

## Der Norden als Arkadien

*Immer hat es zwei Arten von Arkadien gegeben: rau und sanft, dunkel und hell, ein Ort des bukolischen Vergnügens und ein Ort der Ur-Angst.*

...

*Beide Arten von Arkadien, könnte man wohl sagen, das idyllische wie das wilde, sind Landschaften der urbanen Phantasie, auch wenn sie sehr verschiedene Bedürfnisse befriedigen. Man ist verführt, die beiden Arkadien stets in ihrer Gegensätzlichkeit zu betrachten: von der Idee des Parks (Wildnis oder Pastorale) bis zur Philosophie des Vorgartenrasens (eifrigst gepflegt oder mit Butterblumen und Klee durchsetzt), zivilisierte Harmonie oder unversehrter Wildwuchs?<sup>1</sup>*

Das erste und ursprüngliche Arkadien war eine von Bergen umgebene Gegend im Norden Athens: »Die Arkadier lebten ein einfaches Leben, unberührt von dem Fortschritt, der den Rest Griechenlands erfaßt hatte. So wurde der Name Arkadien zu einem Symbol idealer Einfachheit, ländlicher Schönheit und Zufriedenheit. In griechischen und römischen Dichtungen und in den Romanen der Renaissance wurde es als eine Art Paradies dargestellt.«<sup>2</sup>

Viele Kulturen neigten dazu, sich ein solches angebliches Land des Glücklichseins zu bilden und zu erklären. Merkwürdigerweise hat sich seit der Antike das Muster durchgehalten, daß Arkadien fast immer im Norden von einem Ort lokalisiert wird. Dabei ist die Richtung unwichtig, viel entscheidender ist die Distanz. Arkadien ist immer außerhalb, außerhalb der Gegenwart, außerhalb der Wirklichkeit, außerhalb des *Selbst*, zum *Anderen* hin, wie die modische Benennung des alten Prozesses der Projektion heute heißt.

Das Arkadien Finnlands lag ursprünglich im Osten, in Karelien, dem angeblichen »Herzen« Finnlands und Ursprungsland der finnischen Sprache. Nach Auffassung der sehr einheitlichen Bewegung der »Nationalen Romantik« war Karelien der Schauplatz des mythischen Epos *Kalevala* und zugleich die Heimat einer Holzarchitektur, die in Finnland nach dem zweiten Weltkrieg einen bemerkenswerten Rückgang erlebte – ein Paradox in einem Land, das voll von Wäldern ist. Karelien war auch die Gegend der »Nationalen Landschaft«, wo Maler und Fotografen ihre *grande tour* machten.

Nach dem Krieg ging diese äußerst interessante Kulturlandschaft, gingen die Berge, Seen und die berühmten karelischen Dörfer verloren an die Sowjetunion. Also holte

## The North as Arcadia

*There have always been two kinds of arcadia: shaggy and smooth; dark and light; a place of bucolic leisure and a place of primitive panic.*

...

*Arguably, both kinds of arcadia, the idyllic as well as the wild, are landscapes of the urban imagination though clearly answering to different needs. It's tempting to see the two arcadias perennially defined against each other; from the idea of the park (wilderness or pastoral) to the philosophy of the front lawn (industrially kempt or drifted with buttercups and clover); civility and harmony or integrity and unruliness?<sup>1</sup>*

The first and original Arcadia situated to the north of Athens, a district surrounded by mountains of Ancient Greece: »The Arcadians lived simple lives, untouched by the progress that marked the rest of Greece. The name Arcadia thus came to be a symbol of ideal simplicity, rural beauty, and contentment. It was represented as a kind of paradise in Greek and Roman poetry and Renaissance romances.«<sup>2</sup>

Many cultures have had a tendency to form and define this supposed land of happiness. Curiously, the pattern of defining Arcadia have, since the Ancient times, almost always taken place in the north of something. Direction is not important; the most significant thing in defining Arcadia is distance. They are always outside of something, outside of the present, outside of the reality, outside of the *self* towards the *other* as the fashionable contemporary naming of the old process of projection is called.

The original Finnish Arcadia was in the east, in Karelia. It was the supposed »heartland« and the origin of Finnish language. According to the very united enterprise called National Romanticism, Karelia was the place of mythology of the Epic *Kalevala* as well as a source of wood architecture that noticeably declined in Finland after the Second World War – a paradox for a country that is filled with wood. Karelia was also the place of the »National Landscape« where painters and photographers made their grand tours.

After the War, the most remarkable *Kulturlandschaft*, mountains, lakes and legendary villages of Karelia were lost to the Soviet Union. Arcadia Number Two was taken from the shelf where it had been stored for hundreds of years. After the dust settled, average Finnish home had at least

man Arkadien Nummer Zwei aus dem Abstellraum, wo es jahrhundertlang gelegen hatte. Nachdem sich der Staub gelegt hatte, hing in dem durchschnittlichen finnischen Haus mindestens ein Lappland-Bild an der Wand. Eine wohlmeinende, aber paternalistische Grenzlandliteratur florierte. Maler malten lastwagenweise die sanft an- und absteigenden Berge, die Sümpfe und die Hütten an den Hängen.

