

Fotogenesis

Ryhmän toiminta ja tavoitteet suomalaisen
valokuvataiteen 1980-luvun kontekstissa

Henna Keski-Mäenpää
Proseminarityö
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Syksy 2015

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuksen tavoitteet	1
1.2. Aineisto ja tutkimuksen kulku	3
1.3. Valokuvataiteen viitekehys.....	5
2 AIKA ENNEN FOTOGENESISTÄ – VALOKUVATAIDE SUOMESSA ENNEN 1980-LUKUA	8
2.1. Valokuvataiteen institutionaalinen asema	8
2.2. Valokuvataiteen paradigmat	12
3 FOTOGENESIS-RYHMÄN TOIMINTA	15
3.1. Fotogenesis-ryhmän jäsenet.....	15
3.2. Fotogenesisin synty	18
3.3. Fotogenesis-valokuvajulkaisu	20
3.3.1. Lehden sisältö	20
3.3.2. Fotogenesis-lehden rahoitus, myynti ja markkinointi	24
3.4. Ryhmänäyttelyt	27
3.5 Yksilöitä ryhmässä – Fotogenesisin ryhmädynamiikka.....	34
4 FOTOGENESIS VALOKUVATAITEEN MURROKSESSA	39
4.1. Fotogenesis valokuvataiteen uudistajana	39
4.1.1. Subjektivisen valokuvauksen puolestapuhuja.....	39
4.1.2. Vastavoima Helsinki-keskeisyydelle	44
4.1.3. Valokuvafilosofisen keskustelun herättäjä	47
4.1.4. Marginaalista muutoksen etujoukkoihin	49
4.2. Fotogenesis valokuvataiteen edistäjänä	55
5 FOTOGENESIS – VALOKUVATAITEEN 1980-LUVUN MUUTOKSEN ILMENTYMÄ?	64
6 PÄÄTÄNTÖ	68
LÄHTEET	71
LIITE 1: Fotogenesis-ryhmän jäsenet, julkaisut ja ryhmänäyttelyt	78

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuksen tavoitteet

Tutkimukseni kohteena on jyväskyläläinen 1980-luvulla toiminut valokuvaajaryhmä Fotogenesis. Ryhmä järjesti ryhmänäyttelyitä sekä julkaisi Fotogenesis-nimistä valokuvajulkaisua vuosina 1981–1985. Tutkimuksessani tarkastelen Fotogenesisin toimintaa ja sen merkitystä valokuvataiteen kontekstissa.

Fotogenesis syntyi 1980-luvun alussa vastareaktionä vallalla olleeseen dokumentaariseen kuvaustapaan sekä valokuvataiteen kentän Helsinki-keskeisyyteen. Fotogenesis-ryhmän jäsenet halusivat tarjota julkaisukanavan uudentlaiselle, henkilökohtaiselta ilmaisua korostavalle subjektiiviselle valokuvaukselle sekä luoda foorumin valokuvataidetta koskevalle keskustelulle. Ryhmän keskeisenä tavoitteena oli edistää valokuvan asemaa taidemuotona. Fotogenesis-ryhmä sai toiminnastaan valokuvataiteen valtionpalkinnon vuonna 1984.

Fotogenesis-ryhmästä ja sen toiminnasta ei ole tehty aikaisempaa tieteellistä tutkimusta. Ryhmän merkitys suomalaiselle valokuvataiteelle on kuitenkin laajalti tunnustettu, sillä Fotogenesis nostetaan esiin lukuisissa viime vuosikymmenten aikana julkaistuissa valokuvataiteen historiaa käsittelevissä tieteellisissä tutkimuksissa ja julkaisuissa. Ensimmäisessä suomalaisen valokuvataiteen historiaa käsittelevässä teoksessa *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992* Arja Elovirta nostaa Fotogenesisin esiin subjektiivisen valokuvauksen edustajan¹. Fotogenesis-valokuvajulkaisun kautta ryhmä puolestaan mainitaan esimerkiksi Suomen valokuvataiteen museon julkaisussa *Valoa* (1999)² sekä Kati Heikan artikkelissa *Valokuva-alan lehtien toimituksellisia ratkaisuja ihmettelemässä* (2000)³. Kuitenkaan yhdessäkään julkaisussa ei esitellä kattavasti Fotogenesisin toimintaa tai edes mainita kaikkia ryhmään kuuluneita henkilöitä. Tutkimukseni tavoitteena onkin luoda kattava kokonaiskuva Fotogenesisin toiminnasta, ja täten osaltaan täydentää suomalaisen valokuvataiteen historiankirjoitusta. Nostaessani esiin tämän tunnustetun, mutta aiemmassa tutkimuksessa marginaaliin jääneen valokuvataiteen uranuurtajajoukon, haluan osaltani jatkaa Fotogenesis-ryhmän jalanjäljissä pyrkien monipuolistamaan ”Helsinki-keskeistä” valokuvataiteen historiankirjoitusta.

¹ Elovirta 1992, 423.

² Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 167.

³ Heikka 2000.

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää Fotogenesis-ryhmän historiaa sekä kartoittaa ryhmän toimintaa ja sen motiiveja osana valokuvataiteen 1980-luvun historiallista kontekstia. Samalla pyrin etsimään vastausta siihen, mikä oli Fotogenesisin merkitys valokuvataiteen näkökulmasta tarkasteltuna. Rajaan tutkimukseni koskemaan Fotogenesis-ryhmän yhteistoimintaa, jolloin yksittäisten jäsenten henkilökohtainen toiminta ja ura valokuvauksen parissa jää tarkastelun ulkopuolelle. Myös Fotogenesis-ryhmän jäsenten valokuvat jäävät tässä tutkimuksessa vaille tarkempaa analysointia. Vaikka kuvat ovat valokuvaajan keskeisin keino ilmaista itseään ja ne luovat merkityksiä ryhmän toiminnalle siinä missä sanatkin, asettaa kandidaatintutkielman oletettu laajuus omat rajoitteensa. Koen mahdottomaksi pelkistää Fotogenesisin kuvallisen ilmaisun vain muutamaan valokuvaan, koska ryhmällä ei ollut mitään tunnistettavaa "Fotogenesis-tyyliä". Ryhmän jäsenten valokuvat ovat keskenään varsin erilaisia ja jokaisen yksilöllisessä ilmaisussa saattoi tapahtua merkittäväkin variaatioita Fotogenesisin toiminta-aikana. Täten Fotogenesisiin kuuluneiden valokuvaajien visuaalisen ilmaisukielen kattava tarkastelu vaatii oman erillisen tutkimuksensa.

Tutkimukseni perustuu hermeneuttiseen käsitykseen tiedosta jatkuvasti uusiutuvana tulkintojen prosessina⁴. Näin ollen myös ymmärrys Fotogenesisistä on dynaaminen, jatkuvasti muutoksenalainen. Fotogenesis muotoutuu ja saa merkityksensä diskursiivisesti, ja se on altis uudelleentulkinnoille. Myöskään historiankirjoitus ei voi saavuttaa yhtä "totuutta", vaan kyse vaan on aina tulkinnoista, joihin vaikuttavat sekä tutkijan oma positio että ympäröivä historiallinen konteksti⁵. Tutkimukseni perusoletuksi liittyy lisäksi käsitys tulkintojen heterogeenisuudesta. Eri ihmiset ja yhteisöt tulkitsevat kohdetta eri tavalla, omista näkökulmistaan. Ryhmän ulkopuolisille Fotogenesis näyttäytyy eri tavoin kuin sen sisällä olleille. Jo pelkästään Fotogenesis-ryhmään kuuluneiden henkilöiden tulkinnat ryhmän toiminnasta ja heidän sille antamansa merkitykset poikkeavat toisistaan. Lisäksi jäsenten nykyhetkessä muodostetut tulkinnat Fotogenesisistä poikkeavat osin siitä, kuinka he hahmottivat Fotogenesisin 1980-luvun aikalaiskontekstissa.

Pyrin tutkimusprosessissani huomioimaan merkitysten dynaamisuuden ja heterogeenisuuden ensinnäkin aineistonvalinnan tasolla sekä toisekseen antamalla tutkimustekstissäni tilaa moniäänisyydelle ja erilaisille näkökulmille. Historiallisen perspektiivin huomioidakseni käytän lähteinäni sekä aikalaisdokumentteja, joita edustavat

⁴ "Hermeneutiikka", *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto.

⁵ Historiallisen totuuden moniulotteisuudesta ks. Kalela 2000, 139–164.

ryhmän omat julkaisut ja Fotogenesistä käsittelevät sanoma- ja aikakauslehtiartikkelit, että tutkimusta varten keräämääni haastatteluaineistoa, joka kertoo, miten ryhmän jäsenet muistavat ja tulkitsevat Fotogenesiksen toimintaa nykyhetkestä käsin. Tämän lisäksi pyrin tarkastelemaan Fotogenesistä sekä sisä- että ulkopuolisten näkökulmista: Haastatteluaineistojen avulla tavoitan ryhmän jäsenten omat näkemykset ja kokemukset; lehtiartikkelit ja kirjallisuudesta löytyvät viittaukset Fotogenesikseen puolestaan paljastavat, kuinka muut ovat heidän toimintaansa tulkinneet. Pyrin tutkimuksessani synnyttämään luontevaa dialogia eri aineistojen tarjoamien näkökulmien välille, ja täten luomaan kokonaisvaltaisen käsityksen ja syvällisen ymmärryksen siitä, mistä Fotogenesiksessä oikeastaan oli kyse.

1.2. Aineisto ja tutkimuksen kulku

Tutkimukseni ensisijainen aineisto koostuu Fotogenesis-ryhmän jäsenten haastatteluista⁶, Fotogenesis-valokuvajulkaisuista (1981–1985) sekä Fotogenesistä koskevista sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleista. Lisäksi käytin tutkimuksessani hyväksi Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskuksen hallussa olevaa Fotogenesiksen toimintaan liittyvää arkistoaineistoa⁷, jonka Fotogenesis-jäsen Pekka Helin on 1980-luvulla koonnut. Aineisto sisältää muun muassa Fotogenesiksen kirjeenvaihtoa, kirjanpitotietoja, lehdistötiedotteita, apuraha-anomuksien luonnoksia sekä lehtileikkeitä.

Koska Fotogenesiksestä ei ole olemassa aiempaa tutkimusta, aloitin aineiston keruun hankkimalla perustietoja ryhmästä ja siihen kuuluneista henkilöistä. Toteutin aluksi sähköpostihaastattelun, jonka lähetin kaikille seitsemälle toiminnassa mukana olleelle henkilölle. Tämän jälkeen haastattelin tarkemmin niitä viittä ryhmän jäsentä, jotka olivat olleet aktiivisesti mukana sekä Fotogenesiksen julkaisu- että näyttelytoiminnassa. Haastattelumuodoksi valitsin teemahaastattelun. Ennakkoon määrittelemieni teemojen avulla pyrin varmistamaan, että jokaisessa haastattelussa tuli käsitellyä samoja, tutkimuksen kannalta olennaisiksi mieltämiäni aihealueita. Toisaalta teemahaastattelun vapaamuotoisuus ja keskustelunomaisuus loivat tilaa haastateltavien omalle äänelle sekä mahdollistivat sen, että haastatteluissa saattoi nousta esiin sellaisia asioita ja näkökulmia, joita en olisi osannut ennakkoon odottaa.

⁶ Tarkemmin ottaen sain Fotogenesis-ryhmän jäseniltä tietoa haastatteluiden, sähköpostihaastatteluiden ja kirjallisten tiedonantojen muodossa.

⁷ Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskuksen hallussa olevien kahden Fotogenesis-kansion aineistoa ei ole koottu systemaattisesti. Hajanaisuudestaan ja sekalaisuudestaan huolimatta aineisto on merkityksellinen, sillä se sisältää paljon sellaista informaatiota, jota ei muualta ole saatavissa. Kansioden aineistoa ole järjestetty.

Koska Fotogenesikseen liittyvää tietoa ei ole aikaisemmin kerätty kattavasti yhteen, ovat jäsenten haastattelut keskeisessä asemassa kokonaisuuden hahmottamisen kannalta. Haastatteluiden kautta saatu suullinen tieto eli muistitieto on subjektiivista ja luonteeltaan enemmän suuntaa antavaa kuin tarkkoja historiallisia faktoja tarjoavaa informaatiota⁸. Historiantutkimukseen liittyvän lähdekriittisen lähestymistavan periaatteena on tiedostaa, että lähteet ovat keskenään eri tavoin informatiivisia, mikä vuoksi niiden pätevyyttä täytyy punnita suhteessa tutkijan niille esittämiin kysymyksiin. Lähteet sinällään eivät ole luotettavia tai epäluotettavia, vaan lähteen käytökelpoisuus todisteena riippuu siitä, onko lähde pätevä vastaamaan tutkijan sille esittämään kysymykseen.⁹ Huomioidakseni tämän muistitiedon erityisluonteen analysoin haastatteluja aina suhteessa muihin aineistoihin ja asetin niiden kautta saamani informaation dialogiin muiden lähteiden kanssa. Toisaalta haastatteluiden avulla tavoitin myös sellaista tietoa, joka ei muuten olisi ollut saavutettavissa: pääsin käsiin niihin merkityksenantoprosesseihin, joiden kautta ryhmän jäsenet jäsensivät omia kokemuksiaan, sekä sain samalla tietoa ryhmän sisäisestä toiminnasta.

