



Martta Heikkilä

Yllätysjuhlien jatkot

Tuntuuko, että elämä on joskus liian täyttää? Tulviiko todellisuus tavaroita, sanoja ja kokemuksia – vaikuttaako maailma epäjärjestykseltä, jota on vaikea hahmottaa mielekkäästi? Puhutteleeko taide juuri siksi, että se tiivistää todellisuudesta selväpiirteisiä kuvia? Näyttää kuin rajattuine muotoineen taideteokset tarjoaisivat aavistuksen jostakin elämästä suuremmasta ja antavat täsmällisen esityksen sille, mikä muutoin on pelkkää kaaosta.

Taiteilijapari Janne Nabbin ja Maria Teerin teokset vievät ensi silmäyksellä maailmaan, joka tavallisesti jää taidemuseon seinien ulkopuolelle. Tuntemattomien juhlien jäänteet paljastuvat – ja kuin sulavan lumen alta esiin piirtyy roskia, pakkauslaatikoita, sään piekseviä rakennelmia, keskeneräisiä töitä, kokonaisia huoneita ...

Ratkaisujen avaimet

Usein ajatellaan, että kaikki taideteokset, tai ainakin niiden taustalla olevat ajatukset, ovat taiteilijan harkinnan ja tietoisten valintojen tulosta. Janne Nabbin ja Maria Teerin näyttelyssä *Tuntemattomien juhlien jäänteet* asiat näyttävät kuitenkin lankeavan katsojan eteen kuin luonnostaan, kuin jokin, joka on asetunut itsestään paikalleen ja ollut siinä aina. Voiko taiteessa olla kyse sattumista?

Satunnaisuuden ja taiteilijan kosketuksen suhteen tarkastelu on osoittautunut tärkeäksi menetelmäksi Nabbin ja Teerin työssä. He käyttävät sitä teoksessaan *Sisällysluettelo* (2011), jossa he dokumentoivat työhuoneelleen kokoamiensa laatikoiden, kassien ja muiden säilytysesineiden sisällön.¹ *Sisällysluettelo*on kuuluu 46 vesivärimaalausta ja ääniraidat, joilla taiteilijat luettelivat jokaisen niiden sisältämän esineen. Katsojan pääteltäväksi jää, millainen on teoksen synty tapa: mikä on taiteellisten tavoitteiden ja mikä ihmisen tahdosta riippumattoman todellisuuden, ”luonnon”, osuus? Miten maalauksessa dokumentoidut tavarat olivat osuneet kasseihin ja laatikoihin? Miten ne on aseteltu maalaamista varten, mikä on sopiva määrä kuvattavaksi? Millainen on valaistus, millaisia ovat valitut värit? Mitä silmä näkee? Jääkö teoksissa jokin katseelta kätköön – vai onko kaikki siinä, mitä maalattu kuvapinta kertoo meille?

1 Janne Nabbin ja Maria Teerin työprosessiin kuuluvat materiaalien ajatutuminen työhuoneelle, esineiden löytäminen, varastointi, luettelointi, analysointi, sanallinen luonnehdinta ja lopuksi palauttaminen alkuperäisiin olosuhteisiin. (Ks. www.nabbteeri.com)

Maailman luetteloiminen saavuttaa Nabbin ja Teerin teoksissa, niin *Sisällysluettelossa* kuin museon näyttelyvieraiden omaisuutta inventoivassa *Vaihtokauppa*-projektissa (2014) eksistentiaalisen merkityksen. He kysyvät, voidaanko todellisuudesta lopulta kertoa muulla tavalla kuin osoittamalla, mistä maailma muodostuu tai mitä ovat sen osatekijät: mitä maailma konkreettisesti on? Mihin muuhun tunteemme, muistikuvamme tai toisaalta filosofisetkaan teoriat voivat kiinnittyä kuin asioihin, joita on olemassa – joko tosiasiallisesti, mielessämme, kokemuksissa ja tunteissa, tai sitten spekulatiivisesti, maailmaa koskevissa ideoissa? Arjen esineiden, paikkojen ja kokemusten luetteloiminen näyttää, mistä todellisuus muodostuu. Romaanissaan *Puhtaan kokemuksen hetki* itävaltalaiskirjailija Peter Handke kuvaa päähenkilönsä elämää Pariisissa, jossa tavanomainen kokemus vie äkisti muistojen ääreen, maaperälle, joka on yhtä aikaa tuttu ja vieras:

