

7636

Nina Pennanen

Valokuva käsitetaiteena
Kolme toteutustapaa Suomessa

Pro-gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
taidehistorian laitos
KI 1999

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidehistorian laitos
Tekijä Nina Pennanen	
Työn nimi Valokuva käsitetaiteena, kolme toteutustapaa Suomessa	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro-gradu - tutkielma
Aika 15.4.1999	Sivumäärä 62
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tarkastelen työssäni käsitetaiteen valokuvia kolmesta lähtökohdasta käsin. Käsitetaide jakautuu teoreettiseen ja pragmaattiseen suuntaukseen, niin tekee myös valokuvataide. Kolmantena ryhmänä olen ottanut mukaan valokuvan toimintamekanismeja tarkastelevan valokuvan. Nimitän ryhmä dokumentoivaksi, analyttiseksi, ja reflektioivaksi valokuvaksi, niiden pääasiallisen toimintatavan mukaan.</p> <p>Esittelen käsitetaiteen pääpiirteet työni taustaksi. Tätä teoria- taustaa vasten valokuvien merkitys ja asema käsitetaiteessa kirkastuvat. Käyn läpi käsitetaiteen teoreettisen ja pragmaattisen suuntauksen Art & Language ja Fluxus -ryhmien kautta.</p> <p>Käyn esimerkkien avulla läpi dokumentoivan, analyttisen ja reflektioivan valokuvan ominaispiirteitä. Nämä valokuvatyypit ovat löydettävissä myös Suomen käsitetaiteesta. Suomen käsitetaiteen ohuen teorian muodostuksen vuoksi, on Suomessa analyttinen ja reflektioiva valokuvataide heikommin edustettuna.</p> <p>Käytän työssäni luokitusjärjestelmää. Tämä helpottaa aiemmin tutkimattomien käsitetaiteen valokuvien tarkastelua. Määrittelieni kolmen luokan kautta pääsen paremmin käsiksi käsitetaiteen valokuvien ominaispiirteisiin. Sijoittamalla valokuvateoksia luokkiin testaan samalla luokkien toimivuutta. Ovatko käsitetaiteen valokuvat sellaisia kuin ennalta asettamani arvot antavat olettaa?</p>	
Asiasanat Valokuvataide - käsitetaide - 1960-90 luku - Suomi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

JOHDANTO	3
1. KÄSITETAIDE	9
1.1. Johdanto käsitetaiteeseen	10
1.2. Taiteilijoita ja tapahtumia	14
2. VALOKUVA KÄSITETAITEESSA	18
2.1. Dokumentoiva valokuva	20
2.2. Analyyttinen valokuva	23
2.3. Refleктоiva valokuva	25
3. SUOMI	26
3.1. Suomalainen käsitetaide	26
3.2. Valokuva käsitetaiteena	28
3.2.1. Elämäntapataide - Dokumentoiva valokuva	30
a. J.O. Mallander	30
b. Ilkka-Juhani Takalo-Eskola	32
c. Carl-Erik Ström	34
3.2.2. Analyyttinen valokuva	37
a. Lauri Anttila	38
b. Jussi Kivi	44
3.2.3. Refleктоiva valokuva	47
a. Mika Aalto-Setälä	47
4. LOPUKSI	49
4.1. Valokuvan kolme tapaa	49
4.2. Valokuvakäsitetaide Suomessa	52
4.3. Tutkimusaihe	57
KUVALUETTELO	60
LÄHTEET	61
Painamattomat lähteet	61
Painetut lähteet ja kirjallisuus	62

JOHDANTO

Valokuvaa välineenä käyttäen tehdään tänä aikana, 1990-luvulla, paljon erilaista kuvataidetta. Valokuvan mahdollisuuksia kuvallisessa ilmaisussa on alettu monipuolisesti käyttää hyväksi vasta 1900-luvun loppupuolella. Valokuvaan liittyvät monet myytit, kuten valokuvan todistusvoima, ovat hidastaneet valokuvan tuloa yhdeksi kuvataiteen täysipainoisista menetelmistä. Käsitetaide oli eräs tekijä, joka muunsi valokuvan asemaa kuvataiteissa. Tästä syystä on mielestäni mielenkiintoista tarkastella näitä kahta ilmiötä, valokuvaa ja käsitetaidetta, yhdessä.

Suomessa ja maailmalla on ollut taiteilijoita, jotka ovat tehneet käsitetaidetta valokuvin. Suomessa käsitetäiteestä on kiinnostuttu yleisemmin vasta 1980-luvulta lähtien ja ensimmäisiä tutkimuksia aiheesta on ilmestynyt 1990-luvulla. Suomen käsitetäiteestä on ilmestynyt Marja Sakarin lisensiaatintyö "Taidetta ajattelulle; käsitetaide postmodernin murroksen katalysaattorina Suomessa"¹. Muutoin kirjoitukset ovat keskittyneet lähinnä muun maailman ja suomalaisen käsitetäiteen esittelyyn näyttelyluetteloissa ja lehdissä.

Valokuvataide on myös jäänyt aina 1980-luvulle saakka vähälle huomiolle. Sekä valokuva että käsitetaide ovat sijainneet suomalaisen taidemaailman

¹ Sakari 1996. HYTAH.

marginaalissa. Syyksi tähän mainitaan Suomen taide-elämän suvaitsematon ilmapiiri², joka suosi esimerkiksi 1970-luvulla vielä modernismin perinteisiin nojaavaa kuvataidetta. Valokuvataiteen puolella muotina 1970-luvulla oli dokumentarismi. Tästä syystä suomalainen käsitetaide valokuvin toteutettuna on vähälle huomiolle jäänyt ilmiö. Käsitetaidetta valokuvin tehneitä taiteilijoita ei Suomessa ole ollut monta, kuten ei käsitetaiteilijoitakaan ennen 1980- ja 1990-lukua. Eräät taiteilijoista ovat aloittaneet uransa kuitenkin jo hyvin varhain, 1960-luvun lopulla, jolloin käsitetaide ilmiönä yleisemminkin maailmalla vasta alkoi. Suomalaista käsitetaidetta on tallennettu Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkistoon yhden projektin verran.

Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkiston käsitetaiteen dokumentointiprojektissa koettiin ongelmaksi suomalaisen käsitetaiteen rajaaminen. Tutkijat valitsivat, ilmeisesti oman asiantuntemuksensa pohjalta, 63 taiteilijaa, joista karsiutui pois lähes 20 sellaista taiteilijaa, jotka itse ilmoittivat etteivät ole käsitetaiteilijoita tai joilta oli olemassa vain muutamia taideteoksia. Jäljelle jäi n. 42 nimekettä, joista 38:a haastateltiin. Tallennusprojektiin kuului lisäksi kuvamateriaalin keräys, lähinnä diakuvina, lehtileikkeiden ja muun kirjallisen materiaalin, kuten näyttelyluetteloiden tallennus.³

² Käsitetaidetta hylkivästä ilmapiiristä mainitsevat useat taiteilijat haastatteluissa. KKA Ää 82-120.KKA Helsinki.

³ Sakari 1996, II. HYTAH.

Olen käyttänyt omassa työssäni hyväkseni Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkiston dokumentointiprojektin tuloksia. Kenttää hahmottaessani kävin läpi myös Valokuva- ja Taide lehden 80-luvun ja 90-luvun vuosikertoja. Sekä tallennusprojektin että lehtien artikkeleiden perusteella erottuivat taiteilijat, jotka olivat tehneet käsitetaidetta valokuvin niillä menetelmillä, joista olin kiinnostunut. Tutkielmassani esiin ottamani taiteilijat ovat siis matrikkelissa esiintyviä kuvataiteilijoita, jotka ovat tehneet jossain vaiheessa käsitetaidetta valokuvaa käyttäen. Tutkin käsitetaiteen valokuvia, en taiteilijoita. Käytän taiteilijoita ja heidän töitään vain esimerkkinä käydessäni läpi valokuvan käyttötapoja. Työn ei ole siis tarkoitus olla suomalaisten käsitetaidevalokuvien tai käsitetaiteilijoiden kattava kartoitus, vaan selvitys siitä millaisia olivat käsitetaiteen valokuvat.

En aio työssäni käsitellä niin sanottua uskäsitetaidetta. Uskäsitetaidetta on hankala määritellä kovin hienosäikeisesti mutta esittelen joitakin päälinjoja. Ensinnäkin ero käsitetaiteen ja uskäsitetaitteen välille syntyy pelkästään ajan kuluessa. Käsitetaiteen alkuketket koettiin 1960-luvun lopulla. Käsitetaide on sen jälkeen muuttunut ja keksinyt uusia, erilaisia lähestymis- ja käsittelytapoja kuvataiteeseen. Suurimpana erona käsitetaiteen ja uskäsitetaitteen välillä voidaan pitää sitä että alkuaikojen käsitetaiteilijat pyrkivät esteettisyyden kieltämiseen, kun taas myöhemmin yhteiskunnan koko kuvamaailma otettiin taiteilijoiden käyttöön. Kuvien vakiintuneilla symboliarvoilla ja merkityksillä alettiin leikkiä ja tästä tuli taiteelle uudenlainen itseisarvo. Esteettisyys toimi uskäsitetaitteessa siis ironian ja kritiikin

välineenä. Kyseessä on yleinen ajanhengen muuttumisen mukanaan tuoma ero, tapahtumien kulku. Modernismia kritisoivia taidesuuntia, kuten käsitetaide, alkoi ilmestyä kasvavassa määrin 1960-luvulla. Kuitenkin 1980-luvulla vallalla oli jo uuskäsitetaide, jonka piirteitä verrataan taas muun muassa postmoderniin ajatteluun.⁴

Keskityn työssäni tarkastelemaan vain käsitetaidetta joten jonkinlainen ero, raakakin, näiden kahden välillä on tehtävä siksi että monet 1960-luvun alussa aloittaneet käsitetaiteilijat jatkoivat valitsemallaan linjalla läpi vuosikymmenien, vaikka käsitetaiteen muodot ja tekijät ympärillä muuttuivat. Uuskäsitetaiteen trendit eivät siis suoranaisesti vaikuttaneet mukaan ottamiini taiteilijoihin tai heidän teoksiinsa.

Selvitän käsitetaiteen muodostumista Joseph Kosuthin, Sol LeWitt'in ja Art & Language -ryhmän tekstien pohjalta. Lisäksi esittelen Fluksus -ilmiön sekä lähes saman aikaisen Arte Povera -taiteen koska nämä ovat vaikuttaneet suomalaisiin käsitetaiteilijoihin. Käsitetaide, kuten useimmat kuvataiteen ilmiöt, ei ole selkeä tai helppo. Siksi olen tekstissäni esittänyt tähän mennessä muodostuneen käsitetaiteen kaanonin, siihen enempää puuttumatta tai sitä kritisoimatta.

Keskityn valokuvataiteeseen. Esittelen käsitetaiteen pääsuuntaukset vain taustaksi. Käsitetaiteen valokuvista ei juurikaan ole löytynyt kirjallisuutta.

⁴ Asiasta mainitsee muun muassa Victor Burgin. Burgin 1986, 29-30.

Sekä Suomessa että ulkomailla on valokuvia yleensä esitelty, ikäänkuin vain käsitetaiteen sivutuotteena. Siihen että teokset ovat valokuvia ja usein perustuvat juuri valokuvaan, ei olla puututtu. Siksi valokuva käsitetaiteena on kuin valkoinen alue kartalla. Vaikka varsinaisten teorioiden puuttuminen on aiheuttanut hämmennystä ja työn pitkittymistäkin, on se toisaalta antanut vapauden luoda uusia tuoreita näkökulmia ja pohtia valokuvan asemaa käsitetaiteessa.

Olen tutkielmaani varten luonut kolme eri tapaa, joilla valokuva voi käsitetaiteessa toimia. Näiden valokuvan toimintatapojen avulla toivon saavani enemmän irti siitä millaisia käsitetaiteen valokuvat voivat olla. Esittelemällä käsitetaiteen valokuvateoksia pohdin samalla näiden luokkien toimivuutta. Kyseenalaiseksi tulee kuinka paljon dokumentoiva valokuva on dokumentti, ja kuinka paljon se on jotain muuta. Pystytäänkö analyttisen käsitetaiteen valokuvan avulla viemään teoksen analysoivaa viestiä eteenpäin, tai onko analyttisen käsitetaiteen valokuva itseasiassa vain dokumentti. Tämäntyyllisiä kysymyksiä työssäni tarkastelen.

Käsitetaiteen jakautuessa pääosin pragmaattiseen, käytännön tekemisestä käsin lähtevään taiteeseen sekä teoriasta käsin lähtevään suuntaukseen, jakautuvat käsitetaiteen valokuvat samoin. Pragmaattisen suuntauksen valokuvia nimitän työssäni *dokumentoiviksi valokuviksi*. Teoreettisen suuntauksen valokuvia olen puolestani nimittänyt *analyttisiksi valokuviksi*. Nimeke dokumentoiva syntyi kyseisten kuvien tallentavan funktion takia.

Teoreettisen suuntauksen käsitetaiteen valokuvien nimitys syntyi analyyttisen käsitetaiteen pohjalta. Valokuvateoksien avulla tässä luokassa analysoidaan jotakin ilmiötä. Kolmantena kuvatyypinä näiden kahden jälkeen erottuvat vielä kuvat, joiden kautta tarkastellaan kuvataiteen yleisten toimintatapojen sijaan valokuvan omia toimintatapoja. Olen kutsunut näitä kuvia *reflektioiviksi valokuviksi*.

Luokittelun lähtökohtana on helpottaa käsitetaiteen valokuvien tarkastelua. Kuten mainitsin, aikaisempaa tutkimusta ei juurikaan ole. Luokittelu noudattelee käsitetaiteen jakoa pragmaattiseen ja teoreettiseen suuntaukseen. Koska valokuva on yksi käsitetaiteen toteutusmenetelmä, noudattelee valokuva samaa jakoa kuin itse käsitetaide. Kolmas luokka, reflektioiva valokuva, on muodostunut kun valokuvan ominaisuuksiin menetelmänä on alettu kiinnittää huomiota.

Tutkielman tarkoituksena on näiden luokkien avulla selvittää millaisia valokuvia käsitetaiteesta on löydettävissä. Tutkielman avulla pääsen lähemmäksi vastausta siitä minkälaisista näkökulmista valokuvia on otettu ja mitä tarkoitusta ne ovat käsitetaiteessa palvelleet. Mielenkiintoista on myös, missä määrin valokuvat ovat olleet itsenäisiä taideteoksia, missä määrin vain dokumentointivälineitä. Samalla kun luokkien avulla määrittelen valokuvateoksia, testaan työssäni myös määrittelemieni luokkien toimintaa. Sopivatko valokuvat luomiini määritelmiin tai missä määrin ne eroavat siitä. Kyseenalaiseksi tulee, toimiiko luokitteluni. Koska käsittelen työssäni sekä

ulkomaista että suomalaista käsitetaidetta, on mahdollista havaita eroja näiden kahden välillä. Tarkastelun alla on myös ovatko valokuvat samoilla säännöillä toimivia suomessa ja ulkomailla.