Haastattelutilanne on aina aktiivinen merkitysten luomisen prosessi, jossa tietoa tuotetaan suhteessa siihen, millaisia vastauksia haastateltava uskoo haastattelijan häneltä odottavan, sekä toisaalta suhteessa siihen, millaista historiaa haastateltava itse haluaa kertomuksillaan luoda¹⁰. Haastattelut eivät täten koskaan tuota ”autenttisia” kokemuksia, vaan niissä tulee esiin se, mitä haastateltavat itse haluavat asiasta muistaa ja muille kertoa. Haastatteluiden avulla ei myöskään ole mahdollista tavoittaa täysin niitä merkityksiä, joita haastateltavat ovat antaneet toiminnalleen menneisyydessä, sillä haastattelutilanteessa haastateltavat tulkitsevat ja sanallistavat historiaansa nykyisen tietämyksensä ja ymmärryksensä valossa. Toisaalta tarkastelemalla tekemiäni haastatteluja suhteessa 1980-luvun aikalaisteksteihin pystyn havainnoimaan mahdolliset muutokset siinä, kuinka ryhmän jäsenet puhuvat omasta toiminnastaan ja tavoitteistaan.

Tutkimukseni viitekehyksenä toimivan valokuvataiteen historiallisen kontekstin luomisessa olen käyttänyt apuna suomalaisesta valokuvataiteesta julkaistua kirjallisuutta sekä aihetta sivuavia tutkimuksia. Keskeisimmät kirjallisuuslähteet ovat suomalaisen valokuvataiteen historiaa kuvaavat Kati Lintosen *Valokuvan 70-luku* (1988), Jukka Kukkosen, Tuomo-Juhani Vuorenmaan ja Jorma Hinkan toimittama *Valokuvan taide*.

⁸ Jorma Kalela käyttää muistinvaraisen tiedon yhteydessä ilmaisua *hedelmällinen tieto* vastakohtana esimerkiksi asiakirjadokumentteihin pohjautuvalle varmalle tiedolle. Kalela 2000, 91.

⁹ Kalela 2000, 92 -93; Pirinen 2012, 285-286.

¹⁰ Haastatteluaineistojen käytöstä lähitaidehistorian tutkimuksessa ja siihen liittyvästä problematiikasta ks. Rastenberger 2015, 42-53.

Suomalainen valokuva 1842–1992 (1992) sekä Suomen valokuvataiteen museon julkaisut *Valoa* (1999), *Varjosta* (1999) ja *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe* (2014). Sari Karttusen tutkimukset (1991,1993) puolestaan hahmottavat suomalaisen valokuvataiteen kenttää erityisesti valokuvataiteilijan aseman kautta tarkasteltuna.

Tutkimukseni rakentuu siten, että johdannon jälkeisessä toisessa luvussa tarjoan katsauksen suomalaisen valokuvataiteen historiaan painottaen erityisesti valokuvataiteen tilaa 1970-luvulla – kontekstia, jonka pohjalta ja johon reaktiona Fotogenesiksen syntyi. Kolmas luku on yleiskatsaus Fotogenesiksen historiaan ja sen toimintamuotoihin. Tutkimuksen neljännessä luvussa tarkastelen Fotogenesiksen tavoitteita ja toimintaa peilaten sitä valokuvataiteen kontekstissa tapahtuneisiin murroksiin. Viidennessä luvussa ennen kokoavaa päätäntöä pyrin hahmottamaan Fotogenesiksen paikkaa suomalaisen valokuvataiteen historian kartalla.

1.3. Valokuvataiteen viitekehys

Tutkimuksessani tarkastelen Fotogenesistä valokuvataiteen viitekehyksessä. Valokuvataiteen määrittelyminen ei ole yksiselitteistä eikä ongelmattonta. Sama valokuva voi toimia niin dokumenttina, lehti- tai mainoskuvana kuin taideteoksenakin. Kuvan tulkintaan vaikuttaa aina myös sen esittelykonteksti. Milloin siis voidaan puhua valokuvataiteesta? Onko edes mielekästä yrittää tehdä eroa valokuvataiteen ja muun valokuvauksen välille? Entä missä kulkevat valokuvataiteen ja muiden kuvataiteen lajien rajat vai onko niiden etsiminen täysin turhaa?

Valokuvataide määrittelee jatkuvasti itseään toisaalta suhteessa soveltavaan valokuvaukseen ja toisaalta suhteessa kuvataiteen kenttään. Rajat ovat keinotekoisia ja liukuvia, ja näin ollen koko valokuvataiteen määritelmä on historiallinen ja relationaalinen. Se, mitä 1900-luvun alussa ymmärrettiin valokuvataiteella, poikkeaa siitä, miten valokuvataide käsitettiin 1980-luvulla, tai siitä, miten se ymmärretään tänään. Jo pelkästään Fotogenesiksen toiminta-aikana käsitys valokuvasta taidemuotona koki valtavia muutoksia. Myös jokaisella Fotogenesiksen ryhmän jäsenellä on erilainen suhde valokuvaukseen ja valokuvaan taiteena. Yksi hieman vierastaa koko taideinstituutiot¹¹, toinen puhuu valokuvan omasta kielestä¹², joka erottaa sen muista taidelajeista, kun kolmas taas puolestaan ei tee selkeää eroa valokuvataiteen ja muiden kuvatai-

¹¹ Salmi, haastattelu 27.1.2015.

¹² Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

teen lajien välille¹³. Heitä kaikkia yhdistää kuitenkin käsitys valokuvauksesta itseilmaisun muotona ja luovana toimintana, jonka hedelmät he haluavat saattaa esille muiden nähtäviksi ja koettaviksi.

Fotogenesiksen toiminta 1980-luvulla ajoittuu valokuvataideinstituution legitimaatiovaiheeseen – aikaan, jolloin kuvaajat alkoivat tietoisesti luoda valokuvataidetta, kuvia, joita oli tarkoitus tarkastella taiteena taideinstituution puitteissa. Aikaisempien vuosikymmenten valokuvat oli alun perin tarkoitettu käyttökuviksi, ei taiteeksi. 1970- ja 1980-lukujen taitteessa ajatus valokuvasta taidemuotona oli vielä nuori eikä valokuvataiteen käsite ja sen sisältö ollut kunnolla vakiintunut. 1970-luvulla valokuvataide-sanaa käytettiin muun muassa taidehallinnon ja valokuvataiteen museon nimen yhteydessä. Tuolloin valokuvataiteen määritelmä oli hyvin laaja, ja käsite kattoi myös soveltavan valokuvauksen eri alueita¹⁴. Sari Karttunen erottelee valokuvataiteilijoita koskevan tutkimuksensa yhteydessä valokuvataiteen määrittelyssä kaksi eri linjaa: horisontaalisen ja vertikaalisen käsityksen. Horisontaalisessa erottelussa valokuvataide ymmärretään arvottavana käsitteenä, joka voi periaatteessa kattaa valokuvauksen kaikkien eri osa-alueiden laadullisen parhaimmiston. Vertikaalisessa määrittelyssä valokuvataide puolestaan nähdään erillisenä valokuvauksen sektorina.¹⁵ Fotogenesiksen aikana tapahtui siirtymää valokuvataiteen horisontaalisesta määrittelmästä kohti vertikaalista käsitystä, ja valokuvataide alkoi eriytyä ja erikoistua suhteessa muuhun valokuvaukseen¹⁶.

Tutkimuksessani valokuvataiteen käsite toimii näkökulmaani rajaavana ja tarkentavana määritteenä. Käytän valokuvataiteen käsitettä väljästi, enkä halua tehdä tiukkoja rajanvetoja valokuvataiteen ja muun valokuvauksen tai valokuvataiteen ja muiden kuvataiteen lajien välille. Tarkastellessani Fotogenesistä heidän aikalaiskontekstissaan ymmärrän valokuvataiteen ensisijaisesti vertikaalisena kategoriana. Valokuvataiteen ymmärtäminen omana (joskaan ei selkeästi rajautuvana) kategorianaan valokuvauksen sisällä ei kuitenkaan sinänsä kerro mitään kuvien sisällöstä: valokuvataide voi olla yhtä lailla realistis-dokumentaarista kuin abstraktia tai käsitteellistä ilmaisu. Koska pyrin tuomaan tutkimuksessani esiin myös kuvan tekijöiden näkökulman, perustuu käsitykseni valokuvataiteesta pääasiallisesti valokuvaajan intention. Tämän tutkimuksen yhteydessä ymmärrän siis valokuvataiteeksi ensisijaisesti kuvat,

¹³ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

¹⁴ Valtion taidehallinnon, Suomen valokuvataiteen museon ja valokuva-alan järjestöjen piirissä vallinneesta taidekäsityksestä ks. luku 2.

¹⁵ Karttunen 1993, 5–6.

¹⁶ mts. 158.

jotka kuvaaja on tarkoittanut katsottavaksi ja tulkittaviksi taideteoksina, oman yksilöllisen ilmaisunsa tuotoksina.

2 AIKA ENNEN FOTOGENESISTÄ – VALOKUVATAIDE SUOMESSA ENNEN 1980-LUKUA

2.1. Valokuvataiteen institutionaalinen asema

Suomalaisen valokuvauksen historian katsotaan alkaneen vuonna 1842, jolloin turkulainen piirilääkäri Henrik Kajander otti Suomen ensimmäisen valokuvan¹⁷. Valokuvaustoiminta Suomessa rajoittui aluksi lähinnä muotokuvaukseen, mutta sen rinnalle nousi 1880-luvulta lähtien myös muita soveltavan valokuvauksen alueita¹⁸. Kysymykset valokuvan taiteellisuudesta ja valokuvauksesta taidemuotona nostettiin ensimmäistä kertaa esiin 1800-luvun lopulla piktorialistien toimesta. Valokuvan taiteellisuutta ja maalauksellisuutta korostavaa piktorialismia pidetään ensimmäisenä kansainvälisenä valokuvataiteen suuntauksena. Suomessa valokuvaustaiteen harrastamista edistämään perustettiin vuonna 1889 Fotografiamatörklubben i Helsingfors -yhdistys, joka järjesti Suomen ensimmäisen yleisen valokuvanäyttelyn Ateneumissa 1903.¹⁹

Vaikka keskustelu valokuvasta taiteena heräsi jo 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä, tapahtui valokuvan tunnustaminen itsenäiseksi taidemuodoksi institutionaalisella tasolla vasta 1900-luvun loppupuolella. Länsimaisittain tarkasteltuna valokuvataiteen katsotaan legitimoituneen osaksi taidekenttää 1960–1980-luvuilla. Legitimatioprosessissa keskeisinä tekijöinä pidetään julkisen rahoituksen ja taidehallinnon virallistamista sekä valokuvakoulutuksen, valokuvataiteen näyttelytoiminnan ja sen museoitumisen kehittymistä.²⁰

Suomessa valokuvataiteen legitimaatiokehityksen katsotaan toden teolla käynnistyneen 1960-luvun lopulla. 1960-luvulle saakka valokuvataide oli käytännössä merkinnyt kameraseurojen harrastustoimintaa²¹. Ratkaisevana askeleena valokuvataiteen erottautumiseen kameraseurojen piirissä tapahtuneesta harrastuspohjaisesta toiminnasta oli valokuvataiteen pääsy osalliseksi taiteen julkista tukea²². Alkusysäyksenä toimi valtion taidehallinnon uudistus vuodelta 1965, joka johti taidetoimikuntien perustamiseen ja apurahajärjestelmän syntyyn. Uudistuksen yhteydessä perustettiin elokuvaa ja valokuvaa varten oma kamerataidetoimikunta.²³

¹⁷ Henrik Kajanderin 3.11.1842 ottama turkulaista katunäkymää esittävä dagerrotyyppi on vanhin säilynyt suomalainen valokuva. Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 7.

¹⁸ Lintonen 1988, 33.

¹⁹ Lintonen 2014c, 25–28.

²⁰ Lintonen 1988, 28–32.

²¹ Heikka 2014, 237.

²² Heikka 1999, 246; 2014, 237.

²³ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 160.

