

I D A

K O

I T I

L A

IDA KOITILA MEMO

5	FÖRORD <i>FOREWORD</i> Markus Åström
18	SMÄLT MOTSTÅND <i>RESISTANCE TO MELTING</i> Michael Petry
43	OTYGLADE SKULPTURER OM DEN VISUELLA MAGIN I IDA KOITILAS KONST <i>UNTAMED SCULPTURES</i> <i>ON THE VISUAL MAGIC OF IDA KOITILA'S ART</i> Juha-Heikki Tihinen
61	TIDSKAPSEL MARIA DUNCKER I KONVERSATION MED IDA KOITILA OM HENNES KOMMANDE UTSTÄLLNING PÅ SINNE <i>TIME CAPSULE</i> <i>MARIA DUNCKER IN CONVERSATION WITH IDA KOITILA</i> <i>ABOUT HER FORTHCOMING EXHIBITION AT SINNE</i>
99	BIOGRAFI <i>BIOGRAPHY</i>
100	MEDVERKANDE <i>CONTRIBUTORS</i>

## FÖRORD

Markus Åström

De tre senaste åren har Ida Koitila varit verksam i Stiftelsen Pro Artibus residens Villa Snäckesund i Ekenäs. Under sin residensperiod har Koitila arbetat med ett flertal konstprojekt. Hon har gjort beställningsverk och en utställningshelhet som visas på Sinne vårvintern 2019. Vid sidan av detta arbete har denna bok tagit form.

Boken innehåller tre olika texter och tar fasta på Koitilas konst som en ingång till samtal. Koitila är själv intresserad av den kommunikation och det utbyte som tar form kring ett färdigt verk och av det innehåll och de betydelser som betraktaren tillför hennes konst. I hennes skulpturer och installationer ingår ett spännande möte mellan det bekanta och det främmande. Hon använder sig av readymade föremål som hon omarbetar eller förenar med organiska och icke organiska material. I sina verk pekar Ida Koitila på olika teman, men istället för att leda betraktaren genom färdiga berättelser skapar hon visuella ledtrådar och luckor som uppmuntrar till dialog med hennes konst.

I sina texter leder Juha-Heikki Tihinen och Michael Petry in till ett möte med Koitilas konst och lockar fram det som döljer sig däri. I samtalet mellan Koitila och konstnärskollegan Maria Duncker får läsaren en insyn i konstnärens processer och tankegångar. Ett digert bildmaterial kompletterar texterna och ger en fin överblick av Koitilas produktion.

## FOREWORD

Markus Åström

*For the last three years, Ida Koitila has been living at the Pro Artibus Foundation's Villa Snäckesund residence in Tammi-saari. During this residency period she has worked on a number of art projects. Koitila has created commissioned works and an entire exhibition to be shown at Sinne in early spring 2019. This book has taken shape alongside this work.*

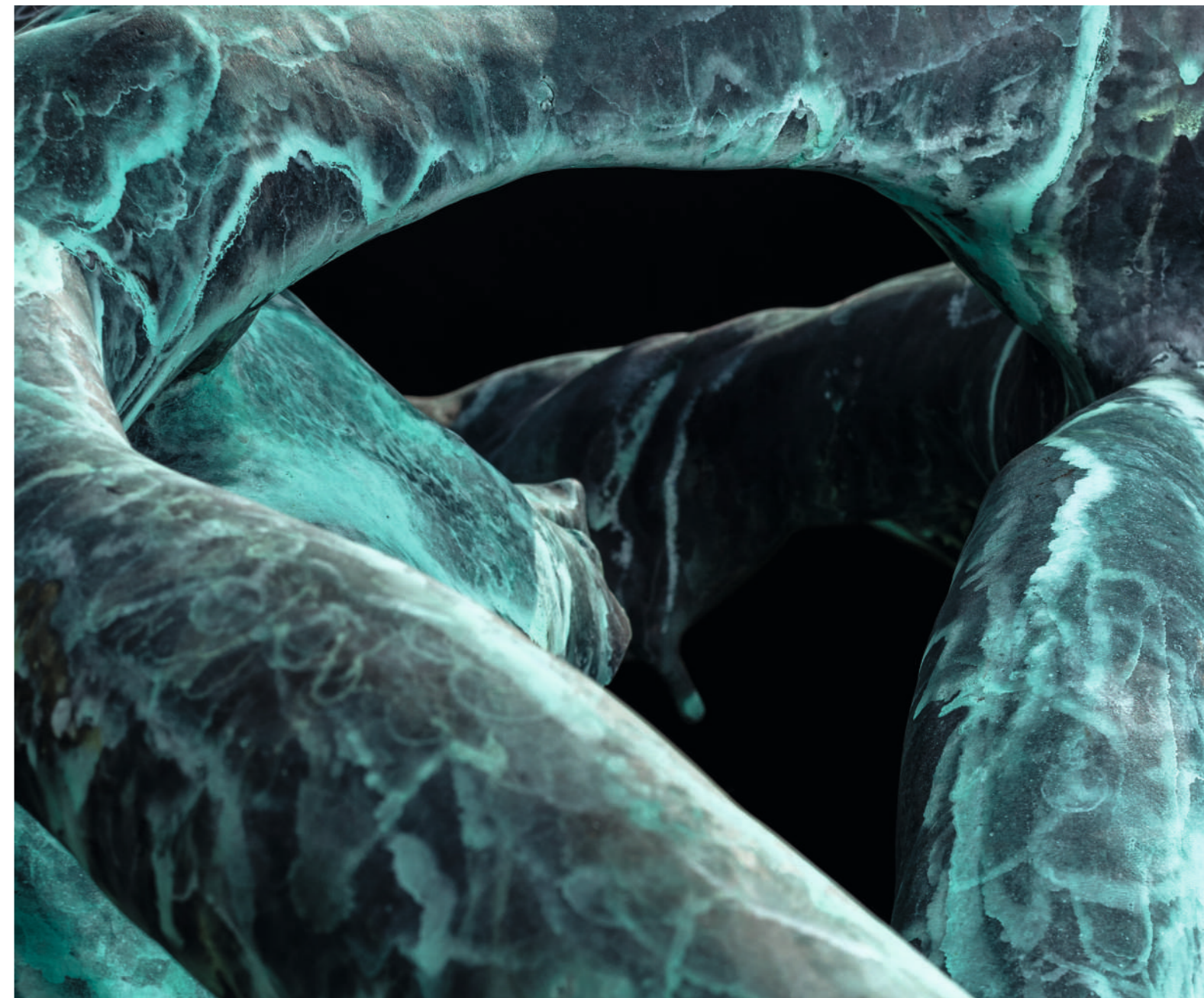
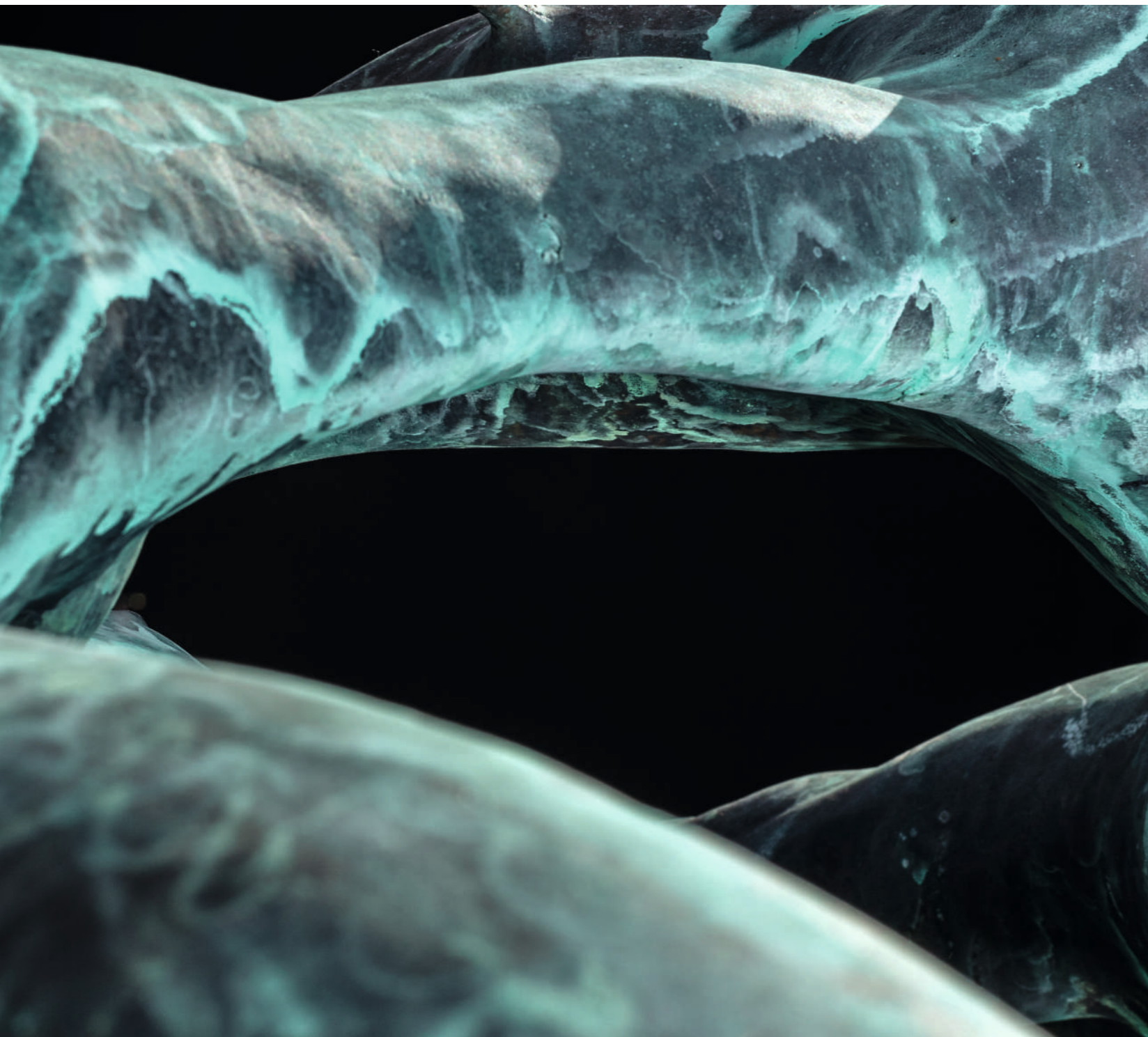
*It contains three diverse texts and treats Koitila's art as an entry point into a conversation. Koitila herself is interested in the communication and exchanges that take place around a completed work, and in the content and the meanings that viewers bring to her art. Her sculptures and installations involve an intriguing encounter between the familiar and the strange. She makes use of readymade objects that she reworks or combines with organic and non-organic materials. In her works Ida Koitila highlights various themes, but instead of leading the viewer through readymade narratives she creates visual clues and gaps that encourage dialogue with her art.*

*In their articles Juha-Heikki Tihinen and Michael Petry bring us face to face with Koitila's art and tease out what lies hidden within it. The conversation between Koitila and her fellow artist Maria Duncker gives readers an insight into the artist's processes and thinking. The copious image material complements the texts and provides a good overview of Koitila's production.*

EARTH  
(2018)

brons  
*bronze*  
120 cm





EARTH (detalj - detail)

UNDER THE DUVET (*serie - series*)  
(2012)

rep, vax  
*rope, wax*  
20 cm





BREATH  
(2018)

*gips, vax, plast  
plaster, wax, plastic*  
32 cm





FROZEN FAILURE  
(2013)

rep. wax  
rope, wax  
250 cm



FROZEN FAILURE (detalj - detail)

## SMÄLT MOTSTÅND

Michael Petry

När vi sitter på restauranger måste min partner alltid hindra mig från att leka med stearinljus. Jag älskar att peta på det heta vaxet för att få det att rinna ut snabbare, men det slutar alltid med en enda röra. Så när jag såg Koitilas nya verk täckta av vax svimmade jag nästan. De kallar på mig, talar ett språk som finns djupt nere i vårt undermedvetna. I tusentals år hade människor ingenting annat än skenet från ett vaxljus eller en lykta för att värja sig mot natten, mörkret och alla hemiska varelser – verkliga eller inbillade – som lurade bakom dörren. Vax är fortfarande något bekant för de flesta av oss, även om vi bara använder vaxljus för att skapa stämning, förföra någon eller för att be till en gudomlighet. Det ses vanligtvis inte som ett material för skulpturer, det går lätt sönder och blir smutsigt, det är inte beständigt, det känns temporärt och lite regelstridigt. När man talar om vax som skulpturmaterial är det vanligtvis skedet innan ett objekt gjuts i brons man avser. Förlorat vax är en enkel gjutteknik: ett original (vanligtvis i lera) placeras i en gipsform, varefter en vaxkopia gjuts. Vaxet bäddas sedan in i gips och smälts bort, kvar blir en hålighet som fylls med flytande metall.