Taideteoksesta puhuttaessa voidaan esimerkiksi tarkoittaa sen näkyvää esineellistä muotoa tai taideteoksen sisältöä, sen ideaa. Erotuksena tästä laajasta taideteos käsitteestä, käytän tässä työssä käsitettä taide-esine, viittaamaan vain taideteoksen aineelliseen osaan. Aineellisella osalla tarkoitan valokuvien kohdalla esimerkiksi valokuvapaperia, jolle kuva on vedostettu, tai niitä hopeasuoloja, jotka paperin pintaan ovat kiinnittyneet. Tarkoitan siis materiaa, jonka avulla pystymme havaitsemaan taideteoksen. Taideteoksen idealla tarkoitan yleisesti teoksen ajatussisältöä, ajatuskulkua, johon kiteytyy teoksen perusajatus. Erottelen taideteoksen siis kahteen osaan, ajatussisältöön ja aineelliseen osaan.

1. KÄSITETAIDE

Käsitetaide oli voimakasta pyrkimystä pois taide-esineen taiteen muotoa rajoittavista vaatimuksista. Käsitetaide siis pyrki muuttamaan kuvataiteen ilmaisutapoja. Se ei välttämättä ollut modernismin vastainen suuntaus⁵ mutta

⁵ Aihetta pohtii muun muassa Robert C. Morgan, joka määrittelee piirteitä, jotka jatkoivat formalismin tai minimalismin teorioiden toteutusta käsitetaiteessa ja toisaalta piirteitä, jotka kritisoivat modernismin teoriaa. Burgin luonnehtii käsitetaidetta greenbergiläisittäin määritellyn modernismin vastaiseksi liikkeeksi. Väite perustuu siihen että modernismi arvosti

se oli voimakas irtautumisyritys koko totutusta kuvataiteen, varsinkin maalaustaiteen, perinteestä. Se oli irtautumista materiaalista, kehyksistä. Irtautumista puhdasta ideaa rajoittavista aineellisista tekijöistä.

1.1. Johdanto käsitetaiteeseen

Käsitetaidetta on tehty kahdesta eri näkökulmasta. Aihetta on lähestytty joko tekemisen kautta tai teoriasta käsin kohti käytännön toteutusta. Suuntaukset ovat syntyneet toisistaan riippumatta samoihin aikoihin sekä Euroopassa että U.S.A:ssa. Pragmaattinen suuntaus oli enemmänkin joukko tapahtumia ja teoksia, kuin mikään selkeärajainen liike tai tyyli-suunta. Teoreettinen suuntaus oli, varsinkin New Yorkissa, selkeämmin liike, tiettyä metodologiaa käyttävä ryhmä taiteilijoita. Käytännön kautta tehdyllä käsitetaiteella tarkoitetaan Fluksus -taidetta sekä muita vastaavan tyyppisiä metodeja, kuten Arte Poveraa. Teoreettisemmin suuntautuneella käsitetaidetta harjoittivat muun muassa Art & Language -ryhmä ja sen ympärillä pyörineet taiteilijat.

Perinteisistä taiteen toteutustavoista alettiin irtautua jo maailman sotien välissä. Marcel Duchampin mielestä taide oli riippuvaisempaa taiteilijan ajatuksista ja ideoista kuin siitä mitä taiteilija tekee käsillään.⁶ Vähitellen ilmaantui taiteen toteutustapoja, jotka käyttivät uusia ja erilaisia metodeja

"puhdasta visuaalista" ilmaisua, kun taas käsitetaide pyrki siitä eroon. Morgan 1996, 4-6; Burgin 1986, 29-30.

⁶ Smith 1981, 257.

vanhojen perinteisten sijaan. Näitä olivat esimerkiksi uusdada, happening tai minimalismi. Suuntauksset olivat hyvin lähellä toisiaan. Yleistä näille ilmiöille oli kyyninen, kriittinen asenne taiteen kaupallisuutta kohtaan. Yleensä pyrittiin eroon arvokkaasta materiaalista teoksen raaka-aineena. Taiteen rahallista arvoa kartettiin myös tekemällä teoksista katoavia tai hetkellisiä. Tekijän osuus haluttiin usein myös minimoida tekemällä teoksia yhteisprojekteina tai sarjatuotantona. Tärkeintä teoksissa oli niiden sisältö, teoksen idea, ei tekijän henkilöllisyys tai teoksen rahallinen arvo. Korostettiin myös itse taiteen tekemistä, tekoprosessia, osana teosta.

Käsitetaiteesta alettiin puhua vasta 1960-luvulla. Erilaisia määritelmiä alkoi ilmaantua. Näistä yksi varhaisempia on Henry Flyntin vuonna 1961 kirjoittama essee, jossa Flynt määrittelee käsitetaiteen taiteeksi, jossa materiaalina ovat käsitteet, kuten musiikin materiaalina ovat äänet. Koska käsitteet ovat läheisesti sidoksissa kieleen, on käsitetaide taidetta, jonka aineistona on kieli.⁷

Lawrence Weiner kirjoituksessaan *Statements* määrittelee käsitetaideteoksen niin että taiteilija voi esimerkiksi suunnitella ja valmistaa teoksen mutta hänen ei tarvitse tehdä teosta, siis taide-esinettä, valmiiksi. Siltä miltä teos näyttää ei ole merkitystä. Teosta ei voi suunnitella oikein tai väärin. Vähintäänkin yhtä tärkeää kuin teoksen esittäminen, on teoksen vastaanottaminen.⁸

⁷ Flynt 1990, 7.

⁸ Lippard 1997, 73-74.

Joseph Kosuth toteaa puolestaan esseessään, *"Art after Philosophy"*⁹ että on välttämätöntä erottaa estetiikka taiteesta, koska estetiikka esittää mielipiteitä maailman havaitsemisesta yleensä. Se että estetiikan ja taiteen välillä olisi käsitteellinen yhteys, ei ole totta. Taide on muuttunut Duchampin ready-made teosten jälkeen taiteen muodon tutkimisesta taiteen tehtävän tutkimiseksi. Tekemällä teoksia taiteilijat tekevät ehdotuksia taiteen luonteesta. Taideteos on eräänlainen väite, joka esitetään taiteessa kommenttina taiteeseen. Taideteokset ovat siis analyyttisiä väitteitä. Kun niitä katsotaan omassa yhteydessään, taiteena, ne eivät tarjoa minkäänlaista informaatiota mistään tosiasiaista. Puhtain määritelmä käsitetaiteelle Kosuthin mukaan on että "se tutkii pohjia myöten käsitettä "taide", sitä mitä se on tullut tarkoittamaan"¹⁰. Itse esineet ovat merkityksettömiä itse taidetilalle¹¹.¹²

Sol LeWitt tekstissään "Sentences On Conceptual Art" korostaa ilmiöiden analysoinnin sijaan teoksen tekemisessä tunnetta, intuitiivista asennetta taiteen tekemisessä. LeWittin mukaan taiteeseen liittyy aina jotain myyttistä ja salaperäistä. LeWitt ei kiellä teoksen esteettistä luonnetta yhtä tiukasti kuin Kosuth, vaan antaa tilaa tunteille.¹³ LeWittinkin mukaan tärkeintä taiteessa on idea, kuitenkin tunteen ja tekemisen korostaminen antaa LeWittin teksteille fluksusmaisia sävyjä.

⁹ Esse on ilmestynyt kokonaisuudessaan teoksessa "L' art conceptuel-une perspective". L'Art conceptuel -une perspective, 1990, 236-242.

¹⁰ Kosuth 1990, 65.

¹¹ Taidetila tarkoittaa niin sanottua taideteoksen "auraa".

¹² Kosuth 1990, 53-69, Kosuth 1998, 840-850.

¹³ LeWitt 1998, 834-836.

George Maciunas määrittelee Fluksuksen asennetta seuraavasti:” Fluksus-taidehuvituksen tulee olla yksinkertaista, huvittavaa, käsitellä merkityksettömyyksiä. Se ei saa vaatia taitoa tai lukemattomia harjoituksia, eikä sillä saa olla kaupallista tai institutionaalista arvoa...fluksus on jälkijoukot...se pyrkii yksinkertaisten luonnontapahtumien, leikkien ja jekkujen monostruktuuraisuuteen ja epäteatraalisuuteen. Se on sekoitus Spike Jonesia, vaudevillää, cagejä, lasten leikkejä ja Duchamppia... avoinna kaikille ja kaikkien toteutettavissa lopulta”¹⁴. Robert Watts on puolestaan kuvaillut fluksusta: ”Tärkeintä fluksuksessa on ettei kukaan tiedä mitä se on. Sen pitää tarjota jotain mitä asiantuntijat eivät ymmärrä. Näen fluksuksen minne tahansa menekin.”¹⁵ Fluksustutkija Charles Dreufus on todennut: ”Oivallat mitä fluksus on joko paljon tutkimisen jälkeen tai noin vain -, todennäköisemmin et ollenkaan! ... mutta heti kun otat jostain detaljista kiinni, oivallus katoaa”¹⁶

Käsitetaide tarkastelee niitä periaatteita, joiden kautta taideteokset ovat olemassa ja joiden kautta ne toimivat. Tarkoituksena on asettaa taiteen rajoja jatkuvasti koetukselle. Teoreettisempi suuntaus tekee tämän tarkastelemalla väitteitä, jotka koskevat taidejärjestelmän, taidemaailman, toimintaa. Se voi ottaa kohteekseen jonkin yleisen tieteen, kuten matematiikan, fysiikan tai logiikan väitteen ja tarkastelemalla sitä asettaa

¹⁴ Nykopp 1985, 13.

¹⁵ Nykopp 1985, 15.

¹⁶ Sama.

taiteen toimintamekanismit koetukselle. Samalla teoksen ideaa korostettaessa, taide-esineen osuus ja teoksen visuaalisuus halutaan minimalisoida. Teoksen tekijä, samoin kuin taide-esine, ovat teoksen olemisen kannalta vain välttämättömiä välivaiheita.

Käytännön toimintaan pohjautuva käsitetaide puolestaan ei aseta käytännön menetelmille rajoituksia. Ideologian mukaan kuka tahansa voi tehdä taidetta. Tekemisessä tärkeää on tunne ja intuitiivisuus. Tekoprosessi on yhtä tärkeä kuin lopputulos. Kaiken tekemisen oikeutus on sen takana oleva idea, asia joka halutaan tuoda esiin.

Käsitetaide on kiinnostanut muun muassa strukturalisteja, kuten Claude Lévi-Straussia ja Jean Piagetia sekä fenomenologeja kuten Maurice Merleau-Pontya. Kiinnostus on ollut molemminpuolista. Varsinkin useat analyyttisen käsitetaiteen edustajat ovat osallistuneet keskusteluun "mitä taide on?", vakavalla mielellä.¹⁷

1.2. Taiteilijoita ja tapahtumia

Toisen maailmansodan jälkeen uusdadaistit, kuten Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni tai Yves Klein, jatkoivat ennen sotia alkanutta muotoa ja esteettisyyttä korostaneen taiteen kritisointia.¹⁸ Ilmapiiri alkoi olla

¹⁷ Morgan, 1996, 63-64.

¹⁸ Staniszewski 1988, 88.

1950 ja -60 luvuilla suotuisa taiteen irrottautumiselle totutuista muodoista. Uudenlaiset taidemuodot, kuten happening tai Body Art, alkoivat yleistyä. Ilmestyi taideteoksia, kuten Armanin näyttely, jossa pariisilaiseen galleriaan tuotiin kaksi autokuormallista roskia, tai teos , jossa Stanley Brown nimesi kaikki Amsterdamin kenkäkaupat osaksi taideteostaan.¹⁹ "Art as idea" -ajatus tiivistyi kuitenkin vasta 1960-luvun puolivälissä kun useat taiteilijat alkoivat tehdä sanoihin ja tekstiin perustuvia teoksia ja kirjoittaa esseitä tästä uudenlaisesta asenteesta taiteeseen.

Aluksi kielen, tekstin, osuus oli tärkeää. Esimerkiksi vuonna 1965 On Kawara alkoi tehdä maalauksia, joihin oli maalattu niiden tekopaikan itäinen pituus ja pohjoinen leveys tai tekohetken päivämäärä (1).²⁰ Joseph Kosuth muun muassa teki teoksia, joissa oli suurennettu ja kopioitu sanan sanakirjamääritelmä. Tällaisia teoksia olivat esimerkiksi *Object* tai *Water* (2).²¹

Käsitetaiteen teoreettisempaa linjaa toteuttivat muun muassa Art & Language -ryhmä, johon kuului useita taiteilijoita U.S.A:sta ja Englannista. Ryhmä julkaisi omaa lehteä ja toteutti useita yhteisiä projekteja. Ryhmän jäseniä olivat muun muassa Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge ja Harold Hurrell Englannissa. U.S.A:ssa ryhmässä toimivat ainakin Joseph

¹⁹ Smith 1981, 258.

²⁰ Art conceptuel, formes conceptuelles 1990, 255-256; Mäkelä 1990, 25.

²¹ Lippard 1997, 31; Mäkelä 1990, 17.

Kosuth, Michael Corris, Michael Thomas, Graham Howard ja Phil Plikington, Ian Burn ja Mel Ramsden.²²

Hyvänä esimerkkinä teoreettisemmin suuntautuneesta käsitetaiteesta on Joseph Kosuthin teos *One and Three Chairs* (3). Teoksessa on tuoli, valokuva tuolista ja sanakirja määritelmä sanasta ”tuoli”. Erään tulkinnan mukaan teos tutkii tuolin tuolimaisuutta. Teos voidaan ymmärtää Platonin ideoiden maailman teorioiden esityksenä, jossa tuolin sanakirjamääritelmä edustaa tuolin puhtainta ideaa. Toinen aste on idean toteutus eli fyysinen tuoli ja arvoasteikossa vasta kolmantena tulee valokuva tuolista, jäljennöksen jäljennös, siis taiteilijan teos.²³ Terry Atkinson ja Michael Baldwin taas muun muassa nimesivät neliömailin ilmaa taideteokseksi. Teos julkaistiin *Art & Language* -lehdessä nimellä *Air Show*. Lehdessä ilmoitettiin asteiden avulla teoksen sijainti.²⁴ Teoksen siis todella oletettiin, hyvin minimaalisien viitteiden perusteella, muodostuvan vastaanottajan mielessä.

Fluksus -taide piti esikuvinaan muun muassa Dada-liikettä, Marcel Duchampin ready-made taidetta, John Cagen tapaa tehdä musiikkia, Yves Kleinin ja Piero Manzoniin taidetta. Fluksus asenne syntyi noin vuoden 1962 tienoilla. New Yorkin alkuperäisessä ryhmässä olivat muun muassa Joko Ono, John Cage, George Maciunas, Le Monte Young, Henry Flynt ja Name Juna Paik. Ryhmä keksi itselleen nimen ”fluxus”.²⁵ Tosin sittemmin ilmiö

²² Staniszewski 1988, 90-91.

²³ Mäkelä 1990, 18-19.

²⁴ Staniszewski 1988, 90.