Kamerataidetoimikunnan alaisuudessa valokuva joutui jatkuvasti kamppailemaan omasta asemastaan ja eduistaan elokuvaa vastaan, mikä johti pian valokuva-alan toimijoiden tyytymättömyyteen vallitsevaa asetelmaa kohtaan. Valokuvauksen edustajat jäivät vähemmistöön elokuvan asiantuntijoiden dominoidessa kamerataidetoimikunnan jäsenistöä 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa²⁴. Valokuva joutui myös jakamaan apurahansa elokuvan kanssa²⁵. Valokuvaajien keskuudessa myös kamerataide-nimitys herätti kovaa kritiikkiä, ja he halusivat oman valokuvaan keskittyvän toimikunnan. Tavoite toteutui lopulta 1977, jolloin perustettiin ensimmäinen valtion valokuvataidetoimikunta.²⁶

Sekä kamerataidetoimikunnan että sittemmin toimineen valokuvataidetoimikunnan näkyvin toimintamuoto oli apurahojen myöntäminen. Ensimmäiset valokuva-alan valtionpalkinnot jaettiin 1967²⁷. Varsinkin alkuvuosina apurahat pyrittiin suuntaamaan tasaisesti valokuvauksen eri sektoreille siten, että ne olisivat edesauttaneet mahdollisimman laajasti valokuvataiteen aseman kohentumista. Apurahapäätösten vaikuttimena toimikin enemmän koko kentän etu kuin yksittäisen valokuvaajan taiteellisen urakehityksen huomiointi.²⁸ Taidehallinnon uudistuksen yhteydessä päätettiin myös läänien taidetoimikuntien perustamisesta²⁹. Valokuvataide vakiinnutti asemansa läänien taidetoimikunnissa 1970-luvun puolivälissä³⁰, ja ensimmäiset valokuvataiteen läänintaiteilijat nimitettiin 1974³¹. Valokuvan ensimmäinen taiteilijaprofessori Matti Saarnio aloitti puolestaan virassaan 1972³².

Valokuvataiteen legitimaatiokehitykseen vaikutti olennaisesti myös valokuvakoulutuksen uudistuminen 1970-luvun alussa. Valokuvausta saattoi 1970-luvulle tultaessa opiskella Taideteollisen oppilaitoksessa kamerataiteen nimikkeen alla. Käytännössä valokuvakoulutus toteutettiin oppilaitoksen iltalinjalla päiväopetuksen keskittyessä elokuvaan.³³ Koulutusuudistuksen myötä valokuvauksen asema parani. Ensimmäiset valokuvauksen pääaineopiskelijat aloittivat opiskelunsa vuonna 1972³⁴, ja oppilaitoksen muuttuessa Taideteolliseksi korkeakouluksi vuonna 1973 valokuvaukselle perus-

²⁴ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 160–161.

²⁵ Lintonen 1988, 44. Vuonna 1971 valokuvataide sai 2 % ja elokuvataide 4 % kaikista taidetoimikuntien ja apurahalautakuntien jaettavissa olleista määrärahoista. Jokinen & Rautiainen 2008, 190.

²⁶ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 161. Vaikka valokuvataide sai oman toimikuntansa vuonna 1977, valokuvataiteen ja elokuvataiteen taiteilija-apurahakiintiöt erotettiin lainsäädännöllisen puitteissa toisistaan vasta vuonna 1980. Jokinen & Rautiainen 2008, 95.

²⁷ Heikka 1999, 246.

²⁸ Lintonen 1988, 44–45.

²⁹ Läänien taidetoimikunnat aloittivat toimintansa 1968. Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 21.

³⁰ Lintonen 1988, 50.

³¹ Elovirta 1992, 417; Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 28.

³² Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 162.

³³ mt.

³⁴ Heikka 1999, 247.

tettiin oma lehtoraatti³⁵. Lahden muotoiluinstituutissa valokuvaajan opistotasoinen ammattikoulutus puolestaan käynnistyi 1971³⁶.

Myös valokuvauksen näyttely- ja kokoelmatoimintaa alettiin kehittämään kuvataiteen instituutioiden asettaman esimerkin suuntaan. Suomen valokuvataiteen museo perustettiin 1969.³⁷ Museo sai vuonna 1971 Helsinkiin pysyvän näyttelytilan, joka oli samalla pohjoismaiden ensimmäinen valokuvan esittelyyn omistettu tila³⁸. Taidesanan sisältävästä nimestään huolimatta valokuvataiteen museo on näyttely-, julkaisu- ja kokoelmatoiminnassaan pyrkinyt kattamaan koko valokuvauksen kentän³⁹.

Valokuvanäyttelyiden määrä kasvoi voimakkaasti 1970-luvulla, sillä valokuvaajille myönnetty työskenntely- ja kohdeapurahat sekä näyttelyiden järjestämiseen suunnatut avustukset heijastuivat suoraan myös näyttelytoiminnan laajuuteen⁴⁰. 1970-luvulla monet museot ja taidenäyttelytilat avasivat ovensa kuvataiteen ohella myös valokuville, mutta varsinaisia erityisesti valokuvataiteelle omistettuja näyttelytiloja ei Helsingin ulkopuolella ollut. 1970-luvun puolivälissä valokuvanäyttelyistä yli puolet pidettiin museoiden ja taidegallerioiden ulkopuolisissa, muissa kuin taiteen esittelyyn tarkoitetuissa tiloissa, kuten kirjastoissa, kaupungintaloissa, kirjakaupoissa, kouluissa, pankkeissa ja teollisuuslaitoksissa. Näyttelyiden määrä kasvoikin nopeammin kuin uusia valokuvalle soveltuvia näyttelytiloja ehti syntyä. Osaltaan taideinstituutioiden ulkopuolisten valokuvanäyttelyiden suurta määrää selittää myös se, että 1970-luvulla valokuvan keskeisimmäksi tehtäväksi koettiin yhteiskunnallinen vaikuttaminen, minkä vuoksi näyttelyt haluttiin viedä kansan keskuuteen. Vuosikymmenen loppupuolella kritiikki valokuvanäyttelyiden kirjavia ripustusolosuhteita ja -käytänteitä kohtaan alkoi kasvaa, ja korkeatasoisten valokuvalle soveltuvien näyttelypaikkojen puute nousi alan toimijoiden parissa keskeiseksi puheenaiheeksi.⁴¹ Suomen ensimmäinen valokuvataiteeseen keskittynyt galleria, vuonna 1978 Helsingissä perustettu Valokuvagalleria Hippolyte, syntyikin osaltaan tarpeesta luoda uusi, korkeatasoinen valokuvataiteelle omistettu näyttelytila⁴².

Aktiivisella järjestötoiminnalla oli merkittävä rooli valokuvataiteen aseman edistämisessä. Valokuva-alan järjestöjen kautta organisoitiin monet valokuvataiteen virallis-

³⁵ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 162.

³⁶ Heikka 1999, 247.

³⁷ Heikka 1999, 246.

³⁸ Lintonen 1988, 30.

³⁹ Elovirta 1992, 417.

⁴⁰ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 162.

⁴¹ Lintonen 1988, 78–79.

⁴² Rauhala 2008, 28, 30.

tamistoimet, ja järjestöaktiivit vaikuttivat myös Valokuvataiteen museon perustamisen ja koulutuksen sekä näyttely- ja tapahtumatoiminnan kehittämisen taustalla. Keskeisimpänä toimijana oli vuonna 1970 perustettu Suomen valokuvajärjestöjen keskusliitto Finnfoto⁴³. Järjestöaktiivien lähtökohtana valokuvataiteen määrittelyssä painottui soveltavan valokuvauksen sekä valokuvaharrastajien näkökulma. Valokuvataide ymmärrettiin varsin laveasti ja sen nimissä pyrittiin tasapuolisesti edistämään kaikkia valokuvauksen osa-alueita. Koska valokuvataiteilijoiden järjestäytyminen tapahtui vasta seuraavan vuosikymmenen lopulla⁴⁴, jäivät he 1970-luvulla valokuva-alan järjestötoiminnan ja sitä kautta keskeisten vaikutuskanavien ulkopuolelle. Näin ollen heidän näkökulmansa jäi usein marginaaliin valokuvauksen etuja ajettaessa.⁴⁵

Valokuva-alan keskitetyn järjestökentän vaikutus väheni kuitenkin jo 1970-luvun lopulla.⁴⁶ Valokuvataiteen keskeiseksi edistäjäksi nousi Valokuvagalleria Hippolyten tukiyhdistyksen pohjalta syntynyt Valokuvataiteen seura⁴⁷. Seuran perustamisen voidaan nähdä olleen seurausta valokuvauksen kentän laajenemisesta, sillä pieni, mutta koko ajan kasvava valokuvataiteilijoiden joukko ei ollut kokenut äänensä tulleen kuulluksi valokuvauksen kentällä. Siinä missä Finnfoto ja valokuvan ammattijärjestö ajoivat pääasiassa soveltavan valokuvauksen parissa työskennelleiden ammattikuvaaajien etua, oli Valokuvataiteen seuran tavoitteena edistää valokuvausta taiteellisen ilmaisun muotona ja toimia samalla kaikkien valokuvataiteesta kiinnostuneiden yhdyskanavana.⁴⁸

Suomalaisen valokuvataiteen institutionaalisessa asemassa tapahtui merkittävää kehitystä 1960-luvun lopun ja 1970-luvun aikana. Pääsy julkisen taidehallinnon piiriin ja apuraha- ja koulutusjärjestelmien luominen olivat ratkaisevia askelia valokuvataiteen itsenäistymispyrkimysten kannalta. Valokuvataiteen legitimaatiokehitystä Suomessa 1970-luvulla tutkineen Kati Lintosen mukaan valokuvataide ei kuitenkaan saavuttanut vielä 1970-luvun loppuun mennessä legitimiä asemaa itsenäisenä taiteenlajina. Valokuvataiteelta puuttuivat vielä monet autonomisen taidemaailman tunnukset, kuten galleriaverkosto, valokuvan taidekauppa ja tieteellinen tutkimus. Myöskään valokuva-

⁴³ Suomen Valokuvajärjestöjen Keskusliitto Finnfoto ry perustettiin Suomen Valokuvaajain liiton, Suomen Kameraseurojen Liiton, Suomen Lehtikuvaajien, Suomen mainoskuvaajien ja alan opiskelijoita edustaneen Kamerataiteen yhdistyksen yhteiseksi keskusjärjestöksi. Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 160,162.

⁴⁴ Valokuvataiteilijoiden oma ammattijärjestö Valokuvataiteilijoiden liitto perustettiin 1988.

⁴⁵ Lintonen 1988, 138.

⁴⁶ mts. 139.

⁴⁷ mts. 73. Valokuvagalleria Hippolyten toimintaa tukemaan perustettiin vuonna 1979 Hippolyte-yhdistys, joka muutti nimensä Valokuvataiteen seuraksi vuonna 1981. Virallisesti Valokuvataiteen seura rekisteröitiin oikeusministeriössä vasta 1983. Rauhala 2008, 32–34.

⁴⁸ Rauhala 2008, 33–34.

taidekritiikki ja -keskustelu ei ollut laajentunut ja vakiinnuttanut asemaansa suomalaisessa yhteiskunnassa. Lisäksi Valokuvataiteen museon perustamisesta huolimatta valokuvataiteen museoituminen ei ollut juurikaan edennyt.⁴⁹ 1960–70-luvuilla tapahtuneesta kehityksestä huolimatta valokuva oli 1980-luvulle siirryttäessä vasta vakiinnuttamassa asemaansa taidemuotona.

2.2. Valokuvataiteen paradigmat

Valokuvataiteen ontologia on ristiriitainen: valokuvan jäljentävän perusluonteen (”tämä on ollut”) synnyttämä miellelyhtymä totuudenmukaisuudesta ja objektiivisuudesta on ristiriidassa käsityksen kanssa, jossa valokuva nähdään taiteellisena ilmaisumuotona, kuvaajan tekemien valintojen summana. Kati Lintonen käsittelee tätä ristiriitaa kirjoittamalla valokuvan kahdesta paradigmasta, toiston ja tulkinnan paradigmasta. Toiston paradigma korostaa valokuvan mekaanista ja jäljentävää luonnetta. Tulkinnan paradigma puolestaan pyrkii erottautumaan mekaanisuudesta painottamalla valokuvaajan roolia ja valokuvaa persoonallisen ilmaisun ja valintojen tuotoksena. Lintosen mukaan toiston ja tulkinnan paradigmat eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan valokuva sijoittuu aina jonnekin näiden ääripäiden välille.⁵⁰

Toiston ja tulkinnan paradigmat muodostavat viitekehyksen, jonka suhteen valokuvataidetta ja sen ilmiä koskevia diskursseja voidaan tarkastella⁵¹. Valokuvataiteen diskurssit, kuten tapamme puhua valokuvista sekä esittää niitä, ja myös valokuvat itsessään muovaavat käsityksiämme valokuvataiteesta ja sen tulkinnasta. Diskurssiiviset käytännöt tuottavat jatkuvasti merkityksiä siitä, millaista valokuvataiteen tulisi olla ja mikä on valokuvaajan rooli. Myös esimerkiksi valokuvakoulutus, näyttelytoiminta, valokuvajulkaisut, kritiikki sekä valokuvataiteen apurahoja jakavat tahot osallistuvat osaltaan valokuvataiteen diskurssiiviseen määrittelyyn.⁵² Valokuvataiteen voidaan ajatella määrittelevän jatkuvasti itseään ja suhdettaan muuhun valokuvaukseen ja kuvataiteisiin liikkumalla ja kiinnittymällä eri kohtiin Lintosen kuvaamalla toiston ja tulkinnan paradigmojen välisellä akselilla.