Das finnische Arkadien Nummer Zwei nährte die Phantasie einer zunehmenden Urbanisierung, die in diesem Land erst ziemlich spät eingesetzt hatte. Reidar Särestöniemi (1925-1981) aus Kittilä in Lappland war einer der Maler, die in den sechziger Jahren auf den »Ruf nach der Wildnis« des verstädternden Südens antworteten. Seine trauten, farbenfrohen Bilder sind Studien der Natur, der Flora und Fauna in der Atmosphäre der mythologischen Poesie. Der berühmte Autor Timo K. Mukka (1944-1973), der Lyrik und Prosa miteinander verband, zeichnete Bilder des nördlichen Lebens in abgelegenen Regionen, wie z. B. in seinem Roman *Maa on syntinen laulu* (»Die Erde ist ein sündiges Lied«). Auch für Esko Männikkö bedeutete es eine frühe Inspiration.

## Die Kette der Entdeckungen

Esko Männikkös Fotografien sind anders als die traditionellen Bilder von Lappland oder aus dem Fjäll. Sein Hauptgebiet liegt weiter südlich, im Flachland, in der weiten Gegend zwischen Lappland und dem agrarischen Ostbotttnien, und führt ihn nach Osten in die Nähe der russischen Grenze. Sein Arkadien ist nicht die pastorale, sanfte Landschaft, die Tradition der in Europa vorherrschenden Bukolik oder die sublime, von der Düsseldorfer Schule beeinflusste Landschaftstradition des zwanzigsten Jahrhunderts. Sein Arkadien ist offensichtlich das rauhe.

Die Neigung der urbanen Phantasie, den Parkplatz für ihr Arkadien im Norden zu suchen, ist ein fast stereotyp sich wiederholendes Motiv der westlichen Literatur, obwohl der Gedanke eines Arkadien, eines idyllischen Landes nicht nur in der europäischen Phantasie erscheint. Hegel, der Philosoph des deutschen Idealismus, hatte diese Erkenntnis, als er in seiner *Philosophie der Geschichte* schrieb, daß es das Schicksal des Menschen im neunzehnten Jahrhundert sei, sich zur Vernunft zu befreien, so zu leben, daß man die Prüfungen der Realität besteht und ihrer immanenten Vernünftigkeit gewahr wird. Dies sei jedoch nur in bestimmten geographischen Regionen möglich: »Der wahre Schauplatz für die Weltgeschichte ist daher die gemäßigte Zone, und zwar ist es der nördliche Teil derselben ... Der Norden hat sehr viele Gattungen von Tieren und Pflanzen gemeinschaftlich; im Süden, wo das Land sich in Spitzen teilt, da individualisieren sich auch die Naturgestalten gegeneinander.«<sup>3</sup>

one Lapland painting hanging on its wall. Frontier literature, well-meaning, but paternal flourished. Artists painted by the truck-loads the calmly rolling mountains, swamps and cottages on the hillside.

Finnish Arcadia Number Two fueled the imagination of an increasing urbanization that happened rather late in the country. Reidar Särestöniemi (1925-1981) of Kittilä in Lapland was one of the painters who answered to the »Call of the Wild« of the urbanizing south of the 1960's. His intimate, colorful paintings are studies of nature, flora and fauna seen in the atmosphere of mythological lyrics. The famous writer Timo K. Mukka (1944-1973), who combined lyrics and prose, pictured northern life in out-of-the-way regions, such as in his novel »Maa on syntinen laulu« (The Soil is a Sinful Song). It was an early inspiration to Esko Männikkö, too.

## The Chain of Findings

Esko Männikkö's photography is not the traditional Lapland imagery or from the fjeld district. His main area is to the south, the lower country, a vast area between Lapland and the agrarian Ostrobothnia, taking him to the East, near the Russian border. His Arcadia is not the pastoral and smooth landscape, the tradition of the dominant European bucolic tradition or the sublime Düsseldorf-influenced landscape tradition of the 20th century. His is obviously the shaggy one.

The tendency of urban imagination to find the parking place for Arcadia inside the north is almost repetitive in western literature, even though the concept of Arcadia, the land of idyll is not restricted to European imagination. German idealist philosopher G.W.F. Hegel has this rationale, when he writes in *Philosophie der Geschichte* that the human destiny in the 19th Century is to liberate itself towards Reason, to live in such a way as to meet the test of reality and to realize its immanent rationality. This is possible, according to Hegel, only in certain geographical areas: »The true showplace for Universal History are the mild zones, above all their northern part. In the southern parts of the hemisphere the natural geography is fragmented and multiple, the living forms of nature, animal and plant life are more individualized opposed to one another. In the northern part of the hemisphere the different species of plants and animals are far more harmonized.«<sup>3</sup>

Interests of the Düsseldorf School of Landscape painting (1830-1870) reached to the Nordic countries (as well as did the Hudson River School in the USA). The ideal National Romantic image of »Mother Finland« was painted and photographed in genuinely Düsseldorfian conception and technique.

Das Interesse an der Düsseldorfer Schule der Landschaftsmalerei (1830-1870) reichte bis in die nordischen Länder (dasselbe gilt auch für die amerikanische Hudson River School). Das im Sinne der Nationalen Romantik ideale Bild von »Mutter Finnland« war in einem genuin Düsseldorfer Stil gemalt oder fotografiert.