²⁵ Saarinen 1991, 24-27.

laajeni, eikä se ollut selvärajainen liike tai ryhmä , vaan enemmänkin vain tapa toimia. Yksi suurimmista esikuvista oli John Cage, joka opetti Zenin hengessä että taiteessa tekijän osuus ei ole oleellista. Esimerkiksi kaikki äänet tuli hyväksyä musiikiksi. Musiikin tuli olla täysin ennalta määräämätöntä.²⁶ Yleisemmin: kaikki toimintatavat ja muodot olivat fluksuksen piirissä sallittuja. Erilaiset tapahtumat, happeningit ynnä muut olivat suosittuja toimintatapoja.

Tuloksena oli käsitteellisiä teoksia, joissa oli juuri Sol LeWittin määrittelemää mystiikkaa ja tekemisen iloa. Fluksukseen sisältyi myös ajatus paremmasta maailmasta. Ajatukseen liittyi siis helposti taiteen rahallisen arvon mitätöinti. Esimerkiksi yksi Yoko Onon ensimmäisiä julkisia töitä on tapahtuma, jossa hän kävelee maalausten päällä. Yoko Onon teokset saattoivat olla nimeltään esimerkiksi *Listen to the Sound of the Earth Turning* tai *Take Sound of the Stone Aging*.²⁷ George Brechtin eräs teos, *Time-table Event*, muodostuu puolestaan siitä että otetaan selvää mitä merkit 7:16 tarkoittavat. Teoksessa käveltiin rautatieasemalle ja haettiin aikataulu, josta selvisi merkinnän tarkoittavan minuuotteja ja sekunteja.²⁸

Arte Povera suuntaus sekoittuu edellisiin suuntauksiin. Sen ideana on käyttää taosten aineksina kaikkea mahdollista arvoitonta tavaraa. Käyttämällä rahallisesti arvoitonta materiaalia , haluttiin välttää taiteen arvon

²⁶ Nykop 1985,13.

²⁷ Saarinen 1991, 24-27.

²⁸ Lippard 1997, 11,14.

muodostukseen liittyvä kauppa.²⁹ Postitaide taas pyrki poistamaan taideteoksilta niiden kaupallisen arvon tekemällä taideteoksista postitse lähetettäviä kertakäyttöitä. Taiteilijoiden verkosto postittaa teoksia toisilleen, eikä teosten ole tarkoitus päätyä yleisesti näytteille, eikä ostettaviksi.

Käytännöstä käsin lähtevä käsitetaide, kuten fluksus, on siis kokonaisvaltaisempi elämänasenne, jossa taide on osa elämäntapaa. Teoreettisemmassa käsitetaiteessa, kuten analyyttisessä käsitetaiteessa, taiteen tai jonkun muun ilmiön olemuksen pohtiminen on sen ainoa tarkoitus ja päämäärä. Siinä taiteen rajoja testattiin tosikkomaisemmin, vakavassa mielessä. Analyyttinen käsitetaide lähti liikkeelle käsitteistä, eikä sitä olisi ollut olemassa ilman tätä pyrkimystä, kun taas monet käytännön toimintaan keskittyvät suuntaukset päätyivät käsiteellisiin lopputuloksiin ikäänkuin vahingossa, ilman tarkkaa suunnittelua.

2. VALOKUVA KÄSITETAITEESSA

Käsitetaide muutti taiteen medioiden hierarkiaa. Muun muassa valokuvan asema taiteena muuttui täysin. Käsitetaide loi valokuvalle uudenlaisen käyttötavan taiteen välineenä.³⁰ Valokuvan myötä alettiin kiinnittää huomiota

²⁹ Mäkelä 1990, 35.

³⁰ Valokuvan aseman muutoksesta mainitaan usein postmodernismin ja modernismin välisiä suhteita tarkasteltaessa. Aiheesta mainitsee muun muassa Burgin ja Smith. Burgin 1986, 34; Smith 1981, 261.

siihen kuinka yleinen kuvasto, liikkuva kuva ja valokuva, sisälsivät paljon symboliikkaa, merkityksiä ja merkitysrakenteita. Kuvan sisältöihin alettiin kiinnittää uudella tavalla huomiota. Tähän viittaavat myös semiotiikan kiihtyvät muutosprosessit, jotka ovat olleet käynnissä 1960-luvulta lähtien.³¹

Valokuva soveltui käsitetaiteen mediaksi hyvin. Valokuvan mystistä, aina kuitenkin läsnäolevaa, todistusvoimaa käytettiin mielellään hyväksi. Kuva asetettiin teoksessa asemaan, jossa se edusti faktaa, todistusta jostakin tietystä tosiasiasta. Valokuvaa oli helppo käyttää myös fragmenttina, osana suuremmasta ajatusketjusta. Tällöin valokuva vastasi ikäänkuin sanaa lauseessa tai käsitettä suuremmasta ilmiöstä, joka haluttiin esittää.

Valokuva käsitettiin toimintatavoiltaan kielenkaltaiseksi. Sen lukutapa voitiin rinnastaa helpommin kieleen, kirjoitettuun tekstiin, kuin muiden kuvataiteen kuvatyyppeihin. Valokuva vastasi siis käsitetaiteen rakenteellisiin vaatimuksiin. Kolmas valokuvan etu oli että valokuvia saattoi ottaa kuka tahansa, jolloin saatiin haluttu vaikutelma tekijän anonyymiudesta. Vastuu kuvien syntymisestä siirrettiin näin pois kuvien ottajalta.

Valokuvasta tuli yksi käsitetaiteen menetelmistä ikään kuin vahingossa. Käsitetaiteeseen dokumenttivalokuva sopi, koska käsitetaidetta oli pakko dokumentoida tavalla tai toisella. Usein teokset olivat katoavia, hetkellisiä tai niitä tehtiin paikkoihin, joissa niitä oli mahdotonta nähdä. Valokuvaa alettiin

³¹ Asiasta mainitsee mm. Altti Kuusamo. Kuusamo1996, 13-33.

käyttää myös tarkoituksellisesti. Tällöin valokuvaa käytettiin analysoinnin apuvälineenä. Syntyi uudesta lähtökohdasta toimiva valokuvan laji, jota tässä nimitän analyttiseksi valokuvaksi. Valokuvan kautta taiteilijat analysoivat myös valokuvan toimintaa, joilloin valokuvaa käytettiin jälleen eri roolissa. Valokuvan perinteisen funktion, dokumentoinnin kautta, valokuva siis jäi käsitetaitteen käyttöön ja sen monipuolisuus huomattiin. Valokuvalla on sittemmin löydetty yhä uusia ja uusia käyttömuotoja. Tässä tutkielmassa keskityn kolmeen esittelemääni muotoon.

Valokuvaa käytettiin monella eri asenteella ja tyylillä. Taiteilijoilla oli hyvin erilainen lähestymistapa valokuvaan. Eräät pitivät itseään varsinaisesti valokuvaajina, joiden työt vain etäännyivät suorasta ilmaisuista enemmän käsitteelliselle tasolle. Toiset käyttivät kameraa vain neutraalina välineenä, kuten maalari käyttää tyhjää kangasta. Osa piti itseään kuvataiteilijoina, jotka vain sattuivat käyttämään kameraa muiden välineiden ohella. Osa teki valokuvansa itse, osa käytti muiden ottamia valmiita kuvia materiaalinaan.³² Yhteistä kaikille suuntauksille oli valokuvan käsittäminen tekniseksi tutkimusvälineeksi.³³ Itse valokuvaan alettiin kiinnittää huomiota vasta sen yleistyttyä taiteen metodina.

2.1. Dokumentoiva valokuva

³² Morgan 1996, 173.

³³ Lippard 1997, xiv.

Olen jaotellut valokuvat kolmeen eri valokuvatyyppiin, niiden käyttötarkoituksen ja toimintatavan mukaan. Valokuvat toimivat joko dokumentoivassa roolissa, niiden avulla analysoidaan eri ilmiötä tai valokuvan omaa toimintaa.

Dokumenttivalokuvan asema oli aluksi yksinkertainen. Dokumentin asemassa valokuva käsitettiin ikkunaksi todellisuuteen. Dokumenttivalokuva oli vain välivaihe, välttämätön paha, jonka avulla teos saatiin siirrettyä galleriaan. Tässä menetelmässä itse valokuvaan ei kiinnitetty huomiota. Valokuva oli vain tallennusväline. Valokuvan haluttiin välittävän tietoa, jääden kuvana neutraaliksi. Teoksia ei käsitetty valokuvataiteeksi, vaan esimerkiksi maataiteeksi ja erilaisiksi tapahtumiksi ja projekteiksi. Toisaalta esimerkiksi Douglas Huebler piti kameraa ”mykkänä dokumentointi välineenä”, eikä pitänyt itseään valokuvaajana. Myöhemmin hän oli kuitenkin sitä mieltä hänen teoksensa voidaan kokea täydellisimmillään vain valokuvadokumentin kautta.³⁴ Dokumenttivalokuvan asemaa oli toisinsanoen vaikea määritellä.

Dokumenttivalokuvia tehtiin monesta eri syystä. Richard Long on taiteilija, jonka teokset sijaitsevat luonnossa mutta ovat olemassa taideyleisölle vain valokuvina. Tällaisia ovat esimerkiksi teokset *A Line in Himalaja* ja *A Line in Scotland* (4). Richard Long merkitsee karttaan reitin etukäteen, kävelee reitin läpi ja samalla valokuvaa sekä ympäristöä että teoksia, joita paikalta löytämistään aineksista tekee.³⁵

³⁴ Morgan 1996, 166.

³⁵ Mäkelä 1990, 24.

Monimutkaisempi esimerkki on Robert Barryn *Inert Gas Serie* -teokset, joissa eri kaasuja, esimerkiksi kryptonium heliumia ja aragonia, päästetään ilmaan eri puolilla Yhdysvaltoja (5). Kuvissa näkyy maisema, paikka, jossa kaasu on laskettu ilmaan, ja kaasupullo, jossa kyseistä kaasua säilytetään.³⁶

Teoksessa on siis valokuvan avulla ”dokumentoitu” näkymätön tapahtuma, se kuinka kaasu leijailee ilmassa. Valokuvan kuviteltu todistusvoima riittää niin pitkälle, että teoksen nimi, Helium, riittää vakuuttamaan katsojan siitä että kuvan ilmassa leijuu kaasua. Toisin sanoen teos syntyy katsojan mielikuvien avulla.

Valokuvan kautta jouduttiin kiertämään käsitetaiteen perimmäinen idea.

Taiteenhan tuli vapautua materiasta tai ainakin perinteisestä taide-esineestä.

Teoksia alettiin tehdä materiaaliin, joka on häviävää, kuten hiekka, tai joka on näkymätöntä, kuten ilma. Taide-esineeseen oli kuitenkin jollakin tavalla palattava, että teos olisi olemassa hiukan pidempään ja että se voitaisiin ylipäätään nähdä ja laittaa esille. Valittiin valokuva, joka oli ainoa varteenotettava tallennusmenetelmä. Lopputulokseksi jäi valotettu paperinpala, joka edusti teosta.

Valokuvasta tuli tässä tilanteessa uudelleen taide-esine, tosin vain kopio teoksesta. Taide-esineestä eroon pyrkiminen päättyi uudenlaisen taide-esineen käyttöön ottoon. Käsitetaiteen idea toteutui siinä mielessä että

³⁶ L'Art conceptuel, une perspective 1990, 115; Lippard 1997, 95; Morgan 1996, 170.

valokuvaa ei mielletty pysyväksi taide-esineeksi kuten öljymaalaukset tai patasas. Valokuva oli kopio alkuperäisestä teoksesta ja vain paperinpala, jota voitiin monistaa ja monistaa uudelleen.

2.2. Analyttinen valokuva

Dokumentoivaan valokuvaan verrattuna analyttisellä valokuvalla oli teoksessa tärkeämpi rooli. Ilmiöiden analysointi perustui tässäkin ajatukseen valokuvasta dokumenttina mutta nyt valokuvan ominaisuuksia ja käyttötapoja alettiin käyttää hyödyksi. Valokuva jäi edelleen kuvana passiiviseen rooliin, koska teoksen idean tuli tulla esille kuvien kautta, ei muuta. Siksi oleellista ei ollutkaan oliko kuva visuaalisesti miellyttävä tai teknisesti onnistunut tai kuka kuvan oli ottanut. Teoksen tekijä käytti kameraa mutta huomio kiinnitettiin valokuvan ominaisuuteen tallentaa ilmiöitä, joita muutoin olisi vaikea havaita. Tällaisia olivat esimerkiksi valo, aika tai lämpötila. Saatettiin myös määrätä ennalta aika, paikka ja suunta, josta kuva tuli ottaa. Näin kuvaajan roolia pienennettiin ja päähuomio kiinnitettiin teoksen ideaan. Valokuva toimi näissä tilanteissa uskollisesti tallentaen esimerkiksi kävelemistä, lämpömittarin lukemia, valoa eri vuorokauden aikoina ja niin edelleen. Se toimi teoksen neutraalina välikappaleena.³⁷

³⁷ Morgan 1996, 169.

Muun muassa Dougals Huebler teki useita teoksia, joissa valokuvasarjaan tallennettiin tietty ennalta mietitty tapahtuma tai ilmiö. Eräässä kuvasarjassa hän kuvasi 24 minuutin automatkan aikana näkymän auton ikkunasta jokatoinen minuutti. Teoksessa *Location Piece #* hän kuvasi kuusi ennalta kartalta määrättyä pistettä lentokoneesta käsin. Teoksessa kartan pisteet rinnastettiin niin sanottuihin todellisiin näkyymiin, valokuviin joissa kartan pisteet oli valokuvattu ilmasta.³⁸

Douglas Huebler asettaa näissä teoksissa ennakkotilanteen, määrittelee ajan ja paikan kartalta, jolloin kamera laukaistaan mutta suunta tai rajaus ovat täysin sattumanvaraisia.³⁹ Tulokseksi tulee kuva , jonka sisältö on sattumaa. Tällainen kuva on esimerkiksi *Duration Piece # 5*, jossa näkyy pelkkä tylsä puistomaisema (6). Kuvaavaa on Robert Barryn lausahdus: ” I try not to manipulate reality...What will happen, will happen. Let things be themselves”.⁴⁰

Mielenkiintoista on että kyseessä on taiteen laji, joka analysoi ilmiöitä tiukan menetelmän mukaisesti. Kuitenkin asenteessa on jotain ajan hengen mukaista, esimerkiksi fluksukselle tyypillistä, jossa asioiden annetaan vain tapahtua itse taiteilijan jäädessä passiivisempaan rooliin.

³⁸ Lippard 1997, 128.

³⁹ Mäkelä 1990, 21.

⁴⁰ Smith 1981, 262.

2.3. Refleктоiva valokuva

Käsitetaiteen valokuvien kolmas toimintatapa oli kuva, joka tarkasteli ilmiötä nimeltä 'valokuva'. Nämä kuvat toteuttivat valokuvataiteen alueella käsitetaiteen pääteesiä tarkastella eri ilmiöitä, ennenkaikkea taiteen omia sisäisiä ehtoja ja toimintatapoja. Valokuvat olivat itseasiassa kokoajan asettaneet ehtoja teosten tallentamiselle, kuten teoksessa *Inert Gas Serie* saatiin konkreettisesti huomata. Suuri osa käsitetaiteesta turvautui valokuvan apuun tallentajana, joten valokuvan toimintatapaan ja käytännön rajoituksiin ei voinut olla kiinnittämättä huomioita. Valokuvalla oli oma ominainen toimintatapansa ja useinhan valokuvasta tuli kuitenkin käytännössä se varsinainen pääteos. Valokuvien kautta alettiin tutkia niiden suhdetta todellisuuteen. Minkälainen todella oli valokuvan oletettu todistusvoima ?