## RESISTANCE TO MELTING

Michael Petry

*My partner always has to stop me playing with candles at restaurants. I love picking at the hot wax, making it pour out faster, but I always wind up making a mess. So when I saw Koitila's new works, covered in wax I swooned a bit. They call to me and speak a language deep inside our subconscious. For thousands of years humans had only the light of a candle, or a lamp to ward off the night, the dark, and all the scary creatures real or imagined just outside the door. Wax is still something familiar to most of us even if we only use candles to enhance the mood, seduce a lover, or pray to a deity. It is not usually seen as a sculptural material, it easily breaks and gets dirty, it is not a permanent coating, it seems temporary, and a bit transgressive. When we think of wax as a sculptural material it is usually seen as the stage before an object is cast in bronze. The lost wax method of casting is a simple one, an original object (usually clay) is placed in a plaster mould, then a wax version is cast. The wax is then embedded in plaster and burnt out, leaving an empty space for hot metal. Koitila often leaves her pieces in what might seem the intermediary state, but they are truly*

Koitila lämnar ofta sina verk i något som kan te sig som ett intermediärt tillstånd, men de är verkligen slutförda. Det vilar ingenting ofullständigt över dem.

Något som känns lika ostämt med hennes verk är de föremål som hon innesluter i vaxet; en hängsnara, ett taggtråds-klot eller en metallkedja. Dessa upphittade readymades associerar till Duchamp och hans förkärlek för att ge föremål en erotisk laddning genom sättet att välja ut och placera dem på. Hans verk *À bruit secret (With Hidden Noise, 1916)* är en assisterad readymade, där han tog ett snörnystan som klämdes fast mellan två mässingsskivor. Innan snörnystanet inneslöts mellan skivorna bad han (samlaren och vännen) Walter Arensberg att placera något inuti det, så att verket skulle skramla om man skakade på det. Duchamp bad Arensberg att aldrig avslöja för honom eller någon annan vad som fanns inuti. Hemligheter är erotiska till sin natur, liksom det är att droppa hett vax på en älskares bröst, så länge hen inte bränner sig. Koitila använder vax för att alludera till det inneboende våldet i att täcka över och dölja, samtidigt som hon anspelar på dess helande och "förlåtande" kvaliteter. Hennes serie av vita vaxklot heter *Under the Duvet (2012)*, en plats där älskande ofta befinner sig.

Koitila nystar taggtråd till klot innan hon täcker dem med vax. De förekommer både ensamma, såsom i *Metates (2015)* eller som delar av hela installationer, såsom i *Emulsion (2015)*, som för in livfulla pigment i hennes palett. *Metates* är mörk, nästan blåsvart, olycksbådande och bidande, medan *Emulsion*-verken har klara färger (dock beslöjade av vaxet) och bildar en trädgård av törnen, en del är klargröna, andra orange eller gula, utplacerade i bruna och gråa snår. Det är som om törnehäcken runt sagans Törnrosa har förvandlats, men inte av någon prins, utan av Koitila, som har slagits mot den farliga taggtråden och kämpat för att återföra den till oss som en skatt. Det finns en påtaglig spänning i verken, som om den fjättrade taggtråden när som helst kunde spränga sig ut ur det smekande vaxet. Verken lever och frodas i detta sköra vax. Dock är hennes monumentala klot *Earth (2018)* gjutet i brons och placerat i ett svenskt vildmarkslandskap. Klotet är patinerat i mörkbrunt eller svart och grön färg strömmar över det, som sprucket eller slungat

*finished. There is nothing undone about them.*

*What is equally disturbing about her works, are the things that she encases in wax; a hang man's noose, a ball of barb wire, or a metal chain. These found readymade objects call back to Duchamp and his fondness for erotically charging objects by his selection and placement of them. His À bruit secret (With Hidden Noise, 1916) is an assisted readymade whereby he took a ball of string and sandwiched it between two brass plates. Before the string was sealed in, he asked Walter Arensberg (a collector and friend) to place something inside the center of the ball of string so that when the work was shaken it would rattle. Duchamp asked Arensberg never to tell him or anyone else what was inside. Secrets are erotic by their very nature as is pouring a bit of hot wax on the chest of a lover, as long as you don't burn them. Koitila uses wax to allude to the inherent violence of covering and concealing while at the same time hinting at its healing and 'forgiving' quality. Her series of white wax balls is called Under the Duvet (2012), where lovers are often found.*

*Koitila winds strands of barbed wire into balls before covering them in wax. They come as solo works like Metates (2015) or as part of a whole installation as in Emulsion (2015), and bring vibrant pigment into her palette. Metates is dark, almost blue-black and is ominous and lurking while the Emulsion works are brightly coloured (but veiled in wax), and form a garden of thorns, some bright green, others orange or yellow, all set in thickets of brown and grey. It is as if the wall of thorns surrounding the mythic Sleeping Beauty has been transformed, not by a prince, but by Koitila who has fought those dangerous barbs and struggled to bring them back to us as treasure. There is such a palpable tension to these works, as if the constrained wire could burst out of the caressing wax at any moment. The works exist and thrive in that fragile wax. Yet her monumental ball Earth (2018) is cast in bronze and is situated in the wilds of a Swedish landscape. The ball has been patinated a dark brown or black, and then a green verdigris races across it like split or thrown wax. The wax works look light and airy while Earth sinks into the world under its own massive weight. It looks*

vax. Vaxverken ser lätta och luftiga ut, medan *Earth* sjunker ned i världen under sin massiva tyngd. Det ser ut som om det har fallit från skyarna och kunde ha krossat någon ensam vandrare vid landningen.

Det är den potentiella faran som gör *Frozen Failure* (2013) så obehaglig att se på. Verket består av ett antal snaror som hänger från en träbjälke, som ett personligt misslyckande eller kanske ett statligt misslyckande vi ser på. Många länder använder sig fortfarande av denna barbariska bestraffningsmetod och sorgligt nog använder också många unga män den på sig själva (män står för mer än 75 procent av alla självmord). Koitila konfronterar oss med deras och vår egen dödlighet. Lika oroväckande är hennes verk *Breath* (2018), där vitt vax förenar ett snorkelmunstycke i klar plast med ett vitt människoben. Varje försök att få munstycket att fungera är dömt att misslyckas, det är omöjligt att andas och man börjar kippa efter andan bara av att se på det. Verket kunde tillhöra ett okänt ursprungsfolk, eller ett museum för precolumbianska artefakter. Det bär på en mystisk, mörk kraft som för tankarna till de kvävande snarorna.

Dessa verk kompletterar andra skulpturer, som *Oxymoron* (2014) från utställningen *Time That Remains*. Här har Koitila placerat 21 enorma brända tändstickor i en perfekt cirkel som påminner om en sol eller ett ur, men ett mycket märkligt sådant, som inte baserar sig på de vanliga 24 timmarna. Varje tändsticka är svärtad i ena ändan, som om den hade bränts av en jätte eller ett troll med tvångssyndrom. Verket berättar om kaos, eld, sönderfall, och ändå är det så perfekt analt. I sin prydighet refererar det till ett annat verk på utställningen, *Ouroboros* (2013), en klassisk grekisk bild av en orm som slukar sin egen svans, en symbol för årstidernas cykliska karaktär eller rentav för tiden eller livet självt. Koitilas cirkel består av små gipsobjekt som ser ut som mänskliga ryggkotor placerade i en anatomiskt omöjlig yogaställning. Gipsobjekten utgår från en upphittad flintsten som hon tyckte liknade ett finger. Benlika är också de stenar hon har funnit och bundit ihop så att de bildar en korsning mellan en ryggrad och dubbelspiralen i en DNA-molekyl. Koitilas verk *DNA 1-3* (2013) binds samman, inte av nukleotider (bestående av fosfat, socker och kväve), utan av svart nylon-

*as if it has fallen from the sky and might have crushed a lone hill walker under its weight as it landed.*

*It is the potential for danger that makes Frozen Failure (2013) so uncomfortable to look at. The work comprises a group of rope nooses that hang from a wooden beam, a private failure, or perhaps it is a state failure we are looking at. Many countries still use this barbaric method of punishment and sadly many young men use it on themselves (men commit over 75% of all suicides). Koitila confronts us with their and our own mortality. Equally disturbing is her Breath (2018) where white wax joins a clear plastic mouthpiece from a snorkel to a white human bone. Any attempt to make the mouth piece function is doomed to failure, breathing in is impossible, and just looking at it catches our breath. The art work could belong to an unknown group of first nations people, or a museum for pre-Columbian artifacts. It has a strange and dark power to it which suggests the suffocation of the nooses.*

*These works compliment other sculptures like Oxymoron (2014) from her Time That Remains exhibition. In this sculpture Koitila has placed 21 huge burnt wooden matches in a perfect circle that reminds us of a sun, or a clock, but a very odd one, one not based on the regular 24 hours. Each stick is blackened at the end, as if it had been set alight by some giant or troll with a neatness disorder. It speaks of chaos, fire, disruption, and yet is so perfectly anal. In its tidiness it references another work in that show, Ouroboros (2013), a classical Greek image of a serpent eating its own tail meant to depict the cyclic nature of the seasons, if not time or life itself. Koitila's circle is made up of small plaster objects that look like human vertebrae placed in an anatomically impossible yoga pose. She based the plaster objects on a found flint stone, which she thought looked like a finger. Equally bone-like are the stones that she has found and strung together forming a cross between vertebrae and the double helix form of DNA. Koitila's DNA 1-3 (2013) are strung together, not by nucleotide molecules (made up of phosphates, sugars and nitrogens) but black nylon cord and primary coloured plastic stoppers. The contrast between the natural colour of the stones and the man made materials is jarring,*

rep och snörlås i färgad plast. Kontrasten mellan stenarnas naturliga färger och de konstgjorda materialen är skärande och associerar till Watsons och Cricks modeller (1953), som var de första som upplyste världen om hur DNA-strukturen ser ut.

Koitila tar det universella och gör det mycket personligt. Hennes visuella språk är udda och i väldigt hög grad hennes eget, men ändå har det förmågan att tala till oss, oavsett från vilket språk vi närmar oss det. Hon använder bortkastat material eller sådant som verkar ha hittats i ruinhögar – krossat plexiglas, gips, aska och salt (som i verket *Crash of Air*, 2015-2016) – på ett sätt som smälter vårt motstånd inför hennes förföriska hantering av dessa så osannolika och föga lovande konstnärliga medier.

*and speaks of the models made by Watson and Crick (1953) that first enlightened the world of DNA's structure.*

*Koitila takes universals and makes them very personal. Her visual language is quirky and very much her own, yet it has the power to speak to us regardless of which language we come to it from. The use of throw away materials or those that seem to have been found in a rubble heap - broken Plexiglass, plaster, ash and salt (in the work Crash of Air, 2015-2016) - all melt our resistance to the seductive way she has with these most unlikely and unpromising artistic media.*



BREATH TAKING  
(2012)

väderballonger, bomullssnöre, trä  
*weather balloons, cotton string, wood*  
varierande storlek  
*variable size*







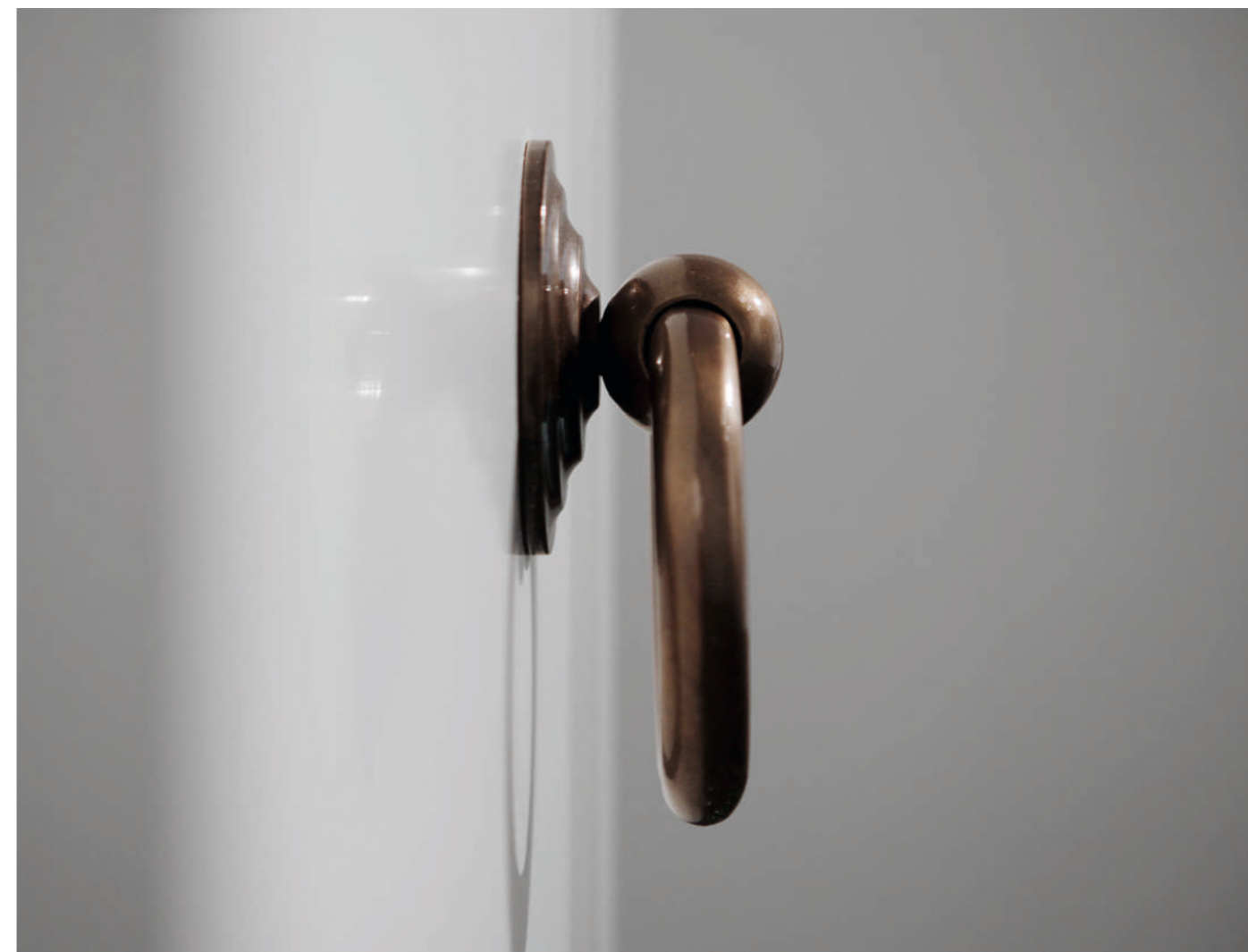
BREATHTAKING (detalj - detail)