Valokuvan arvostusta taidemuotona tuotetaan jatkuvasti erilaisten merkityksenantoprosessien avulla. Arja Elovirran mukaan on hahmotettavissa kolme strategiaa, joi-

⁴⁹ Lintonen 1988, 137–140.

⁵⁰ Lintonen 1988, 12.

⁵¹ Lintonen 1988, 12–14.

⁵² Suonpää 2011, 24–30. Juha Suonpää on teoksessaan *Valokuva on IN* tarkastellut valokuvataiteen diskurssiivista rakentumista etsien vastausta kysymykseen, kuinka valokuvasta tehdään nykytaidetta. Diskurssiivisestä tutkimusasetteesta valokuvataiteen tutkimuksessa ks. myös Rastenberger 2015, 23–29.

den avulla valokuvaus on aikojen saatossa pyrkinyt saavuttamaan taidestatuksen: ensimmäiseksi jäljittelemällä kuvataidetta, toiseksi korostamalla valokuvauksen todellisuussidonnaista välinelunnetta ja kolmanneksi alistamalla välineen taiteilijan ilmaisulle. Ensimmäinen strategia liittyy erityisesti piktorialismin tapaan tavoitella kuvataiteen maalauksellisuutta. Seuraavassa, modernismiin liittyvässä vaiheessa valokuvataide pyrki puolestaan korostamaan omaa erityisluonnettaan, kykyään viitata todellisuuteen. Modernismin hengessä valokuvaa lähestyttiin välineen ontologian kautta ilmaisun jäädessä paitsioon. Kuvaajien pyrkimys "totuuden" jäljentämiseen kiteytyi suoran valokuvauksen ja "ratkaisevan hetken" ihanteisiin. Viimeisimmän, kolmannen strategian puitteissa valokuvasta tuli taiteilijoiden ideoista syntyvää ja niitä jäljittelevää ilmaisua.⁵³

Suomen valokuvataiteen historiassa 1970-luku näyttäytyy dokumentaarisen valokuvauksen vuosikymmenenä. Vuosikymmenen alun vahvasti politisoitunut ilmapiiri heijastui myös suomalaiseen valokuvaukseen. Valokuvaan liitetty mielikuva sen kyvystä näyttää "totuus" palveli hyvin vasemmistolaisia päämääriä. Vasemmiston yhteiskuntakriittinen asenne levisi laajalti myös sellaisten valokuvaajien puheisiin ja kuviin, jotka eivät varsinaisesti edes mieltäneet itseään vasemmistolaisiksi. Kati Heikan mukaan suomalainen valokuvataide löysi vasemmistoretoriikan parista itselleen mielekkään tehtävän, perustan, jonka varaan se saattoi rakentaa uutta identiteettiään.⁵⁴ Myös Lintosen mukaan valokuvataiteen 1970-luvun alkupuolen diskurssissa korostui valokuvaajan yhteiskunnallinen vastuu, ja valokuvalle luotiin tehtävää kansakunnan sosiaalisena omatuntona. Valokuvataiteen määrittelyssä liikuttiin kohti toiston paradigmaa.⁵⁵

Vasemmistolaisuuden hiipuesssa 1970-luvun puolivälin jälkeen valokuvaajat alkoivat yhteiskunnallisten epäkohtien osoittamisen sijaan korostaa merkitystään ympäristön tallentajina ja katoavien kulttuuriympäristöjen dokumentoijina⁵⁶. Valokuvauksessa tuli yhä korostetummin pyrkiä rehelliseen, objektiiviseen tallentamiseen. Vuosikymmenen lopun vallitsevaksi suuntaukseksi muodostui ns. suora valokuvaus, jossa keskeistä oli pyrkimys puhtaisiin valokuvallisiin keinoihin sekä konstailematon kuvaus- ja vedostustekniikka⁵⁷. Suoraan valokuvaukseen liittyikin olennaisesti käsityöläismäisen vedostustaidon merkityksen korostaminen⁵⁸. Klassisen suoran valokuvauksen arvos-

⁵³ Elovirta 1989, 19–22.

⁵⁴ Heikka 1999, 258–260.

⁵⁵ Lintonen 1988, 110–119, 135 - 136.

⁵⁶ Heikka 1999, 260; Lintonen 1988, 120–124.

⁵⁷ Lintonen 1988, 131, 136–137.

⁵⁸ Lintonen 2014a, 187.

tuksen taustalla oli kasvava kiinnostus valokuvataiteen historiaa kohtaan. Valokuvajat olivat entistä tietoisempia valokuvataiteen kansainvälisistä traditioista, ja esikuvia haettiin valokuvan suurten mestareiden parista.⁵⁹

Käsitys valokuvataiteesta alkoi 1970-luvun lopulla hiljalleen muuttua valokuvan taide-
luonnetta painottavaan suuntaan. Vielä kamerataidoimikunnan alaisuudessa valo-
kuvataiteen ja muun valokuvauksen kenttä oli ollut hyvin eriytymätön, mutta itsenäi-
sen valokuvatoimikunnan myötä myös valokuvan taiteellisuus alkoi korostua sen lau-
sunnoissa⁶⁰. Lintonen kutsuu 1970-luvun loppua laadun aikakaudeksi, jolloin kuvan
sisällön ja sanoman painoarvo väheni ja huomio alkoi kiinnittyä enemmän valokuvan
laadulliseen tasoon. Ajalle oli tyypillistä puhe luovasta valokuvauksesta tai luovasta
dokumenttikuvauksesta. Luovuuspuhe merkitsi irrottautumista vuosikymmenen alun
tiukasta objektiivisuuskäsityksestä; valokuvan totuus ei enää ollut absoluuttinen.
1970-luvun loppu voidaankin nähdä vähittäisenä siirtymänä kohti tulkinnan paradig-
maa. Samalla myös valokuvaajan rooli oli muuttunut, ja yhteiskunnallisesta tiedotta-
ja-viestijästä oli tullut näkemänsä välittävä kuvaaja.⁶¹ Luovuuspuheen ilmaantumises-
ta huolimatta dokumentaristinen ote säilyi valta-asemansa vuosikymmenen loppuun
saakka. 1970–1980-lukujen taiteessa valokuvakentän paradigmaattinen ydin oli hu-
manistista otetta ja eettisyyttä korostavassa kuvajournalismissa ja suorassa valoku-
vauksessa⁶².

Vahva dokumentaristinen painotus näkyi 1970-luvulla myös valokuvakoulutuksessa
ja valokuvataiteen taiteilijaprofessorien nimityksissä⁶³. Taideteollisen korkeakoulun
valokuvakoulutuksen tavoitteissa ja sisältökuvauksissa alettiin vasta 1970-luvun vii-
meisinä vuosina korostaa valokuvaajan persoonallista ilmaisua, ja tällöin osaston
ammattiesimerkkien joukossa mainittiin ensimmäistä kertaa myös valokuvataiteilija.
Vaikka raja valokuvataiteen ja soveltavan valokuvauksen välillä alkoi entistä selke-
ämmin piirtyä 1970-luvun lopulla, aiheutti kysymys vapaana valokuvataiteilijana toi-
mimisen mahdollisuuksista ja mielekkyydestä yhä epäilyksiä.⁶⁴ Ajatukset valokuva-
uksesta itsenäisenä, vakavasti otettavana taidemuotona sekä valokuvaajasta taiteili-
jana eivät selvästikään olleet vielä vakiinnuttaneet asemaansa suuren yleisön kes-
kuudessa.

⁵⁹ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 166; Lintonen 1988, 124–126, 133.

⁶⁰ Elovirta 1992, 417.

⁶¹ Lintonen 1988, 131–132, 136.

⁶² Elovirta 1999a, 77.

⁶³ Elovirta 1992, 417, 419.

⁶⁴ Lintonen 1988, 60–62, 137.

3 FOTOGENESIS-RYHMÄN TOIMINTA

3.1. Fotogenesis-ryhmän jäsenet

Fotogenesis-ryhmään kuului alun perin seitsemän jäsentä: Lasse Anttonen, Pekka Helin, Mikko Hietaharju, Ilkka Keskinen, Martti Kapanen, Matti Salmi sekä Toivo Salonen. Seuraavaksi esittelen heidät lyhyesti.

Lasse Anttonen (s. 1954, Kuorevesi) opiskeli valtio-oppia Jyväskylän yliopiston yhteiskuntatieteellisessä tiedekunnassa vuodesta 1975 alkaen. Opiskelujen ohella hän työskenteli kausittain sanomalehti Keski-Suomalaisen lehtikuvaajana vuodesta 1978 lähtien sekä kirjoitti juttuja paikallislehtiin. Vuonna 1983 Anttonen muutti pois Jyväskylästä siirryttyään vakituiseksi toimittajaksi paikallislehteen Mänttään. Poismuuton vuoksi hän jättäytyi vähitellen pois Fotogenesis-ryhmän toiminnasta.⁶⁵ Anttonen ei ollut enää mukana toimittamassa Fotogenesis-lehden viimeistä, vuonna 1985 ilmestynyttä viidettä numeroa⁶⁶. Hän ei myöskään osallistunut Fotogenesis-ryhmänäyttelyihin. Lasse Anttonen ei ole pitänyt omia valokuvanäyttelyitä, mutta hän on osallistunut Keski-Suomen lehtikuvaajien vuosinäyttelyihin 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Fotogenesis-vuosien jälkeenkin valokuvaus on ollut tiiviisti läsnä Anttonen elämässä, sillä hän on kuvannut ja työskennellyt valokuvien parissa koko journalistisen uransa ajan.⁶⁷

Pekka Helin (s. 1952, Kemijärvi) opiskeli taidekasvatusta Jyväskylän yliopistossa, josta hän valmistui humanististen tieteiden kandidaatiksi vuonna 1983. Valokuvaajauransa Helin aloitti Alvar Aalto -museossa, jossa hän työskenteli vuosina 1979–1982. Vuodesta 1982 alkaen Helin on toiminut Keski-Suomen museon valokuvaajana. Lisäksi hän on tehnyt freelance-kuvausta eri julkaisuihin vuodesta 1980 alkaen. Vuonna 1983 Helin piti Keski-Suomen museossa *Corneville*-nimeä kantaneen valokuvanäyttelyn, jonka kuvien pohjalta hän julkaisi samannimisen valokuvateoksen vuonna 1986.⁶⁸

Mikko Hietaharju (s. 1950, Ähtäri) valmistui Jyväskylän yliopistosta yhteiskuntatieteiden maisteriksi 1976 ja liikuntatieteiden maisteriksi 1977. Fotogenesis-ryhmän toiminnan aikaan hän työskenteli tuntiopettajana Jyväskylän yliopiston liikuntatieteellisessä tiedekunnassa. Hietaharju toimi Keski-Suomen läänin valokuvataiteen läänin-

⁶⁵ Anttonen, sähköpostihaastattelu 4.12.2014.

⁶⁶ *Fotogenesis*, numerot 1–5.

⁶⁷ Anttonen, sähköpostihaastattelu 4.12.2014.

⁶⁸ Helin, CV 30.1.2015.

taiteilijana vuosina 1988–1997 ja oli valtion valokuvataidetoimikunnan jäsen vuosina 1992–1997. Vuonna 2006 hän väitteli filosofian tohtoriksi tarkastellen väitöstudiumissaan valokuvan rakenne-elementtejä, käyttöympäristöjä ja valokuvatulkinnan syntyä⁶⁹. Hietaharju työskentelee nykyään Jyväskylän aikuisopistossa vastuualueinaan valokuvaus, visuaalinen kulttuuri ja viestintä. Mikko Hietaharju on tehnyt monipuolisen uran valokuvauksen saralla niin taiteilijana, kouluttajana kuin kriitikkonakin. Lisäksi hän on julkaissut lukuisia valokuvaukseen liittyviä teoksia, joista Fotogenesis-ryhmän aktiivivuosiin ajoittuvat *Valokuvauksen Zen* (1983), *Levoton Mieli* (1985) sekä *Nö – 3 merkintää, 20 runoa* (1985).⁷⁰

Matti Salmi (s. 1941, Haukivuori) valmistui Jyväskylän yliopistosta liikunnanopettajaksi vuonna 1968. Myöhemmin hän opiskeli tiedotusoppia Tampereen yliopistossa radio–tv -linjalla vuosina 1975–1977. Työuransa Salmi on tehnyt valokuvauksen parissa. Hän työskenteli Jyväskylän yliopiston valokuvaajana 1967–1990, jonka jälkeen hän siirtyi freelance-kuvaajaksi. Matti Salmi kuului vuonna 1987 perustetun kuvatoimisto Gorillan perustajajäseniin, ja oli mukana sen toiminnassa 1990-luvun loppupuolelle saakka. Salmen kuvia on julkaistu lukuisissa sanoma- ja aikakauslehdissä ympäri Suomea, ja lisäksi hänen asiakkaina ovat toimineet monet yritykset sekä mainos- ja viestintätoimistot. Matti Salmi on edelleen jatkanut 1970-luvun lopulta alkanutta aktiivista näyttelytoimintaansa keskittyen viime vuosina pääasiassa retrospektiivisten näyttelyiden kokoamiseen.⁷¹

Martti Kapanen (s. 1949, Suolahti), taiteilijanimeltään Kapa⁷², opiskeli valokuvausta Lahden taideteollisessa oppilaitoksessa 1972–1975. Kapa muutti Jyväskylään vuonna 1978 aloittaessaan työskentelyn Alvar Aalto -museon valokuvaajana.⁷³ Alvar Aalto -museon palveluksessa hän toimi vuoteen 1990 asti, jolloin hän siirtyi valtion taiteilijapurahan turvin vapaaksi valokuvataiteilijaksi⁷⁴. Kapan mittavaan taiteilijauraan liittyy aktiivista näyttelytoimintaa niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Hänen valokuviaan on julkaistu lukuisissa valokuvateoksissa, joista Fotogenesis-toimintavuosille ajoittuvat Alvar Aalto-museon julkaisut *Jyväskylän arkkitehtuuria* (1982), *Alvar Aalto ja Keski-*

⁶⁹ Hietaharjun väitöskirja *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt ja valokuvatulkinnan syntyminen* (2006).

