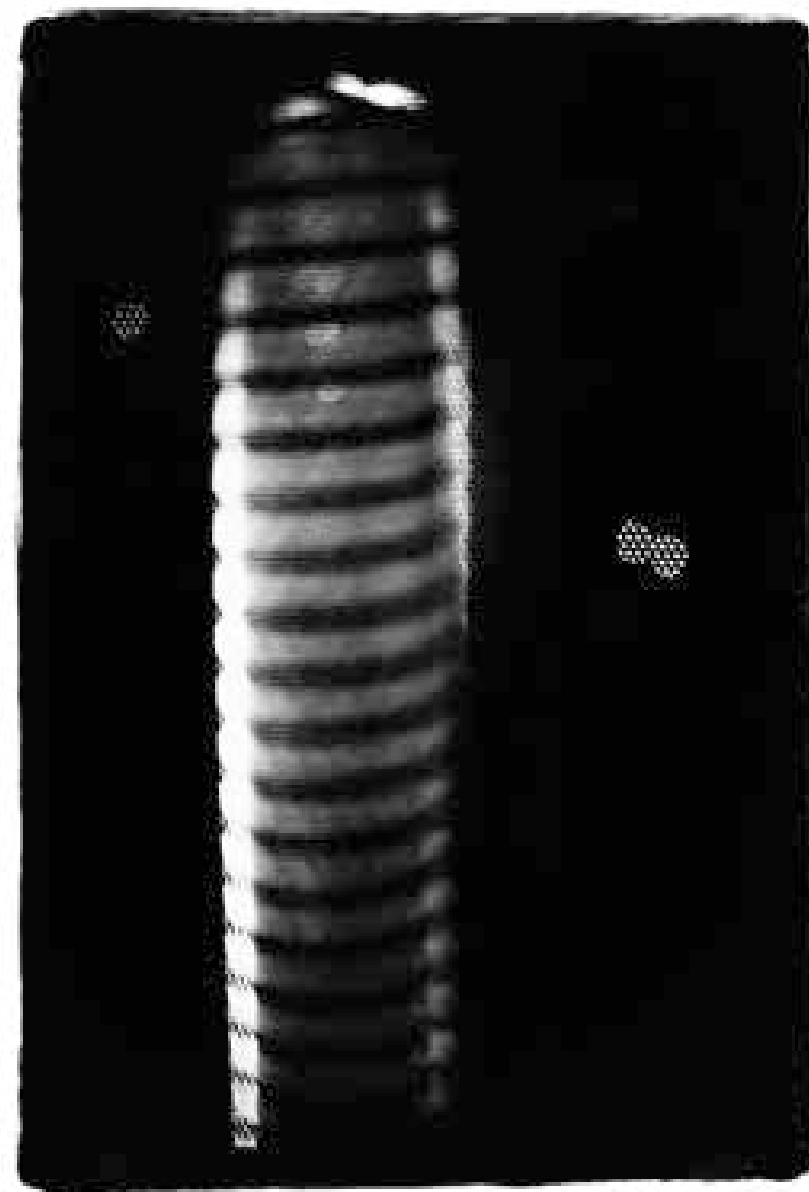
< Tunnelmia - Moods, 2004 >



The white house fashion tale



< Kaupunkimaisemia - Urban Landscapes, 2001 >





Arja Raukola Oy, 2009 <



TAC Finland Oy, 2009



Kesko Oyj - Kesko Plc, 2009

> Luottamushenkilöt - Persons elected, 2011































Hämeenkatu, 2005 <<

Tammela, 2012



> Finlayson, 2003





>> Tampereen teknillinen yliopisto - Tampere University of Technology, 2015

Metso Power Oy, 2012

> Metsä Board Tako, 2012







Tekonivelsairaala Coxa Oy - Hospital for Joint Replacement Coxa, 2016 <<

Länsi-Linjat Oy, 2013 <



Bodycote Lämpökäsittely Oy, 2008





Arja Raukola Oy, 2009



> A-Insinöörit Oy, 2013







Tekonivelsairaala Coxa Oy - Hospital for Joint Replacement Coxa, 2016 <



Kaupunkimaisemia - Urban Landscapes, 2001





Epilogi

Eipä tiennyt James Finlayson jäävänsä pysyvästi maan ääriässä olevan, finis terraen historiaan parkaistessaan maailmaan Skotlannissa, Penicuikin kylässä 1771, vain kahdeksan vuotta ennen kuin kaukainen yhteisö Tammerkosken rannalla sai edes kaupunkioikeudet. Eikä omannimisen kaupunginosan syntyminenäkään ollut Jamesin tiedossa hänen jättäessä teollisuustoimintansa von Nottbeckin suvulle.