Wir wissen nicht, was genau Hegel mit dem »wahren Schauplatz« meinte, ob er solchen Orten wie »Kuivaniemi« und »Savukoski« die Möglichkeit zugestanden hätte, für die Höhepunkte der Weltgeschichte zu stehen. Doch der Norden ist im Laufe der Geschichte so oft als eine Idylle angesehen worden, daß dies schon eine allgemeine *idée fixe*, ein Mythos geworden ist. Esko Männikkö's Fotografien sind nur ein Glied in dieser langen Kette der Entdeckung des Nordens. Von den ersten Beschreibungen des Plinius bis zu den wissenschaftlichen Expeditionen aus Mitteleuropa, von den einsamen Wanderern der Romantik bis zum modernen industrialisierten Tourismus setzt sich diese Entdeckung fort. Arkadien scheint ein Ort zu sein, der immer wieder neu entdeckt werden muß.

### Zu Gast sein oder hier leben

Es ist auch amüsant zu sehen, wie offensichtlich diese Entdecker in ihren Dokumenten zeigen, daß das Einzige, was sie im arkadischen Norden stets klar und deutlich sehen, sie selbst sind. Ich will damit nicht über solche Gäste spotten. Sich selbst zu sehen ist etwas sehr Normales und Menschliches; es ist im Laufe der Geschichte oftmals geschehen, wie der Historiker Simon Schama in seinem großartigen Buch *Landscape and Memory* beschreibt. »Das Sehen ist die ursprünglichste, die paradiesische Tautologie. Das Glück des Spiegels: Ich finde mich in meinem Bild. Den ich sehe, ist derselbe, der sieht: ich selbst«, schrieb der mexikanische Schriftsteller und Dichter Octavio Paz.<sup>4</sup>

Aber die Dinge sehen etwas anders aus, wenn man selbst mitten in Arkadien lebt. So ist beispielsweise das legendäre, ästhetisch gefeierte Licht des Nordens für den Besucher eine exotische Erfahrung. Wir können auch seine Menge, seine Farben, Richtung und Formen in der nordischen Kunst ausmessen. Doch ich, der Einheimische, werde nervös, wenn im Frühjahr das Licht zunimmt; ich leide an Schlaflosigkeit, ich fühle mich nackt, denn das Licht kommt in so ungeheuren Mengen, daß ich in meinem Schlafrum die Jalousien verschließe. Viele finnische Maler hören im Juni und Juli auf zu malen, weil sich überall das satte Grün ausdehnt und weil das unverfälschte, kräftige Licht zu viel wird, das Tag und Nacht scheint. Die Kehrseite der Münze ist die dunkle Jahreszeit, wenn man sich jeden Herbst zunächst wieder an das

We do not know, what exactly Hegel had in mind as »The true showplaces«, or if the possibilities for the highest peaks of Universal History such places as »Kuivaniemi« or »Savukoski«. But the North has been seen as an idyll so often in the course of history, that it has become a general fixed idea, a myth. Esko Männikkö's photography is only one piece of this long chain of finding the North. From the first descriptions of Pliny to the scientific and exploring Central European groups, from romantic lonely wanderers to modern industrialized tourism, this finding continues. Arcadia seems to be a place that has to be found again and again.

### To Visit and to Live

It is also humorous to note, how obviously these finders show in their documents, that the only thing they see so clearly in the North as Arcadia is themselves. My intention is not to mock or ridicule these visitors. Seeing oneself is something very common and human, it has happened in many cases of history as historian Simon Schama describes in his great book *Landscape and Memory*. »Seeing is original and paradise-like tautology. A luck of the mirror: I find myself from my images. What I look at equals to the one who looks: myself«, wrote Octavio Paz, a Mexican poet and writer.<sup>4</sup>

But things look a little different, if you happen to live in the middle of Arcadia. For example, the fabulous and aesthetically celebrated Light of the North is an exotic experience for the one who visits here. We can also eagerly measure its amount, color, direction and shapes in the northern art. But for myself, the habitant, the increase of light during the spring makes me nervous; I suffer insomnia and feel naked, for there is so vast amounts of it that I use blinds in the room where I sleep. Many Finnish painters stop painting in June and July because of vast verdant green everywhere, and the too much raw and bold light, day and night. The other side of the coin is the dark time, when you first have to get accustomed to artificial lights every late autumn. It is a fact that many people suffer with this time of the year varying from melancholic anxiety to depressive angst. During the darkest time of the year, artists try to set the neon lights in their studios as close to the neutral, daylight color as possible.

The strange phenomena of voluntary social isolation that some of the people in Esko Männikkö's photography exercise is placed wrongly in western mythology into wilderness and agrarian societies. Hermits and social isolation can be seen in urban metropolises as well. In fact, Finland is

künstliche Licht gewöhnen muß. Tatsächlich leiden viele Menschen an dieser Jahreszeit, von einem melancholischen Unbehagen bis hin zu depressiven Angstzuständen. In der dunkelsten Zeit des Jahres versuchen Künstler, das Licht der Leuchtstoffröhren in ihren Ateliers der neutralen Farbe des Tageslichts so ähnlich wie möglich zu machen.