⁷⁰ Hietaharju, CV 31.12.2014.

⁷¹ Salmi, sähköpostihaastattelu 11.12.2014; CV 11.12.2014.

⁷² Käytän tämän tutkielman yhteydessä Martti Kapasesta nimeä Kapa. Fotogenesisin yhteydessä Kapa esiintyi sekä alkuperäisellä että taiteilijanimellä, sillä hän alkoi käyttää taiteilijanimeään vasta 1980-luvun alkuvuosien jälkeen. Koska Fotogenesis-toiminta liittyi kuitenkin keskeisesti nimenomaan taiteilija-Kapan uraan (erotuksena museokuvaaja Kapaseen), viittaen häneen tämän tutkimuksen sisällä jatkossa aina nimellä Kapa.

⁷³ Kivimäki 2000, 87–92.

⁷⁴ Kapanen, sähköpostiviesti tekijälle 8.4.2015.

Suomi (1985) sekä hänen oma valokuvateoksensa *Löytöjä Ajasta – Finds in Time* (1987).⁷⁵ Kapa sai valtion taiteilijaeläkkeen vuonna 2012.⁷⁶

Ilkka Keskinen (s.1952, Saarijärvi) on koulutukseltaan liikuntatieteiden maisteri. Fotogenesiksen alkuaikoina Keskinen opiskeli Jyväskylän yliopistossa sekä toimi samalla freelance-kuvaajana ja uimaopettajana. Vuonna 1982 hän aloitti opetustyöt Jyväskylän yliopiston liikuntatieteellisen tiedekunnan lehtoraatissa, missä hän työskentelee edelleen. Keskisellä on runsas vuonna 1975 alkanut näyttelyhistoria, johon kuuluu lukuisia yksityisnäyttelyitä kotimaan lisäksi myös ulkomailla. Ilkka Keskinen on tullut tunnetuksi erityisesti vedenalaiskuvistaan.⁷⁷

Toivo Salonen (s. 1949, Oulu) opiskeli filosofiaa Jyväskylän yliopistossa, josta hän valmistui yhteiskuntatieteiden maisteriksi vuonna 1988. Opintojensa rinnalla hän opetti yliopistossa sivutoimisesti filosofiaa, yhteiskunnallisia ja kasvatuksellisia aineita sekä luovaa toimintaa. Salosen muutettua Kemiin 1988 yhteydenpito muuhun Fotogenesiksen ryhmään alkoi hiipua. Vuodesta 2000 alkaen Salonen on vastannut Lapin yliopiston filosofian opetuksesta. Opiskeluaikanaan Salonen vaikutti monien Jyväskylän yliopiston opiskelijapiireissä syntyneiden pienlehtien⁷⁸ taustalla, ja on myöhemmin ollut aktiivisesti mukana julkaisutoiminnassa.⁷⁹ Toivo Salonen tunnettiin Fotogenesiksen ei-valokuvaavana filosofijäsenenä. Salosella oli kuitenkin läheinen suhde valokuvaan ja kuvataiteisiin. Hänen isänsä oli toiminut Kemin Kamerakerhon puheenjohtajana, ja tätä kautta myös Salonen oli perehtynyt valokuvaukseen. Lisäksi Salonen oli ollut nuoruudessaan monipuolisesti mukana kuvataiteellisessa toiminnassa, ja hän on opiskeluajoista lähtien kuvittanut erilaisia julkaisuja. Fotogenesiksen yhteydessä Toivo Salonen ei kuitenkaan halunnut profiloitua taiteilijana vaan nimenomaan filosofina ja keskustelijana.⁸⁰

Fotogenesiksen ryhmän jäsenet olivat valokuvauksen saralla pääsääntöisesti itseoppineita. Ainoastaan Kapalla oli muodollinen valokuva-alan koulutus, muut ovat hankkineet oppinsa itsenäisesti sekä erilaisten kurssien ja kameraseuratoiminnan kautta. Ennen Fotogenesistä heillä kaikilla oli myös jonkin verran kokemusta näyttelytoiminnasta pääasiassa paikallistasolla. Jyväskylässä keskeisiä näyttelyitä olivat olleet muun muassa Alvar Aalto -museossa järjestetyt Ilkka Keskinen *Pikimiehiä* 1977 sekä

⁷⁵ Kapanen, CV 1.12.2014.

⁷⁶ Kapanen, sähköpostihaastattelu 1.12.2014.

⁷⁷ Keskinen, sähköpostihaastattelu 16.12.2014; CV 19.1.2015.

⁷⁸ Fotogenesiksen julkaisun ohella Salonen oli mukana Genesis-nimeä kantavan filosofisen kulttuurilehden sekä kasvatuksen keskustelulehti Alkumatkan toiminnassa.

⁷⁹ Salonen, sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

⁸⁰ mt.

Keskisen ja Hietaharjun yhteisnäyttely *Vaikutelmia* 1978. Lisäksi Hietaharjulla oli ollut vuonna 1979 Keski-Suomen museossa näyttely *Sarja kuvia*⁸¹. Jyväskylän ulkopuolella merkittävimmin näkyvyyttä lienee saanut Ilkka Keskisen *Pikimiehiä*-valokuvasarja, joka kiersi Suomea 1977–1982⁸². Myös Kapa oli opiskeluaikanaan pitänyt yksityisnäyttelyn Helsingin Kulttuuritalolla sekä järjestänyt myöhemmin vuonna 1980 *Kioskit*-kiertonäyttelyn yhdessä Markus Lepon kanssa⁸³.

3.2. Fotogenesiksen synty

Fotogenesis-ryhmän jäsenten yhteistyö alkoi vanhojen kontaktiverkoston pohjalta. Ryhmän jäsenet olivat tutustuneet toisiinsa arjen kohtaamisissa, liikkuessaan samoissa piireissä. Eräs yhteinen nimittäjä oli Jyväskylän yliopisto, jossa moni ryhmän jäsenistä oli joko töissä tai suoritti opintojaan. Mikko Hietaharju ja Ilkka Keskinen opiskelivat ja työskentelivät Jyväskylän yliopiston liikuntatieteellisessä tiedekunnassa, jonka tiloissa myös yliopiston valokuvaajana työskennelleen Matti Salmen toimipiste sijaitsi. Keskinen, Hietaharju ja Salmi sekä yhteiskuntatieteellisessä opiskellut Lasse Anttonen olivat kaikki mukana yliopiston kameraseuran toiminnassa. Myös Pekka Helin ja Toivo Salonen opiskelivat Jyväskylän yliopistossa. Fotogenesis-ryhmän jäsenistä ainoastaan Alvar Aalto -museossa työskenneellä Kapalla ei ollut henkilökohtaisia sidoksia Jyväskylän yliopistoon. Hän kuitenkin tunsikin hyvin Pekka Helinin, joka toimi hänen apulaisenaan valokuvaajan tehtävissä Alvar Aalto -museossa vuosina 1979–1982⁸⁴. Lisäksi Lasse Anttonen oli tutustunut Kapaan jo toista kautta, kun hän oli opiskeluaikanaan kesätöissä sanomalehti Keski-suomalaisen lehtikuvaajana⁸⁵.

Varsinaisesti Fotogenesis-ryhmä muodostui, kun Anttonen, Helin, Hietaharju, Keskinen, Kapa, Salmi ja Salonen päättivät tehdä yhdessä oman valokuvajulkaisun. Ajatus oman lehden julkaisemisesta syntyi Jyväskylän yliopiston filosofian opiskelijoiden piirissä virinneen Genesis-lehden pohjalta. Genesis oli vuodesta 1979 alkaen ilmestynyt filosofinen kulttuurilehti, jonka alkuperäisenä tavoitteena oli edistää sivistystä ja kriittistä ajattelua. Lehti pyrki liittämään filosofista keskustelua erilaisten kulttuuristen ja yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkasteluun⁸⁶. Toivo Salonen toimi lehden alkuaikoina

⁸¹ Keskinen, CV 19.1.2015; Hietaharju, CV 31.12.2015.

⁸² Keskinen, CV 19.1.2015.

⁸³ Kapanen CV 2.12.2014.

⁸⁴ Helin, haastattelu 30.1.2015; CV 30.1.2015.

⁸⁵ Anttonen, sähköpostihaastattelu 4.12.2014.

⁸⁶ *Genesis* 1/79.

sen vastaavana päätoimittajana, ja vuosien 1979–1980 numeroissa julkaistiin muun muassa Lasse Anttosen, Pekka Helinin ja Mikko Hietaharjun valokuvia⁸⁷.

Genesis-lehdessä valokuvat toimivat pääasiassa kuvituskuvina eli lehden kirjoituksia havainnollistavina ja täydentävinä elementteinä. Valokuvien alisteinen rooli suhteessa lehden tekstisisältöön ei kuitenkaan tyydyttänyt kaikkia. Toivo Salosen mukaan muutama kuvaaja tuli vuonna 1980 keskustelemaan hänen kanssaan mahdollisuudesta julkaista valokuvia sellaisessa muodossa, jossa ne pääsisivät esiin kuvien omilla ehdoilla, itsenäisinä teoksina⁸⁸. Alun perin tarkoituksena oli julkaista Genesis-lehden nimeä kantava valokuvaukseen keskittyvä teemanumero, mutta idea lähti kehittymään eteenpäin, ja lopulta syntyi ajatus itsenäisestä valokuvajulkaisusta. Genesisin merkitys uuden lehden taustalla oli kuitenkin niin keskeinen, että 'genesis' haluttiin säilyttää myös osana valokuvajulkaisun nimeä⁸⁹. Yhteistä sekä Genesis- että Fotogenesis-julkaisuille oli pyrkimys uutta etsivään, rajoja rikkovaan ajatteluun ja avoimeen keskusteluun⁹⁰.

Genesis ei kuitenkaan ollut ainoa julkaisu, jonka myötä Fotogenesis-ryhmä sai innoitusta oman lehden tekemiseen. Pekka Helinin mukaan lukuisat pienet vaihtoehdot olivat aikakaudelle tyypillisiä⁹¹. Suomalainen pienlehtitoiminta olikin erittäin vilkasta juuri 1970–1980-lukujen taitteessa. Omaehtoisesti tuotetut ja itse kustannetut pienlehdet kuuluivat erityisesti erilaisiin nuoriso- ja underground-kulttuurin ilmiöihin, kuten punkiin⁹². Lukuisten vaihtoehdotien tarjoamat esimerkit kannustivat ja rohkaisivat Fotogenesis-ryhmän jäsenten mukaan myös heitä oman lehden tekoon: "Huomasimme, ettei olekaan niin mahdotonta tehdä omaa lehteä"⁹³.

Ratkaisevana Fotogenesisin synnyssä voidaan pitää Toivo Salosen roolia. "Ilman Salosen Topia ei lehteä olisi", Kapa myönsi sanomalehti Keskisuomalaiselle kesällä 1981⁹⁴. Toivo Salonen toimi paitsi innoittajana ja rohkaisijana, myös lehden tekemiseen vaadittavan tietotaidon välittäjänä⁹⁵. Genesis-lehden parissa kertyneiden koke-

⁸⁷ *Genesis*, vuosikerrat 1979-1981.

⁸⁸ Salonen, sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

⁸⁹ Helin, haastattelu 30.1.2015.

⁹⁰ Lintonen 1983; Salonen, sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

⁹¹ Helin, haastattelu 30.1.2015

⁹² Ks. Paaso 2015.

⁹³ Porrassalmi, *Keskisuomalainen* 15.7.1981.

⁹⁴ mt.

⁹⁵ Salonen, sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

musten ja osaamisen myötä hän pystyi auttamaan muita lehden toimituksellisten ratkaisujen kanssa⁹⁶.