Aivan kuin kuka tahansa hän nousi kukkakimppu kädessään Montmartrelle. Rue Lepicin kauppahallien vaihtuvissa hajussa hänestä tuli määrittämätön: kaloja, juustoja, sitten auringossa roikkuneiden pukujen flanelinhajua..., ja odottamatta veti leipomon avoimesta ovesta tulvahtava ranskanleivän haju hänet sisälle muistoon, ei omaan, vaan uuteen, laajennettuun ja parannettuun, joka muutti kaksiulotteisen hänen edessään kolmiulotteiseksi.²

2 Peter Handke, *Puhtaan kokemuksen hetki* (1975), suom. Risto Lehmusoksa. Espoo: Weilin+Göös, 1979, s. 22.

Luettelo on keino tuoda asioita yhteen. Esineitä luetteloimalla Janne Nabb ja Maria Teeri luovat kokonaistaideteoksen, *Gesamtkunstswerkin*. Siinä teosten rajat ovat toisistaan erottamattomia, kokonaisuus virtaa tilasta toiseen kuten elämässä – kummassakaan, taiteessa tai todellisuudessa, ei ole ääriviivoja... Säilyttimet ja tavaroiden ja muistojen inventaariot tuovat mieleen kokonaisen ensyklopedian. Se olisi kuin unelma siitä, että maailma olisi purettavissa ja koottavissa sanoiksi: äärellisiksi ilmauksiksi, jotka kirjattuina saavat yleisen, kaikenkattavan, äärettömän merkityksen. Lopulta näistä muodostuu selityksiä sille, mikä elämässä on läsnä olevaa ja samalla käsittämätöntä.

Maalauksen mahdolluudesta

Taideteokset ovat osa maailmaa, mutta samalla jokaisessa taideteoksessa tiivistyy yksittäinen näkökulma maailmaan. Taiteilijoiden työssä materiaalit ja ajatus saavat näkyvän hahmon. Toisinaan tämä on tarkan suunnittelun tulosta, joskus taas työ muotoutuu vapaammin, jolloin taideteokset tuntuvat omaksuvan jonkin uuden muodon kuin itsestään. Näin on etenkin silloin, kun teokset todistavat jostakin maailman tapahtumasta: esimerkiksi prosessi- ja biotaiteessa jokin materiaali saattaa muuttaa muotoaan

homehtumalla tai ruostumalla. Jollakin tapaa näennäinen muodottomuuskin vastaa yleensä taiteilijan tavoitteita. Joskus taas teokset voivat tuottaa vaikutelman siitä, että ne dokumentoisivat todellisuutta – usein esimerkiksi performansseissa ja kehotaitteessa taiteilijan tai hänen esiin asettamansa asian olotila muuttuu. Taiteen todentuntu voi myös piillä teoksen fyysisessä todellisuudessa, siinä tosiasiaassa, että teos on aistittavissamme ja vaikuttaa meihin.

On Not Being Able to Paint -teoskokonaisuus (2008–2010) koostuu maalauksen jäänteistä. Maalauksesta syntyy jälki, mutta maalaus myös jättää jälkeensä merkkejä omasta olemassaolostaan: jätettä, maaliputkiloiden suulle kovettunutta reunoiltaan risaisiksi renkaiksi jähmettynyttä väriainetta. Teoksen nimi *On Not Being Able to Paint*, ”maalaamisen mahdolluudesta”, on tietenkin paradoksi, jos työskentelyn tuloksena on maalauksia. Mitä sanat voivat tarkoittaa? Halua maalata, vaikka se osoittautuu mahdottomaksi? Maalaamisen pakkoa, vaikka tietäisi olevansa lopulta kykenemätön tuottamaan haluamiaan teoksia? Onko maalaus silloin itse mahdottomuus? Renkaiden pursotuksissa maali maalaa itse itsensä. Taiteilijoiden tehtäväksi jää tehdä värille palvelu, asettaa esille maalauksen rippeet kuin aineen häviämättömyydestä muistuttavat pyhäinjäänteet.