Das merkwürdige Phänomen der freiwilligen sozialen Isolierung, die manche Menschen auf Esko Männikkös Fotografien wählen, wird in der westlichen Mythologie fälschlich in der Wildnis und in agrarischen Gesellschaften angesiedelt. Einsiedler und gesellschaftliche Isolierung sieht man auch in den urbanen Metropolen. Tatsächlich ist Finnland ein solches soziales »Nest«, wie wir ironisch sagen, daß ich die dramatischsten – für mich sehr beängstigenden – Kontraste zwischen den Fraktionen der menschlichen Gesellschaft nicht in den Wäldern, sondern vielmehr in London und New York gesehen habe.

Die Römer meinen, daß Florenz im Norden ist; die Florentiner meinen, daß Berlin im Norden ist; die Berliner meinen, daß Helsinki im Norden ist; die Helsinkier meinen, daß Oulu im Norden ist; die Ouluer meinen, daß Rovaniemi im Norden ist, und so weiter. Was meinen die Leute in Hammerfest, ist im Norden? Färöer oder Spitzbergen? Arkadien und der Norden sind gleichermaßen Produkte der menschlichen Phantasie. Er ist eine Art, einen Gedanken auf einer geistigen Landkarte zu verorten, zu differenzieren oder zu identifizieren. Je größer die Distanz, um so häufiger wird auch das stereotypisierte, ethnozentrische Denken. Aus diesem Grund möchten viele zeitgenössische Künstler nicht als jemand aus dem Norden dargestellt werden.

Die Mythologie ist verführerisch, sie kann auch isolieren. Als der deutsche Künstler Anselm Kiefer begann, in seinen Werken die germanische Mythologie einzusetzen, wurde ihm vorgeworfen, er sei ein Brandstifter. Wieviel Mythos ist Mythos genug?

## Landmenschen

Vielleicht sollte ich etwas vom Hintergrund der Menschen auf Esko Männikkös Fotografien erzählen. Sie sind die verbliebenen, immer weniger werdenden Mitglieder einer ländlichen Tradition, die aus irgendeinem Grund nicht mit dem größeren Teil der Bevölkerung in die Städte abgewandert oder – vor allem in den sechziger Jahren – als Industriearbeiter nach Schweden gingen. Die Bevölkerungsgeschichte Nordfinlands ist sehr verschieden, wenn man sie zum Beispiel mit Schweden vergleicht. Die erste, natürliche Landstraße war in Finnland das Wasser, und die Bevölkerung breitete sich entlang der Flüsse aus, die kreuz und quer

such a social »birds nest«, as we satirize it, that the most dramatic – very frightening to me – contrasts between the human social classes I have seen is not in the forest, but rather in London and New York.

Romans think that Florence is in the North, the Florentines think that Berlin is in the North, the *Berliner* think that Helsinki is in the North, the Helsinkiers think that Oulu is in the North, Oulu-ites think that Rovaniemi is in the North, and so on. What do the Hammerfestians think is in the North? The Faroe Islands or Spitsbergen? Both Arcadia and the North are products of human imagination. It is a way to locate a concept into a map of the mind, to differentiate or to identify. The more there is distance, the more there is also stereotyped, ethnocentrist thinking. This is why so many contemporary artists do not want to be represented as someone from the North.

Mythology is seductive, it can also isolate. When the German artist Anselm Kiefer started to exploit Germanic mythology in his works, he was accused of being an arsonist. How much myth is enough myth?

## Rural Inhabitants

Perhaps some background knowledge about the people in Esko Männikkö's photographs should be told. They are the remaining, increasingly few members of rural tradition that has not for some reason or other joined the main population that has emigrated into cities or – especially in the 1960's – to Sweden as part of the mass labor force. The inhabitation history of Northern Finland is very different when compared, for example, with Sweden. The first natural Finnish highway was water and the population spread along the rivers that criss-cross the country. Northern Finland therefore does not possess such vast non-inhabited areas as Sweden.

The spread of population into the vast rural area increased after the Second World War. The people that were left homeless from the war (and yes, many of them were from Arcadia Number One, i.e. Karelia) were populated into remote areas in a decentralized way. This was recently revealed to be a conscious strategy of National Defense by a retired, postwar high government official who was earlier a habitation policy officer. The idea, never before told in public, was simply twofold: to avoid the spread of Communism within the country by establishing independent small farms and to inhabit them in several places in rural areas to make a possible Soviet Invasion more difficult.

The »Big Bear« was kept out, but the silent chess pieces of the Cold War are hardly aware of themselves as victorious warriors, not even as martyrs. They are, however, facing

durch das Land fließen. Nordfinnland besitzt daher keine solchen weiten unbewohnten Gebiete wie Schweden.

Die Ausbreitung der Bevölkerung in die weiten ländlichen Gebiete nahm nach dem zweiten Weltkrieg zu. Die Menschen, die nach dem Krieg ohne Obdach waren (und viele von ihnen kamen aus dem Arkadien Nummer Eins, d. h. aus Karelrien) wurden dezentral in entfernteren Gebieten angesiedelt. Erst kürzlich wurde durch einen pensionierten hohen Beamten der Nachkriegsregierung, der in der Städtebau- und Bevölkerungspolitik tätig gewesen war, bekannt, daß dahinter eine bewußte Strategie der nationalen Verteidigungskräfte stand. Die Idee, die nie zuvor öffentlich gemacht worden war, war eine doppelte: Die Ausbreitung des Kommunismus im Land zu verhindern, indem man kleine, unabhängige Bauernhöfe anlegte, und die Bevölkerung auf verschiedene ländliche Gebiete zu verteilen, um eine eventuelle sowjetische Invasion zu erschweren.