Ensimmäinen Fotogenesis-valokuvajulkaisu ilmestyi alkuvuodesta 1981. Lehden toimituskunnan muodostivat Lasse Anttonen, Pekka Helin, Mikko Hietaharju, Kapa, Ilkka Keskinen, Matti Salmi ja Toivo Salonen⁹⁷. Tämä seitsemän miehen joukko alettiin pian tuntea Fotogenesis-ryhmänä. Fotogenesisistä ei siis ryhmänä varsinaisesti koskaan perustettu, vaan ryhmäidentiteetin voidaan katsoa muodostuneen vähitellen ensimmäisen julkaisun jälkeen. Pekka Helinin mukaan tavallaan lehti sitoi heidät yhteen. Ulkopuoliset alkoivat viitata heihin Fotogenesisin tekijöinä, ja näin lehden toimituskunnan jäsenet alkoivat itsekin hahmottaa itsensä ”fotogenesisiläisinä”.⁹⁸

3.3. Fotogenesis-valokuvajulkaisu

3.3.1. Lehden sisältö

Fotogenesis-ryhmä julkaisi yhteensä viisi Fotogenesis-valokuvalehteä vuosina 1981–1985. Ryhmän tavoitteena oli luoda julkaisukanava uudentyyppiselle valokuva-ajattelulle ja estetiikalle⁹⁹, jota he kutsuivat subjektiiviseksi valokuvaukseksi. Fotogenesis-julkaisut koostuivat sekä valokuvista että valokuvausta käsittelevistä teksteistä. Vaikka julkaisujen sisällöllinen pääpaino oli selkeästi valokuvissa, löytyi jokaisesta numerosta myös vähintään yksi kirjoitus, jossa käsiteltiin valokuvaukseen ja estetiikkaan liittyviä kysymyksiä filosofiseen, pohdiskelemaan sävyyn. Yhteys Genesikseen tulikin selkeimmin esille juuri lehden filosofisen ja keskusteleavan otteen kautta. Fotogenesis-toimituskunnan jäsenistä tekstipuolesta vastasivat Toivo Salonen, Mikko Hietaharju sekä Ilkka Keskinen¹⁰⁰.

Fotogenesis-lehdet ovat laajuudeltaan perinteistä aikakauslehtimallia noudattavia, A4-kokosia 44-sivuisia julkaisuja. Yhdessä numerossa on mukana kuvia aina 5–14 eri kuvaajalta. Toimituskunnan periaatteena oli julkaista jokaiselta kuvaajalta aina useamman kuvan kokonaisuuksia¹⁰¹, sillä yksittäisen valokuvan ei katsottu tuovan kunnolla esiin tekijän näkemystä¹⁰². Kahdessa ensimmäisessä Fotogenesis-julkaisussa kuvakokonaisuuksien oheen on liitetty lyhyet esittelytekstit, joissa valokuvaajat kertovat lyhyesti ajatuksiaan valokuvauksesta tai kuviensa taustoista. Kolmannesta

⁹⁶ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

⁹⁷ *Fotogenesis* 1/1981, 2.

⁹⁸ Helin, haastattelu 30.1.2015.

⁹⁹ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

¹⁰⁰ *Fotogenesis*, numerot 1–5.

¹⁰¹ Hietaharju 1985, *Fotogenesis* 5/1985, 3.

¹⁰² Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

numerosta eteenpäin teoksia tai niiden taustoja ei enää avata lukijalle, vaan kuvat saavat itse puhua puolestaan. Tällöin valokuvien yhteydessä mainitaan ainoastaan kuvaajan nimi.

Fotogenesis-lehdissä käytetty esitystapa, jossa kuvaajan nimi tuodaan näkyvästi esille katsojan huomion herättävällä tavalla, alleviivaa kuvaajan roolia teoksen luojana. Kuvien teosluonnetta voidaan korostaa myös taittoa koskevien ratkaisujen avulla. Niin kutsutussa galleriataitossa valokuvat taitetaan yksittäin puhtaalle valkealle pohjalle, jolloin sommittelu rinnastuu museon tai gallerian esityskontekstiin¹⁰³. Ilkka Keskinen kuvailee Fotogenesisin ensimmäisten numeroiden olevan kuvien taiton osalta ”vähän liian täyteen pakattuja”¹⁰⁴, sillä sivuilla on yleensä useampi valokuva, ja ne ovat lähes kiinni toisissaan. Myöhemmissä numeroissa kuvat saavat kuitenkin ympärilleen enemmän tilaa hengittää, ja lehtien voidaan katsoa jäljittelevän galleriataiton ideaa. Kokonaisuudessaan Fotogenesisin esitysrakenne noudattaa valokuvalehdille tyypillistä portfoliomuotoa. Niin kutsutussa kuvasalkku- tai portfoliomallissa yksittäiseltä kuvaajalta julkaistaan lehdessä useamman sivun kuvakokonaisuus, jonka yhteydessä on korkeintaan lyhyt, kuvista selkeästi erotettu esittelyteksti¹⁰⁵.

Ensimmäinen Fotogenesis-numero koostuu toimituskunnan jäsenten omista kuvista ja kirjoituksista. Kaikki valokuvaajajäsenet eli Anttonen, Helin, Hietaharju, Kapa, Keskinen ja Salmi ovat muodostaneet omista kuvistaan 6–7 sivun mittaisen kokonaisuuden. Lehti tarjoaa varsin monipuolisen kuvan Fotogenesisistä, sillä kuvaajien erilaiset lähtökohdat ja jokaisen persoonallinen ote tulevat selkeästi esiin. Mikko Hietaharju käyttää monissa kuvissaan hyväkseen rakennettuja tilanteita sekä rinnastuksia, ja muun muassa naamiot, kasvojen peittäminen ja poseeraus ovat kuvissa toistuvia elementtejä. Hietaharjun kuvat lähestyvätkin käsitteellistä tasoa. Pekka Helinin kuvissa autio kaupunkimiljöö näyttäytyy yhtä aikaa tutulta ja vieraalta. Lasse Anttonen kuvista puolestaan välittyy hänen kuvajournalistinen lähestymistapansa kaupunkiympäristön ja siinä elävien ihmisten tarkkailijana. Kapan kuvissa on selkeästi havaittavissa yhteys hänen arkityöhönsä Alvar Aalto -museossa: modernismia huokuvissa kuvissa toistuvat arkkitehtoniset rakenteet ja muodot, rytmi ja selkeät linjat. Ilkka Keskinen kuvataiteen sekoiutus satunnaisia hetkiä ja tarkkaan harkittuja sommitelmia. Matti Salmen kuvien keskiössä ovat puolestaan ihmiset. Hänen kuvissaan dokumentaristinen ote yhdistyy oivaltavaan huumoriin.

¹⁰³ Heikka 2000, 113–114.

¹⁰⁴ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

¹⁰⁵ Heikka 2000, 113.

Ensimmäisen julkaisun esipuhe on Ilkka Keskinen käsialaa, ja lisäksi lehdessä on Mikko Hietaharjun sekä Toivo Salosen valokuvafilosofiset kirjoitukset. Hietaharju lähestyy otsikolla *kokea, nähdä, tehdä* sitä kysymystä, mistä valokuvauksessa on oikeastaan kyse¹⁰⁶. Salonen puolestaan pohtii valokuvausmieteissään valokuvausta taiteellisen ilmaisun välineenä¹⁰⁷.

Fotogenesis-toimituskunnalle oli alusta asti selvää, että ensimmäisen, heidän omasta tuotannostaan koostuvan julkaisun jälkeen he tulevat antamaan lehdessään tilaa muille kuvaajille¹⁰⁸. Kolmessa seuraavassa numerossa esiteltiin eri puolilta Suomea tulevien valokuvaajien tuotantoa. Varsinkin alkuvaiheessa kuva- ja tekstiaineistoja hankittiin lehteen Fotogenesis-ryhmän omien kontaktiverkoston kautta. Syksyllä 1981 ilmestyneessä toisessa numerossa esiin pääsi paikallisia jyvaskyläläisiä valokuvaajia, jotka Fotogenesis-ryhmän jäsenet tunsivat jo entuudestaan¹⁰⁹. Paikallisuus näkyy lehden toisessa numerossa myös aihepiirien tasolla, sillä lehdessä on esimerkiksi Teuvo Salmenjoen, Jukka Paavilaisen ja Olli Peltosen Tourula '80 - kuvakokonaisuus, jossa kuvaajat esittelevät näkemyksiään Jyväskylän Tourulan vanhan puutalokaupunginosan elämästä.

Fotogenesis-lehden maineen levitessä ja sen tullessa paremmin tutuksi alkoivat valokuvaajat myös oma-aloitteisesti lähettää kuviaan Fotogenesis-toimituskunnalle toivoen, että ne tulisivat julkaistuksi¹¹⁰. Tarve uudelle julkaisukanavalle olikin ilmeinen. Kuvia lähetettiin jopa Tallinnasta saakka¹¹¹. Kriteereinä materiaalin valinnassa käytettiin kuvien valokuvauksellista ja emotionaalista merkittävyyttä. Valokuvaajan maineella ja tunnettuudella ei sen sijaan ollut vaikutusta valintaprosessiin¹¹². Kaikkein olennaisinta oli, että kuvista välittyi kuvaajan persoona ja henkilökohtainen näkemys, kuvaajan subjektiivinen ilmaisu.

Lehden kolmatta ja neljättä numeroa tehtäessä Fotogenesis-julkaisu oli saavuttanut huomiota ja arvostusta jo ympäri Suomea. ”Lehti ei rajoitu paikallisten kuvaajien omaksi foorumiksi, vaan on jo muodostunut omaleimaiseksi ja merkittäväksi uuden suomalaisen valokuvan julkaisukanavaksi”, todettiin Valokuva-lehden Fotogenesisin kolmatta numeroa koskevassa arvioissa¹¹³. Kasvanut tunnettuus on heijastui

¹⁰⁶ Hietaharju 1981.

¹⁰⁷ Salonen 1981.

¹⁰⁸ Helin, haastattelu 30.1.2015.

¹⁰⁹ mt.

¹¹⁰ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015; Helin, haastattelu 30.1.2015.

¹¹¹ Fotogenesis-toimituskunnan kirjeenvaihto; Porrassalmi, *Keskisuomalainen* 15.7.1981.

¹¹² Hietaharju 1985.

¹¹³ TJV 1983.

myös lehden kuvaajavalintojen tasolla: vuonna 1982 ilmestyneeseen kolmanteen Fotogenesikseen saatiin mukaan esimerkiksi Stefan Bremer, joka oli tuolloin suomalaisen valokuvataiteen nouseva tähti¹¹⁴. Fotogenesis-lehti herätti kiinnostusta valokuva-
piirien lisäksi laajalti myös muun kulttuuriväen parissa. Lehden kolmannessa ja neljännessä numerossa esiintyy monia valokuvauksen ulkopuolelta paremmin tunnetuksi tulleita nimiä, kuten tuolloin Kollaa kestävä -punkkyhtyeen rumpalina tunnettu ja kuvataiteellista uraansa vasta aloitellut Jyrki Siukonen, muusikko M.A. Numminen, Iltasanomien kolumnisti Arto Kytöhonka sekä kirjailija Keijo Siekkinen. Fotogenesisin propagoima uudenlainen käsitys valokuvauksesta itseilmaisun muotona sai selkeästi aikaan laajaa vastakaikua.

Pekka Helinin, Mikko Hietaharjun, Kapan, Ilkka Keskisen, Matti Salmen ja Toivo Salosen muodostama Fotogenesis-työryhmä¹¹⁵ sai julkaisutoiminnastaan valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnon vuonna 1984. Valtionpalkinnon jälkeen ryhmä päätti julkaista vielä yhden Fotogenesis-lehden, jonka oli tarkoitus toimia samalla julkaisun päätösnumerona. Viides ja viimeinen Fotogenesis-lehti ilmestyi vuonna 1985. Ryhmä koki viimeisen julkaisun olevan ikään kuin palkinto heille itselleen hyvin tehdystä työstä, ja tämän vuoksi myös julkaisun laatuun haluttiin erityisesti panostaa¹¹⁶. Valtionpalkintorahojen avulla viidennen numeron kohdalla pystyttiin panostamaan aikaisempaa enemmän julkaisussa käytettävän paperin laatuun sekä uusimpaan painotekniikkaan. ”Lehti on melkein kuin valokuvakirja”, sanomalehti Keski-suomalainen kirjoitti viidennestä Fotogenesis-lehdestä¹¹⁷.

Viidennen Fotogenesis-julkaisun myötä ympyrä sulkeutui: Aivan kuten Fotogenesisin ensimmäinen lehti, niin myös sen viimeinen numero sisälsi ainoastaan toimituskunnan jäsenten valokuvia ja kirjoituksia. Viidennessä Fotogenesis-lehdessä on Helinin, Keskisen, Salmen, Hietaharjun ja Kapan kuvien ohella myös Toivo Saloselta oma poikkitaiteellinen kokonaisuus. Otsikolla *Mitä on taide?* Salonen yhdistää filosofista pohdintaa, piirustuksia, valokuvia ja runoutta yhtenäiseksi kokonaistaideteokseksi¹¹⁸. Siinä missä aiemmissa Fotogenesis-numeroissa valokuvat ja tekstit muodostavat selkeästi omat erilliset kokonaisuutensa, käyttää Salonen nyt rinnan kuvaa

¹¹⁴ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

¹¹⁵ Valtionpalkinnon saaneesta työryhmästä puuttui jostain syystä Lasse Anttonen nimi. Anttonen oli muuttanut edellisenä vuonna pois Jyväskylästä eikä ollut enää aktiivisesti mukana Fotogenesis-ryhmän toiminnassa. Anttonen olisi kuitenkin ansainnut tulla palkituksi muiden rinnalla, sillä hän oli ollut mukana toimittamassa niitä Fotogenesis-lehden numeroita, joiden perusteella valtionpalkinto työryhmälle myönnettiin.