Teoksissa verrattiin usein näkyvää hetkittäin vaihtuvaa todellisuutta samasta kohdasta aiemmin otetun valokuvan esittämään tilanteeseen. Esimerkiksi Jan Dibbet:in *Perspective Correction - my studio 11.3. Square with Cross on Floor* tai Victor Burginin *Photo Path*, esittävät hyvin yksinkertaisin keinoin tosiasian valokuvan ja sen kuvaaman paikan "todellisuuksien" eroista (7, 8). Dibbet:in teoksessa on lattiaan tehty nelikulmio, joka levenee toiseen suuntaan. Kuvio näyttää kuitenkin valokuvassa neliöltä perspektiivn takia. Burginin teoksessa taas on otettu valokuvia lattiasta. Teoksessa kuvat on

asetettu kyseiselle lattialle, jolloin eron kuvan ja todellisen lattian ulkonäön välillä voi havaita.⁴¹

3. SUOMI

3.1. Suomalainen käsitetaide

Suomessa käsitetaiteilijat olivat 1960- ja 70-luvuilla lähinnä yksittäisiä henkilöitä, jotka tekivät taidetta omilla metodeillaan. Osalla oli tietoa ulkomaiden käsitetaiteen eri muodoista, osa tutustui muiden käsitetaiteilijoiden töihin vasta oman metodinsa kautta. Piirteitä otettiin lähinnä Fluksuksesta ja Arte Poverasta, ei niinkään esimerkiksi Art & Language -tyyppisestä analyyttisemmasta käsitetaiteesta.

Suomessa ei alkuaikoina ollut käsitetaiteen teoriaa kommentoivaa kirjoittamista ja myöhemminkin tekstit edustivat enemmän taidesuuntaa esittelevää kuin teoreettista linjaa. Teoreettinen kirjoittaminen, myöhemmin 1980-luvulla kun sitä esiintyi, keskittyi kuvan näkemiseen ja vastaanottamiseen yleensä, ei suoranaisesti käsitetaiteeseen. Useat taiteilijat kirjoittivat artikkeleita esimerkiksi Taide ja Valokuva lehteen mutta harva taiteilija tuotti taideteoreettista tekstiä.

⁴¹ Morgan 1996, 174; Mäkelä 1990, 27.

Suomessa erottuu selvästi älyllis-teoreettinen käsitetaide ja intuitiivisempi, taiteilijan elämäntapaan, suuntautunut taide. Teoreettisempi käsitetaide oli esimerkiksi Lauri Anttilan tapauksessa itsestään syntynyt metodi.

Käytännönläheisempi suuntaus sai selvemmin vaikutteensa ulkomailta. J.O. Mallander esimerkiksi esitteli fluksus -asennetta useaan otteeseen lehdissä ja omien teostensa yhteydessä.

Elonkorjaajat -ryhmä ja Halvat Huvit galleria toteutti erilaisia projekteja, jotka olivat hyvin vapaamuotoisia. Happeningien yhteydessä Suomessa kävivät muun muassa sellaiset tunnetut taiteilijat kuin John Cage ja Robert Rauschenberg.⁴² Arte Povera oli myös useille taiteilijoille periaatteiltaan tuttu.⁴³ Suomessa käsitetaidetta ei juurikaan huomioitu 1960- ja 70-luvuilla, eikä sitä otettu vakavasti virallisen taidemaailman sisällä. Osa taiteilijoista jopa luopui väliaikaisesti taiteen tekotavoistaan, palatakseen niihin jälleen 1980-luvulla kun aika oli suotuisampi.⁴⁴

Alkuvaiheen käsitetaiteilijoita olivat muun muassa Elonkorjaajat -ryhmä ja J.O. Mallander, Antero Kare, Carl-Erik Ström ja Lauri Anttila. Käsitetaiteen toimintamallien käyttöönotto oli usealle näistä taiteilijoista suomalaisen taiteen instituutioon kohdistuvaa kritiikkiä.⁴⁵ Taidekoulutuksen tarjoamat mallit ja arvomaailma eivät taiteilijoita tyydyttäneet. Haluttiin kritisoida myös taiteen

⁴² Elovirta 1995, 28-30.

⁴³ KKA Ää 82-120. KKA, Helsinki.

⁴⁴ Esimerkiksi Lauri Anttila mainitsee tästä. KKA Ää 87. KKA, Helsinki.

⁴⁵ Asiasta mainitsevat esimerkiksi Lauri Anttila ja Jussi Kivi haastattelunauhoissa. Myös Marja Sakari toteaa asian lisensiaatin työssään. KKA Ää 87; KKA 104; Sakari 1996 86-87.

visuaalisuuteen perustuvia toimintatapoja ja taideteosta kulutushyödykkeenä. Teokset edustivat myös uudenlaisia havaintotutkielmia vastakohtana perinteisille taidemuodoille. Käsitetaide oli Suomessa alkuaikoina enemmän uudenlainen työväline, tapa toimia, kuin syvällistä taiteena olemisen ehtoja tutkivaa taidetta.

Suomessa käsitetaide murtautui yleiseen tietoisuuteen vasta 1980-luvulla uuskäsitetaiteen muodossa. Ajalle ominaiseen, postmoderniin tapaan sen kautta kommentoitiin aikaisempia taiteen virtauksia, perinteisiä tarinoita ja myyttejä sekä koko kuviin perustuvaa nykymaailmaa. Tällöin käsitetaiteen kautta määriteltiin aikaisempaa voimakkaammin taiteen reunaehtoja ja esitettiin kritiikkiä yleistä kulutushysteriaa vastaan. Myös kuvantulkinta nousi nyt enemmän pinnalle.⁴⁶

Myös Suomessa 1970-luvulla aloittaneet käsitetaiteilijat jatkoivat omaa linjaansa suuremmin välittämättä ajanhengen mukanaan tuomista muutoksista tai esimerkiksi uuskäsitetaiteen linjamuutoksista. Uuskäsitetaiteella oli uuden sukupolven tekijät.

3.2. Valokuva käsitetaiteena

Suomessa on ollut valokuvin toteutettua käsitetaidetta samoihin aikoihin kuin muuallakin maailmassa. Vaikka käsitetaiteen asema ei täällä ollut vahva, oli

⁴⁶ Sakari 1996 100-101. HYTAH; Mäkelä 1990, 45.

silti yksittäisiä taiteilijoita, jotka tekivät käsitetaidetta valokuvin. Menetelmät olivat kehittyneet omien intressien pohjalta ja perustuivat kuvien ulkopuolella oleviin merkityksien hakemiseen. Esimerkiksi Lauri Anttila aloitti systemaattisen kuvaamisen analyttisellä menetelmällä jo 1966-67⁴⁷ ja Carl-Erik Ström kuvasi ja piti ensimmäisen näyttelyn vuonna 1967⁴⁸. Teoksien lisäksi myös erilaisia tapahtumia, kuten Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan ”tekoaktioita” tallennettiin kameralla 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa. Yleisölle ne tulivat tutuiksi lähinnä valokuvien kautta.

Vain harvat taiteilijat tekivät käsitetaidetta vain valokuvan avulla. Useat taiteilijat tekivät valokuvateoksia muiden menetelmien rinnalla. Yleensä tekijät kertoivat ajautuneensa valokuvaamaan ikään kuin sattumalta, kokiessaan muut tekotavat vieraksi tai halutessaan hakea vaihtelua perinteisiin kuvan tekotapoihin. Paitsi käsitetaiteen menetelmien myös valokuvan valitseminen merkitsi uuden taiten toteutustavan hakemista ja samalla siis protestia vanhahtavaa taideinstituutiota vastaan.⁴⁹

Myös Suomessa on erotettavissa eri lähestymistapoja käsitetaiteen valokuviin. Dokumentoiva valokuva esiintyy Suomessa, kuten ulkomaillaakin, häviävän tai vaikeasti nähtävissä olevan käsitetaiteen dokumentoinissa. Analyttinen valokuva on Suomessa myös edustettuna, kuten reflektioiva

⁴⁷ KKA Ää 87, 6. KKA, Helsinki.

⁴⁸ KKA Ää118. KKA, Helsinki.

⁴⁹ KKA Ää 82, 87, 89, 98, 101, 104,107, 111, 118. KKA, Helsinki.

valokuvakin. Tosin määrällisesti esimerkkitapauksia on vähemmän, niinkuin on myös käsitetaiteilijoita.

3.2.1. Elämäntapataide - dokumentoiva valokuva

Suomessa on ollut eri tapoja käyttää valokuvaa käsitetaiteen dokumentoimiseen. Näissä teotavoissa valokuvan rooli on vaihdellut suuresti. Lähinnä erottuvat taiteilijat, joille taiteen tekeminen on ollut hyvin spontaania ja kamera on ollut mukana ikään kuin vahingossa. Toisaalta ovat taiteilijat, joiden projekteilla on etukäteen ollut tarkempi päämäärä. Näissä teoksissa myös kameran käyttö ja valokuvien luonne on ollut etukäteen harkittu. Tällaisia ovat olleet esimerkiksi Carl-Erik Strömin ja Jussi Kiven teokset. Näissä teoksen lopullinen painopiste oli alunperin valokuvassa. Yhteistä on se että kaikki teokset, oli niiden alkuperäinen luonne minkäläinen tahansa, esitettiin lopulta valokuvina. Kuvat olivat teosten lopullinen media.

a. J.O. Mallander

Elonkorjaajat ryhmä, pääosin Mallander, piti yllä 1970-luvulla Cheap Trills eli Halvat Huvit galleriaa. Galleriassa pidettiin vuosien aikana useita käsitetaiteen kannalta mielenkiintoisia näyttelyitä, kuten postitaiteesta koostuva näyttely "A Head Museum of Eighties" vuonna 1974, jossa oli kiinnostava joukko kansainvälisiä tekijöitä, kuten esimerkiksi Douglas

Huebler.⁵⁰ Halvat Huvit gallerian näyttelyt poikkesivat valtavirrasta ja olivat usein hyvin kokeellisia. Mallander oli paitsi Elonkorjaajien ja gallerian yksi kantavia voimia, myös yksi harvoista suomalaisista taiteilijoista, joka oli perehtynyt käsitetaiteen teoriaan ja tekijöihin ulkomailla. Hän myös innosti useita taiteilijaryhmiä ja yhteenliittymiä, lähinnä fluksus -tyyppisellä ajattelullaan. Hänen esikuviaan olivat esimerkiksi John Cage, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Robert Morris ja Ad Reinhard.⁵¹

Mallander kuvasi erityisesti 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Hänelle kuvaaminen oli tajunnan prosessien tallentamista. Sarjalla valokuvia oli mahdollista tutkia liikettä ja tunnelmaa eli välittää visuaalisessa muodossa jotain olennaista tajunnan prosesseista. Mallanderin valokuvasarjat pohjautuvat spontaanisti syntyneisiin tilanteisiin mutta kuvaus hetkellä aihe ei suinkaan ole vailla merkitystä. Usein kuitenkin kuvien tarkempi analysointi ja syvällisemmän merkityksen tuottaminen tapahtuu vasta kuvaamisen jälkeen.⁵²

Kuvat hyödynsivät käsitetaiteen ja minimalismin keinoja. Kuvasarjassa *Brancusi -tutkielma* Mallander kuvasi sattuman varaisesti kuvakenttään lentäneitä lintuja. Tulos oli hyvin brancusimainen. Sarjassa *Soolo pienelle pojalle, polkupyörälle ja ensilumelle* Mallander kuvasi poikaa, joka ajaa kerta toisensa jälkeen samaa reittiä lumeen jäävää kuviota pitkin (9).⁵³

⁵⁰ Lintinen 1991, 51; Lintinen 1986, 7.

⁵¹ Enckell 1980, 34-37; Vuorikoski 1986, 3; Lintinen 1986, 7.

⁵² Loimaala 1986, 10.

⁵³ Loimaala 1986, 10.

Nämä kuvat ovat myös teoreettisesti suuntautuneita kuvia. Analyyttisistä käsitetaiteen valokuvista ne erottuvat siitä syystä että kuva on otettu ensin, merkitys niille on tullut vasta tämän jälkeen. Varsinaisissa käsitetaiteen valokuvissa päämäärä, teoksen idea on jo olemassa ja tämän pohjalta kuvat otetaan. Nämä kuvat sijoittuvat jonnekin teoreettisen ja käytännön tekemisestä lähteneen käsitetaiteen välimaastoon. Ne eivät ole siis oikein dokumentoivia valokuvia mutta eivät analyttisiäkään.

Varsinaisia dokumenttivalokuvia sen sijaan olivat esimerkiksi *Kohti puhdasta maata* tiiliteoksen valokuvaaminen (10). Teos on luonnossa oleva muuntuva veistos, jonka tarkoitus oli saada katsojissa aikaan tajunnanvirtoja.

Teoksessa Mallander asetti nurmiaukiolle, yleensä jonkin kaupungin puistoon valkoisia tiiliä eri muotoisiin ja kokoihin asetelmiin. Tiilistä muodostui kuvioita. Ne alkoivat elää yleisön toteuttaessaan taiteilijan jälkeen omia tajunnanvirtojaan. Valokuvat ovat lähinnä dokumentteja siitä mitä tiilille tapahtui teoksen olemassaolon aikana.⁵⁴ Ne eivät ole varsinainen teos mutta ovat sittemmin esiintyneet näyttelyissä itsenäisessä asemassa. Ne vastaavat funktioltaan ympäristötaiteilijoiden valokuvateoksia, joista sittemmin on tullut itsenäinen teos.

b. Ilkka-Juhani Takalo-Eskola

⁵⁴ Immonen, Kari, Valjakka, Timo, 1998, 2-3, 27.

Useat taiteilijat ovat tehneet happeningeitä, jotka myöhemmin ovat esiintyneet gallerioissa valokuvina. Tästä esimerkkinä ovat useat Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan projektit, jotka ovat tulleet tutuiksi suurelle yleisölle valokuvina ja valokuvakollaaseina. Takalo-Eskola tutkii teoksissaan ihmismieltä ja tajunnan mekanismeja. Maailman valtakoneisto, rahatalous ja ihmisen käyttäytymisrituaalit ovat usein toistuvia aiheita. Hän tekee taidetta sopivaksi katsomallaan tavalla, kuten erilaisten tapahtumien, happeningien muodossa, valokuvaamalla, maalaamalla tai kirjoittamalla.