Der »große Bär« blieb außen vor, doch die stummen Schachfiguren des Kalten Krieges fühlen sich heute kaum als siegreiche Soldaten, nicht einmal als Märtyrer. Doch sie stehen vor einer wachsenden Gefahr, seit Finnland 1995 der Europäischen Union beigetreten ist. Der monetaristische Kapitalismus scheint seine weniger begüterten Angehörigen härter anzupacken als die frühere, Keynesianische Form, in der der Staat sichtbarer eingriff. Jetzt ist der Markt die auslösende Kraft.

## Wechselseitige Achtung

»Wenn die Herzen unter einer Flut von Bildern gefühllos geworden sind, können Fotografien in einer schönen Umgebung das Gewissen noch retten, indem sie gerade genug Sympathie erwecken, um uns zu versichern, daß wir unsere emotionalen Schulden zurückgezahlt haben?«, fragt Vicki Goldberg in einem faszinierenden Artikel, dessen Titel sich mit Esko Männikkös Arbeiten berührt: »Looking at the Poor in a Gilded Frame«.<sup>5</sup> So kann man schon in den Fotografien von Jacob Riis (1849-1914) »alle Sünden sehen, die die Dokumentarfotografie ererbt hat – ihre Neigung zum Eindringen, zum Ausbeuten, zur Sensationshascherei und zu einer herablassenden Haltung.«

Esko Männikkö erklärt, daß seine Arbeitsweise sehr langsam ist. Er muß die Menschen, mit denen er arbeitet, wirklich kennenlernen. Mit manchen geht er fischen und fährt tagelang mit ihnen durch das Land. Er sagt, daß es für ihn wichtig ist, daß er schöne Fotografien von diesen Menschen gemacht hat. Er will eine Ehre erweisen, nicht auf sie heruntersehen. Er sagt von sich, daß er ein Dokumentarist ist, aber kein Fotojournalist; seine Arbeiten sind dazu da, daß man sie an die Wand hängt.

an increasing threat from Finland that joined the European Union in 1995. Monetarist Capitalism seems to have a harder touch of hand to its less-well-off members than its earlier, Keynesian practice where the state involvement was more visible. Now the Market is the moving finger.

## Mutual Respect

»If hearts have grown indifferent under a barrage of images, do photographs in fine surroundings salve the conscience by stirring up just enough sympathy to assure us we have paid up our emotional dues?« asks Vicki Goldberg in a magnificent article with a title that touches Esko Männikkö's work: »Looking at the Poor in a Gilded Frame«.<sup>5</sup> For example already in Jacob Riis's (1849-1914) photography can be seen »all the sins that documentary photography is heir to – its inclination to intrude, exploit, sensationalize and patronize.«

Esko Männikkö explains that his way of working is very slow, he has to know the people he works with. With some of them he fishes and drives for several days. He says it is important for him that he has taken fine photographs of these people. He wants to pay honor, and not look down on them. He says about himself that he is a documentarist, but not a photo journalist, his works are supposed to be hung on the wall.

His talent must have something to do with how he interacts with people he works with. If something is visible in Esko Männikkö's work, it is mutual respect between the one that is seen from the viewfinder and the one who views.

Esko Männikkö depicts interiors where the human personalities are focused as such. This renaissance phenomena can be seen also in the way the people in his photographs are interested in collecting objects. Some of his panoramic views represent a kind of protective world of objects. Are they remembrances of the objects as protective fences, a phenomena that was adapted to the urban homes and houses, too?

Feeling in his photographs is direct, almost intimately human. There is a strong, affirming touch of identity. I cannot help myself thinking of the moral: are the people in his photographs honest? Sceptic's notions can be healthy, but they result often in cynicism. We do not actually know these people, but Esko Männikkö's way of portraiting them suggests a strong honesty, they compell us to believe and trust this.

A portrait is always an interpretation by the one who portraits and Esko Männikkö's way of introducing the integrity is inevitably unique. As portraits they are rather rare, because there is nothing presumptuous in them.

Die Art, wie er mit den Menschen umgeht, mit denen er arbeitet, ist wohl ein Teil seines Talents. Wenn man in Esko Männikkös Fotografien etwas erkennen kann, dann die wechselseitige Achtung zwischen dem, der durch den Sucher gesehen wird, und dem, der ihn sieht.

Esko Männikkö fotografiert Innenräume, in denen die Menschen und ihre Persönlichkeiten als solche im Mittelpunkt sind. Das Renaissancehafte dieses Phänomens sieht man auch in der Sammelleidenschaft der abgebildeten Menschen. Manche seiner Panorama-Ansichten zeigen so etwas wie eine schützende Umgebung von Gegenständen. Sind sie Erinnerungen an die Gegenstände, die wie Schutzzäune wirkten – ein Phänomen, das auch in die Stadthäuser und Wohnungen hineingetragen wurde?