ONE FOR ALL, ALL FOR ONE  
(2012)

trä, tapet, metall, plast  
*wood, wallpaper, metal, plastic*  
135 x 80 x 80 cm





ONE FOR ALL, ALL FOR ONE (detalj - detail)

THE FIRST AND THE LAST HOUSE  
(2010)

trä, asfalt, kakel  
*wood, asphalt, tile*  
45 x 120 x 80 cm



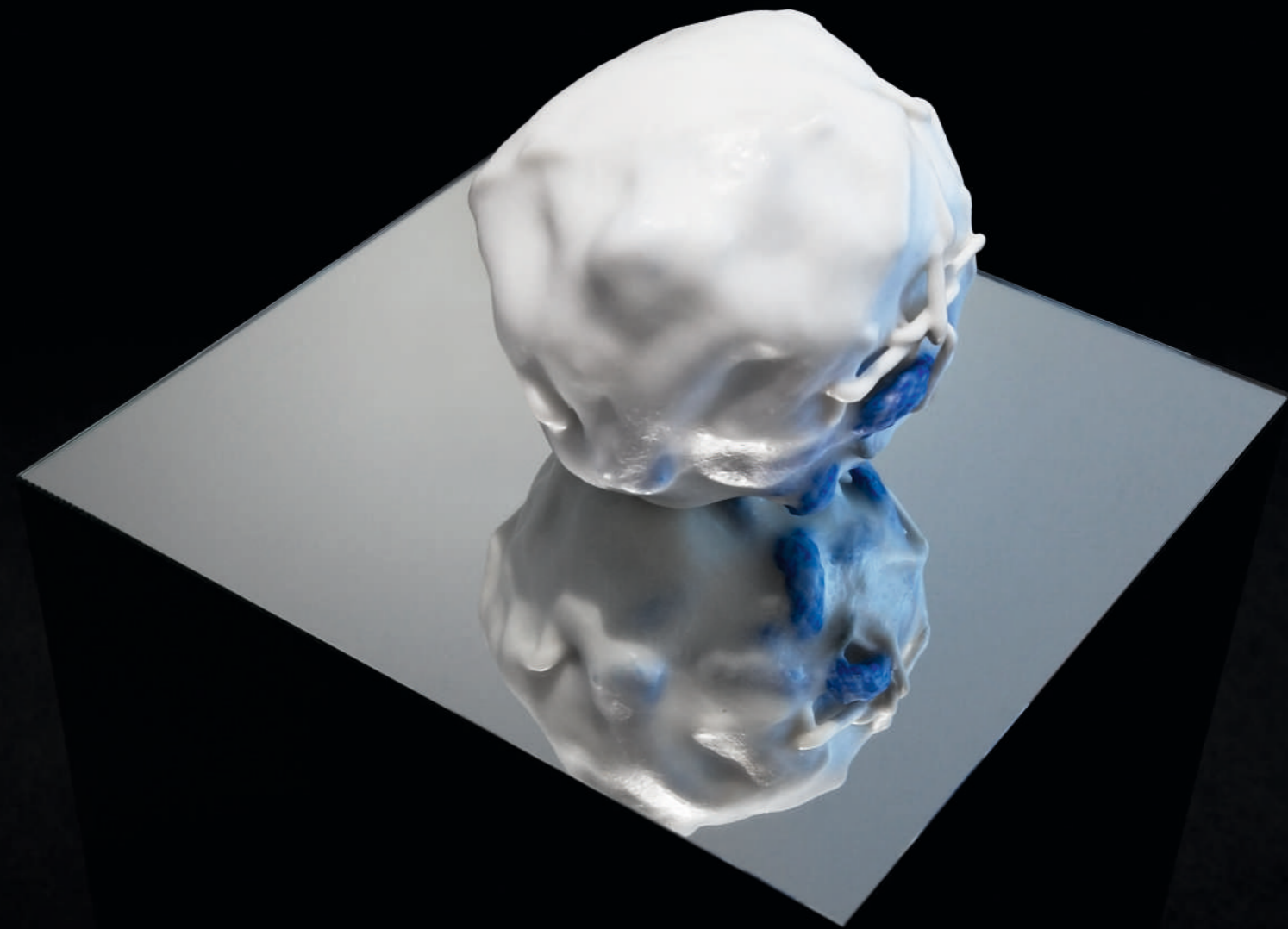
UNDER THE DUVET (*serie - series*)  
(2012)

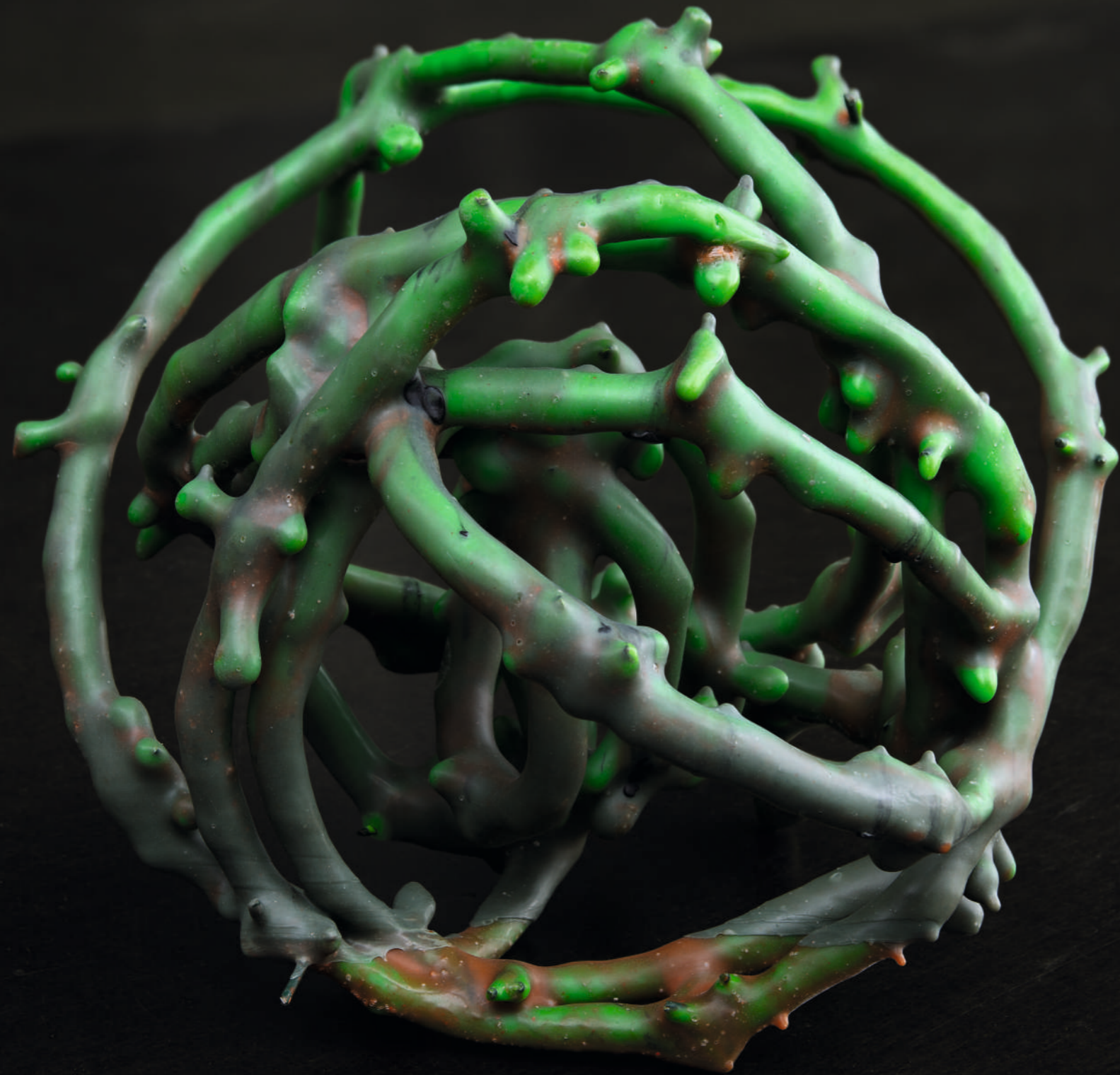
plast, snöre, metall, vax  
*plastic, string, metal, wax*  
19 cm



UNDER THE DUVET (*serie - series*)  
(2012)

plast, rep, vax  
*plastic, rope, wax*  
25 cm





DRAGON OF EDEN  
(2015)

taggtråd, vax  
*barbed wire, wax*  
25 cm

EXPANSION  
(2018)

taggråd, vax  
*barbed wire, wax*  
23 cm





## OTYGLADE SKULPTURER

OM DEN VISUELLA MAGIN I  
IDA KOITILAS KONST

Juha-Heikki Tihinen

I sin konst använder Ida Koitila allt från metallkättingar, rep och gips till vax. Konstnären ger form åt det överraskande och blottar samtidigt en besynnerlig magi. Traditionellt sett har konstverk låtit betraktaren tro att de skapats av naturen och inte människan. Koitila skapar däremot konst, som i sin tur skapar nya verkligheter.

I Koitilas konst blandas ofta readymades med egentillverkade föremål. I och med den förenande gesten blir ambivalens ett bestående inslag i verkens materialurval. Den ständiga alterneringen av funnet och tillverkat får betraktaren att tvivla på sina sinnen. Verket orsakar således ett psykiskt spänningstillstånd eller kräver särskild uppmärksamhet. En väv av det psykiska och fantastiska är dessutom närvarande bland materialen. Koitilas konst är vad den brittiska konsthistorikern Alex Potts (f. 1943) skulle kalla samtida skulptur: när det gäller installationer är betraktaren alltid inuti eller omringad av verket.<sup>1</sup> Betraktaren är varken utomstående eller objektiv i sina iakttagelser, utan verkligen en del av verket. Konstverket är ett utrymme som fullständigt omsluter kroppen. Också när Koitilas konstverk närmar sig

## UNTAMED SCULPTURES

ON THE VISUAL MAGIC OF  
IDA KOITILA'S ART

Juha-Heikki Tihinen

*Metal chain, rope, plaster and wax are all materials of Ida Koitila's art. She gives form to the surprising, and in doing so uncovers a strange enchantment. Traditionally artworks have deceived the viewer into believing that they have been created by nature and not by a human being. While Koitila creates art that creates new realities.*

*In Koitila's art readymades are mixed with objects made by the artist. This combination turns ambivalence into one of the works' materials, since the continual alternation between the found and the made causes viewers to doubt their own senses. When that happens, the work engenders a psychological tension or demands a special attentiveness. Present among the materials is an interweaving of the psychological and the fantastic. Koitila's art is what the British art historian Alex Potts (b. 1943) considers to be modern sculpture: in her installations the viewer is always inside the work or enveloped by it.<sup>1</sup> The viewer is very much a part of the artwork and not some neutral outside observer. The work is a space that completely surrounds our body. Spatiality also seems to manifest surreptitiously when one of*

traditionell skulptur, verkar det rumsliga på ett gåtfullt sätt vara närvarande. Till exempel *Earth* (2018) och *Expansion* (2018), som är ett slags nystan, har en rumslig ambivalens eftersom de går att titta in i.

Enligt konstnären är hennes senaste produktion förknippad med personliga upplevelser. En närstående har insjuknat och hon har fått följa med de fysiska förändringar som hör därtill. Upplevelsen har påverkat Koitilas tankar om kroppens relation till både samhället och jaget.<sup>2</sup> Kroppslighet är en självklarhet, men dess följder tänker vi sällan på. Vad händer om det vanliga och ovanliga blandas? Och hur upplever betraktaren en blandning av olika världar?

Konsthistorikern T.J. Clark (f. 1943) har skrivit om vad han upplever då han konfronteras med en målning – med fokus på ett omedelbart betraktande. Clark frågar sig vilka delar av upplevelsen han vill lyfta fram då han står inför och analyserar ett konstverk. Kan man uttala det uppenbara, trots att vissa kan tycka att det är banalt? Clark kommer ändå fram till att det finns orsak att framföra också uppenbara och omedelbara associationer då man tittar på och talar om ett konstverk.

Också den franske författaren och regissören Alain Robbe-Grillet (1922-2008) har behandlat betydelsen av det uppenbara. I verket *Pour un nouveau roman* (1963) förknippar han det självklara med styrka och verkningsfullhet.<sup>3</sup> I Koitilas konst uppenbarar sig det bekanta till exempel i materialvalen. Om verken betraktas mer noggrant stiger det vardagliga materialet fram. Att tala om den omedelbara upplevelsen tömmer inte verket på olika betydelser, snarare tvärtom.