Teokset syntyvät yleensä spontaanisti ja varsinkin aikaisemmin niitä toteutettiin tietyn taiteilijajoukon läsnäollessa. Takalo-Eskola toteaa hyvin samaan tapaan, kuin Mallander valokuvateoksistaan, että teosten tulkinnat selkiytyvät ajatuksissa vasta jälkikäteen: "Vasta vuosia myöhemmin näen kirkkaasti mistä on ollut kysymys, mistä jokin taiteellinen tajunnanprosessi on lähtenyt, ja mitä kohti se on pyrkinyt."⁵⁵ Tapahtumat on yleensä dokumentoitu valokuvaamalla. Kameraa on käyttänyt kuka tahansa projektin osallistujista. Toisarvoisia dokumentteja ei Takalo-Eskolan mielestä ole. Tapahtuma on ollut ikäänkuin teoksen tekemistä, vapaamuotoista toimintaa. Valokuvista on myöhemmin saatu materiaalia tulevia kollaaseja, maalauksia ja valokuvateoksia varten. Tässä vaiheessa teos on vasta lopullisesti muodostunut.⁵⁶

⁵⁵ Takalo-Eskola 1995, 14.

⁵⁶ Sammallahti, kuvaelmia ihmistajunnan sairaudesta, harhoista, mahdollisuuksista. Näyttelyluettelo, 1995; Turpeinen, Lindström 1989, 42-46 ; Pirtola 1982, 14-17.

Avainhappeningiksi 1970-luvulla Takalo-Eskola nimeää *Yritys ylittää suo* - tapahtumasarjan, joka lähti liikkeelle painajaisesta(11). Siinä Takalo-Eskola ryömii ja ui eri asennoissa suossa. Tapahtumasta on useita eri muunnelmia ja valokuvat päätyivät myös useiden eri teosten materiaaliksi. Samalla vuosikymmenellä *Metsäteatteriksi* nimetty tapahtumataide jatkui nimensä mukaisesti metsä- ja luontoteemoilla. Eräs ulkomaillekin levinnyt kuvasarja on *Kuolleen puun kohtaaminen* -teos, jossa Takalo-Eskola ikäänkuin taistelee kuolleen kelon kanssa lopuksi sitä halliten(12). Teoksen vastakohtina ovat reipas nuorukainen ja keloutunut puu, joka symbolisoi vanhoja pysyviä mutta kuolleita asioita.⁵⁷

Takalo-Eskola, kuten Mallanderkaan, ei pidä teoksiaan erityisemmin käsitetaiteena. Teokset ovat oman ajatusmaailman tuotteita, melko spontaanisti syntyneitä ja taiteen menetelmät itse kehitettyjä. Erilaiset tapahtumat ja projektit, kuten taideteoksetkin, ovat näille taiteilijoille osa elämää, yksi tapa elää. On siis luonnollista että taiteen kategorisoinilla ei ole heille suurta merkitystä. Tulokset ovat käsitetaidetta, vaikka teosten syvällisempi sisältö on vasta jälkikäteen tarkemmin määritelty. Valokuva toimii teoksissa eräänä toteutustapana muiden joukossa.

c. Carl-Erik Ström

⁵⁷ Takalo-Eskola, 1995, 34.

Carl-Erik Ström ei ollut koulutukseltaan varsinaisesti taiteilija. Hän harrasti valokuvausta, josta myöhemmin taiteen muodossa tuli hänelle ammatti. Ström oli perehtynyt filosofiaan ehkä enemmän kuin useat muut käsitetaidetta tehneet suomalaiset taiteilijat. Ström sanoo myös saaneensa vaikutteita ulkomailta ja olleensa tietoinen muun muassa Arte Povera -liikkeestä. Hän oli nähnyt kuvia muun muassa Richard Longin töistä. Valokuvaus oli Strömille harrastus, jonka kautta kuvat sattumalta päätyivät näyttelyyn.⁵⁸

Ström piti ensimmäisen näyttelynsä 1968. Tämän jälkeen J.O. Mallander pyysi häntä pitämään näyttelyn Halvat Huvit -galleriassa 1971. Töitä oli sittemmin esillä muun muassa Elonkorjaajien näyttelyissä vuonna 1976 ja 1982. Ström muutti Ruotsiin 1970-luvun lopulla ja on sittemmin pitänyt näyttelyitä tasaisesti aina näihin päiviin asti Ruotsissa ja muuallakin ulkomailla. Huomiota Strömin työt saivat Suomessa vasta 1980-luvun alussa.⁵⁹

Strömin työt eivät olleet pelkästään toteavia kuvia luonnosta, vaan hän muunsi hienovaraisesti luontoa, teki esimerkiksi veistoksia ja otti näistä valokuvia. Strömmen taide on siis maataidetta. Aluksi tekemisen ensisijainen kohde oli asetelmat ja esineet luonnossa mutta 1980-luvulle tultaessa painoarvo alkoi siirtyä enemmän valokuvaan. Ström kuvasi myös itse tekemiensä teosten lisäksi myös luonnon omia teoksia.

⁵⁸ KKA Ää 118. KKA, Helsinki.

⁵⁹ Sama.

Ström kuvaa taidettaan arkipäivän runoudeksi. Työt syntyivät spontaanisti, ilman ennakkosuunnittelua.⁶⁰ Strömin valokuvat suuntaavat huomion luonnon yksityiskohtiin, jotka teoksissa saavat usein maagisiakin lisämerkityksiä (13). Strömin puhuu shamanistisista kokemuksista luonnossa ja hänen mukaansa luonnon elementeillä on oma auransa.⁶¹ Lisämerkityksiä kohteille antavat lopullisten teosten nimet.

Teoksessa *Metsässä runoilija kohtaa linnun hengen*, Ström on piirtänyt lumeen taipuneelle puulle silmän, jolloin puu näyttää linnulta. Kuvassa Ström on "linnun" kanssa kasvokkain. Kuvasta välittyy jännite taiteilijan ja "linnun" välillä. Useissa kuvissa esiintyy Ström itse ikäänkuin ihmettelemässä luontoa, milloin nimittäen itseään taiteilijaksi milloin shamaaniksi tai esimerkiksi runoilijaksi. Näin on myös teoksessa *Knivens kraft till vattnet, vattens kraft till kniven* (14). Siinä taiteilija ihmettelee veden olemusta ja jännite syntyy kahden hyvin erilaisen elementin välille. Ihmisen tekemä veitsi on kova ja lävistää veden, kun taas vesi tuhoaa lopulta veitsen. Teosten teemat ovat yksinkertaisia ja tunnelma seesteisen kaunis.

Teokset luonnossa ovat katoavia ja teos syntyy varsinaisesti valokuvien kautta. Ström ei kuitenkaan mielellään määrittele teoksia valokuvataiteeksi tai itseään valokuvaajaksi. Hän onkin sanonut "tällaisen taiteen (kutsuttakoon sitä Earth Art tai Art Povera tai Köyhä tai jollain muulla nimellä) tuominen gallerioihin on joskus vaikeata, usein mahdotonta. Sille on luonteenomaista

⁶⁰ Sama.

⁶¹ Mallander, J.O. 1983, 16-21; Salo 1983, 19; Ström 1992, 30-31.

hetkellisyys ja ainoa todistus siitä että tällainen työ on 'ollut olemassa' saattaa esimerkiksi olla valokuva. Ei ole kysymys valokuvataiteesta.”⁶²

Asenne valokuvaan on siis ristiriitainen. Kuitenkin valokuvissa teosten lopullinen idea tiivistyy. Ilman valokuvia ei Strömin taidetta olisi taideyleisölle olemassa. Valokuvat edustavat näyttelyssä Strömin taidetta. Miksi ne eivät olisi valokuvataidetta? Se että Ström kutsuu taidettaan arkipäivän runoudeksi on sattuma. Strömin tavoitteena ei ollut tehdä kuvataidetta, joka jäljittelisi kieltä tai tekstiä.

3.2.2. Analyyttinen valokuva

Analyttisen valokuvan kautta myös dokumentoitiin ilmiötä ja asioita mutta tämän lisäksi teoksissa analysoitiin tallennettua ilmiötä. Taiteilijalla oli etukäteen idea, jokin tietty tapahtumaketju, jonka hän halusi dokumentoida. Ilmiön esittäminen oli etukäteen hyvin suunniteltu. Valokuva oli usein fragmentoituneen kokonaisuuden yksi osa, jolloin useasta valokuvasta yhdessä muodostui haluttu kokonaisuus. Teoksen painoarvo oli siirtynyt kuvattavasta kohteesta kohti teoksen toteutustapaa, valokuvaa. Nyt otettiin alun alkaen huomioon se että lopullinen teos oli valokuva, ja että valokuvalla oli ominaisuuksia, joita saattoi käyttää hyödyksi.

a. Lauri Anttila

⁶² Käsitetaiteen tallennusprojekti, kotelo 8, Carl-Erik Ström, *Texter till C:s utställningar 1970-75*. KKA, Helsinki.

Lauri Anttila aloitti systemaattisen kuvaamisen jo vuosien 1966-67 tienoilla kyllästyttyään muihin ilmaisuvälineisiin. Hän kuvasi kaupunkia, esimerkiksi jotain tiettyä kohdetta, kuten rakennusta, eri vuorokauden aikoina tai eri vuoden aikoina. Idea oli tärkein, ei kuvien tekninen taso tai sommittelu. Kuvausmetodi syntyi vahingossa. Anttila kuvasi esimerkiksi tiettyä taloa joka päivä kello 12 aikaan tai Suurkirkkoa samasta kohdasta eri aikoina.

Tulokset olivat yllättäviä. Kuvasarjoissa näkyi asioita, joita ihmismieli ei enää muista tai joiden asiasisältö tiivistyi yhtäkkiä kuviin. Anttila itse kuvailee töitään tieteellisen metodin ja taiteellisen havainnoinnin yhdistämiseksi, jolloin syntyi tietty kokemus. Vähitellen yhden paikan kuvaaminen laajeni suurempien prosessien ja tapahtumien kuvaamiseksi.

Lopulta ilmiö tai koko prosessin juoni oli etukäteen suunniteltu. Teoksen tekemiseen liittyi myös taustatietojen kattava kerääminen aiheesta. Näyttelyssä saattoi olla esillä kuvien lisäksi muuta aiheeseen liittyvää oheismateriaalia. Aiheen kuvaaminen tapahtui etukäteen suunnitelman mukaisesti, esimerkiksi tietyn aikataulun tai kartan reitin mukaisesti mutta varsinainen kameran laukaisuhetki oli sattumanvarainen. Aluksi, 1960-luvun lopulla ja -70 luvun alussa Anttila ei tiennyt että vastaavaa kuvausmetodia harrastettiin samoihin aikoihin muualla päin maailmaa hyvin samanlaisin

tavoittein. Vasta myöhemmin Anttila sai kuulla Joseph Kosuthin ynnä muiden käsitetaiteilijoiden valokuvausmetodeista.⁶³

Vuonna 1970 ensimmäisistä kuvista syntyi näyttely Suomen luonto, joka käsitettiin ajan hengen mukaisesti ekologia- ja luontoteemaa kantavaksi valokuvanäyttelyksi, ei käsitetaiteeksi (15). Näyttelyssä oli esillä 240 valokuvaa, jotka muodostivat kuvaryhmiä. Kuvaryhmät muodostivat jonkinlaista "kuvamattoa", joka toisti saman tyylisiä näkymiä ja maisemia edeten metsästä ja maaseudulta kohti ihmisen muokkaamaa ympäristöä ja kaupunkia. Kuvamaailma hajosi pienemmiksi paloiksi kohti kaupunkia tultaessa. Anttilan mukaan "tarina" eteni luonnosta ihmismieleen. Lauri Anttila yritti valottaa näyttelyään. Vaikka hän ei ollut kovin perillä käsitetaiteen periaatteista, hänen kommenttinsa osuu asian ytimeen: "oikeastaan näitä kuvia pitäisi kuunnella, eikä katsella. Minusta pitäisi oppia esimerkiksi näkemään pellot veistoksina". Huomio olisi tullut kiinnittää siis kuvien yhteiseen ajatukseen, eikä siihen mitä yksittäisissä kuvissa konkreettisesti näkyy.⁶⁴

Sittemmin Lauri Anttila keskittyi yhteen tarkasti rajattuun ilmiöön kerrallaan. Tarkasteltavana on useissa teoksissa tai teoskokonaisuuksissa ollut jokin fysiikan ilmiö, kuten vesi, valo, lämpötila tai vaikkapa radioaaltojen siirtyminen paikasta toiseen. Joukossa on kuvia jotka on toteutettu hyvin yksinkertaisin kameran suomin keinoin. Myöhemmin ilmiön tutkimiseen liittyy

⁶³ KKA Ää 87, 3-7. KKA, Helsinki.

⁶⁴ KKA Ää 87,3-10. KKA, Helsinki.

matkoja menneille tapahtumapaikoille, historian selvittelyä ja esimerkiksi mennseen tapahtumaketjuun eläytymistä valokuvaten paikkoja ja esineitä.

Näyttelyyn on päätynt usein koko tutkimusprosessin kulku erilaisten dokumenttien muodossa. Esimerkiksi *Kunnianosoitus Holmbergille* on teos, jossa Anttila on kulkenut samoja reittejä, joita Werner Holmbergin tiedetään kulkeneen sekä Saksassa että Suomessa ja kuvannut maisemia paikoilta, joilta Holmberg on maalannut kuuluisia maisemamaalauksiaan(16,17). Teosta varten Anttila oli selvittänyt Holmbergin henkilöhistoriaa. Lopullisessa teoksessa on esillä valokuvien lisäksi teoksen tekoon liittyviä piirroksia ja esineitä. Näyttelyssä jäljitettiin paitsi Holmbergin menneisyyttä, myös maiseman muuttumista Holmbergin ajoista tähän päivään. Lisäksi teoksessa pohdittiin düsseldorfilaisen koulukunnan suhdetta maisemaan sekä maalauksen ja todellisuuden suhdetta.⁶⁵

Näyttelyssä *Atomi ja minä, lapsuutta etsimässä* Anttila on tutustunut omaan menneisyyteensä ja lapsuuteensa keräämällä näyttelyyn omien lapsuusaikojensa valokuvia sekä mediakuvastoa. kiinnostuksen kohteena ovat tapahtumat ja ilmiöt, jotka jo lapsena kiinnostivat. Materiaali koostuu erilaisten fysiikan ilmiöiden ja menneiden tapahtumien kuvailusta tekstien ja kuvien välityksellä.⁶⁶ Näyttelyn kautta Anttila vie katsojan omaan lapsuuden ja nuoruuden aikaiseen ajatusmaailmaansa. Näyttelyssä palataan

⁶⁵ KKA Ää 87.KKA, Helsinki.

⁶⁶ *Atomi ja minä, lapsuutta etsimässä*. Oulun taidemuseo 29.10. -27.12.1992. Näyttelyluettelo. 1992.

avaruuslentojen alkamiseen, atomiteknologiaan tai radioaaltojen toimintaan. Valokuvaa on käytetty dokumenttina menneestä ajasta, apuna rekonstruoidessa menneen ajan tunnelmia ja tapahtumia. Lisäksi on kuvia erilaisista kaavioista, joita Anttila on nuoruudessaan tutkinut.