In Esko Männikkös Fotografien ist das Gefühl sehr direkt, fast inniglich menschlich. Sie enthalten ein starkes, bejahendes Element von Identität. Ich muß unwillkürlich an Moral denken: Sind die Menschen auf seinen Bildern ehrliche Leute? Etwas Skepsis mag gesund sein, aber Skepsis führt oft zum Zynismus. Wir kennen diese Menschen nicht, doch Esko Männikkös Art, sie zu porträtieren, suggeriert eine standhafte Ehrlichkeit. Die Fotografien fordern uns auf, zu glauben und zu vertrauen.

Ein Porträt ist immer eine Interpretation seitens des Porträtierenden, und wie Esko Männikkö diese Integrität einführt, ist unvermeidlich einzigartig. Es sind sehr ungewöhnliche Porträts, denn es ist nichts Anmaßendes in ihnen.

Esko Männikkös Fotografien sind ein Gegengewicht gegen die Anpassung des Auges an die geglätteten, auf Nummer Sicher gehenden Bilder der zeitgenössischen Kunst und auch der auf die Mittelschicht zielenden Medien. Andererseits sehe ich in seinen Arbeiten nicht die sich endlos wiederholende Maschinerie von Originalität und Individualität der avantgardistischen Kunst.

Die alten, schon mehrfach gebrauchten und manchmal abgenutzten Rahmen, die Esko Männikkö verwendet, sollen, wie er sagt, ein Schlag gegen den guten Geschmack sein. Die Rahmen der Fotografien erzeugen einen ironischen Bezug sowohl zu den Orten, wo sie hängen, als auch zu dem Inhalt der Bilder. Sie sind eine Zone der Vermittlung zwischen dem Ort und dem Gegenstand der Repräsentation.

Eine Diskussion über Rahmen kann Betrachter zeitgenössischer Kunst zu Tode langweilen. Der Grund ist offensichtlich: Die modernistische Tradition hat in der Malerei und mehr noch in der Kunst den Bilderrahmen fast völlig abgeschafft. In der heutigen Fotografie verweisen Rahmen auf praktische Funktionen wie Transport und Schutz des materiellen Bildes. Es ist ein komischer Gedanke, daß in der modernistischen Praxis Rahmen nicht von zentraler Bedeutung, nicht das »Ding an sich«, sondern nur marginal sind.

Esko Männikkö's photography is a counterweight to the retina adapted to the polished secure imagery of both contemporary art and secure middle class orientated media imagery. However, I do not see his work as ever repeating machinery of originality and individuality of the avant-garde art.

The old, used and sometimes worn frames that Esko Männikkö uses are according to him a slap against good taste. The frames in his photographs refer ironically both to the places they are actually hung and the contents of his photographs. They are a zone that mediate the places of representation and the objects of representation.

Discussing about frames is a subject that can bore a spectator of contemporary art to death. The reason for this is obvious. The Modernist tradition of both painting and especially photography almost eliminated the use of frames. In contemporary photography frames refer to the practical functions, such as moving, protecting and securing of the material image. It is funny to think that according to the Modernist tractate, frames are not a central, the »thing itself« issue, but marginal.

Most people who have written about Esko Männikkö's works are from outside of the tradition he comes from. I want to emphasize that he does not rise from the ashes as a phoenix bird or appear from the woods like a reindeer.

To me Esko Männikkö's works are not »ego trips« to North-as-Arcadia or backwoods exoticism. They are a continuation of the Finnish tradition in the photography and visual arts that started and flourished especially in 1960's and 1970's.

Concerned about the social issues and protesting the dominant high society culture, some photographers, painters and graphic artists that lived in the Northern and Eastern parts of Finland started a tradition of so called »developing area image«. It can not be defined as a united school, but the tradition is visible in the history of art.

The difference with Esko Männikkö's photography compared to his predecessors is that his work is in color. Instead of lonely, deteriorating exterior houses, with people in rural angst and somber moods, he pictures often interiors rich with optimism and social engagement almost in hedonistic fashion.

Compared to the contemporary art scene in both the Finnish and the Northern Finnish scale, Esko Männikkö is rather alone with his documentary photography. The booming atmosphere of so called Casino Market (the monetarist capitalism and consumer celebration of 1980's) washed away social issues in Finnish art almost totally, rooting a deep contemporary »anything goes« pluralistic attitude.

Die meisten Autoren, die über Esko Männikkö's Arbeiten geschrieben haben, kommen nicht aus der gleichen Tradition wie er. Ich möchte betonen, daß Esko Männikkö nicht wie ein Vogel Phönix aus der Asche gestiegen ist oder wie ein Rentier aus den Wäldern aufgetaucht. Für mich sind seine Arbeiten keine »Ego-Trips« in das nordische Arkadien oder in eine Exotik des Hinterwäldlerischen. Sie sind die Fortsetzung einer finnischen Tradition in Fotografie und bildender Kunst, die ihren Anfang und ihren Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren hatte.