## BEKVÄM I GRÄNSLANDET MELLAN DET BEKANTA OCH DET KUSLIGA

Sigmund Freud (1856-1939) tog fram begreppet *unheimlich*,<sup>4</sup> som också kan tillämpas på Koitilas verk. Freud var starkt påverkad av konst men skrev inte så mycket om ämnet. I början av sin text om *Unheimlich* påstår han att estetiken inte varit intresserad av någonting annat än skönhet, men då glömmar han det sublimes – upplevelsen av att

*Koitila's artworks resembles a sculpture in more traditional fashion. For example, the globe-like works Earth (2018) and Expansion (2018) are spatially ambivalent, because we can look inside them.*

*In the context of her recent art Koitila refers to her personal experience. Someone close to her becoming ill and the accompanying physical changes have affected the way Koitila thinks about the role of the body in society, but also in relation to the self.<sup>2</sup> We take being a body for granted, but we rarely remember to consider its effects. What happens when the ordinary and the extraordinary become intermixed? And how does the viewer experience the mixing up of different worlds?*

*The British art historian T.J. Clark (b. 1943) wrote about what he experiences when facing a painting – in concentrating on the immediate viewing experience. Clark also asks himself what issues he wants to foreground from the experience he has when faced with an artwork that he is analysing. Can the obvious, too, be said aloud at the peril of some people thinking it banal? Clark concludes that there is also reason to publicly state the obvious associations or those that spring immediately to mind when faced with a work and when talking about it.*

*The significance of the obvious also emerges in the French writer and film director Alain Robbe-Grillet's (1922-2008) Pour un nouveau roman (1963), in which he addresses the power and impact of the self-evident.<sup>3</sup> In Koitila's art familiarity is manifest, for example, in the choice of materials, when an everyday material is revealed once we inspect the work more closely. Talking about the immediate experience does not exhaust the work of its various meanings, but rather the opposite.*

## AT HOME IN THE MIDDLE GROUND BETWEEN THE HOMELY AND THE UNHOMELY

*Sigmund Freud (1856-1939) developed the concept of Das Unheimliche,<sup>4</sup> which we can extend to apply to Koitila's works. Freud was very influenced by art, even if he did not write very much about it. At the start of his investigation*

känna sig liten inför någonting större.<sup>5</sup>

Vid första anblick verkar *unheimlich* kanske inte så komplicerat, men det visar sig ändå att begreppet inbegriper mycket mer än bara det besynnerliga. Freud skriver följande: *„Heimlich är alltså ett ord som utvecklar sin betydelse mot ambivalens, tills det slutligen sammanfaller med sin motsats unheimlich.“*<sup>6</sup> Det finns förbindelser mellan konst och liv, och som begrepp speglar och formar de därför varandra. I sin analys uppmärksammar Freud de obehagliga inslag som kan få oss att uppfatta konstens betydelse på ett mer allmänt plan. Följande citat får stå som exempel: *“...det finns mycket som inte är kusligt i dikten men som vore kusligt om det hände i verkligheten, och /.../ i dikten finns många möjligheter att uppnå kusliga effekter som faller bort i verkliga livet.”*<sup>7</sup> Citatet berättar om någonting vi intuitivt redan vet om konstverk: de står i förbindelse med världen, men har också sin egen verklighet.

Det har också en viss betydelse hur Freud fortsätter ovan nämnda tanke: *“Men i detta fall kan diktaren också stegra och mångfaldiga det kusliga högt över den nivå som är möjlig i levande livet genom att han låter tilldragelser äga rum som i verkligheten inte alls eller högst sällan skulle ha hört till erfarenheterna”*<sup>8</sup> Det som känns verkligt, men ändå fränstötande och främmande, ger upphov till nya förnimmelser. Det bekanta får en spricka, och det är någonting som påverkar oss. I sina nya verk har Ida Koitila på ett associativt sätt bearbetat sina minnesbilder av *Apornas planet*-filmerna.

Filmserien *Apornas planet* (1968-1973) behandlar flera obekväma ämnen. Efter ett kärnvapenkrig har Tellus förändrats. Aporna är i ledande ställning och behandlar människorna som vettlösa djur. Efter en långvarig resa i rymden landar några astronauter på en okänd planet, som trots allt visar sig vara jorden. Den forna hemplaneten har genomgått omvälvande förändringar. Föremålen som finns kvar bland ruinerna och påminner om det förlorade förflutna har varit en inspirationskälla till vissa av Koitilas verk (till exempel *Spine* (2018) och *Mutation* (2018)). Dessa innefattar ryggkotor och andra objekt som omsluts av harts.

När vi betraktar Koitilas hartsskulpturer kommer det främmande nära inpå, för de utlöser en kedjereaktion av

*of the Unheimlich he says that aesthetics is not interested in anything but beauty, but here he forgets the sublime, in which human beings experience their own smallness in the face of something greater than themselves.<sup>5</sup>*

*The Unheimlich is more complicated than it may at first seem, since it is not just a question of strangeness, but of something else. Freud writes: “Thus heimlich is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, unheimlich.”<sup>6</sup> There are connections between art and life that make them into concepts that mirror and shape each other. In his analysis Freud points out the aspects of unease that cause us to form a notion of the meaning of art on a more general level. The following quotation serves as an example: “a great deal that is not uncanny in fiction would be so if it happened in real life; and in the second place that there are many more means of creating uncanny effects in fiction than there are in real life.”<sup>7</sup> The quotation tells us what we intuitively know about artworks: they exist in relation to the world, but they have their own reality, too.*

*It is worth noting how Freud takes the above idea further: “But in this case [the writer] can even increase his effect and multiply [the uncanny effect] far beyond what could happen in reality, by bringing about events which never or very rarely happen in fact.”<sup>8</sup> Something that feels real, but alien and strange awakens new sensations in us. There has been a breach in the familiar and this makes an impression on us. In her new works Ida Koitila has associatively re-worked her remembered images from the film Planet of the Apes.*

*The series of Planet of the Apes (1968-1973) movies touches on various regions of unease. The narrative deals with the way that the post-nuclear-war planet Tellus has turned into something different from before. The apes have ascended to a ruling position and treat humans as mindless animals. The astronauts, who have spent a long time travelling in space, land on an unknown planet, which is revealed to be the same one they originally left, but which has undergone major upheavals. Objects found in ruins that remind people of some lost past have been a source of inspiration for Koitila's works (for example, Spine (2018) or Mutation*



associationer. Konstnärens verk möjliggör ett möte med en readymade som trots allt är avskild och otillgänglig. Upplevelsen kan aldrig fullbordas och verket försätter oss därför i ett melankoliskt tillstånd. Överflöd har en avtrubbande inverkan medan frånvaro kan få oss att noggrannare uppmärksamma olika betydelser. Man kunde kalla Koitilas konstnärliga metod ett försök att återställa en frånvaro. Föremålet är synligt men kan endast vidröras med blicken, och betraktaren får då en möjlighet att upptäcka dess unika karaktär. Den haptiska sidan av föremålet är eliminerad eller förbjuden så vi har ingen annan möjlighet än att titta. Föremålet är både bekant och främmande, och följaktligen sammanfaller *heimlich* med *unheimlich*.

## FLÖDANDE VARIATION – MATERIELL AMBIVALENS

Koiti-la har ofta gjort konstverk i vax. Det är frågan om ett traditionellt material, men dess position inom skulpturkonsten har inte varit central. Ändå har man till exempel uppfattat dödsmasker i vax som föregångare till romarnas byst. Vax är obeständigt och mjukt, och därför har det aldrig kunnat tävla med klassiska skulpturmaterial som sten och brons.

Den franske filosofen och konsthistorikern Georges Didi-Huberman (f. 1953) har skrivit om hur vaxet som material haft en periferisk roll i konsthistorien. Enligt honom är det en följd av att dess materialitet rör sig mellan form och formlöshet.<sup>9</sup> Vax har möjliggjort en väldigt stark realism, och därför har materialet blivit ett obekvämt ämne för konsthistorien. I det här fallet har vi nämligen snarare att göra med trolleri än fri konst.

Men låt oss rikta blicken mot Koitilas konst! *Crash of Air* (2015-2016) består av stenliknande gipsbitar och avgjutningar av händer som placerats i en hög. Koiti-la delar människokroppen i bitar som hon använder i sin konst. Samtidigt tar hon isär betraktarens upplevelse och förvandlar den till någonting som är välbekant inom installationskonsten. I en installation är man tvungen att röra sig bland föremålen, omsluten av en plats. Man står aldrig i relation till ett enda objekt. Att stå framför en traditionell monumentalskulptur är en helt annan typ av upplevelse. Monumentet vill påverka

(2018)), *in which various objects, such as vertebrae, have ended up encased in resin.*

*In the resin sculptures the strangeness impinges on us closely, since they open up a rapid-fire burst of associations. In Koiti-la's works we encounter the readymade object in itself, but its inaccessibility within its own little cell makes our experience a melancholy one, since that experience can never be complete. This deficit makes us form meanings more attentively because the excess numbs us. As an artistic approach Koiti-la's working method could be termed compensation for a deficit, in which the viewer can perceive the exceptional nature of the object, since it is visible, but only tangible through the gaze. The haptic aspect of the object is forbidden or excluded, and so we can only look. That being the case, the object is both familiar and alien, the heimlich has become a part of the unheimlich.*

## FLÖDANDE VARIATION – MATERIELL AMBIVALENS

*Wax is a material that appears frequently in Koiti-la's works. It is a traditional ingredient, but it has not occupied a central position as a material for sculpture, even though, for example, the busts of Romans have been interpreted as being descendants of the wax death masks of their forebears. Wax has never ascended to the ranks of the classical materials, stone and bronze, because it is soft and ephemeral.*

*The French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (b. 1953) writes about how wax as a material has been marginal in art history because its nature as a material shifts between form and formless.<sup>9</sup> In art history wax has been seen as an unpleasant substance, since it allows a very powerful realism. That being the case, it has been associated not so much with free art as with magic tricks.*

*But now for a gaze into Koiti-la's art! Crash of Air (2015-2016) is a pile of bits of plaster that look like stone, but also casts of hands. When Koiti-la chops the human body up into its parts, which she then uses in her art, she at the same time breaks the viewer's experience into parts and reinforces the experience familiar from installation art. In an installation we are compelled to move around between the objects and*

och påminna. Betraktaren ska känna igen den historiska gestalten eller händelsen. Traditioner och sammanhållning har en betydelse för rituell hågkomst, för om man inte har samma föreställning om vad som är viktigt gällande historia och världsåskådning så blir det omöjligt att resa universella minnesmärken. Inom samtida skulptur har man rört sig bort från denna traditionella monumentala strävan. Istället för enhetlighet intresserar sig konstnärerna för rumslighet och materialitet som flerstämmiga möjligheter.

Koiti-las skulpturer är en lek med människogestalten och dess dimensioner. I *Spine* ser vi hur ryggraden kan tänjas ut till onaturliga proportioner, medan *Mutation* är en kortare version som tittar betraktaren rakt i ögonen. Vid första anblick har skulpturerna inte människoform, men konstnärens formspråk är trots allt antropomorfiskt. Koitilas sätt att leka med form och material följer det kusligas logik. Det bekanta blir så småningom eller delvis främmande och följaktligen är betraktaren tvungen att relatera till det behagliga och menlösa, samtidigt som det främmande och otyglade kommer in i bilden.

Föremålen som täckts av harts befinner sig i en egen värld, i en annan verklighet. Vi kan se, men har inte tillträde till denna plats. Den är sitt eget hermetiska utrymme. Världarna och verken som konstnären skapar är som minnen där det förflutna är närvarande, men ändå borta. I Koitilas konst finns en lekfullhet som har att göra med hur hon använder och kombinerar olika material. Konstnärens attityd är besläktad med de tankar om lek som Friedrich Schiller (1759-1805) utvecklade.<sup>10</sup> Han betraktade leken som någonting frivilligt, som ändå inte är planlöst. I leken står form i samklang med materia. Den som leker kan uppfatta skillnaden mellan verklighet och de egna handlingarna, men fortsätter ändå leka på fullt allvar. Koiti-la använder å sin sida ofta harts och vax, material som befinner sig mitt emellan form och formlöshet. Materialen är som i ett mellanrum, och påminner således om Schillers definition av lekdriften.