On Not Being Able to Paint -maalausten rinnalle syntyneeseen *Block Painting* -sarjaan (2009) ja tämän myöhempään versioon *Block Painting (SOMMARSTUGA remix)* (2013) kuuluu nelikulmaisten laatikoiden pintaan toteutettuja maalauksia. Ne rikkovat modernistisen maalauksen litteyden ja muuttuvat säilytyslaatikoiden kaltaisiksi kolmiulotteisiksi esineiksi, jotka taiteilijat jättävät olosuhteiden armoille. Kesällä 2013 he siirsivät ne osaksi lomapaikkansa maisemia: peittivät ruohotuppailla, pyörittelivät pihatorassa, laskivat veden varaan, työstivät maalauspintoja tasohiomakoneella ja antoivat etanoiden levätä maisema-aiheisten kuvien päällä. Ensi näkemältä teot tuntuvat maalausten kaltoinkohtelulta ja jopa taiteilijoiden työn tuhlauskelta. Mitä todella tapahtuu?

Luonnonilmiöiden vaikutuksesta ja käsittelyn seurauksena teosten muoto – valmis maalaus – ja itseisarvo kyseenalaistuvat. Tilalle astuu ajatus prosessista ja tekemisestä. Prosessiin kuuluu luominen, joka on samalla tuhoamista: jotta uutta syntyisi, aiemmat saavutukset on tehtävä toisin. On myös aihetta pohtia, kuka lopulta ”tekee” *Block Painting* -teokset: taiteilija, tekojensa merkityksistä tietoinen subjekti, vai persoonaton ympäristö, ei-kukaan?



Block Painting (SOMMARSTUGA remix), 24.7.2013

Keskeneräinen todellisuus

Pyrkimys luetteloida todellisuutta ilmenee Nabbin ja Teerin *Thingness*-näyttelyssä (2013). He rakensivat taiteilijoiden työtiloja muistuttavia installaatioita, jotka ovat kuin rekonstruktioita aidoista työhuoneista. Näyttelyn nimi, englannin sana *thingness*, viittaa filosofi Martin Heideggerin saksankieliseen termiin *das Dinghafte*. Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* -esseen suomennoksessa tämä sana on käännetty ”oliomaisuudeksi”. Heideggerille oliomaisuus tarkoittaa taideteoksen materiaalia, ja juuri aineellisuuteen kätkeytyy taideteosten olemisen tapa.³ Heideggerin mukaan taideteoksia ei ole olemassa ensi sijassa siksi, että ne viittaisivat itsensä ulkopuolelle ja toimisivat näin symbolien tai allegorioiden lailla. Sen sijaan teosten olemisen ydintä on etsittävä niiden äärellisistä, materiaalisista hahmoista.

Thingness-näyttelyn huoneissa näemme arkiset esineet sellaisina kuin ne ovat: työpöydän ja sen ääressä kaksi tuolia vastatusten, loisteputken pöydän yllä, keittonurkan vedenkeittimeen, roskia, valmiita ja kesken jääneitä piirroksia ja maalauksia, työmateriaalia, mattoja, tilkkutöitä, sängyn, teltan. Teokset muodostuvat arkisesta tavarasta ja näyttävän kuvittavan tavallista tarinaa – kohtausta taiteilijan työn keskeneräisyydestä. Materiaalisuuteen piiloutuu kuitenkin myös

³ Martin Heidegger, *Taideteoksen alkuperä* (1935–36), suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Taide, 1995, s. 15–16.

enemmän: ajatus taiteilijan elämästä työprosessina ja tässä mielessä eräänlaisena teoksena. Janne Nabb ja Maria Teeri tuntuvat kysyvän, millainen merkitys on taiteilijan työllä: millainen on se alkemisti, joka voi muuttaa arvottoman aineen taiteeksi?