Einige Fotografen, Maler und Zeichner aus dem Norden und Osten Finnlands, die sich mit sozialen Fragen befaßten und gegen die Dominanz der Kultur der oberen Gesellschaftsschichten protestierten, begründeten die Tradition der sogenannten »Entwicklungsregionen-Bilder«. Sie bildeten keine einheitliche Schule, wohl aber eine sichtbare kunstgeschichtliche Tradition. Esko Männikkö's Fotografien unterscheiden sich von denen seiner Vorgänger darin, daß sie in Farbe sind; und sie zeigen nicht Außenansichten von einsamen, verfallenden Häusern mit Menschen in düsterer Stimmung und ländlicher Depression, sondern Interieurs voller Optimismus und sozialen Engagements in fast hedonistischer Darstellung.

Innerhalb der gegenwärtigen finnischen oder nordfinnischen Kunstszene steht Esko Männikkö mit seiner Dokumentarfotografie ziemlich allein. Die boomende Atmosphäre des sogenannten »Casino-Marktes« (der monetaristische Kapitalismus und die Konsumverherrlichung der achtziger Jahre) hat soziale Fragen in Finnland fast völlig verdrängt und an ihrer Stelle die weitreichende heutige pluralistische Einstellung eines »anything goes« eingepflanzt. Doch Esko Männikkö hat sich als Fotograf nicht dem Mainstream der finnischen Fotografie angeschlossen, jenem Modetrend, Malerei, Installation und Fotografie zu einem allgemeinen Potpourri zu verschmelzen, welches man nun die »Kunstfotografie« oder »künstlerische Fotografie« nennt.

## Diskussionen, Einheimische und Outsider

Die Welt, in der Esko Männikkö seine Aufnahmen macht, ist in der physischen Realität vielleicht weniger als eine Fahrstunde vom Stadtzentrum von Oulu entfernt, doch die konzeptuelle Distanz und die Distanz der Identitäten ist viel größer. Oulu, eine für finnische Verhältnisse »große« Stadt, liegt in der Mitte der langgestreckten Küstengegend am Bottnischen Meerbusen, ein schmaler, semi-urbaner Gürtel, der sich fast hundert Kilometer lang mehr oder minder ununterbrochen an der Küste entlangzieht. Einem Auswärtigen mag die Stadt vielleicht ein wenig komisch erscheinen, weil

Also, as a photographer Esko Männikkö has not followed the main stream of Finnish photography, the fashionable trend to emerge painting, installation and photography into general potpourri called »art« or »artistic photography«.

## Discussions, Insiders and Outsiders

The world Esko Männikkö takes in his photographs is physically perhaps less than an hour drive from downtown Oulu, but the conceptual distance and identity is much more. The city, considered as »large« in Finnish measures, is in the middle of the coast area of the vast Gulf of Bothnia, a flat and semi-urban belt which is spread along the coast almost unbroken for nearly one hundred kilometers. For the outsider, the city is perhaps a little comic, because it has only one center, the pedestrian strips of streets making it seem like a largest hamlet in the world.

In general, Esko Männikkö's work has had a positive reception here. His works are also well known outside the highbrow art affiliates or the art aficionados because some of them have been published in major magazines several years ago. His work seems to have the capability to arouse something else than the usual mute and uneasy Finnish Lutheran attitude towards images and feelings. Many people find them easy to speak of, even to argue about them.

We hear public maternal and paternal voices, worried of the narrowness of Finland's image in Esko Männikkö's photographs. Finland's »image« has been a much-discussed topic in recent years. Of course is a narrow image; the people represent a small sector of the whole population. But the idea that a photographer should be responsible of the image of the whole country seems as far fetched as the Soviet Socialist Realism or as close as the more recent Robert Mapplethorpe dispute in the USA.

Esko Männikkö is somewhat of an »Outsider« when viewed from the perspective of the Oulu art scene (Americans understand by this word »Outsider«, a self-taught and usually naive artist). Esko Männikkö was largely self-taught as many photographers and writers are, but he is not a Naivist. The world and people he depicts are much different from a suburban Finnish middle class, but they are far from innocent.

Many see Esko Männikkö as a result of increasing internationalism in art or Europe »defining its borders«. The so-called international art world is mainly concentrated in America and Europe; it is paradoxically and simultaneously a small and a large place. The art world has sometimes the amazing ability to pick up one artist to fame. I think that many people here would agree with a New York art critic

sie nur ein Zentrum hat; die Fußgängerzone macht sie zu so etwas wie dem größten Dorf der Welt.

Allgemein haben Esko Männikkös Arbeiten hier eine positive Aufnahme erfahren. Auch bei Menschen, die nicht den Kreisen der hohen Kunst und der Kunstbegeisterten angehören, sind sie bekannt, weil sie teilweise vor einigen Jahren in auflagenstarken Zeitschriften erschienen. Sie besitzen offenbar die Fähigkeit, noch etwas anderes zu erwecken als die gewohnte stumme und reservierte lutherische-finnische Einstellung zu Bildern und Gefühlen. Viele Menschen finden es einfach, über sie zu sprechen, auch über sie zu streiten.

Wir hören die mütterlichen und väterlichen öffentlichen Stimmen, die sich um das eingeschränkte Bild von Finnland in Esko Männikkös Fotografien sorgen. Über Finnlands Image ist in den letzten Jahren viel diskutiert worden. Natürlich ist dies hier ein eingeschränktes Bild; diese Menschen repräsentieren nur einen kleinen Ausschnitt aus der gesamten Bevölkerung. Aber die Idee, daß ein Fotograf die Verantwortung für das Image des ganzen Landes tragen sollte, scheint ebenso weit hergeholt wie der sowjetische sozialistische Realismus, und ebenso naheliegend wie der Streit um Robert Mapplethorpe in den USA.