Ida Koiti-la skapar konstverk som placerar betraktaren mellan olika världar. Då kan betraktaren känna sig som vax, och till sitt väsen vara mitt emellan form och formlöshet. Med hjälp av sina konstverk kan Koiti-la leka med betrakta-

*cannot be face to face with just one object, rather, we are always surrounded by multiple objects and the space itself. This is the diametric opposite experience from the one we have when faced with a traditional monumental sculpture. A monument wants to have an effect and to evoke memories. The viewer is made to recognize a historical figure or event. In this rite of remembrance community and tradition are significant, since if the concept of what is important historically or for some worldview is not shared, it is impossible to put up universal memorials. In contemporary sculpture the traditional monumental aspiration has been turned into another idea. Instead of something unified artists are interested in spatiality and materiality as polyphonic possibilities.*

*Koiti-la's sculptures play with the human figure and dimensions, in that the vertebrate Spine can stretch to be larger than life-size, while Mutation, being shorter, looks us straight in the eye. Koiti-la's form language is anthropomorphic, even if the sculptures are not at first glance human-shaped. Koiti-la plays with forms and materials in a manner that follows an unhomely logic. The familiar becomes strange, but only gradually or in part, so that the viewer is constantly involved with the homely and the tame, but the strange and the wild come in, too.*

*Inside the resin the objects are in their own world, whose reality is other. It is visible, but we cannot get into it, since it is its own hermetic state. Koiti-la creates worlds and works that are like memories. In our memories the past is present, and yet absent. Her art exudes a playfulness that is linked to the way she uses and combines materials. Her attitude is akin to the idea of the "play drive" developed by Friedrich Schiller (1759-1805),<sup>10</sup> which is voluntary, but not unpremeditated. In play form and substance achieve harmony. The person playing is cognisant of the gap between their own actions and reality, but is, nevertheless, serious in their play. Meanwhile, the resin and wax that Koiti-la uses so frequently are materials that exist somewhere between form and the formless, making them into intermediate states reminiscent of Schiller's definition of the play drive.*

*In her art Ida Koiti-la creates works that transport the viewer to somewhere between worlds. The viewer then ex-*

rens upplevelse, som blivit ett slags knippe av komplexa känslor. Det bekanta och det främmande kommer nära och lyckas gräva fram nya tankar och upplevelser ur sinnets djupaste hålor. Konsten har visat sin förmåga att forma verkligheten och orsaka mutationer i vårt tänkande.

*periences being like wax, which is by nature somewhere between form and formlessness. Their viewing experience becomes a complex bundle of emotions, with which Koitila can play via the medium of her works. The familiar and the strange come close to us, eliciting new thoughts and experiences from out of the depths of the mind. Art has revealed its power to shape reality and to trigger mutations in our thinking.*

s. p. 42

## METATES

(2015)

taggtråd, vax  
*barbed wire, wax*  
25 cm

## LITTERATUR

Clark, T.J. 2006: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. Yale University Press. New Haven and London.

Didi-Huberman, Georges 2008 (1998): *Viscosities and Survivals*. Art History Put to the Test by the Material. Translated by Jane Marie Todd. I *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*. Edited by Roberta Panzanelli. Getty Research institute. Los Angeles.

Freud, Sigmund 2005 (1919): *Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä*. Översättning Markus Lång. I *Murhe ja melankolia – sekä muita kirjoituksia*. Vastapaino, Tampere.

Freud, Sigmund 2007 (1919): *Det kusliga*. Översättning Ingrid Wikén Bonde, Clarence Crafoord och Lars Sjögren. I *Samlade skrifter av Sigmund Freud: XI Konst och litteratur*. Natur och Kultur, Stockholm.

Potts, Alex: *Sculptural Imagination 2009 (2000)*. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale University Press. New Haven and London.

Potts, Alex 2013: *Experiments in Modern Realism. World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*. Yale University Press. New Haven and London.

Schiller, Friedrich 1982 (1795): *On the Aesthetic Education of Man*. In a Series of letters. Edited and translated by Elizabeth M. Wilkinson & L.A. Willoughby. Clarendon Press. Oxford.

- 1 Potts 2009, 55.
- 2 Se intervjun med Koitila i denna publikation, 61. "En person som står mig nära har under de senaste åren genomgått en drastisk fysisk förändring. Det har fått mig att tänka på kroppens funktion i samhället men också jagets relation till kroppen."
- 3 Potts 2013, 217. Potts skriver om Robbe-Grillet's banala (flat) realism.
- 4 Kuslig, obehaglig, främmande.
- 5 Freud 2005, 30.
- 6 Freud 2007, 329.
- 7 Freud 2007, 349.
- 8 Freud 2007, 350.
- 9 Didi-Huberman 2008, 154-156.
- 10 Se t.ex. Schiller 1982.

## LITERATURE

Clark, T.J. 2006: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. Yale University Press. New Haven and London.

Didi-Huberman, Georges 2008 (1998): *Viscosities and Survivals*. Art History Put to the Test by the Material. Translated by Jane Marie Todd. In *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*. Edited by Roberta Panzanelli. Getty Research Institute. Los Angeles.

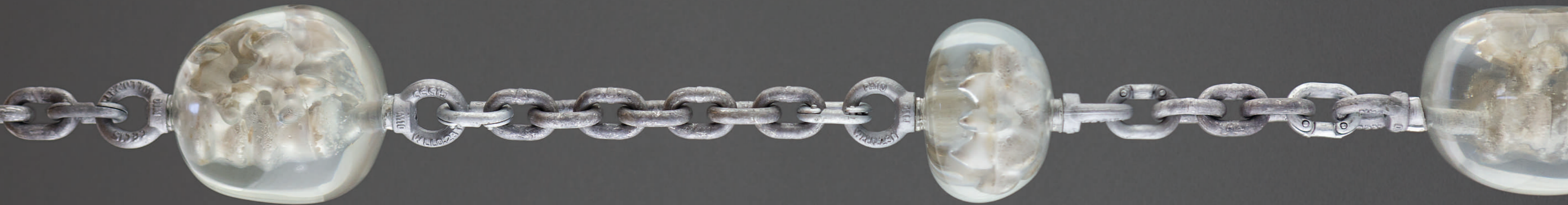
Freud, Sigmund 2005 (1919): *Das Unheimliche – epämukavuuden elämyksestä*. Finnish translation by Markus Lång. In *Murhe and melankolia – sekä muita kirjoituksia*. Vastapaino, Tampere. [English translation 1955: "The Uncanny". in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. XVII, ed. and trans. James Strachey et al. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.]

Potts, Alex: *Sculptural Imagination 2009 (2000)*. The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist. Yale University Press. New Haven and London.

Potts, Alex 2013: *Experiments in Modern Realism. World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*. Yale University Press. New Haven and London.

Schiller, Friedrich 1982 (1795): *On the Aesthetic Education of Man*. In a Series of Letters. Edited and translated by Elizabeth M. Wilkinson & L.A. Willoughby. Clarendon Press. Oxford.

- 1 Potts 2009, 55.
- 2 See the interview with Koitila in this volume, 61. "Over the last few years, someone very close to me has gone through a drastic physical change. This has got me thinking about the function of the body in society, but also in relation to the self."
- 3 Potts 2013, 217. Potts writes about Robbe-Grillet's flat realism.
- 4 Unhomely, weird, odd – usually translated as "uncanny". But uncanny/homely do not usually have the same connotations of unhomely/home-ly that unheimlich/heimlich and the Finnish epäkotoisa/kotoisa tend to have.
- 5 Freud 2005, 30.
- 6 Freud 2005, 40.
- 7 Freud 2005, 64.
- 8 Freud 2005, 65-66.
- 9 Didi-Huberman 2008, 154-156.
- 10 See, for example, Schiller 1982.



SPINE  
(2018)

wax, gips, metall, harts  
wax, plaster, metal, resin  
380 cm







MUTATION  
(2018)

vax, gips, metall, harts  
wax, plaster, metal, resin  
130 cm



MUTATION (detalj - detail)



## TIDSKAPSEL

MARIA DUNCKER I KONVERSATION MED  
IDA KOITILA OM HENNES KOMMANDE  
UTSTÄLLNING PÅ SINNE

MD: Nu sitter vi här i din ateljé och ser på de olika delarna till din installation. Verket är ännu i process, det är ju flera månader tills din utställning kommer att vara uppbyggd på Sinne. Kan du berätta om hur de har kommit till och vad de betyder för dig?

IK: Just det här verket har en väldigt personlig utgångspunkt. En person som står mig nära har under de senaste åren genomgått en drastisk fysisk förändring. Det har fått mig att tänka på kroppens funktion i samhället men också jagets relation till kroppen. Det japanska företaget Kokoro har utvecklat en humanoid robot med starkt mänskliga drag. Kusligt! Jag ser den överdrivna fascinationen för hybriderna som ett tecken på ett samhälle med kollektiv dödsångest. Ett försök att rekonstruera en människa fast utan den viktigaste beståndsdel; nämligen den organiska kroppen. Det är som om vi glömt bort den helt i vår högteknologiska värld. Men när kroppen slutar fungera, blir den plötsligt det enda *verkliga*. I den här installationen har jag utgått från ett komplett människoskelett (i plast) som jag har monterat isär och sedan gjutit på nytt i gips.

## TIME CAPSULE

MARIA DUNCKER IN CONVERSATION WITH  
IDA KOITILA ABOUT HER FORTHCOMING  
EXHIBITION AT SINNE

MD: *We're now sitting in your studio and looking at the various parts of your installation. The work is still in progress; it's actually a few months until your exhibition will be set up at Sinne. Can you tell us how the parts have come about and what they mean to you?*

IK: *This specific work has a very personal starting point. Over the last few years, someone very close to me has gone through a drastic physical change. This has got me thinking about the function of the body in society, but also in relation to the self. The Japanese company Kokoro has developed a humanoid robot with extremely human features. Spooky! I find the overblown fascination with the hybrid as a sign of a society with a collective fear of death. As an attempt to reconstruct a human being, albeit without the most important component: the organic body. It's as though we had totally forgotten about this in our high-technology world. But when your body stops functioning, it suddenly becomes the only thing that is real. In this installation I started with a complete human skeleton (made of plastic), which I've dismantled and then recast in plaster.*



MD: De här skelettdelarna du talar om har ju fått ett helt nytt liv i din installation. Kan du berätta lite om din arbetsprocess och om hur du arbetar med material?

IK: Ja, de går igenom en hel rad skeenden före de blir färdiga. Just nu ligger de i ett vattenbad som jag preparerat med järnpulver så att det roströda vattnet ska bilda mörkare stråk där gipset inte är så slätt. Efter rostbadet ska de sänkas ner i ännu ett bad med stearin där de får en yta av vax. Jag försöker alltid skapa processer där materialet får verka på egen hand. Då bildas oväntade strukturer som tar form helt utan inblandning av min hand.

MD: I det sista skedet kapslas alla dessa delar in i konsthartset och bildar egna små units eller kulor. Vad sker då?

IK: I det skedet tar den organiska metamorfosen slut. Man kan säga att hartset blir till en sorts skyddande kapsel. Kapslarna, eller kloten, ska sedan slutligen monteras på rostiga kedjor med skruvstänger och bultar.

MD: Det som slog mig direkt när jag såg alla skelettdelarna och de rostiga kedjorna var att de tillsammans blir till någon typ av minne eller varning, som ett omen. Eller som en skatt som inte blivit rörd på jättelänge. Det är lite romantiskt men också skrämmande och jag tycker om den där kombinationen. Speciellt i det som sker i kloten. Man associerar till så många olika saker. De ser ut som hologram, eller som brevtyngher. I och med att de flesta av kotorna är symmetriska kommer man också att tänka på Rorschachs personlighetstest. Det är lätt att gå åt flera olika håll från det här verket. Alla element kan kombineras på så många olika sätt och bilda olika händelsekedjor eller ge impulser till olika historier. Men får man upplevelsen av en person? Eller är den upplöst i för många delar? Jag tror att jag aldrig ens skulle fatta det! Men det kanske inte är det du vill med det här verket?

IK: Från början var det jätteviktigt att varje del av skelettet skulle finnas med. Att betraktaren på så sätt skulle få tillgång till sin egen fysiska verklighet genom att bli medveten om alla smådelar vi faktiskt består av. Men jag har märkt att det blir mindre och mindre viktigt under tiden jag jobbar. Just nu är jag i ett skede där jag inte alls är säker på om jag vill använda mig av alla delar, utan där jag istället tänker att det



MD: These skeleton parts you talk about have really taken on a whole new life in your installation. Can you tell us a bit about your working process and about how you work with materials?

IK: Yes. They go through a series of developments before they're finished. Right now, they're lying in a water bath that I prepared using iron powder so that the rust-red water will form darker streaks where the plaster isn't so plain. After the rust bath, they will be immersed in yet another bath of stearin, where they'll acquire a wax surface. I always try to create processes in which the material gets to act on its own. This leads to the formation of unexpected structures that take shape entirely without the involvement of my own hand.

MD: In the last stage, all these parts are encapsulated in synthetic resin and form their own small units or globes. What happens then?

IK: In that stage the organic metamorphosis comes to an end. We could say that the resin becomes a kind of protective capsule. Finally, the capsules, or globes, will be mounted on rusty chains using threaded rods and bolts.

MD: What struck me directly when I saw all the skeleton parts and the rusty chains was that together they become a type of token or warning, like an omen. Or like a treasure that has not been touched for ages. This is a bit romantic, but also frightening, and I like that combination. Especially in what happens in the globes. One can associate them with so many different things. They look like holograms, or like paperweights. Since most of them are symmetrical you also start thinking of Rorschach's personality test. It's easy to start with this work and go in many directions. All the elements can be combined in so many ways and constitute various sequences of events, or provide impulses for different stories. But do we experience the presence of a person? Or is it broken up into too many parts? I don't believe I could ever even comprehend it! But maybe that's not what you're after with this piece?

IK: Right from the beginning, it was extremely important for every part of the skeleton to be there. So viewers could get in touch with their own physical reality through being aware of all the small parts that we are in fact made up of. But I've

är viktigare hur de ben jag väljer ut fungerar i rummet och som helhet. Så mycket förändras under processens gång. Inledningsvis hade jag ju inte planerat att jag skulle doppa dem i vax. När den aspekten kom till blev det plötsligt viktigare. Så är det ju med alla processer; ett val pressar bort ett annat och så vidare. På så sätt kommer man ju vidare hela tiden.