Niin vain kävi, että Finlayson on Tampereen ydintä. 1820-luvulta alkanut teollistuminen toi kaupunkiin työläisiä sellaista tahtia, että seuraavalle vuosisadalle siirryttäessä finlaysonilaisia oli tuhansia. Heitä varten rakennettujen asuntojen lisäksi olivat oma koulu, sairaala, kirjasto ja kirkko. Olipa oma tehdaspalokuntakin. Finlaysonin alue pursuaa historiallisia tarinoita; nykyisyyteen säilyneet Plevna ja Siperia syntyivät niminä oikeista maailmantapahtumista.

1950-luvulla Hämeenpuiston pohjoispäähän rakennettu ja aikaan pohjoismaiden korkein asuinrakennus, ”Impilinna” oli alaikäisten tehdastyttöjen asuntola, johon yliopisto-opiskelijaksi muutti muuan Arffman reilut 200 vuotta Jamesin syntymän jälkeen, Finlaysonilla työskennelleen johtajan ja lapsuudenystävän isoveljen avustuksella. Hän opiskelee ja lähtee sattumoisin yliopiston kypsyyskokeeseen yhtä-jalkaa Väinö Linnan kanssa, finlaysonilaisia hänkin.

Arffmanin työhuone, pimiö ja varasto ovat samoilla kulmilla, missä puuvillan tytöt ovat asuneet, kikattaneet ja tehneet työtä. Samaisen Mustanlahdenkadun varrelta historiaan siirtyivät Lato-kartano, Kurala ja Nattula, kaikki työläisten asuntoja.

Kaupunki muuttuu, talot katoavat, ihmiset muuttavat – Jari Arffmanin ikuistaessa kaupunkia ja sen ihmisiä valokuvina. •

Epilogue

When he was born in the Scottish village of Penicuik in 1771, only eight years before a remote community by the Tammerkoski rapids received its town charter, James Finlayson could hardly know that he would have a permanent place in the history of the finis terrae – ends of the earth. And when he handed over his industrial business to the Nottbeck family, James did not know that a town district would later carry his name.

But it did so happen that Finlayson is part of the core of Tampere. The industrialisation that started in the 1820s brought labourers to the town at such a rate that there were thousands of them employed at Finlayson at the turn of the next century. In addition to the housing built for them, they had their own school, hospital, library and church. The factory even had its own fire brigade. The Finlayson area is full of historic stories; Plevna and Siperia, which survive as names even today, were titled after real events of world history.

Built in the 1950s at the north end of Hämeenpuisto Park to house underage factory girls, the “Impilinna” (Castle of Maidens) was in its time the tallest residential building in the Nordic countries. More than 200 years after James’s birth, a certain Arffman moved there as a university student, with the assistance of a Finlayson director and the big brother of a childhood friend. He studies and departs for the university’s maturity test in step with the novelist Väinö Linna, himself a former employee of Finlayson.

Arffman’s study, darkroom and storage room are in the same surroundings where the girls of the cotton factory once lived, giggled and worked. From the same street, Mustanlahdenkatu, history swallowed up the workers’ homes of Latokartano, Kurala and Nattula.

The city changes, buildings disappear, people move house – while Jari Arffman immortalises the city and its people in photographs. •

Kiitos! / Thanks!

Taiteen edistämiskeskuksen Pirkanmaan taidetoimikunta /
The Arts Council of Pirkanmaa Arts Promotion Centre Finland

Majaoja-säätiö / Majaoja Foundation

Petri Kuokka

CHECKPOINT•TAMPERE•

© Jari Arffman 2017

Tekstit / Texts by

Maaria Niemi

Käännös / Translated by

Tommi Uschanov

Graafinen suunnittelu / Graphic design by

Hans Viebrock

Maalaus / Painting

J-P Köykkä

Kuvankäsittely / Colour separation by

Petri Kuokka

Paperit / Papers

Arctic Volume White 150 g/m²

Offset 250 g/m²

Musta Taide 3/2017

Vastaava toimittaja / Editor

Veikko Halmetoja

Maahenki, Helsinki 2017

ISBN 978-952-301-104-5

Tampereen taidemuseon julkaisuja 164 /

Tampere Art Museum Publications 164

ISBN 978-951-609-874-9

ISSN 0782-3746

Painopaikka / Printed by

Lönnberg Print & Promo, Helsinki 2017

 TAMPERE ART MUSEUM
TAMPEREEN TAIDEMUSEO

MUSTA TAIDE

ISBN 978-952-301-104-5



9 789523 011045