Näkymä työhuoneeseen on harkittu ja asetelmallinen. Vaikka esineet ovat todellisia, niiden yhdistelmät ovat taiteellisen työn tulosta. Toden ja fiktion välisten rajojen koettelu yhdistää Nabbin ja Teerin *Thingness*-näyttelyn yhteen nykyaikaisen taiteen suurista perinteistä. Taiteen ja elämän sekoittaneiden teosten joukosta on nousset kuuluisuuteen esimerkiksi brittiläisen Tracey Eminin installaatio *My Bed*: vuonna 1999 Turner-taidepalkinnon ehdokkaaksi nimetty Emin toi Lontoon Tate Galleryyn näytteille oman sängynsä – tai sängyn, jonka hän esitti omanaan. Likainen, roskia ja elämän merkkejä tulvinut *My Bed* sai aikaan kohua ja herätti kysymyksiä siitä, oliko kysymyksessä dokumentti todellisuudesta vai taiteilijan huolella rakentama käsitetaideteos.

Etsiä ja löytää

Onko kaikki niin yksinkertaista kuin miltä vaikuttaa? Päytyvätkö esineet teoksiin kuin mitkä tahansa ilmeiset tosiseikat: kuin ostokset auton takaluokkuun tai avaimet käsilaukkuun,

kuten Nabbin ja Teerin vesivärimaalausten sarjassa *Fragments* (2010) tai *Materiaalikirjasto-esine*kokoelmassa (2013)? Vai voidaanko sattumasta enää puhua sen jälkeen, kun taideteos on nimetty ja taiteilijat ovat näin määritelleet omistussuhteensa siihen?



Lounge sarjasta / from series *Fragments* (2010)

Sattuman ja tarkoituksen suhde on kiinnostanut käsitetaiteilijoita aina siitä alkaen, kun ranskalainen Marcel Duchamp esitteli teoksenaan valmisesineen, pisoaarin, jolle hän antoi nimeksi *Suihkulähde* (1917). Duchampin teon on tulkittu aukaisseen tien kehitykselle, jonka ansiosta ajatukset taiteilijan alkuperäisestä luovasta teosta ja taide-esineiden identiteetistä kyseenalaistuivat. Enää ei ollut selvää, miten puhua taiteilijasta luovana nerona ja kädentaitajana, jos hänen tehtävänsä on asioiden *nimeäminen* taiteeksi ja tuominen taidemaailman arvioitaviksi. Kun readymade-taide keksittiin, esineet tuntuivat muuttuvan taiteeksi kuin itsestään ja taiteilijapersoonan merkitys muuttui. Luonnollisena pidetty yhteys taiteilijan ja teoksen välillä tuli entistä monimutkaisemmaksi. Monien mielestä koko taiteen käsite sai vieraantuneet, entistä epäinhimillisemmät kasvot.⁴ Seurauksena avain taiteen merkityksiin siirtyi yhä enemmän yleisölle, joka nyt sai ”päättää”, mitä kutsuttiin taiteeksi ja millä edellytyksin.

Duchampin jälkeen valmiita esineitä ovat hyödyntäneet esimerkiksi kubistit kollaaseissaan ja surrealistit veistoksissaan. 1960-luvun loppupuolelta alkaen yhä uudet taiteilijat ovat omaksuneet Duchampin readymade-teosten käsitteellisen idean. Sen perustalta kehittyneitä käsitetaiteen suuntauksia ovat *found object*, ”löytöesine”, ja Italiassa syntynyt *arte povera*,

4 Fabien Danesi, *La beauté de l'indifférence ou le pat de Marcel Duchamp*. Paris: Sens & Tonka, 2012, s. 22–23.

”köyhä taide”. *Arte povera* -taiteilijat ovat käyttäneet teoksissaan arkisia, vaatimattomia materiaaleja. Niiden merkitykset ovat usein muuttuneet poliittisiksi, kun ne on asetettu esille yllättäviin tai muuten latautuneisiin yhteyksiin, esimerkiksi taidemuseoon.