Hiukan toisenlaista linjaa edustavat Anttilan näyttelyt *Vesi* tai *Yli Horisontin*. Näissä lähtökohta on ollut joku fysiikan ilmiö, josta käsin on edetty ympäröivään ilmiöön. Esimerkiksi näyttelyssä *Vesi* tutkitaan veden olemusta yllättäen aika mystistä tavalla. Siinä perehdytään veteen Hopi-intiaanien elämistävän ja uskomusten kautta. Intiaanit viljelevät maissia ja heille vesi on tärkeä elinehto. Kuitenkin reservaatin ympäristö on kuivaa. Näyttelyssä on kuivaa maata kuvaavaa tiiltä ja intiaanien ilmansuunnat selityksineen. Yksi ilman suunnista on nimittäin ylhäältä alas, eli veden kulkusuuntaan.⁶⁷ Lopullinen ajatustyö jää katsojalle.

Yli Horisontin näyttelyssä Anttila puolestaan perehtyy tarkemmin radioaaltojen syntyyn ja toimintaan. Hän käy paikalla, josta aaltojen koelähetys yli Atlantin ensi kerran tehtiin. Täällä aaltojen keksijä teki tutkimuksiaan. Näyttelyssä Anttila koettaa tavoittaa tunnelman ja sen menneen maailman, missä keksintö tehtiin.⁶⁸

⁶⁷ KKA Ää 87, 13-14. KKA, Helsinki.

⁶⁸ *Yli horisontin*. Wäinö Aaltosen museo 16.2.-31.3.1996. Näyttelyluettelo, 1996.

Anttilalle on tärkeää tietyn ilmiön perinpohjainen tarkastelu ja pohtiminen. Miksi ihmiset käsittävät ympäröivän maailman niinkuin käsittävät. Mitä oli esimerkiksi fysiikan ilmiöiden takana tai mikä ero on näkymättömän ja visuaalisen maailman välillä. Valokuva tuntui luonnolliselta valinnalta sen luontaisen todistusvoiman takia. Tätä taidetta ei olisi yksinkertaisesti voinut tehdä maalaamalla tai muilla keinoin. Alkaessaan valokuvata Anttila halusi samalla irtautua perinteisistä taiteen tekotavoista. Metodi syntyi tekemisen kautta hänen pyrkiessään tutkimaan kuvillaan jotain ilmiötä. Kulloinenkin teos oli aina päättelyketjun tulos. Teokset olivat oikeastaan tieteellistä analyysia jostakin ilmiöstä mutta taiteen keinoin toteutettuna.⁶⁹ Teoksissa kiteytyi Anttilan kiinnostus geometriaan, fysiikan eri ilmiöihin ja kuvataiteisiin. Vasta myöhemmin, tutustuttuaan muihin käsitetaiteen pioneereihin ja heidän ajatteluunsa Anttila on alkanut pohtia kuvan, kielen ja tiedon siirtymisen suhdetta teostensa kautta.

Anttilan valokuvateokset olivat analyttistä valokuvakäsitetaidetta sanan varsinaisessa merkityksessä. Ne olivat etukäteen suunniteltuja. Ne analysoivat jotakin tiettyä ilmiötä ja niiden varsinainen lopputulos oli valokuvateos. Hän kehitti metodiaan samoihin aikoihin kuin käsitetaiteen teoriaa yleisesti maailmalla synnyttiin. Hänellä oli useita kollegoja ulkomailla. Esimerkiksi Douglas Huebler tai Jan Dibbets aloittivat valokuvakäsitetaiteen myös 1960-luvun lopulla jatkaen kuvaamista 1970-luvulla. Jan Dibbets kuvasi valon muuttumista kuvaten samaa kohdetta eri

⁶⁹ KKA Ää 87. KKA, Helsinki.

vuorokauden aikoina, aivan kuten Anttila. Douglas Huebler taas teki työn, jossa hän määritteli kartalta etukäteen reitin, jonka varrelta hän kuvasi sattumanvaraisesti kuvia tietyin väliajoin.

Metodit olivat samanlaisia niin Suomessa kuin muuallakin. Tutkimisen kohteet, kuten valo, aika tai lämpötila, olivat myös samanlaisia. Ilmeisesti idea ilmiön, ei niinkään visuaalisen kokonaisuuden, esiintuomisesta oli niin samansuuntainen että sekä välineet, metodit että kuvauskohteet määräytyivät yhdenmukaisiksi.

Suomessa valokuvat luokiteltiin 1960- ja 70-luvuilla herkästi realistisiksi dokumenteiksi. Vain harvat kollegat tai yleisön edustajat tulkitsivat Anttilan kuvia oikeasta näkökulmasta. Niiden ei ymmärretty olevan vertauskuvallisia ja viittaavan kuvien ulkopuolelle, vaan ne käsitettiin suoriksi dokumenteiksi.

Yleensä siis luontokuviksi. Anttila sanookin olleensa tekemisineen ja ideoineen varsin yksin. Kannustusta tai ymmärrystä ei juuri tullut edes kollegojen taholta. Hän lopettikin näyttelyiden pitämisen lähes koko 70-luvuksi ja jatkoi jälleen 1980-luvulla, jolloin ilmapiiri oli suotuisampi.

Suomessa käsitetaidetta alettiin tuntea laajemmin vasta 1980-luvulla. Anttilan teokset ovatkin olleet tasaisesti esillä eri näyttelyissä ja gallerioissa siitä lähtien.

Lauri Anttila on kirjoittanut paljon tekstejä havainnoinnista ja kuvan näkemisestä yleensä mutta hän ei ole varsinaisesti kirjoittanut käsitetaiteen

teoriaa. Tosin hän on tullut sivunneeksi teksteissään usein kuvan ja kielen, tai kuvan ja käsitteiden yhteyttä. Eräässä tekstissään hän muun muassa vertaa valokuvaa kieleen: "Valokuvaa luetaan niin kuin muitakin kieliä. Valokuvassa voi havaita vain sen minkä on asettunut kohtaamaan. Sama koskee kuvan ottamista: kieli, ymmärrys, sanelee sille raamit.(...)Jotta valokuva toimisi on sidottava kieleen, siitä on tehtävä kieltä. (...) Ymmärryksen luoma sisältö sanelee sen merkityksen. (...) Toimiakseen valokuva on tuotava perinteisen kielen alueelle. Niinpä valokuvan ja kuvataiteen välillä on ristiriitaa heti kun valokuva tuodaan sellaisen kuvataiteen piiriin, joka heti ymmärretään "taiteeksi".⁷⁰ Hyvin samaa linjaa noudattelevat alkuaikojen käsitetaidetta määrittelevät tekstit.

b. Jussi Kivi

Jussi Kivi alkoi käyttää valokuvaa perinteisten taiteen metodien sijaan, kun taidekoulutus Taideakatemiassa ei tyydyttänyt. Ö-ryhmän vapaa suhtautuminen taiteen tekemiseen sen sijaan miellytti. Kivi haki omaa tapaansa tehdä taidetta vielä pitkään. Vasta 1980-luvun lopulla Kivi löysi valokuvauksen kuvatessaan lavastettuja kohtauksia lelunukkien avulla.⁷¹ Syntyi teossarja *Kansainvälinen vakoilutarina*, joka sai suuren suosion myös ulkomailla. 1990-luvulle tultaessa Kivi alkoi tehdä käsitteellisiä, retkeilyaiheisia kuvasarjoja.

⁷⁰ Anttila 1989, 58-59.

⁷¹ KKA Ää 104.KKA, Helsinki.

Retkeilykuvasarjoja on ollut muun muassa näyttelyissä *Silmätysten luonnon kanssa*, *European workshop Ruhrgebiet I-II*, *Näkeminen*, *The Cultural landscape* tai *Nuukio -projekti* (18,19). Retkeilyvalokuvat eivät ole dokumenttivalokuvia, vaan niiden taustalla on tietty idea tai ajatus, joka kuvissa ei näy suoraan. Kuvien aiheina on tietynlainen suhde maisemaan. Paikat ja niiden historiaan samaistuminen ovat teosten pääosissa. Taustalla on tietoa ympäristöstä, sen maaston rakenteista ja menneisyydestä, ja toisaalta elämyksellinen, hyvin romanttinen ja mystinen asenne luontoon. Kuvaustilannetta ja retkeä on aina rakennettu huolella. Yleensä teokseen kuuluu alueesta eri näkökulmista piirrettyjä karttoja.

Teokset ovat ikäänkuin väliaikatietoja retken aikana tapahtuvasta tiedon keruusta ja elämyksellisistä prosesseista. Kartoissa ja valokuvissa olevat tiedot, kuten päivämäärät, sitovat yhteen paikan, ajan ja kokijan. Näin teos on ohimenevästä hetkestä jäljelle jäävä merkki ja samalla todiste siitä, että hetki on todella ollut ja elämys on koettu. Teoksen päätarkoitus ei kuitenkaan ole vain välittää elämystä. Teokset ovat kerran koetun elämyksen muistomerkkejä.⁷²

Jussi Kivi tarkastelee teoksissaan ihmisen, kulttuurin ja luonnon suhteita:

Teosten kuvissa ei ole yhtään ihmistä, kuitenkin ihmisen läsnäolon tuntu on voimakas. Poissaoleva ihminen on paradoksaalisesti teosten päähenkilö.

⁷² Toinen luonto. Näyttelyluettelo Porin taidemuseo 29.1.-27.2. 1994; What ever can happen, will happen. Näyttelyluettelo; Maastotutkimuksia, Terrain studies. Näyttelyluettelo Nykytaiteenmuseo 7.3.-27.4.1997.

Useissa valokuvissa romanttinen luontovalokuva sisältääkin jonkin vihjeen ihmisen läsnäolosta. Kuvista on havaittavissa myös seikkailuhenkinen innostus retkeilyyn. Jokainen luontoretki on tarkkaan tallennettu ja havainnoitu seikkailu tuntemattomaan erämaahan.

Jussi Kiven retkeilykuvat ovat hyvin monisärmäisiä teoksia. Niitä ei ole helppo tulkita. Valokuvien kautta niissä analysoidaan luonnon ja ihmisen suhdetta mutta ne eivät ole niin selkeän analyttisiä, kuin vaikkapa Lauri Anttilan kuvat. Kiven kuvat ovat usein maalauksellisempia ja ne välittävät tunnelmia Anttilan tiukan analysoinnin sijaan. Toisaalta ne ovat selkeän analysoivia verrattuna Strömin "tallennettuihin maataideteoksiin". Myös Strömin teoksissa välittyy aito luonnon ihannoiti ja kunnioitus. Toisaalta myös Kiven kuvat ovat raporttimaisuudessaan dokumenttivalokuvan tavoin toimivia. Dokumentinomaisuutta häiritsee se että kuvat ovat usein tarkoituksellisesti romanttisia, esimerkiksi ihannemaisema tyyppisiä tai että ne on saatettu jättää epätarkoiksi jotta ne antavat mahdollisemman autenttisen kuvan, esimerkiksi leirielämän hankaluuksista. Joskus näyttelyissä on mukana myös esineitä tai päiväkirjamerkintöjä leiriytyksen ajalta.

3.2.3. Reflektioiva valokuva

Refleктоiva valokuvakäsitetaide alkoi taiteen sisäisten ehtojen lisäksi tarkkailla valokuvan toimintaa taiteena. Kun käsitetaide laittoi taiteen toimintatavat koetukselle, niin refleктоivat valokuvat testasivat yhtä intensiivisesti valokuvan toimintaa valokuvana, kuvana ja kuvataiteena. Tämän tyyppinen käsitetaide on yleistynyt Suomessa uskäsitetaiteen myötä 1980-luvulla. Monet työt, kuten Lauri Anttilan teoksessa Kunnian osoitus Holmbergille, pohditaan todellisen ja valokuvan välittämien tietojen yhdenmukaisuutta mutta nämä aiheet ovat vain teoksen sivujuonteena. Varsinaisia refleктоivia valokuvateoksia olen löytänyt Suomen käsitetaiteesta vähän. Valokuvataide on voimistunut ja laajentanut repertuaariaan teoreettisempaan suuntaan Suomessa vasta viime vuosina. Suomen taide-elämässä alettiin kiinnostua käsitetaiteesta toden teolla vasta 1980- ja 90-luvuilla. Refleктоivat valokuvat syntyvät teoreettisen pohdiskelun myötä. Teoreettinen asenne käsitetaiteeseen on Suomesta puuttunut.

a. Mika Aalto-Setälä

Mika Aalto-Setälä on aloittanut käsitetaiteen tekemisen vasta 1980-luvun loppupuolella. Hän edustaakin enemmän uskäsitetaiteen ja postmodernin aikakautta. Hänellä on kuitenkin joitakin teoksia, jotka noudattelevat perinteisen käsitetaiteen metodeita valokuvaa käyttäen.

Billnäsiin vuonna 1989 hän teki käsitetaideteoksen, joka käsitteli kuvan ja todellisuuden suhdetta (20). Teoksessa on valokuva ihanteellisesta

maalaismaisemasta. Valokuva on sijoitettu sille paikalle mistä kuva on otettu, eli valokuvan ja sen esittämän maiseman näkee samaan aikaan. Valokuvan ja todellisen maiseman vertailua auttaa teokseen pystytetty fleksi, jonka läpi katsottuna maisema rajautuu samoin kuin valokuvassa. Kuva on sijoitettu fleksin alareunaan. Valokuvan todistusvoiman kyseenalaistaminen korostuu niin että Aalto-Setälä on signeerannut fleksin ja sen läpi näkyvän maiseman ikäänkuin omaksi teoksekseen.

Paljon käytetyistä kuvista muodostuu vähitellen mieleemme jokin tietyn kuvatyypin prototyyppi. Esimerkiksi kun ajattelemme ihannemaisemaa ajattelemme juuri tietynlaista maisemaa. Tämä kuva ihannemaisemasta on määräytynyt esimerkiksi romanttisten maisemamaalausten kautta ja myöhemmin näitä perinteitä noudattaneiden maisemavalokuvien kautta. Tässä työssä Aalto-Setälä halusi pohtia kuvan vaikutusta ihmisten luontokäsitykseen. Valokuvan avulla hän ikäänkuin ”pysäytti” maiseman. Teoksen todellinen maisema kuitenkin muuttuu kokoajan valokuvan maisemaan verrattuna. Mielikuvissamme oleva maisema on yhtä epätodellinen kuin valokuvan näyttämä maisema.⁷³

Teos on hyvin analysoiva ja siitä löytyy monta eri tasoa. Se kiinnittää huomiota valokuvan ja todellisen, näkyvän maailman suhteisiin. Se myös kommentoi käsityksiämme ja mielikuviamme. Mistä mielikuvamme muodostuvat ja miten niihin vaikuttavat valmiiksi annetut käsitysmallit tai

⁷³ KKA Ää 83:1. KKA, Helsinki; Käsitetaitteen tallennusprojekti, kotelo 1. KKA, Helsinki.

ympäröivä kuvamaailma. Valokuvan kuva on yhtä fiktiivinen kuin mikä tahansa muu kuva, tai mielikuva. Valokuvan maisema on joidenkin osasekunttien aikana tallentunut filmille ja jo sinä aikana ehtinyt muuttua. Valokuvan maisemakin on vain keskiarvo kuvausajan maiseman olemuksesta, puhumattakaan siitä kuinka erilainen maisema on ennen ja jälkeen kuvan. Todellisuutta ei voi tavoittaa edes valokuvan avulla.