MD: Utrymmet där du kommer att installera verket är ju så klart en stor del av det hela. Det är ett väldigt klart och tydligt rum. Speciellt med dess två sidor som utgörs av enorma fönster. Det blir ganska lyxigt på något sätt. Det här blir nu din andra utställning på Sinne. Den första var *Breathtaking* (2012), och där använde du också ben. Hur förhåller du dig till den utställningen och till att arbeta i samma utrymme igen?

IK: Det känns roligt att få jobba i samma utrymme igen eftersom jag känner det lite nu. Jag vet inte om det är därför det också blir ett lite liknande verk. Det blir som en evolution av det förra verket. Just de stora glaspartierna var ett viktigt element i *Breathtaking* eftersom de förvandlade rummet till ett jätteakvarium som man också kunde titta in i när galleriet var stängt. Men det jag älskar mest med utrymmet är det mörka golvet. Jag har till och med funderat på att blåstra kedjorna för att jag gillar den där gråa tonen så mycket. När man blåstrar metall ser det nästan ut som grafit. Jag jobbar ofta så med platsen. Att de arkitektoniska elementen får ta fram en färg och trycka tillbaka en annan.

MD: När kedjorna blåstras får de nog en annan tidsålder. Nu är de så här superrostiga och då blir det ganska nostalgiskt. Men med blåstringen går de mera in i framtiden.

IK: Jag tycker den blåstrade kedjan känns ambivalent på något sätt. Den är både sliten och helt oanvänd på en och samma gång. Man vet inte om den är så på grund av slitage eller om den är ny och någonting kommer att hända med den senare. Den hamnar liksom lite mittemellan där. Jag försöker alltid att hitta material som har den egenskapen. Eller kombinera objekt som fungerar så tillsammans. Då blir det en tolkningsfråga i vilken riktning verket lutar och det tycker jag är spännande. Det är så jag tänker med den blåstrade kedjan och de rostfärgade bendlarna. Att gipset

*noticed that this gets to be less and less important while I'm working. Right now, I'm at a stage where I'm not even sure that I want to use all of the parts, rather, I think it's more important how the bones that I select function in the space and as a whole. So much changes as the process goes on. Initially I actually didn't plan, e.g., to dip them in wax. When that aspect came up, it was suddenly more important. That's really what it's like with all processes: one choice excludes another, and so on. In that way you actually go forwards all the time.*

MD: *The space where you'll be installing the work, of course, constitutes a large part of the whole. It's a very uncluttered, plain space. Especially with its two sides consisting of enormous windows. It becomes quite luxurious in a way. This will be your second exhibition at Sinne. The first was Breathtaking (2012), in which you also used bones. How do you feel about that exhibition and working in this space again?*

IK: *It's fun to get to work in the same space again since I'm familiar with it a bit now. I don't know whether that's why the work is also somewhat similar. It's like an evolution of the previous piece. The windows in particular were an important element in Breathtaking, since they transformed the room into a giant aquarium that people could also peer into when the gallery was closed. But what I love most about the space is the dark floor. I even thought of sandblasting the chains because I like that grey shade so much. When you sandblast metal, it looks almost like graphite. I often work like that with the place. So the architectural elements get to bring out one colour and subdue another.*

MD: *When the chains are sandblasted they tend to take on another age. Now, they're super-rusty, so it gets quite nostalgic. But the sandblasting takes them more into the future.*

IK: *I think sandblasted chain feels ambivalent in a way. It's both time-worn and totally the reverse simultaneously. We don't know if it's that way because of wear and tear, or whether it's new and something is going to happen to it later. It ends up being sort of in between. I always try to find materials that have that quality. Or to combine objects that work that way together. Then it becomes a matter of*





liksom sugit upp det där rostiga vattnet och på så sätt lever i samklang med kedjan. Som i symbios. Man vet bara inte om det är något positivt eller negativt. Det får betraktaren själv avgöra.

**MD:** Det är fint hur du har behandlat materialet med alla dessa lager. Det blir en bra kombination med blästrade kedjor. Ja, hur man nu tänker; ett skelett har ju en dyster sida också. Men allt det här får det att bli vackrare och upp-lyft på sätt och vis. Det blir en slags begravning, eller en ritual egentligen. Den känslan får jag nu när vi diskuterar och visualiserar medan allt ännu är halvfärdigt. Du har väl ingen titel för utställningen ännu? Har du några ideér på vad den skulle kunna heta?

**IK:** Jag har varken en utställningstitel eller en titel på verket. Jag tror att det kommer bli en och samma. Men jag har inte börjat tänka på det riktigt än. Titlar brukar komma till väldigt sent för mig. Oftast får jag en sån där titel-uppenbarelse flera år efter att verket är färdigt.

**MD:** Ändrar du den sen då på nytt? Eller är det för sent?

**IK:** Det beror lite på situationen. Jag gjorde en installation för Bildkonstakademins 160-års jubileum 2008 och då hade jag kris eftersom allt gjordes under en vecka och jag bara slängde fram en titel; *Taxidriver* som jag sen nästan direkt tyckte var hemsk. Något år efter det skulle verket publiceras i en katalog och då började jag givetvis tänka på den där titeln igen och ville ändra den men då hade katalogen redan gått i tryck och det var för sent. Men den nya titeln *Echo* fanns sen ändå på min hemsida.

**MD:** Haha, fantastiskt! Har du inga titlar på lager?

**IK:** Jag har jättemånga på lager. Men den listan går jag igenom regelbundet och då ryker alltid mer än hälften. Oftast får man en sån där snilleblix, tror man, men efter några dagar fungerar det inte alls mer. Titlar är så svårt. Det blir en så tydlig hänvisning om i vilken riktning betraktaren ska titta. Man hamnar så lätt i den där *Taxidriver*-fällan. Jag är ju upp-vuxen i en sån tid också. Där man ofta refererade till populärkulturen. Titlar som *Metates* eller *Emulsion* har jag plockat från kemin och de funkade bättre eftersom de tar tillbaka verken till arbetsprocessen och refererar till olika material och hur de beter sig i förhållande till varandra. Just det här

*interpreting which way the work is tending, and I find that exciting. That's how I'm thinking with the sandblasted chain and the rust-coloured pieces of bone. That the plaster has sucked up that rusty water and hence lives in harmony with the chain. Like in a symbiosis. We simply don't know whether it is something positive or negative. Viewers have to decide that for themselves.*

**MD:** *It's great the way you've treated the material with all these layers. It makes a good combination with the sandblasted chains. Indeed, if we now think about it: a skeleton actually has a darker side, too. But all of this makes it more beautiful and uplifting in a way. It becomes a kind of funeral, or a ritual anyway. I get that feeling now when we're discussing and visualizing it with everything still half-finished. Presumably you don't have a title for the exhibition yet? Have you any thoughts about what it could be called?*

**IK:** *I have neither an exhibition title nor a title for the work. I believe they will be one and the same thing. But I've not started thinking about that just yet. Titles usually come in very late for me. More often than not, I get one of those title revelations several years after the work is finished.*

**MD:** *Do you then change it once again? Or is it too late?*

**IK:** *That depends a bit on the situation. I made an installation for the Academy of Fine Arts' 160th anniversary in 2008 and then I had a crisis, since everything was done within a week and I simply threw out a title: *Taxidriver*, which I then almost immediately thought was terrible. Some years later, details of the work were to be published in a catalogue and, at that time, I, of course, began to think about the title again and wanted to change it. But by then the catalogue had already gone to print and it was too late. But also by then the new title, *Echo*, was already on my website.*

**MD:** *Ha ha, fantastic! Have you no titles in store?*

**IK:** *I have loads in store. But I go through that list regularly and then more than half of them are always rejected. More often than not, you get what you think is one of those brainwaves, but after a few days it no longer works at all. Titles are so difficult. It becomes such a clear indication of the direction in which the viewer is supposed to look. You so easily fall into that *Taxidriver* trap. I actually grew up in such*

verket skulle kunna ha en sådan titel. Eller så en titel som har med verkets personliga utgångspunkt att göra, men jag vill egentligen aldrig avslöja de personliga motiven bakom mina verk.

**MD:** Ta datumet då du fick benranglet på posten! Jag tycker att ett datum skulle passa det här verket eftersom tiden är så närvarande i det här. Det är ju något vi ständigt återkommit till då vi suttit här och försökt förstå verket.

**IK:** Ja, ett datum skulle fungera ganska bra eftersom man inte vet om man daterar en början eller ett slut. Jag ska tänka på det så får jag tacka dig sen om det blir så till slut.

**MD:** Slutligen; du nämnde tidigare att du inte vill vara personlig i dina verk. Varför är det så viktigt för dig?

**IK:** Det känns som om jag skulle beröva något från betraktaren om jag berättade för mycket om mina egna personliga utgångspunkter. Jag är medveten om att många hävdar det motsatta. När jag började studera konst på förberedande konstskolor i Sverige kände jag den motsättningen väldigt starkt. Det personliga skulle göras till något allmängiltigt och politiseras. Själv växte jag upp i en ganska udda familj och kände att jag knappt hade några beröringspunkter med människorna i min omgivning, och det där sitter nog kvar. Det har gjort att jag upplever att vi människor i grund och botten varseblir världen på diametralt olika sätt. Det är både skrämmande och fascinerande.

Samtalet bandades i Ida Koitilas ateljé den 12 Juni 2018.

*a period, too. Where you often made references to popular culture. I've taken titles like Metates or Emulsion from chemistry and they work better, since they take the piece back to the working process, and refer to various materials and how they behave in relation to each other. This particular work could have that sort of title. Or then a title that has something to do with the work's personal starting points, but I actually never want to reveal the personal motivations behind my works.*

**MD:** *Take the date you got the skeleton in the post! I think a date would suit this work, since time is so present here. This is actually something that we have constantly come back to while we've been sitting here trying to understand the work.*

**IK:** *Yes, a date would work quite well, since you don't know whether you are ascribing a date to a beginning or an end. I'll think about that, then I can thank you later on if it ends up that way.*