Löydetystä taiteesta puhuttaessa ”löytäminen” on tietenkin aktiivisessa merkityksessä, ja yhtä hyvin voitaisiin puhua ”etsitystä taiteesta”. Kun taiteilija tuo valitsemansa kohteen esille, sillä on oma salainen menneisyytensä: esineessä näkyvät kulutuksen jäljet, ja se elää edelleen riippumatta siitä, millaisen elämän taiteilija antaa sille. Teos ja taide osoittautuvat siten avoimiksi, alkuperältään materiaalisiksi käsitteiksi. Samalla teos tulee näyttelyssä myös osaksi esillepanon totuutta, sitä tosiasiaa, että esine on edessämme tässä ja nyt. Työssään Janne Nabb ja Maria Teeri rakentavat tämän totuuden; ja silti kyse on aina vain tilapäisestä totuudesta, sillä heidän teoksensa ovat todellisuuden malleja, jotka merkkien tavoin viittaavat itsensä ulkopuolelle. Luettelot ja kollaasit koskettavat esineiden salattua elämää – ne tekevät näkyviksi jaettuina, laajennettuja muistoja.

Post festum: taiteen jäljet

Tuntemattomat juhlat ovat kuluneet loppuun, mutta jotakin niistä on jäljellä. Siivottavaa, pois heitettävää, uudelleen löydettävää. Jää jälkiä, teoksia ja niiden osia, joista voi syntyä uusia kokonaisuuksia. Mutta minkä kunniaksi juhlat vietettiin? Juhlittiinko selkeää muotoa ja kaunistavaa – maalausta, jonka mahdottomuuden edessä on etsittävä ratkaisuja ja järjestettävä uudet juhlat?

Martta Heikkilä

The Aftermath of a Surprise Party

Do you sometimes feel that life is too full of things? Is reality crammed with objects, words and experiences? Does the world look like disorder that is hard to perceive in any sensible way? Does art appeal to you precisely because it crystallizes distinct images of reality? It seems as if artworks with their defined forms would offer a hint of something larger than life and an accurate representation of something that is otherwise plain chaos.

At first sight, the works of the artist couple Janne Nabb and Maria Teeri lead to a world that usually remains outside the walls of art museums. The leftovers of an unknown party – trash, packaging, weather-beaten structures, unfinished works, whole rooms – are revealed as if from under melting snow.

Keys to solutions

It is often assumed that all works of art, or at least their underlying ideas, are the results of the artist's careful consideration and conscious choices. In Janne Nabb's and Maria Teeri's exhibition *The Leftovers of an Unknown Party*, however, things seem to come before the viewer of their own accord, like something that has occupied a place by itself and has always been there. Could art be about coincidence?

Janne Nabb's and Maria Teeri's working process consists of material accumulating at their studio, the discovery of objects, their storage, cataloguing, analysis and verbal description and finally restoring them to their original circumstances. Considerations of the relationship between coincidence and the artist's touch have proven to be an important method in Nabb's and Teeri's work. They apply it in *Table of Contents* (2011), documenting the content of boxes, bags and other containers in their studio. *Table of Contents* consists of 46 watercolour paintings and audio recordings in which the artists list every object in them. The viewer is left to judge how the work was created. What are the relative proportions of artistic goals and reality independent of human will, i.e. "nature"? How did the items documented in the paintings find their way into the bags and boxes?

How were they arranged to be painted? What is a suitable number of things to be depicted? What was the lighting like and what were the chosen colours? What does the eye perceive? Is something left out of sight in the works – or is everything there as shown by the painted pictorial surface?

In the work of Nabb and Teeri, in both *Table of Contents* and *Barter* (2014), an intervention which takes place in a museum, inventories of the world gain an existential meaning. The artists ask whether the only way to ultimately describe reality is to show what the world consists of and to display its elements – what the world is in concrete terms. To what else could our emotions, recollections or even philosophical theories attach themselves than to things that exist – either factually in our minds, experiences and feelings, or speculatively in ideas about the world? Indexing and inventorying the objects, places and experiences of the world show what reality consists of. In his novel *A Moment of True Feeling*, the Austrian author Peter Handke describes the life of his main character in Paris, where an ordinary experience suddenly leads to memories, to a territory at once familiar and strange:

Just like anyone else he climbed the slope of Montmartre with his bouquet. Amid the smells of the rue Lepic, changing from the market stall to the

next – fish, cheese, the flannel smell of suits hanging in the sun – he lost all identity... Then suddenly the smell of bread from the open door of a bakery drew him into memory, not his own, but a new, amplified, and improved memory, in which the flat scene before him took on a third dimension.¹

1 Peter Handke, "A Moment of True Feeling", in *Two Novels by Peter Handke*, trans. Ralph Manheim. New York: Avon Books, 1979, p. 20.