4. LOPUKSI

4.1 Valokuvan kolme tapaa

Useiden ilmiöiden, kuten taiteen, luokittelu ja arvottaminen on hankalaa, jopa mahdotonta. Taidetta ei koskaan voi tarkasti määritellä, ei myöskään sen osa-alueita. Jotta asioita voitaisiin käsitellä, on pakko ottaa käyttöön termejä. Voidaan puhua taiteen tyyleistä tai metodeista, jonkinlaista luokittelua on tehtävä.

Tässä työssä olen määritellyt valokuvataidetta käyttäen apuna luokittelua. Luokittelu on auttanut saamaan teoksista esiin piirteitä, joita muuten en olisi huomioinut. Tutkielman myötä olen joutunut esimerkiksi pohtimaan onko dokumentoiva valokuva sittenkään dokumentti. Kumpi on varsinainen taideteos, kivijono luonossa vai sen valokuva gallerian seinällä. Mitkä ovat

analyttisen valokuvan dokumentoivat piirteet, ja niin edelleen. Luokittelun kautta olen saanut valokuvista esiin uusia ja erilaisia piirteitä.

Huomasin myös että kaikki esimerkkiteokset eivät aivan vaivatta istu luokkiini, vaan niissä saattaa olla piirteitä useista eri lähestymistavoista. Dokumentoiva valokuva kaasusta leijailemassa autiomaassa, ei itseasiassa dokumentoikaan mitään, vaan laittaa katsojan ajattelemaan valokuvan toimimattomuutta dokumenttinä. Kaikista luokista voi todeta sen että ne sisältävät piirteitä toisistaan. Analyttinen valokuva voi olla myös dokumentti tai refleктоiva valokuva voi olla analyttinen. Lisäksi käsitetaiteen valokuvat sisältävät useita piirteitä, joihin en ole puuttunut ollenkaan.

Kun aloin tutkia ilmiötä nimeltä käsitetaide, oli mielessäni lähinnä Joseph Kosuthin teos One and Three Chairs. Analyttinen käsitetaide nousee muista saman suuntaisista ilmiöistä ehkä vahvimmin esille, koska sen tekijät ovat alun alkaen tarkastelleet taidetta teoreettisista lähtökohdista käsin. He ovat tuottaneet tekstiä taiteensa tavoitteista muita käsitetaiteen suuntauksia tehokkaammin tai yleensäkin määritelleet tavoitteita ja toimintatapoja. Analyttisen käsitetaiteen ajatuskuvioita ja periaatteita on helppo seurata, vaikka idealistinen "pois taide-esineestä" -ajattelu saavuttaa välillä jopa naiiveja piirteitä. Lopullista ajatusta taiteesta pelkinä ideoina on mahdotonta tavoittaa kokonaisuudessaan, enkä ole aivan varma kuinka hyvin alkuaikojen analyttisen käsitetaiteen edustajat asian ymmärsivät. Ehkäpä uusi taiteen

päämäärä sokaisi heidän silmänsä, tai ehkäpä he eivät julistuksiinsa koskaan täysin uskoneetkaan. Joka tapauksessa muutoksilta ei voitu välttyä.

Ajan henki ja yleinen ilmapiiri ilmeisesti vaikuttivat sillä monia saman tyyliisiä taiteen suuntauksia ilmestyi eri maissa suunnilleen samoihin aikoihin. Vaikka postitaide, Arte Povera ja Fluksus -tyyppiset tekotavat eivät olleet yhtä selkeitä määritellä, ei niiden merkitys ole yhtään sen vähäisempi. Useiden eri metodien kautta päädyttiin samanlaisiin lopputuloksiin, eli taiteeseen, jonka tekoprosessi ja idea olivat mielenkiinnon kohteina, lopullinen ilmenemismuoto ei niinkään.

Näistä eri näkökannoista johtuen muotoutui muun muassa esittelemäni kolme eri tapaa tehdä käsitetaidetta valokuvin. Tapoja, valokuvia ja kuvaajia on varmasti paljon enemmänkin mutta nämä kolme tapaa olivat mielestäni selkeä erottaa toisistaan ja niille oli oman kehityshistorian kautta perusteet olemassaololleen. Käsitetaiteen dokumentoinnin kautta päädyttiin valokuviin, jotka asetettiin puhtaasti dokumentin asemaan. Niiden tarkoitus oli olla ”ikkuna todellisuuteen”. Valokuvan avulla voitiin tallentaa myös lyhyitä hetkiä, jolloin teoksissa voitiin analysoida ilmiöitä, joita ei paljalla silmillä kyettä näkemään. Lisäksi valokuvan todistusvoima kyseenalaistettiin vertailemalla näkymää, josta valokuva oli otettu, valokuvan esittämään versioon.

Valokuvaa käsitetaiteessa ei ole tarkemmin tutkittu. Vaikka valokuva on itsenäistänyt asemansa viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana, on se käsitetaiteen kannalta ollut vain tallentamismuoto ennen videotekniikan kehitystä yleiseen käyttöön. Valokuvaan ei ole kiinnitetty huomiota. Se on todellakin ollut vain tallennustapa. Käsitetaiteen rinnalle on 1980- ja 90-luvuilla tullut uusin ajatuksin ja periaattein varustettu uuskäsitetaide, joka on ottanut valokuvan erääksi toteutustavaksi ja tehokeinoksi muiden metodien ohheen.

Uuskäsitetaiteen valokuvan muotoja olisikin jo huomattavasti hankalampi jaotella ja järjestää, koska tekniikat, tavat ja menetelmät ovat iloisesti sekoittuneet keskenään. Ei voida välttämättä puhua enää valokuvataiteesta tai grafiikasta, koska tekniikoita on yhdistelty, eivätkä ne välttämättä ole enää kumpaakaan.

4.2. Valokuvakäsitetaide

Suomi oli sotien jälkeen perinteisiä taiteen tekotapoja noudattava maa. Käsitetaide, kuten Fluksus ja postitetaide, olivat menetelminä perinteisten taiteen tekotapojen vastaisia. Käsitetaide muun muassa vastusti taidekauppaa ja taiteen rahallisia arvoja. Henkisten sisältöjen täytyi muodostua taiteeseen ilman rahamaailman arvostusta. Myös valokuvataide noudatti vielä voimakkaasti perinteistä kuvataiteen arvomaailmaa, johon liittyi

voimakkaita muotoon ja esteettiseen olemukseen liittyviä vaatimuksia, kuten tietynlaisten ihannemaisemäkäsitysten tai kultaisen linjan noudattamista.

Valokuvaa ei pidetty 1960-70 luvuilla varsinaisesti taiteenlajina Suomessa. Valokuvanäyttelyiden kuvat käsitettiin dokumenteiksi, ei niinkään kuvataiteeksi. Niinpä sekä käsitetaide että taidevalokuvat olivat Suomen taidemaailmassa sekä uusi että kriittinen valinta.

Mielenkiintoista on miten myös Suomessa alettiin tehdä käsitetaidetta, vaikka vihjeet ulkomailta olivat vähäisiä. Ilmeisesti vaikutteet ja tieto yleensä kulkivat maasta maahan niin että jo 1960-luvulla ajan henki, poliittiset ja yhteiskunnalliset suuntaukset, ja sitä mukaa myös ilmapiiri taiteissa, oli jotakuinkin sama kaikissa länsimaissa. Muutoin on vaikea käsittää ilmiötä että esimerkiksi Lauri Anttila alkoi ottaa samoihin aikoihin valokuvia samoin metodein ja perustein, kuin useat käsitetaiteilijat U.S.A :ssa ja Euroopassa. Anttila sanoo saaneensa jotain vihjeitä mutta ei pysty esimerkiksi nimeämään yhtään käsitetaiteilijaa, jonka hän alkuaikoina olisi tiennyt. Vasta myöhemmin hän tutustui käsitetaiteilijoihin ja käsitetaiteen periaatteisiin, jotka olivat kovin samanlaisia hänen omiensa kanssa.⁷⁴ Myös Strömin vaikutteet ulkomailta ovat vihjeenomaisia. Hän sanoo selailleensa kirjaa Arte Poverasta ja oli ilmeisesti nähnyt kuvia Richard Longin töistä mutta sen tarkempaa tietoa käsitetaiteesta ei ollut.

⁷⁴ KKA Ää 87. KKA, Helsinki.

Mikäli motiivina oli uuden asenteen ja uusien tekotapojen löytäminen, on hämmästyttävää miten samankaltaisiin lopputuloksiin eri taiteilijat päätyivät. Happening oli tuttu ilmiö Suomessa 1960-luvulla ja joitakin Fluksus taiteilijoitakin kävi täällä. Vaikutteita tuli nimenomaan fluksuksen ja jostain syystä Arte Poveran kautta. Kuitenkin valokuvakäsitetaiteilijoiden, kuten Carl-Erik Strömin ja Lauri Anttilan metodit ovat heidän itsekehittelemiään.

Carl-Erik Ström teki maataidetta, jota hän valokuvasi. Metodin käyttöön vaikutti voimakas suhde luontoon ja se että ainoa tapa tallentaa teokset oli valokuvata ne. Ström kuvaili töitään runoudeksi. Vähitellen painopiste siirtyi luonnon teoksista niistä otettuihin valokuviin. metodi syntyi siis tekemisen kautta, ei esikuvia seuraten. Tietämättään Strömillä oli useita kollegoja ulkomailla, kuten esimerkiksi Richard Long, jonka teokset noudattelevat samaa metodologiaa.

Kun Carl-Erik Strömin tyyli oli romantisoiva ja mystinen, ilmiöitä avoimesti ihmettelevä, oli Lauri Anttilan tapa taas paljon analysoivampi. Tämä johtui hänen kiinnostuksestaan geometriaan ja erilaisiin fysiikan ilmiöihin, kuten valoon, aikaan tai vaikkapa radioaaltoihin. Siinä missä Jussi Kivi tai Carl-Erik Ström mystifioivat näkemäänsä ja kokemaansa, esittää Lauri Anttila ilmiön mieluummin kaavioiden ja matemaattisten kaavojen kautta. Hänen tapansa järjestellä tietoa muistuttaa tästä syystä suuresti teoreettisemman käsitetaiteen, kuten Joseph Kosuthin ja Art & Language -ryhmän, tapaa analysoida ilmiöitä.

Muiden mukaan ottamieni käsitetaiteilijoiden tapa tehdä taidetta muistuttaa fluksus -tyyppistä tekotapaa niiden spontaaniuden ja tunteenmaisen suhtautumisen takia. Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan teokset ovat hyvinkin analyyttisiä ja aiheet vakavia mutta teosten tekotapa muistuttaa spontaaniudessaan ja leikinomaisuudessaan fluksus -ideologiaa. Takalo-Eskolan taide on hänen omaansa, eikä ole siis kovin mielekästä verrata hänen taidettaan suoranaisesti mihinkään.

J.O. Mallander taas on perehtynyt fluksus -ideologiaan ja esimerkiksi postitaiteeseen tai Arte Poveraan. Hänen oma taiteensa on liikkunut kaikilla näillä aloilla. Hänen valokuvansa ovat keskittyneet ideaan, ollen samalla hyvin spontaanisti otettuja. Ne eivät ole siis tarkan analyyttisiä kuin Anttilan valokuvat ovat. Mallanderin kuvien sisältö on keksitty sen mukaan miltä kuvat ovat alkaneet näyttää.

Jussi Kiven kuvat ovat sekoitus tunteenomaista ja romanttista suhtautumista yhdistettynä analysoivaan asenteeseen. Hänen retkeilykuvansa sijoittuvat 1980-luvun lopulle ja 1990-alkuun. Hän on myös edellä mainittuja tekijöitä nuorempi. Hänen taiteen tekotapaansa ovat varmasti vaikuttaneet eri aikakauden asenteet ja ajatukset kuin esimerkiksi Mallanderin, Takalo-Eskolan ja Anttilan taiteeseen. Samoin on Mika Aalto-Setälän laita. Sekä Kivi että Aalto-Setälä ovat tehneet teoksensa varmasti tietoisempina

käsitetaiteen periaatteista ja maailmalla tehdyistä teoksista, kuin aikaisemmat edeltäjänsä.

Lauri Anttila, Carl-Erik Ström, J.O. Mallander ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskola ovat jatkaneet taiteen tekemistä 1960-luvun lopulta aina näihin päiviin asti samoilla linjoilla. Heidän tapansa ajatella on säilynyt siinä määrin että myös tekemänsä taide on säilyttänyt saman linjan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä että mitään muutosta ei olisi tapahtunut. Tietoisuus oman tekemisen luonteesta on lisääntynyt varmasti vuosien varrella. Myös kollegojen tekemisiin ulkomailla on tutustuttu ja jokainen heistä ovat pitäneet itse useita näyttelyitä ulkomailla. Esimerkiksi Lauri Anttila pohtii töissään parhaillaan tiedon siirtymisen mekanismeja kuvan, tekstien ja muistikuvien avulla.⁷⁵ Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan taide on taas kansainvälistynyt ja tullut pienen ydin joukon sijaan suuren yleisön tietoisuuteen.

Käsitetaiteella, kuten Art & Language -ryhmällä tai Fluksuksella oli selkeät tavoitteet taiteen suhteen. He halusivat muuttaa taiteen konventioita. Suomessa näin ei ollut. Jokainen taiteilija etsi itselleen mieluisan tavan tehdä taidetta. Valokuvakäsitetaide on Suomessa ollut tiettyjen ihmisten henkilökohtainen projekti. Niinpä käsitetaidetta ei ole Suomessa juurikaan teoretisoitu, eikä suhtautuminen ole siihen kovin syvällistä. 1980-luvulla

⁷⁵ Näyttelyssä 2.-28.2.1999 hän pohtii miten tuolin muoto siirtyy kertomuksen, kirjoitetun tekstin ja työpiirustuksen kautta ajallisesti paikasta toiseen. Anttila, Lauri, Santala, Susanna 1999. Näyttely 2.-28.2.1999, Galleria G, studio G.Moniste.

uusientekijöiden ja uuskäsitetaiteen myötä on taiteen tekotapoihin ja sisältöihin kiinnitetty enemmän huomiota.

4.3. Tutkimusaihe

Käsitetaiteen valokuvia ei ole juurikaan tutkittu. Tästä syystä halusin luoda tutkielmani tueksi luokitusjärjestelmän, jonka avulla kuvia on helpompi tarkastella. Luokitelmani lähti liikkeelle käsitetaiteen jakautumisesta teoreettisempaan ja käytännön läheisempään suuntaan. Tätä jakoa käsitetaiteen valokuvatkin luonnollisesti noudattavat.

Valokuvataiteen kohdalla erottui lisäksi refleктоiva valokuva. Se on valokuva, jonka avulla tarkastellaan valokuvan omaa toimintaa. Yleisen käsitetaiteen puolella taiteen rajoja taideteosten kautta tarkasteleva taide sijoittuu analyyttiseen käsitetaiteeseen, kuten Art & Language -ryhmän teoksiin. Valokuvataiteen puolella tämä teostyyppi on valokuvataiteen kannalta niin mielenkiintoinen että erotin sen omaksi taiteenlajikseen. Refleктоiva valokuva sijoittuu analyyttisen valokuvan yhdeksi alaryhmäksi. Erilaisia käsitetaiteen valokuvamuotoja on löydettävissä useampia, kuin mitä olen tässä tutkielmassa tarkastellut. Nämä kolme ryhmää olivat keskeisimmät.