Aus der Perspektive der Kunstszene von Oulu ist Esko Männikkö eine Art »Outsider« (mit diesem Wort bezeichnet man in Amerika autodidaktische und meistens naive Künstler). Wie viele Fotografen und auch viele Autoren ist er ein Autodidakt, aber er ist kein Naiver. Die Welt und die Menschen auf seinen Bildern sind sehr verschieden von der finnischen suburbanen Mittelschicht, aber sie sind alles andere als unschuldig.

Viele sehen bei Esko Männikkö das Resultat einer zunehmenden Internationalisierung der Kunst oder eines Europa, das »seine Grenzen definiert«. Die sogenannte internationale Kunstwelt ist weitgehend auf Amerika und Europa konzentriert; sie ist paradox, ein zugleich kleiner und sehr großer Schauplatz. Die Kunstwelt hat manchmal eine verblüffende Art, einen Künstler auszuwählen und auf die Höhe des Ruhms zu heben. Hier würden wohl viele Menschen dem New Yorker Kunstkritiker Robert Hughes (der selbst in den sechziger Jahren aus Australien nach New York kam) zustimmen, der schrieb:

»Die Essenz des kulturellen Kolonialismus ist, daß man sich selbst abverlangt, daß seine Arbeiten einem Standard entsprechen sollen, der dort, wo man lebt, von niemandem geteilt und von niemandem diskutiert werden kann.«<sup>6</sup>

Auf dem Hintergrund dieses Statements ist vielleicht leichter zu sehen, warum die Künstler und Autoren des Nordens, die sich bewußt dafür entschieden haben, hier zu leben, ihre persönliche Souveränität und Autonomie betonen.

Robert Hughes (who himself moved from Australia to New York in 1960's). He writes:

»The essence of cultural colonialism is that you demand of yourself that your work measure up to standards that cannot be shared or debated where you live.«<sup>6</sup>

Against this statement, it is perhaps easier to see why the members of the northern artistic and literary community, the artists and writers who have made a conscious choice to live here, have underlined their personal sovereignty and autonomy.

The landscape tradition of the 19th century avoided depicting signs of human beings in their panoramic paintings and photographs. Did the described pure, untouched nature with its natural phenomena visually highlighted somehow suggest to us that it was improper to expose human signs in the nature, as if it belonged to the peasant and agrarian culture that *de facto* many of us are from? Perhaps the abstract painting of the 1950's tried to suggest the same story to us by its pure, abstracted representation.

Is it our collective past (again: ourselves) that we see in Esko Männikkö's images? At the very sarcastic least, his works are disputed and measured against our own experiences in the Oulu beer pubs.

- 
- 1 Simon Schama, *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995, pp. 517 and 525.
  - 2 Excerpted from *Compton's Interactive Encyclopedia*. © 1994, 1995 Compton's NewMedia, Inc.
  - 3 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 107.
  - 4 Octavio Paz, *Ruhtinas ja narri*. Taide, Helsinki, 1988, p. 5. Translation from Finnish: Heikki Kastemaa.
  - 5 Vicki Goldberg, »Looking at the Poor in a Gilded Frame«, *The New York Times*, April 9th, 1995.
  - 6 Robert Hughes, *Nothing If Not Critical*, New York: Penguin, 1992.

Die Landschafts-Tradition des vorigen Jahrhunderts vermied es, in ihren panoramaartigen Gemälden und Fotografien Spuren von Menschen abzubilden. Sollte uns die dargestellte reine, unberührte Natur mit ihren visuell hervorgehobenen natürlichen Erscheinungen irgendwie bedeuten, daß es unschicklich wäre, Zeichen von Menschen in der Natur zu zeigen, als ob sie der bäuerlich-ländlichen Kultur gehörte, aus der viele von uns de facto kommen? Vielleicht wollte die abstrakte Malerei der fünfziger Jahre uns mit ihrer reinen, abstrakten Repräsentation dieselbe Geschichte bedeuten.

Ist es unsere kollektive Vergangenheit (d.h. wiederum: wir selbst), die wir in Esko Männikkös Bildern sehen? Zumindest – zu einem sehr sarkastischen Mindest – messen und diskutieren wir seine Arbeiten im Vergleich zu unseren eigenen Erfahrungen in den Kneipen von Oulu.

- 
- 1 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York: Alfred A. Knopf, 1995, S. 517 und 525.
  - 2 *Compton's Interactive Encyclopedia*, © 1994, 1995. Compton's New Media, Inc.
  - 3 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte* [Werke, Bd. 12], Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, S. 107.
  - 4 Octavio Paz, »El Principé: El Clown«, in: *In/Mediaciones*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983, S. 97. Zuerst erschienen im Katalog zur Retrospektive Henri Michaux, Paris (Centre Pompidou) / New York (Guggenheim), 1978.
  - 5 Vicki Goldberg, »Looking at the Poor in a Gilded Frame«, *The New York Times*, 9. April 1995.
  - 6 Robert Hughes, *Nothing If Not Critical*, New York: Penguin, 1992.