A list is a way of bringing things together. By listing objects, Janne Nabb and Maria Teeri create a *Gesamtkunstwerk*, a total work of art, in which the boundaries of individual works are indistinguishable. The totality flows from one space to another just as in life – with no contours of either art or reality... Containers and inventories of objects and memories bring to mind a whole encyclopaedia. It could be like a dream of being able to dismantle and assemble the world into words – into finite expressions which, once recorded, gain general, all-encompassing and boundless meaning. They ultimately form explanations of what has presence in life while being incomprehensible.

On the impossibility of painting

While works of art are part of the world, each artwork crystallizes an individual perspective on the world. Materials and ideas achieve visible form in the work of artists. Occasionally, this is the result of careful planning, while sometimes the work is

freer to take shape, whereby works of art seem to adopt a new form as if by their own accord. This is particularly the case when artworks testify to an event taking place in the world. In process and bio art, for example, a material can metamorphose by growing mouldy or rusting. In some way, even apparent formlessness usually corresponds to the aims of the artist. On the other hand, works of art can sometimes give the impression of documenting reality – in performances and body art, for example the state of the artist or the matter presented by him or her assumes another form. The feeling of veracity of art may also lie in the physical reality of a piece, in the fact that we can sense the work and it affects us.

On Not Being Able to Paint (2008–2010) is a work consisting of the remains of painting. The act of painting produces a mark, but it also leaves behind traces of its own existence: waste, hardened pigment solidified into tattered rings at the mouths of tubes of paint. The title, of course, is a paradox, since the work resulted in paintings. What could these words mean? The desire to paint even when it proves to be impossible? A compulsion to paint even while knowing that one is ultimately unable to produce the desired works? Would painting then be sheer impossibility? In the rings of colour, paint paints itself. It remains for the artists to do paint a favour, to display the remnants of painting

like sacred relics reminding us of the imperishable quality of matter.



On Not Being Able to Paint (2008–2010)

The *Block Painting* series (2009) and *Block Painting (SOMMARSTUGA remix)* (2013), created alongside *On Not Being Able to Paint*, consists of 38 works painted on the surface of square boxes. Disrupting the two-dimensionality of modernist painting, they turn into three-dimensional objects similar to storage boxes which the artists then leave to the mercy of nature as they are exposed to the weather conditions. During the summer of 2013, they added them to the landscape of a summer

cottage, covering them with tufts of grass, rolling them around in the gravel of the yard, putting them in water, working on the painted surfaces with a grinder and letting snails rest on images of landscape themes. At first sight, these actions appear to be a mistreatment of the paintings and even a waste of the artists' work. But what is really happening?

Because of natural processes and handling, the form of the works – a completed painting – and their intrinsic value are questioned, being replaced by the notion of process and making. Process includes creativity, which at the same time means destruction. Earlier achievements must be done in a different manner in order to create something new. It is also necessary to consider who ultimately “made” the *Block Painting* works: the artist, a subject conscious of the meaning of his or her actions, or an impersonal environment, no one?

Unfinished reality

The aim of inventorying reality was expressed in Nabb's and Teeri's exhibition *Thingness* (2013). In this project they constructed installations resembling artists' workspaces, which were like reconstructions of real studios. The title refers to the translation of the German term *das Dinghafte*

used by the philosopher Martin Heidegger, i.e. the thingly character of the thing. For Heidegger, thingness refers to the matter of artworks, and the thingly element is irremovably present in the work of art.² According to him, works of art do not primarily exist because they would refer beyond themselves, thus functioning like symbols or allegories. Instead, the core of their being must be sought in their finite, material forms.