Esittelin tutkielmassani yleistä käsitetaidetta työssäni aiheeni johdannoksi.

Yleisen käsitetaiteen kautta on helpompi hahmottaa luokitteluni syntyminen ja

se kuinka valokuvat käsitetaiteeseen sijoittuvat. Ulkomaisten ja suomalaisten valokuvakäsitetaideteosten avulla testasin tutkielmassani luokkieni toimivuutta. Totesin teosten pääosin olevan dokumentoivia, analyttisiä tai reflektioivia esittelemälläni tavalla. Osa teoksista sisälsi lisäksi piirteitä useasta luokasta.

Suomalaisen käsitetaiteen ohuen teorian vuoksi, reflektioivista valokuvateoksista oli Suomen osalta vaikea saada monta esimerkkiä. Erona oli myös että teokset sijoittuvat 1990-luvulle, kun niitä esimerkiksi Englannissa ja U.S.A: ssa esiintyy jo 1960-luvulta lähtien, kuten muutakin käsitetaidetta. Mika Aalto-Setälä edustaa ryhmää Suomen osalta yksin. Hänen *Nimetön* teoksensa on selkein esimerkki käsitetaiteesta, jossa valokuvan toimintatavat asetetaan tarkastelun alaiseksi.

Sen sijaan Suomen käsitetaiteen valokuvien pääpaino sijoittuu Dokumentoivan valokuvan puolelle, johon Suomen osalta lisäsin vielä termin "elämäntapataide". Taiteilijoiden taide oli luontevasti osa heidän normaalia elämäänsä. Teosten valokuvaus tapahtui dokumentointi mielessä. Strömin taide muistuttaa tästä joukosta eniten ulkomaalaisten kollegojen töitä, kun taas Takalo-Eskola esimerkiksi edustaa varsin omintakeista linjaa.

Suomen käsitetaiteen valokuvat ovat aina lähteneet enemmän liikkeelle käytännöstä, kuin teoriasta käsin. Myös teorian ohuuden takia analyttisen valokuvan osuus jää Suomessa pieneksi. Analyttistä valokuvaa edustaa

lähes yksin Lauri Anttilan teokset, jotka ovat yhdenmukaisia ulkomaisten esikuviansa kanssa. Jussi Kiven metodi on taas omintakeisempi.

Käsitetaiteen valokuvien tarkastelua on mielenkiintoista tästä jatkaa.

Valokuvatyyppejä on mahdollisuus löytää lisää ja esimerkiksi uuskäsitetaide on valokuvan kannalta aiva oma alueensa. Uuskäsitetaiteen myötä valokuvan asema, merkitys ja käytötapa on muuttunut. Valokuvaa on rohkeasti tarkasteltava siinä missä muutakin taidetta, vaikkapa kyseisen luokittelu menetelmän kautta. Tämä on yksi tapa tutkittaessa käsitetaiteen sisältämää valokuvataidetta.

KUVALUETTELO

1. Date Painting, On Kawara, 1971-79. Mäkelä, Asko, 1990,25.
2. Water, Joseph Kosuth, 1967. Mäkelä, Asko, 1990, 19.
3. One and three Chairs, Joseph Kosuth, 1966. Mäkelä, Asko, 1990, 18.
4. A Line in Scotland, Richard Long, 1981. Morgan, Robert C, 1996, 176.
5. Inert Gas Serie, Helium. Robert Barry, 1969. Morgan, Robert C.,1996, 170.
6. Duration Piece # 5, Huebler, Douglas, 1969. Mäkelä, Asko, 1990, 21.
7. Perspective Correction-My Studio II.3: Square with Cross on Floor, Jan Dibbets, 1969. Morgan, Robert, C., 1996, 174.

8. Photo Path, Victor Burgin, 1967-68. Mäkelä, Asko, 1990, 27.
9. Soolo pienelle pojalle, polkupyörälle ja ensilumelle, J.O.Mallander, 1969. J.O. Mallander, näyttelyluettelo, Sara Hildénin taidemuseo, 30.11.1986-8.2.1987, 1987, 11.
10. Valokuva teoksesta *Kohti puhdasta maata*, J.O.Mallander, 1986. J.O. Mallander, näyttelyluettelo, Sara Hildénin taidemuseo, 30.11.1986-8.2.1987, 21.
11. Yritys ylittää suo, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, 1972. Sammallautturi, näyttelyluettelo, Kuvaelmia ihmistajunnan sairaudesta, harhoista, mahdollisuuksista, 1995, 19.
12. Kuolleen puun kohtaaminen, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, 1979. Sammallautturi, näyttelyluettelo. Kuvaelmia ihmistajunnan sairaudesta, harhoista, mahdollisuuksista, 1995, 33.
13. En saanut kuvaa työstä "Metsässä runoilija kohtaa linnun hengen". Teos "The Poor Man's Picasso" on toteutustavaltaan hyvin samanlainen, siinä teoksen aihe tosin ei ole aivan yhtä luonnonläheinen. The Poor Man's Picasso, Carl-Erik Ström, 1991. KKA, Dia-arkisto, Käsitetaiteen kokoelma, 31027.571.
14. Knivens kraft till vattnet, vattnets kraft till kniven, Carl-Erik Ström, 1980-1987. Silence, näyttelyluettelo, Carl-Erik Ström Fotografier, photographs 1980-1987, 1988, 11.
15. Suomen luonto, Lauri Anttila, 1972. KKA, Dia-arkisto, Käsitetaiteen kokoelma, 31027.29.
16. Kunnianosoitus Werner Holmbergille, Lauri Anttila, 1986. Kuuntelua, 15.4-11.5.1986, Helsingin taidehalli. Näyttelyluettelo. Toim. Jaakko Lintinen. Salpausselkä. 1985, 35.
17. Tie Leppälahteen Werner Holmbergin suomalaisten luonnosten syntypaikkaan Kurussa, Lauri Anttila, 1985. Kuuntelua, 15.4-11.5.1986, Helsingin taidehalli. Näyttelyluettelo. Toim. Jaakko Lintinen. Salpausselkä 1985, 36.
18. Yöleiri, Jussi Kivi, 1990. Näkeminen, näyttelyluettelo, Nykytaiteen museon näyttely Porin taidemuseossa 1991, 1991, 15.
19. Piirros, Jussi Kivi, 1991. Näkeminen, näyttelyluettelo, Nykytaiteen museon näyttely Porin taidemuseossa 1991, 1991, 14.
20. Billnäsin teos, Mika Aalto-Setälä, 1989. KKA, Dia-arkisto, Käsitetaiteen kokoelma, 31027.12.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Anttila Lauri, Santala, Susanna 1999. Galleria G, studio G. Näyttelyteksti (moniste). Galleria G. Helsinki.

Helsingin yliopiston taidehistorianlaitos (HYTAH), Helsinki.
Sakari, Marja, Taidetta ajattelulle; käsitetaide postmodernin murroksen katalysaattorina Suomessa. Lisensiaatintyö 1996.

Valtion taidemuseon kuvataiteen keskusarkisto (KKA), Helsinki.
Käsitetaiteen kokoelma. 1993

Haastattelut (KKA Ää 82-120) :

Anttila, Lauri. 18.11.1993 (KKA Ää 87),
Kivi, Jussi. 8.3.1994 (KKA Ää 104),
Ström, Carl-Erik. 17.6.1994 (KKA Ää 118),
Aalto-Setälä, Mika 25.11.1993 (KKA Ää 83:1),

Aineisto taiteilijan nimen mukaan:

Aalto-Setälä, Mika. Kotelo 1
Aalto-Setälä, Jari. Kotelo 1
Anttila, Lauri. Kotelo 1
Kivi, Jussi. Kotelo 4
Mallander, Jan-Olof. Kotelo 5 ja 6
Ström, Carl-Erik. Kotelo 8
Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani. Kotelo 8
Näyttelyluetteloita, kotelot 10 ja 11

Dia-arkisto,
Käsitetaiteen kokoelma:

Diat 31027.12,
31027.29,
31027.571.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Art=Act, kuva = teko, kuva aktiona, 1993. Näyttelyluettelo. Ulla Karttunen, Suomen Valokuvataiteen museo. Helsinki.

- Art conceptuel, formes conceptuelles, Conceptual art, conceptual forms.
Exposition du 8 octobre au 3 novembre 1990. Ed. Christian Schlatter. Galerie 1900-2000. Paris.
- Art in theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas, 1998. 9. painos.
Charles Harrison, Paul Wood. U.K. & U.S.A.
- Art is easy, Pää läpi seinän nykytaiteen museossa, Sivuväli 3. Helsinki, 1992.
- Anttila, Lauri, 1989. Ajatus ja havainto, kirjoituksia vuosilta 1976-1987.
Timo Valjakka. Helsinki.
- Anttila, Lauri 1992. Atomi ja minä, lapsuutta etsimässä. 29.10 - 27.12.1992.
Näyttelyluettelo. Oulun taidemuseon julkaisuja 20. Helsinki.
- Anttila, Lauri 1986. Kuuntelua, 15.4.-11.5.1986, Helsingin taidehalli.
Näyttelyluettelo Toim. Jaakko Lintinen. Salpausselkä. 1985.
- Anttila, Lauri, 1996. Yli horisontin, Wäinö Aaltosen museo 16.2.-31.3.1996. Näyttelyluettelo. Wäinö Aaltosen museon julkaisusarja 17. Kyriiri Oy.
- Burgin, Victor, 1986. The end of art theory, Criticism and Postmodernity.
Macmillan, Great Britain.
- Burgin, Victor, 1989. Taideteorian loppu. Tauno Saarela, Janne Seppänen.
Helsinki.
- Enckell, Carolus, 1980. *Erään epätaitelijan ristiretki kohti eheyttä*. Taide 4/80.
- Elovirta, Arja, 1995. *Happening, fragmentteja eräistä tapauksista*.
Performance, aktio, happening. Jälkiä katovasta taiteesta.
Helsingin taidehistorian laitoksen julkaisuja. Helsinki.
- Immonen, Kari, 1996. *Lukijalle*, Tiilen Sanomat, J.O.Mallanderin matka kohti puhdasta maata. 23.2.1998.
- Kivi, Jussi, 1997. Maastotutkimuksia, Terrain studies. Nykytaiteen museo 7.3.-27.4.1997. Helsinki 1997.
- Kivi, Jussi, 1994. Toinen luonto, Another nature. 29.1.-27.2. 1994. Porin taidemuseon julkaisuja 22, Ylöjärvi, 1994.
- Kosuth, Joseph, 1990, *Art after philosophy*. L'art conceptuel -une perspective, 22 novembre 1989 -18 février 1990. 2. painos.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Kosuth, Joseph, 1990, *Art after philosophy-Taide filosofian jälkeen*. Mitä on käsitetaide ?, Taidehallin vuosijulkaisu 89-90. Asko Mäkelä, Helsinki.
- Kosuth, Joseph 1998. *Art after Philosophy*. Art in theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas. 9. painos. Charles Harrison, Paul Wood, U.K. & U.S.A.
- Kuisma, Kristiina 1993. Valokuvataide ähisee, Aamulehti 7.7. 1993.
- Kuusamo Altti, 1996. Tyylistä tapaan, Semiotiikka, tyyli, ikonografia.
Tampere.

L'Art Conceptuel - Une perspective, 22 novembre 1989 -18 février 1990. 2. painos. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Paris.

LeWitt Sol, 1998. *Sentences on Conceptual Art*, Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas. 9. painos. Charles Harrison, Paul Wood. U.K. & U. S. A.

Lintinen Jaakko, 1982, 8-9. *Mikä on luontoa-mikä taidetta ?* Lauri Anttilan haastattelu. Taide 2/82 .

Lintinen Jaakko, 1986. *Yes. No. But. Yes ?* J.O. Mallander Sara Hildénin taidemuseo 30.11.1986- 8.2.1987. Tampere, 1986.

Lintinen Jaakko, 1991. *70-luvun realismi etsimässä. Aika puseruu kokoelman näköiseksi.* Taide 3/91.

Lippard Lucy, 1997. *Six years, The dematerialization of the art object from 1966 to 1972.* 9. painos. United States of America.

Loimaala Päivi, 1986. *Valokuvat*, J. O. Mallander, Sara Hildénin taidemuseo 30.11.1986 -8.2.1987. Tampere, 1986.

Mallander, J.O., 1983. *Pehmeän shamaanin matkassa.* Taide 2/83.

Mallander J. O., 1987. *J.O. Mallander, Sara Hildénin taidemuseo* 30.11.1986-8.2.1987. 1987, Tampere.

Mallander, J.O., 1998. *Tiilen Sanomat*, 23.2.1998.

Mitä on käsitetaide?, Taidehallin vuosijulkaisu 89-90. Kirsi Väkiparta. Asko Mäkelä, 1990, Helsinki.

Morgan Robert C., 1996. *Art into ideas, Essays on conceptual art.* Cambridge 1996.

Mäkelä Asko, 1990. *Käsitetaide pelkistetyimmillään sekä Tämä ei ole käsitetaidetta* Mitä on käsitetaide ? Taidehallin vuosijulkaisu. Helsinki 1990.

Nyköp, Lauri, 1985. *Fluxus ja ohikusemisentaito*, Taide 5/85.

Pirtola, Erkki, 1982. *Kosminen harrastelija, tajuun maratoonari.* Taide, 2/82.

Performance, aktio, happening. Jälkiä katoavasta taiteesta. Helsingin yliopiston Taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII. 1995, Helsinki.

Saarinen Veli-Matti, 1991. *Yokomaisuus näytteillä.* Taide 2/91.

Salo, Merja, 1983. *Kuvataiteilijat valokuvaajina*, Valokuva 11/83.

Smith, Robert, 1981. *Conceptual art*, Concepts of modern art. Nikos Santos. 2. painos. London.

Staniszewski, Mary Anne, 1988. *Conceptual art, Flash Art*, Vol. 143.

Ström, Carl-Erik, 1988. *Silence*, Carl-Erik Ström, fotografier, photographs 1980-1987. Sweden.

Ström Carl-Erik, 1992. *Mitä minä siellä kameran kanssa?* Valokuva 6/92.

- Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani, 1995. *Sammallautturi, kuvaelmia ihmistajunnan sairaudesta, harhoista, mahdollisuuksista*, Sammallautturi, kuvaelmia ihmistajunnan sairaudesta, harhoista ja mahdollisuuksista. Hämeenlinnan taidemuseo, Etelä-pohjanmaan Maakuntamuseo. Helsinki 1995.
- Thinking Photography, 1982. Victor Burgin. Macmillan, England
- Turpeinen Tapio, Lindström Juha, 1989. *Kuulausvoima ja unenlogiikka. Keskustelu Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan kanssa*. Taide 2/89.
- Valjakka, Timo, 1998. *Ison Juonen jäljillä*, Tiilen Sanomat, J. O. Mallanderin matka kohti puhdasta maata. 28.2.1998.
- Vuorikoski Timo, 1986. *J.O. Mallander*, J.O. Mallander Sara Hildénin taidemuseo 30.11.1986- 8.2. 1987. Näyttelyluettelo. Tampere, 1986.
- What ever can happen, will happen. Näyttelyluettelo. Kiel 1987.