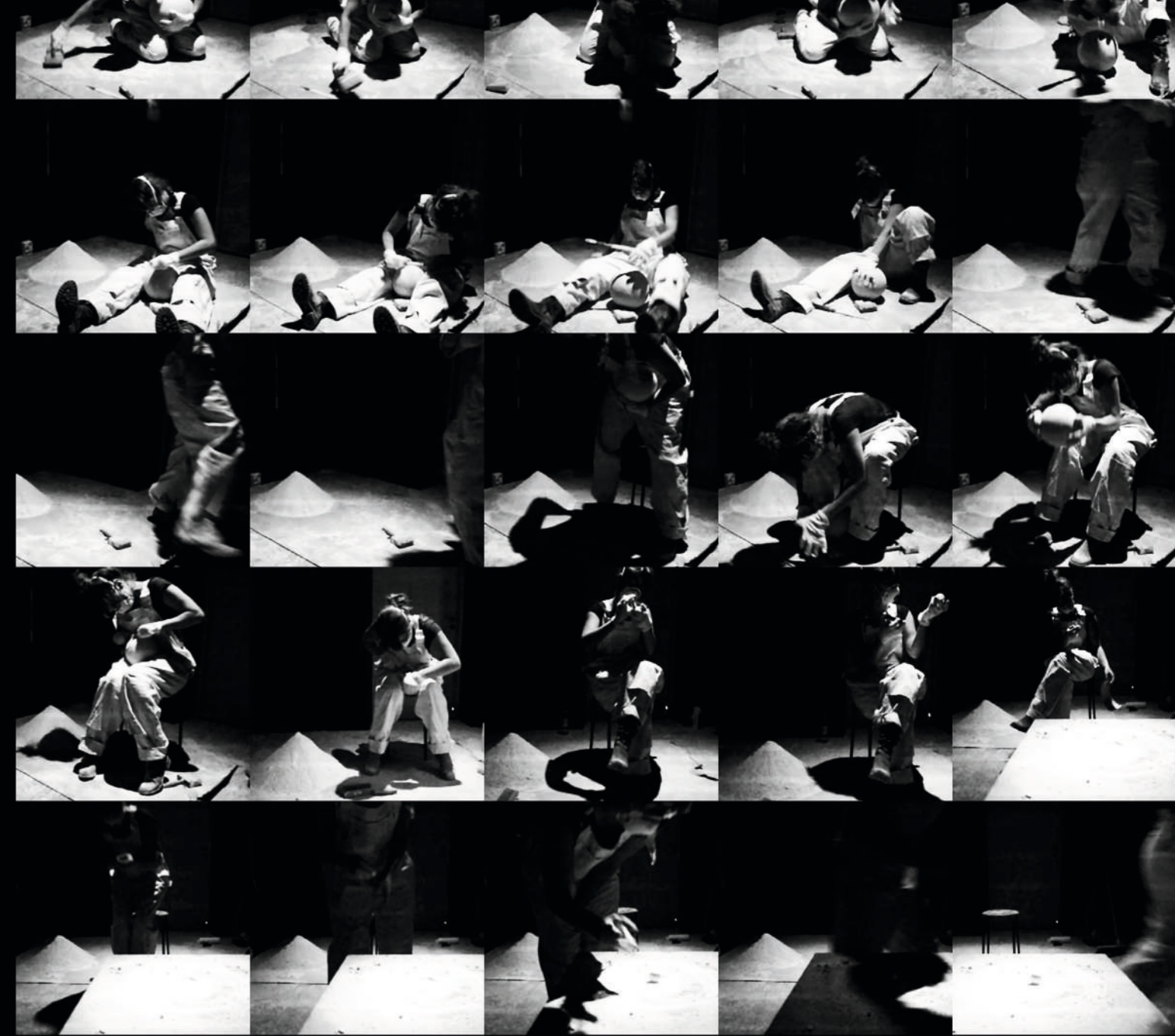
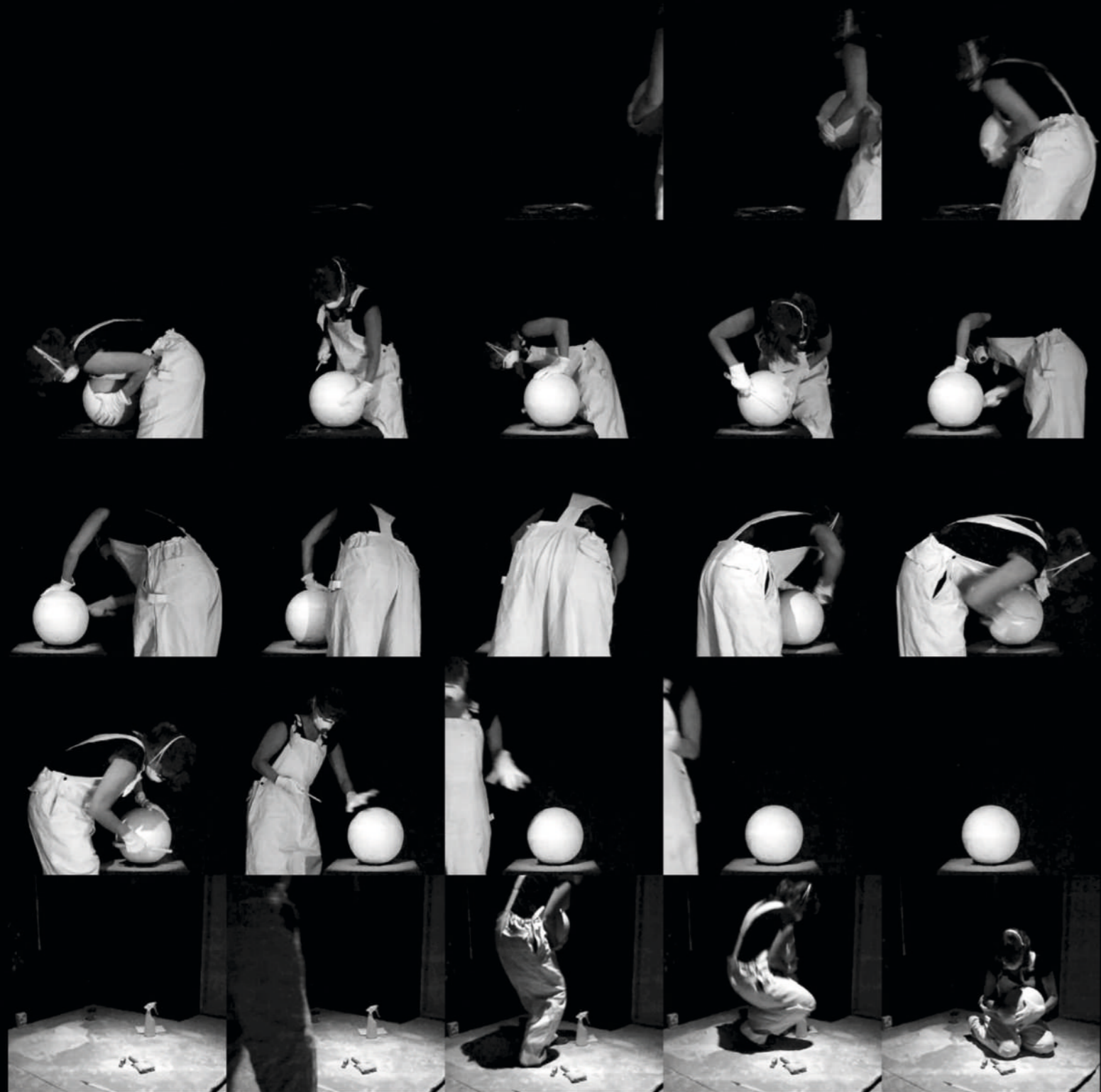
**MD:** *Finally; you mentioned earlier that you didn't want to be personal in your work. Why is this so important to you?*

**IK:** *It feels like I would be depriving the viewer of something if I told them too much about my own personal starting points. I'm aware that a lot of people say the opposite. When I began studying art at preparatory art schools in Sweden, I felt this conflict very strongly. The personal should be made into something universal and be politicized. Myself I grew up in quite an odd family and felt I had hardly any points of contact with the people around me, and that's still the case. It's meant that I experience people as fundamentally perceiving the world in diametrically different ways. That's both frightening and fascinating.*

*This conversation was recorded in Ida Koitila's studio on 12 June 2018.*







sidd. pp. 70-71 **BODY IN MIND**  
(2018)

vax, gips, harts, glas  
wax, plaster, resin, glass  
10 cm

**MEMORIAL**  
(2015)

fotosekvenser från en videodokumentation  
photo sequences from a video documentation  
03:21 min



CRASH OF AIR  
(2015-16)

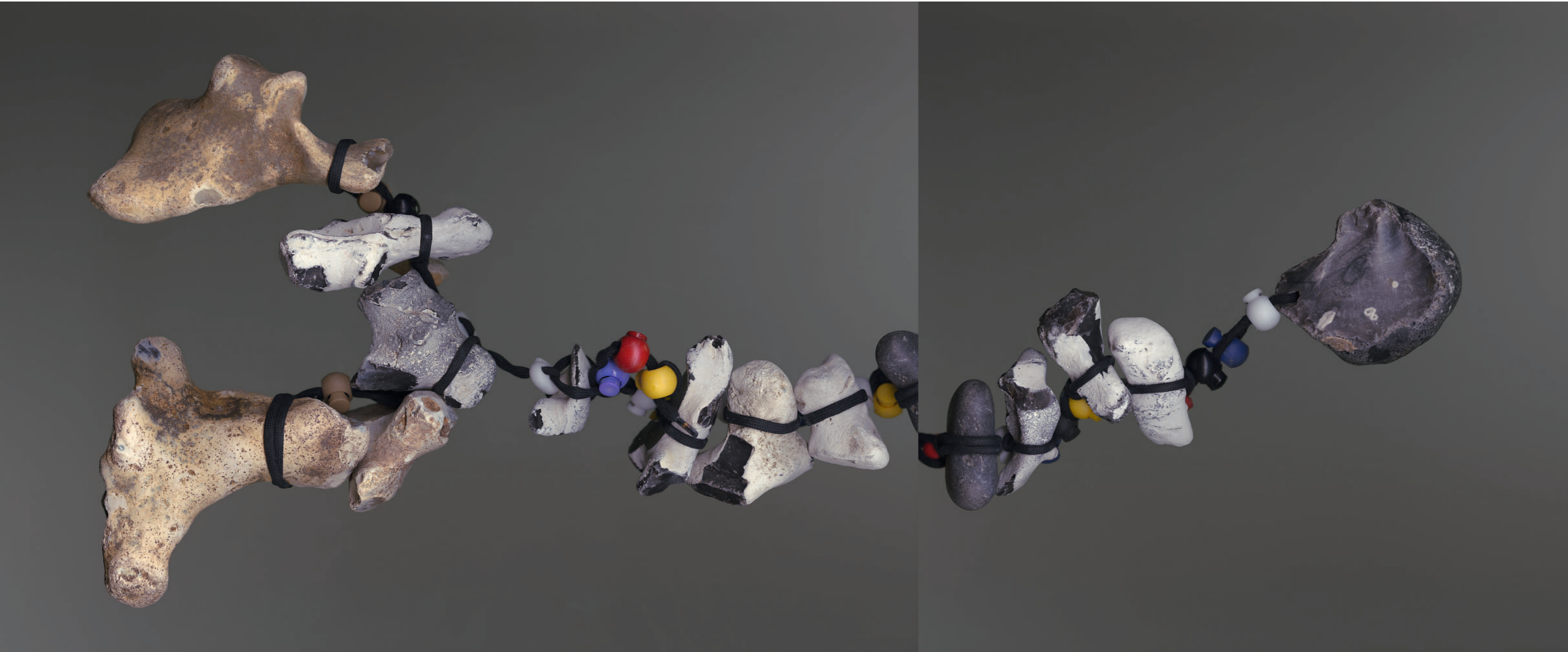
gips, pigment, aska, krita, salt  
plaster, pigment, ash, chalk, salt  
varierande storlek  
variable size







CRASH OF AIR (detalj - detail)



DNA 1  
(2013)

flintsten, plast, skosnören  
*flint, plastic, shoe laces*  
50 cm



DNA 2  
(2013)

flintsten, plast, skosnören  
*flint, plastic, shoe laces*  
50 cm



DNA 3  
(2013)

flintsten, plast, skosnören  
*flint, plastic, shoe laces*  
50 cm

EVOLUTION  
(2014)

gips, aska, harts, snäckor, ljusrör, glaskulor, pigment  
*plaster, ash, resin, seashells, tube lights, marble balls, pigment*  
98 x 98 x 20 cm

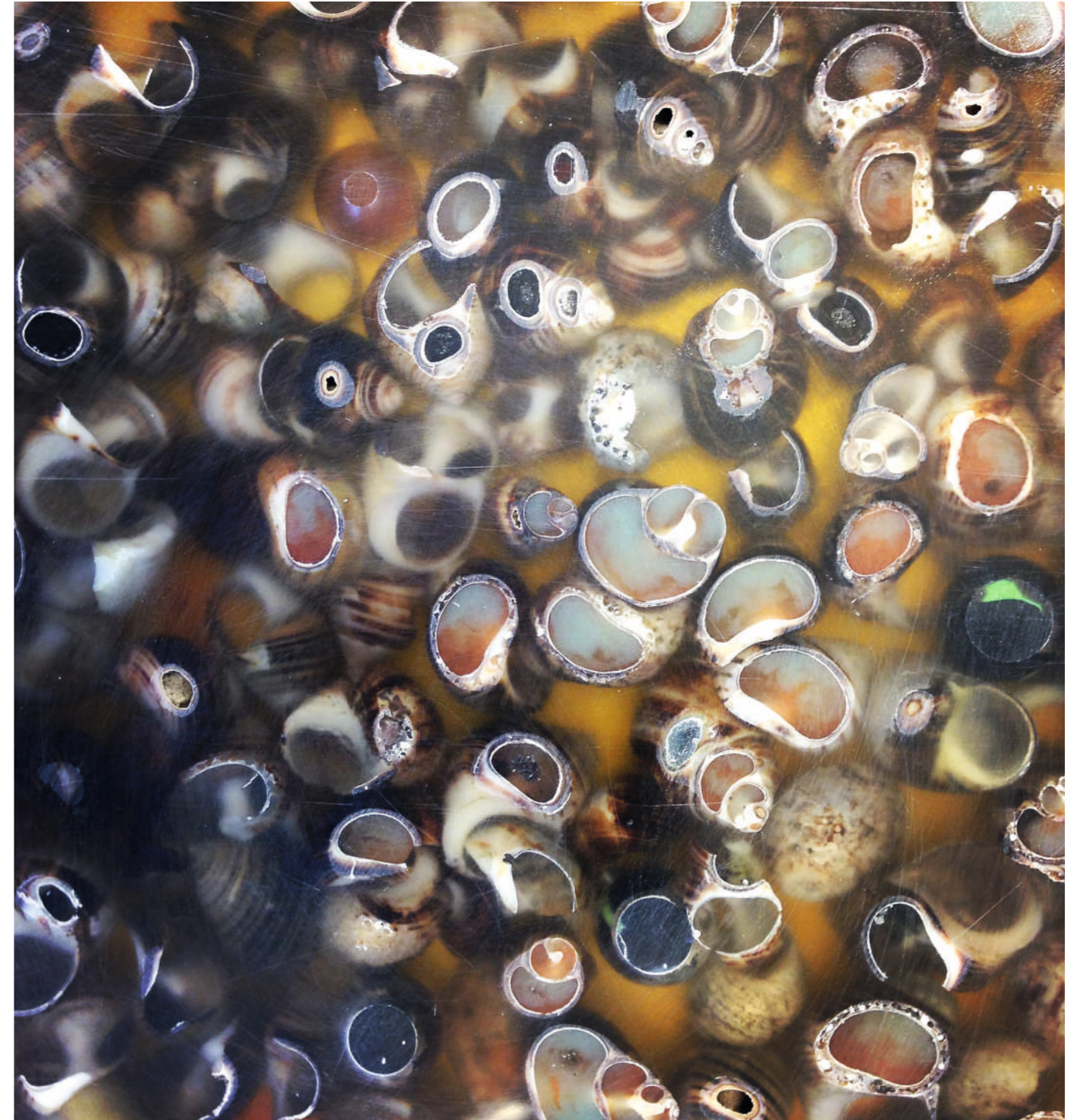


EBB OCH FLOD - *TIDE*  
(2017)