In the rooms of *Thingness* we see everyday objects as they are: a worktable with two facing chairs next to it, a neon lamp above the table, a corner for cooking with a water boiler, trash, finished and unfinished drawings and paintings, working materials, mats, patchwork, a bed, a tent. The works consist of everyday items and they appear to illustrate an ordinary tale – a scene of the incompleteness of an artist's work. Materiality, however, involves much more: the notion of an artist's life as a working process and in this sense as a kind of artefact. Janne Nabb and Maria Teeri seem to be asking what the significance of an artist's task is. What kind of alchemist can transform worthless matter into art?

The view of the studio is carefully considered and like a still-life. Although the objects are real, their combinations are the result of artistic work. Testing boundaries of truth and fiction links Nabb's and Teeri's *Thingness* exhibition to one of

2. Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art* (1935–36), in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Collins, 1971, p. 19–20.

the grand traditions of contemporary art. Among renowned works mixing art and life is Tracey Emin's installation *My Bed*. Shortlisted for the Turner Prize in 1999, Emin displayed her own bed at the Tate Gallery in London – or a bed that she presented as her own. Dirty and overflowing with rubbish and marks of life, *My Bed* aroused a stir, and questions of whether it was a documentation of reality or a carefully constructed work of conceptual art.



THINGNESS (2013)

Seeking and finding

Is everything as simple as it appears to be? Do objects find their way into artworks – such as Nabb's and Teeri's *Fragments* watercolour series (2010) or *Material library* object collection (2013) – like any other obvious facts, like shopping put in the boot of a car or keys dropped into a purse? Or can one speak of coincidence any more once the work has been given a name and the artists have defined their ownership of it?

The relationship of coincidence and purpose has interested conceptual artists ever since Marcel Duchamp displayed as his own work a readymade object, a urinal, to which he gave the title *Fountain* (1917). This action has been interpreted as having opened the way to developments that questioned the notions of the artist's original creative act and the identity of art objects. It was no longer clear how one should speak of an artist as a masterful genius if his or her task was now to *nominate* things as art and confer to them the status of candidate for the art world's appreciation. With the invention of readymade art, objects seemed to turn into art of their own accord and the role of the artist's personality changed. The connection between the artist and the artwork, which had been regarded as natural, now became more complex. There were many who felt that the whole notion of art had

been given an alienated, inhuman appearance.³ As a result, the key to the meanings of art increasingly passed on to audiences, who could now “decide” what was to be called art and upon what conditions.

After Duchamp, readymades were used, for example, by Cubists in their collages and by Surrealists in works of sculpture. Since the late 1960s, ever-newer artists have adopted the conceptual idea of Duchamp’s readymades. Orientations of conceptual art that have evolved from this basis are *found objects* and the Italian *arte povera*, “poor art”. *Arte povera* artists have worked with unassuming everyday materials that have often acquired political meanings when put on display in surprising or otherwise charged contexts, such as art museums.

When speaking of found art, “finding” in an active sense is naturally implied and we could just as well speak of “sought art”. When an artist displays a chosen object, it has its own secret past. It can bear signs of use and it lives on regardless of the life given to it by the artist. The artwork and art thus prove to be open concepts of material origin. At the same time, in the exhibition, the artwork becomes part of the truth of display, the fact that it is before us here and now. In their work, Nabb and Teeri construct this truth, and yet it is always

3 Fabien Danesi, *La beauté de l'indifférence ou le pat de Marcel Duchamp*. Paris: Sens & Tonka, 2012, p. 22–23.

only a temporary one, for their works are models of reality that refer beyond themselves in the manner of signs. Inventories and collages concern the secret lives of objects, making shared and expanded memories visible.

Post festum: the traces of art

The unknown party has ended, but something of it remains. Things to be cleaned away, thrown out and rediscovered. There will be traces, works of art and their parts that can lead to new entities. But what was the party in honour of? Was it to celebrate the great heritage of painting – clear-cut form and the beautiful image? Are we left with the aftermath of painting, or painting in its impossibility, which calls for alternative modes of artistic solutions, thus giving cause for a new kind of feast?