¹¹⁶ Helin, haastattelu 30.1.2015.

¹¹⁷ ”Vanikka Fotogenesis”, *Keski-suomalainen* 16.3.1985.

¹¹⁸ Salonen 1985.

ja sanaa oman sanomansa välittämiseksi. ”Taiteen voima on sen sisältämässä subjektiivisuudessa, sen rinnalla valitut muodot, tyylit ja toteutustavat ovat sivuseikkoja.”, Salonen julistaa¹¹⁹.

Valtionpalkinnon myötä Fotogenesis sai laajaa valtakunnallista mediahuomiota, ja Fotogenesis-lehden viides numero olikin selkeästi suunnattu myös potentiaalisille uusille lukijoille. Julkaisun esipuheessa Mikko Hietaharju tarjoaa yhteenvedon Fotogenesis-julkaisun historiasta ja sen perusideasta¹²⁰, ja lehden viimeiseltä sivulta löytyy lyhyet esittelyt lehden toimituskunnan jäsenistä¹²¹. Julkaisun esipuhe ja jäsenten esittelytekstit on lisäksi kirjoitettu englanniksi, vaikka lehti muuten onkin suomenkielinen. Tämä viittaa selkeästi Fotogenesisin pyrkimykseen tavoitella yleisöä myös Suomen rajojen ulkopuolelta. Fotogenesis-ryhmällä olikin samoihin aikoihin alustavia suunnitelmia myös ulkomaille suuntautuvan näyttelykiertueen järjestämisestä, ja Fotogenesisin viidettä numeroa olisi tässä yhteydessä voitu käyttää valokuvaajajoukon esitteenä¹²².

Se, että Fotogenesisin viides numero merkitsee samalla jäähyväisiä koko lehdelle tuodaan esiin jo julkaisun esipuheessa. Mikko Hietaharju kirjoittaa numeron olevan päätepiste yhdelle aikakaudelle – aikakaudelle, joka oli merkinnyt subjektiivisen valokuvauksen nousua Suomessa. Samalla hän ilmoittaa Fotogenesis-ryhmän siirtyvän jatkamaan toimintaansa valokuvanäyttelyiden muodossa.¹²³ Vaikka aika olikin jo ehkä ajanut oman julkaisutoiminnan ohi, säilyi Fotogenesisin toiminnan peruslähtökohta samana; hyvät valokuvat ansaitsevat päästä esiin. ”Anyway, photographs are meant to be seen”, päättää Hietaharju viimeisen lehden esipuheen¹²⁴.

3.3.2. Fotogenesis-lehden rahoitus, myynti ja markkinointi

Fotogenesis-lehden rahoitus järjestyi apurahojen, ryhmän oman varainhankinnan sekä mainos- ja myyntitulojen avulla. Ensimmäisen lehden julkaisua varten ryhmä sai Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnalta 4 500 markan suuruisen apurahan, jolla saatiin katettua osa 10 000 markan painatuskuluista¹²⁵. Ensimmäisen numeron myyntitulot riittivät rahoittamaan osan myös seuraavan lehden kustannuksista¹²⁶. Fo-

¹¹⁹ Salonen 1985, 11.

¹²⁰ Hietaharju 1985.

¹²¹ *Fotogenesis* 5/1985, 42.

¹²² Fotogenesisillä oli suunnitelmia järjestää Tšekkoslovakiaan ja Jyväskylän pohjoismaisiin ystävyyskaupunkeihin suuntautuva näyttelykiertue. ”Fotogenesis 5 vuotta”, *Kameralehti* 4/1985, 5.

¹²³ Hietaharju 1985.

¹²⁴ mt.

¹²⁵ Lintonen 1983, 10; ”Fotogenesis ilmestyi jyväskyläläisvoimin”, *Keskisuomalainen* 11.2.1981.

¹²⁶ Lintonen 1983,10.

togenesis-lehden kolmatta numeroa varten ryhmä sai apurahan Keski-Suomen läänin taidetoimikunnalta¹²⁷, ja neljännen numeron julkaisemista tukivat Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunta sekä Suomen kulttuurirahaston Keski-Suomen rahasto¹²⁸. Viimeisen, viidennen lehden kustannukset saatiin katettua vuonna 1984 ryhmälle myönnetyn valtion valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnon sekä valokuvataidetoimikunnan kohdeapurahan avulla¹²⁹.

Lisätuloja lehden tekemiseen yritettiin kerryttää mainostulojen avulla. Ensimmäisessä lehdessä oli vain muutama kaupallinen ilmoitus, mutta mainostajien määrä lisääntyi hieman seuraavissa numeroissa. Kuitenkin mainostuloina saadut summat jäivät kokonaisuudessaan varsin nimellisiksi¹³⁰. Toisaalta mainosyhteistyö esimerkiksi paikallisten valokuvaliikkeiden kanssa johti osaltaan myös siihen, että kyseisistä liikkeistä muodostui luonnollinen myyntipaikka uusille Fotogenesis-julkaisuille¹³¹.

Ensimmäisestä Fotogenesis-julkaisusta otettiin 2000 kappaleen painos¹³². Seuraavien numeroiden painosluvut liikkuvat 1000:n ja 2000:n välillä¹³³. Kuten pienlehdillä yleensä, niin myös Fotogenesisin suurimpana ongelmana oli lehden jakelu ja myynti¹³⁴. Fotogenesis-lehteä myytiin varsinkin alkuun pääasiassa käsikauppana¹³⁵. Ryhmän jäsenet pitivät lehtiä aina mukanaan ja yrittivät myydä niitä tilaisuuden tullen: ”Ja levikki oli sitten, että me käytiin kauppaamassa niitä, meillä oli kassi täynnä aina lehtiä. Myytiin niitä Jyväskylässä etupäässä ja sitten joissakin kaupungeissa, minne ihmiset liikkui, niin lähinnä noissa kulttuurikapakoissa, missä kulttuuriväkeä liikkui”, Kapa kuvaa toiminnan alkutaivalta¹³⁶.

Jyväskylässä myös paikalliset valokuvaliikkeet sekä kirjakaupat ottivat lehden myyntiin¹³⁷. Myöhempiä numeroita myytiin myös suurimmissa kirjakaupoissa esimerkiksi Helsingissä, Tampereella ja Kuopiossa¹³⁸. Lisäksi suuri osa myynnistä tapahtui postin välityksellä siten, että yksittäisen lehden saattoi tilata itselleen suorittamalla mak-

¹²⁷ *Fotogenesis* 3/1982.

¹²⁸ *Fotogenesis* 4/1983.

¹²⁹ *Fotogenesis* 5/1985.

¹³⁰ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015

¹³¹ Jyväskyläläisistä valokuvaliikkeistä esimerkiksi Foto Järvinen, Fotonen ja Foto Nyblin olivat vakio-mainostajia Fotogenesisissä ja samalla ne myivät lehteä liikkeissään. *Fotogenesis*, numerot 1–4; Fotogenesis-julkaisujen tilauksiin liittyvät kirjanpitotiedot.

¹³² Lintonen 1983, 10.

¹³³ Fotogenesis-julkaisuihin liittyvät kirjanpitotiedot. Vertailuksi: Vuonna 1982 Valokuva-lehden levikki oli 5200 kappaletta. Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 84.

¹³⁴ Lintonen 1983, 10.

¹³⁵ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

¹³⁶ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

¹³⁷ Lintonen 1983, 10; Fotogenesis-julkaisuihin liittyvät kirjanpitotiedot.

¹³⁸ Fotogenesis-julkaisuihin liittyvät kirjanpitotiedot.

sun Fotogenesis-ryhmän postisiirtotilille, jonka jälkeen lehti lähetettiin tilaajalle. Uuden Fotogenesis-numeron ilmestymisestä ilmoitettiin esimerkiksi muissa valokuvajulkaisuissa ja paikallislehdissä¹³⁹. Lehteä myytiin kaikkialle Suomeen aina Helsingistä Rovaniemelle ja Vaasasta Joensuuhun. Yksityishenkilöiden lisäksi myös kameraseurat olivat merkittävä tilaajaryhmä.¹⁴⁰ Fotogenesis-julkaisua tilattiin myös kymmeniin kirjastoihin eri puolille Suomea¹⁴¹.

Fotogenesis-lehden tekeminen ja seuraavien numeroiden ilmestyminen ei koskaan ollut kovin suunnitelmallista, vaan periaatteena oli, että tarve ja kysyntä määräisivät lehden tulevaisuuden. Ensimmäisen numeron esipuheessa Ilkka Keskinen kirjoitti: ”Vaikka uuden lehden markkinoillepääsy on aina epävarmaa, luotamme kuitenkin siihen potentiaaliin, joka on joutunut jäämään varjoon. Jos tällaista potentiaalia ei sitten löytyisikään, osoittaisi sekin hyödyllisen tiedon: tällaista lehteä ei tarvita.”¹⁴² Ensimmäisen lehden ilmestymisen jälkeen ryhmän jäsenet ilmoittivat tavoitteekseen, että lehti ilmestyisi jatkossa neljä kertaa vuodessa, mutta kuitenkin ilman ennakkoon lukkoon lyötyjä ilmestymisajankohtia. ”Haluamme tehdä lehteä spontaanisti, emme byrokraattisesti tiettyihin ilmestymiskertoihin sidottuna”, Ilkka Keskinen totesi sanomalehti Keskisuomalaiselle kesällä 1981.¹⁴³

Lehden tekemisen liittyvät realiteetit tulivat kuitenkin melko pian vastaan. Ensimmäisenä vuonna lehteä ilmestyi kaksi numeroa, mutta myöhemmin tahti hidastui siten, että vuosina 1982, 1984 ja 1985 julkaistiin kunakin vain yksi Fotogenesis-lehti. Lehden tekeminen osoittautui työlääksi, sillä kaikki täytyi hoitaa itse kuvamateriaalin ja rahoituksen hankinnasta aina valmiiden lehtien myyntiin ja markkinointiin saakka. ”Että se olis vaatinut toisenlaisen lähtökohdan ja toisenlaiset resurssit ja mainonnan ja markkinoinnin ja rahoituspohjan. Et tää oli nyt se, mitä tällaisella harrastuspohjalla saatiin aikaiseksi”, Kapa toteaa¹⁴⁴. Epävarmuus lehden rahoituksen järjestymisestä sekä toisaalta ryhmän jäsenten omasta jaksamisesta pitivät lehden tulevaisuuden koko ajan vaakalaudalla: ”Jokaisen Fotogenesis-lehden olemme luulleet jäävän viimeiseksi ja aina on uusi numero ilmestynyt”, ryhmä totesi Kati Lintosen Valokuva-lehteen tekemässä haastattelussa vuonna 1983¹⁴⁵.

¹³⁹ Mm. *Valokuva, Kameralehti*.

¹⁴⁰ Fotogenesis-julkaisujen postituslistat.

¹⁴¹ Fotogenesis-julkaisujen postituslistat; Helin, sähköpostiviesti tekijälle 2.3.2015.

¹⁴² Keskinen 1981a.

¹⁴³ Porrassalmi, *Keskisuomalainen* 15.7.1981.

¹⁴⁴ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

¹⁴⁵ Lintonen 1983, 10.

3.4. Ryhmänäyttelyt

Julkaisutoiminnan rinnalla Fotogenesiksen toinen keskeinen toimintamuoto olivat sen jäsenten ryhmänäyttelyt. Fotogenesis-näyttelyitä järjestettiin 1980-luvulla yhteensä kuusi kappaletta, ja niissä kaikissa olivat mukana Pekka Helin, Mikko Hietaharju, Ilkka Keskinen, Kapa ja Matti Salmi. Lasse Anttonen oli ryhmänäyttelyiden aikaan jo jättäytymässä sivummalle Fotogenesiksen toiminnasta. Ryhmän filosofijäsenenä tunnettu Toivo Salonen puolestaan keskittyi pääasiassa Fotogenesis-julkaisun parissa työskentelyyn, mutta hän muistelee osallistuneensa myös yhteen Fotogenesis-näyttelyyn valokuvaa ja muuta kuvataiteellista ilmaisua yhdistävillä teoksillaan¹⁴⁶.