EBB  
harts, metall, pigment, snäckor, aska, glaskulor, LED-ljus  
*resin, metal, pigments, seashells, ash, marble balls, LED light*  
110 cm



EBB (detalj - detail)





FLOD

harts, metall, pigment, aska, snäckor, koraller, plast  
resin, metal, pigments, ash, seashells, corals, plastic  
250 cm

Offentlig utsmyckning av Stiftelsen Tre Smeders kontor i  
Kvarteret Victoria på Busholmen i Helsingfors.  
*Public art work for the Stiftelsen Tre Smeder foundation's  
office in the Victoria Quarter at Jätkäsaari in Helsinki.*





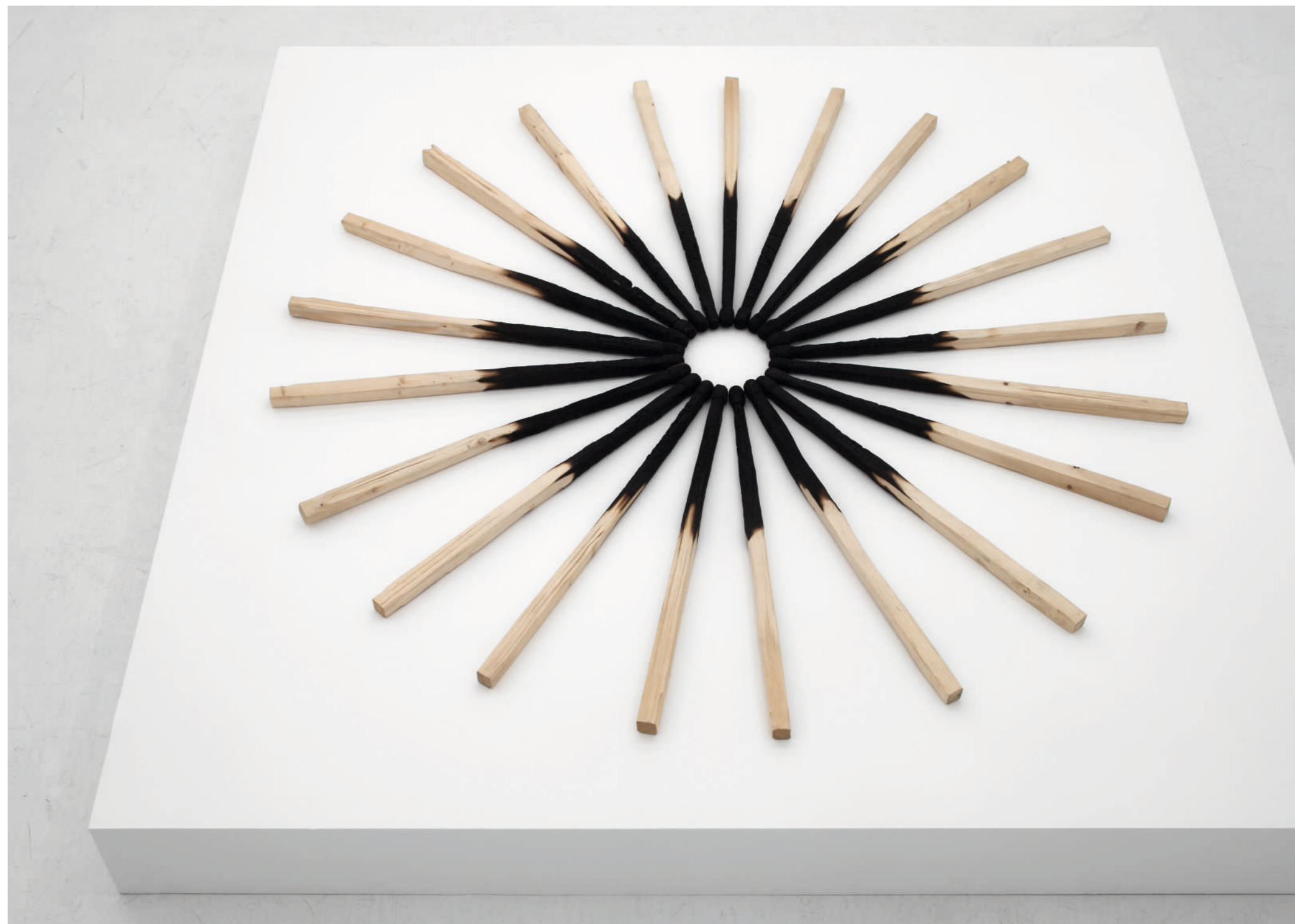


OUROBOROS  
(2013)

*gips*  
*plaster*  
75 cm

OXYMORON  
(2014)

trä  
*wood*  
130 cm





## BIOGRAFI

IDA KOITILA (f. 1983 Borås, Sverige) bor och arbetar i Finland. Efter avslutade studier vid Bildkonstakademin i Helsingfors har hon haft flertalet separatutställningar och deltagit aktivt i gruppställningar både i hemlandet och utomlands. För tillfället är hon stipendiat i Pro Artibus residensprogram Villa Snäckesund och aktuell med en soloutställning på Sinne i Helsingfors. Hennes arbeten har visats bl.a. på Finlandsinstitutet i Tyskland, Berlin (2016), Galleri Thomas Wallner, Simris, Sverige (2016), Vienna International Apartment, Berlin (2015), Berlin Gallery Weekend, Lehrter Siebzehn (2014), Helsinki Contemporary (2014), Candyland, Stockholm (2013), Musterzimmer, Berlin (2012), Royal Academy Schools Gallery, Hornsey, London (2007), och senast på Skulptur i Pilane, Sverige (2018).

## BIOGRAPHY

*IDA KOITILA (b. 1983 Borås, Sweden) lives and works in Finland. Since completing her studies at the Academy of Fine Arts, Helsinki, she has had several solo exhibitions and actively participated in group exhibitions both in Finland and abroad. She is currently on a scholarship in the Pro Artibus residency programme at Villa Snäckesund and has a solo exhibition at Sinne in Helsinki. Her work has been shown at the Finnish Institute in Germany, Berlin (2016), Galleri Thomas Wallner, Simris, Sweden (2016), Vienna International Apartment, Berlin (2015), Berlin Gallery Weekend, Lehrter Siebzehn (2014), Helsinki Contemporary (2014), Candyland, Stockholm (2013), Musterzimmer, Berlin (2012), Royal Academy Schools Gallery, Hornsey, London (2007), and most recently at Skulptur i Pilane, Sweden (2018).*

## MEDVERKANDE

**MARIA DUNCKER** är en konstnär bosatt och verksam i Finland. Hon arbetar tvärkonstnärligt med skulptur, installation, performance och video. 1992 utexaminerades hon från Bildkonstakademin i Helsingfors, där hon studerade både skulptur och mixed media. Dunckers gränsöverskridande samarbete med konstnärer inom andra konstarter har varit av stor betydelse i hennes senaste arbeten. Hennes verk har visats på gallerier, museer och festivaler både i Finland och internationellt. År 2008 nominerades Duncker som kandidat till Ars Fennica-priset.

**DR. MICHAEL PETRY** är konstnär, författare och chef för MOCA, London. Han var en av grundarna till Museum of Installation i London, har varit gästande curator vid Konstakademiet i Oslo, och curator för Royal Academy Schools Gallery i London. Han har bl. a. skrivit följande böcker: *Installation Art* (1994), *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (2003), *Hidden Histories: 20th Century Male Same Sex Lovers in the Visual Arts* (2004), *The Art of Not Making: The New Artist Artisan Relationship* (2011), *Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition* (2013) och *The WORD is Art: The Global Use of Language in Contemporary Art* (2018). Petry var den första gästkonstnären vid Sir John Soane's Museum och hans privatutställning *The Touch of the Oracle* (Palm Springs Art Museum) åtföljdes av en bok som återspeglar en tioårig karriär.

## CONTRIBUTORS

**MARIA DUNCKER** is an artist based in Finland. She works in a mixture of sculpture, installation, performance and video. In 1992, she graduated from the Academy of Fine Arts in Helsinki, where she studied sculpture and mixed media. Duncker's collaborations with artists from other fields have become even more significant in her latest works. Her art has been shown at galleries, museums, and festivals in Finland and abroad. In 2008, Duncker was shortlisted for the Ars Fennica Award.

**DR. MICHAEL PETRY** is an artist, author and Director of the Museum of Contemporary Art, London. He co-founded the Museum of Installation, was Guest Curator at Oslo's Kunstakademiet, and was Curator of the Royal Academy Schools Gallery. His books include: *Installation Art* (1994), *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses* (2003), *Hidden Histories: 20th Century Male Same Sex Lovers in the Visual Arts* (2004), *The Art of Not Making: The New Artist Artisan Relationship* (2011), *Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition* (2013) and *The WORD is Art: The Global Use of Language in Contemporary Art* (2018). Petry was the first Artist in Residence at Sir John Soane's Museum and his one man show *The Touch of the Oracle* (Palm Springs Art Museum) was accompanied by a ten year career review book.

**JUHA-HEIKKI TIHINEN** är en konsthistoriker från Helsingfors. Han arbetar som curator för Stiftelsen Pro Artibus. Till sin utbildning är Tihinen FD från Helsingfors universitet (2008), där han också är docent i konsthistoria. Sedan slutet av 1990-talet har han verkat som kritiker, curator, lärare och forskare. Han har skrivit mycket om både modernism och samtidskonst. För sitt arbete som kritiker belönades Tihinen år 2008 med E.J. Vehmas pris.

**MARKUS ÅSTRÖM** är en konstnär och curator från Helsingfors. Han har studerat skulptur vid Konstakademin vid Åbo yrkeshögskola 1996-2000. Sedan 2011 är han anställd vid Stiftelsen Pro Artibus med fokus på curatering och ledning av Sinne. Han koordinerar även projekt inom ramen för offentlig konst.

**JUHA-HEIKKI TIHINEN** is a Helsinki-based art historian. He works as a curator at the Pro Artibus Foundation. Tihinen holds a PhD from the University of Helsinki (2008), where he is a docent in art history. Since the end of the 1990s, he has been a critic, curator, teacher and researcher. He has written widely on modernism and contemporary art. Tihinen was awarded the E.J. Vehmas Prize for his work as a visual art critic in 2008.

**MARKUS ÅSTRÖM** is an artist and curator based in Helsinki. He studied in the sculpture department at the Turku Arts Academy in 1996-2000. Since 2011, he has worked at the Pro Artibus Foundation with a focus on curating and running Gallery Sinne. He also co-ordinates commissioned public artwork projects.

**TACK TILL** Stiftelsen Pro Artibus och Svenska kulturfonden för att ni gjort det möjligt för mig att göra den här boken. Ett extra tack till Niina Rinne och Sandra Kantanen för alla era originella idéer och konstnärliga visioner som fått forma bokens innehåll. Tack även till Mirka i Karis för att ni släppte in mig i era fabrikslokaler och lät mig fotografera på er arbetsplats.

Boken är tillägnad min pappa, Markku Koitila, som gick bort under arbetets gång 16.09.2018.  
Tack för ditt stöd och din oändliga kärlek.

Ida Koitila

**THANKS TO** the Pro Artibus Foundation and the Swedish Cultural Foundation in Finland for making it possible for me to make this book. An extra thank you to Niina Rinne and Sandra Kantanen for all your original ideas and artistic visions, which have shaped the contents of the book. Thanks also to Mirka in Karis for allowing me onto your factory premises and for letting me take photographs at your workplace.

This book is dedicated to my father, Markku Koitila, who passed away on 16.09.2018, while I was working on it.  
Thank you for your support and your endless love.

Ida Koitila

UTGIVARE | *PUBLISHER*

Stiftelsen Pro Artibus  
*Pro Artibus Foundation*

REDAKTÖR | *EDITOR*

Åsa Lönnqvist

TEXTER | *TEXTS*

Maria Duncker, Michael Petry, Juha-Heikki Tihinen, Markus Åström

FOTO | *PHOTOGRAPHY*

Sebastian Fremder (sidd. *pp.* 14-16, 22-31)

Sandra Kantanen (sidd. *pp.* 42, 50-58, 70-71, 76-85)

Ida Koitila (sidd. *pp.* 33-35, 72-75, 91)

Maren Krings Photography (sidd. *pp.* 8-9)

Peter Lennby (sidd. *pp.* 6-7)

Mika Minetti (s. *p.* 98)

Musterzimmer (s. *p.* 37)

Niina Rinne (sidd. *pp.* 10-13, 38-41, 60-69)

Jussi Tiainen (sidd. *pp.* 87-89, 92-97)

GRAFISK DESIGN | *GRAPHIC DESIGN*

Niina Rinne

ÖVERSÄTTNINGAR | *TRANSLATIONS*

Mike Garner (svenska - English / suomi - English)

Theresa Norrmén (English - svenska)

Magnus Strandberg (suomi - svenska)

TRYCK | *PRINT*

KOPA, Kaunas, 2019

© 2019

Skribenterna, konstnären, fotograferna, översättarna och

Stiftelsen Pro Artibus

*The authors, the artist, the photographers, the translators, and*

*the Pro Artibus Foundation*

Utgiven med bidrag från Svenska kulturfonden – *Issued with financial*

*support from the Foundation for Swedish Culture in Finland*

ISBN 978-952-7333-00-6

www.proartibus.fi

**M E M**

**O**