Fotogenesiksen näyttelytoiminta käynnistyi suuressa mittakaavassa Tikkamannilan kesänäyttelyissä, joissa ryhmä oli esillä vuosina 1983 ja 1984. Jo tätä aiemmin Fotogenesis-jäsenillä oli ollut yksi yhteinen näyttely Jyväskylässä¹⁴⁷. Tikkamannilan kesänäyttelyiden myötä Fotogenesiksen valokuvat pääsivät esiin kuvataidekontekstissa. Tikkakoskella sijaitsevan vanhan Tikkamannilan tilan navetta oli Keski-Suomen Rintamamiesten toimesta kunnostettu näyttelytilaksi, ja siellä oli järjestetty kuvataiteen kesänäyttelyitä vuodesta 1978 alkaen. Tikkamannilan näyttelyiden taso haluttiin pitää korkeana, ja mukaan pyrittiin saamaan pääsääntöisesti ammattitaiteilijoiden teoksia. Esimerkiksi vuonna 1983 Fotogenesis-ryhmän kanssa samanaikaisesti esillä olleen yleisnäyttelyn taiteilijoista lähes kaikki olivat Suomen taiteilijaseuran jäseniä. Tikkamannila olikin päässyt tuolloin osaksi Suomen taiteilijaseuran hyväksymien kesänäyttelyiden sarjaa, johon oli valittu 16 näyttelyä eri puolilta Suomea.¹⁴⁸

Tikkamannilan vuoden 1983 kesänäyttelyssä Fotogenesis oli esillä samanaikaisesti *Nuoret taiteilijat* -nimeä kantaneen yleisnäyttelyn kanssa. Yleisnäyttelyyn kuului maalauksia, grafiikkaa ja veistoksia, ja sen toivottiin herättävän keskustelua kuvataiteen ulottuvuuksista ja peruskysymyksistä.¹⁴⁹ Fotogenesis-valokuvaajaryhmälle oli varattu erillinen osa Tikkamannilan näyttelytilasta. ”Fotogenesiksen näyttely navetan peräosassa rikastuttaa osaltaan kokonaisuutta. Valokuvaus on tulossa muun taiteen rinnalle ja tuo Tikkamannilaankin uutta yleisöä”, kuvasi Jyväskylän maalaiskunnan kulttuurisihteerin Antti Kolu Fotogenesiksen roolia osana vuoden 1983 kesänäyttelyä.¹⁵⁰ Valokuvan tuominen perinteisen maalauksista, grafiikasta ja veistoksista koostuvan

¹⁴⁶ Salonen, sähköposti tekijälle 25.9.2015.

¹⁴⁷ Kapa mainitsee kirjoituksessaan Fotogenesiksen pitäneen jo yhden ryhmänäyttelyn Jyväskylässä. Kapanen, *Jyväskylän Maalaiskunta Uutiset* 2.6.1983. Tarkempia tietoja Fotogenesiksen ensimmäisestä näyttelystä ei ole löytynyt.

¹⁴⁸ JK., *Keskisuomalainen* 6.6.1983.

¹⁴⁹ Kolu, *Jyväskylän Maalaiskunta Uutiset* 2.6.1983.

¹⁵⁰ JK., *Keskisuomalainen* 6.6.1983.

taidenäyttelyn yhteyteen nostikin jo sinällään esiin kysymyksen valokuvan ja kuvataiteen suhteesta ja niiden rajoista.

Fotogenesis-osiossa oli esillä Pekka Helinin, Mikko Hietaharjun, Ilkka Keskinen, Kapan ja Matti Salmen töitä. Näyttelyn kuvattiin antavan varsin kirjavan kuvan Fotogenesisiksestä: ”On reportaasia, dokumenttia ja vaikeasti sulateltavia taiteellisia tunteja”, kirjoitti Eero Toivanen Fotogenesisin näyttelystä Suur-Jyväskylän lehdessä.¹⁵¹ Kapalta oli esillä kumibikromaattitöitä¹⁵² sekä teoksia, joissa hän oli yhdistänyt valokuvausta ja akryy livärimaalausta keskenään. Mikko Hietaharjulta oli esillä kaksoisvalotettuja ja käsinvärjättyjä teoksia. Matti Salmen dokumentaarisissa kuvissa keskeisenä teemana oli ihmisen ja eläinten rinnakkaiselo. Ilkka Keskinen oli puolestaan kuvannut muun muassa alastonmalleja.¹⁵³ Keskinen, Salmen ja Pekka Helinin kuvia kiiteltiin niiden katsojalle tarjoamista terävistä analyyseistä¹⁵⁴.

Fotogenesisiksellä oli näyttely Tikkamannilassa myös vuonna 1984. Tällöin kesänäyttely muodostui kolmesta osasta, joita olivat yleisnäyttely, naivistit ja Fotogenesisryhmä¹⁵⁵. Aivan kuten ei edeltävänkään vuoden Fotogenesis-näyttelystä, ei ryhmän jäsenten valokuvista ollut tällöinkään löydettävissä yhtenäistä teemaa. Pekka Helinin osuus muodostui eri tilaisuuksissa otetuista dokumenttikuvista, Matti Salmelta esillä oli lapsikuvia ja Ilkka Keskiseltä surrealistisiksi kuvailtuja valokuvia teemalla *Aurinkoa ja vettä*. Mikko Hietaharjun kuvien aiheet vaihtelivat, ja Kapalta esillä oli kaksi sarjaa, joista toinen, *sEXPERIMENTs*, koostui alastonkuvista ja toinen puolestaan perustui klassisen valokuvauksen perinteisiin.¹⁵⁶ Lisäksi näyttelyssä oli ilmeisesti mukana myös Toivo Salosen teoksia, joissa taiteilija oli liittänyt valokuvia muilla tekniikoilla toteutettuihin esteettisiin kuvioihin¹⁵⁷. Fotogenesisin näyttelyissä toteutuikin heidän edustamansa subjektiivisen valokuvauksen perusajatus: Koska valokuvaus oli henkilökohtaista ilmaisua, tuli jokaisen saada luoda kuvia oman kokemusmaailmansa poh-

¹⁵¹ Toivanen, *Suur-Jyväskylän lehti* 9.6.1983.

¹⁵² JK., *Keskisuomalainen* 6.6.1983. Kumibikromaatti eli kumipaino on vanha pigmenttipohjainen vedostusmenetelmä, jossa kuvan tuottaminen perustuu arabikumipohjaisen emulsion valoherkkyyteen. Menetelmästä tarkemmin ks. Kapanen 1983b. Kapa oli kiinnostunut vanhoista valokuvausmenetelmistä, ja kirjoitti niistä Valokuva-lehteen kolmiosaisen juttusarjan. Ensimmäisen, kumipainoa käsittelevän artikkelin jälkeen vuorossa olivat pigmentti- eli hiilipaino (*Valokuva* 11/1983) sekä platinapaino (*Valokuva* 12/1983).

¹⁵³ Toivanen, *Suur-Jyväskylän lehti* 9.6.1983.

¹⁵⁴ JK., *Keskisuomalainen* 6.6.1983.

¹⁵⁵ Avajaiskutsu ”Tikkamannilan navetta -84”.

¹⁵⁶ ”Fotogenesis-ryhmä saa tänään valtionpalkinnon” *Keskisuomalainen* 19.6.1984.

¹⁵⁷ Salonen, sähköposti tekijälle 25.9.2015. Toivo Salosen mukaan hän oli mukana Fotogenesisryhmänäyttelyssä Tikkamannilassa, ja kyseessä oli ilmeisesti vuoden 1984 kesänäyttely. Salosen teoksista ei kuitenkaan löydy mainintaa Tikkamannilan vuoden 1984 kesänäyttelystä kirjoitustista sanoma-lehtiartikkeleista.

jalta vapaasti ilman ulkoa asetettuja rajoitteita. Subjektiiiset lähtökohdat määrittivät niin kuvien aiheita kuin niiden ilmaisullista toteutustakin.

1980-luvun puoliväliin saakka Fotogenesis-yhteistyön pääpaino säilyi julkaisutoiminnassa. Valtionpalkinnon ja viimeisen Fotogenesis-lehden jälkeen painopiste siirtyi näyttelyiden puolelle. Ryhmällä oli tuohon aikaan suunnitelmia myös ulkomaille suuntautuvan näyttelykiertueen järjestämisestä. Valokuvataiteen valtionpalkinnon tiimoilta antamissaan haastatteluissa Fotogenesis kertoi suunnittelevansa kiertonäyttelyä, jonka avajaiset tultaisiin pitämään Bratislavassa, Tšekkoslovakiassa¹⁵⁸. Idea Fotogenesis-näyttelyn viemisestä Tšekkoslovakiaan oli syntynyt Kapan kontaktien kautta. Vieraillessaan Bratislavassa muutamaan otteeseen Kapa oli tutustunut siellä paikallisiin taiteilijapiireihin, jotka olivat kovasti innostuneet mahdollisuudesta järjestää Fotogenesis-näyttely heidän kotikaupungissaan. Alustavista suunnitelmista huolimatta ulkomaille suuntautuva kiertonäyttely ei kuitenkaan koskaan toteutunut, vaan suunnitelmat kaatuivat lopulta käytännön järjestelyihin ja väriin kontakteihin.¹⁵⁹

Tikkamannilan kesänäyttelyiden jälkeen Fotogenesis-ryhmä oli seuraavan kerran yhdessä esillä galleria Fotokramissa Jyväskylässä syksyllä 1986. Galleria Fotokram oli yksinomaan valokuvaukseen keskittynyt näyttelytila, joka toimi Jyväskylässä Karpion talossa vuodesta 1986 alkaen¹⁶⁰. Osoitteessa Kramsunkatu 1 sijaiseva, 1890-luvulla rakennettu arvokas jugendhuvila oli tuolloin vastikään remontoitu, ja sen alakertaan oli kunnostuksen yhteydessä suunniteltu 70 neliömetrin näyttelytila valokuvataiteen esittelyyn sekä pieni kirjastohuone ja taiteilijoille vuokrattava ateljee. Rakennuksen yläkerta oli remontin yhteydessä kunnostettu kokoustiloiksi.¹⁶¹

Fotogenesis sai kunnian pitää galleria Fotokramin historian ensimmäisen näyttelyn. Fotogenesisin koettiin olevan itsestäänselvä valinta ensimmäisen näyttelyn pitäjäksi, sillä valtakunnallista tunnustusta saaneen ryhmän merkitys valokuvataiteen vanhalle nousulle Jyväskylässä oli kiistaton¹⁶². Fotokramin näyttelysihteerinä toiminut Hannu Castrén korosti ryhmän tehneen ”urauurtavaa työtä uuden keskisuomalaisen valokuvauksen hyväksi”¹⁶³.

¹⁵⁸ ”Fotogenesis-ryhmä saa tänään valtionpalkinnon”, *Keskisuomalainen* 19.6.1984; Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984; ”Kokeilevuus ja ammattitaito keräsivät valokuvauksen ja suunnittelun valtionpalkinnon”, *Kansan Uutiset* 20.6.1984.

¹⁵⁹ Kapanen, sähköposti tekijälle 8.4.2015.

¹⁶⁰ Valokuvagalleria Fotokramin toimintakertomus 1986.

¹⁶¹ Voutilainen, *Keskisuomalainen* 27.8.1986; Uusitorppa, *Helsingin Sanomat* 29.8.1986.

¹⁶² Voutilainen, *Keskisuomalainen* 27.8.1986.

¹⁶³ Uusitorppa, *Helsingin Sanomat* 29.8.1986.

Galleria Fotokramin näyttelyssä Fotogenesis-ryhmän valokuvilla oli aiemmista näyttelyistä poiketen yhteinen teema: väri. Väri oli useimmille ryhmän kuvaajista vielä melko uusi elementti heidän tuotannossaan¹⁶⁴, vaikkakin esimerkiksi Mikko Hietaharju oli värjännyt valokuviaan käsin jo 1970-luvun lopulla. Väri oli melko uutta myös suomalaisessa valokuvataiteessa, jossa mustavalkoisuus oli säilyttänyt vahvan valta-aseman pitkälle 1980-luvulle asti¹⁶⁵. Mustavalkokuvan dominointi johtui osin värivedosten heikosta säilyvyydestä, mutta ennen kaikkea kyse oli asenteista ja mielikuvista: Värivalokuvaus liitettiin vahvasti kaupallisuuteen, kun taas taiteellisuus merkitsi itse vedostettuja mustavalkokuvia¹⁶⁶. Kaupallisuuden lisäksi värivalokuvaa pidettiin Ilkka Keskinen mukaan pitkään banaalina ja harrastelijamaisena, minkä vuoksi sitä hyljeksittiin taidevalokuvapiireissä¹⁶⁷. Vuonna 1984 Valokuva-lehti julkaisi värivalokuvauksesta teemanumeron, jonka pääkirjoituksessa pohdittiin värikuvan asemaa. Syinä värivalokuvauksen vähäiseen arvostukseen nähtiin sekä edellisen vuosikymmenen vahva usko mustavalkokuvan kykyyn luoda ”todemman ja aidomman tulkinnan kohteestaan” että valokuvauksen klassikoiden vankkumaton mustavalkoinen traditio. Valokuva-lehden mukaan kiinnostus väriin oli kuitenkin vuoteen 1984 mennessä vähitellen alkanut lisääntyä ja mustavalkokuvan ”kirkollinen ote” heikentyä.¹⁶⁸

Fotogenesis sai värikuvaukseen vaikutteita etenkin ulkomailta¹⁶⁹. Fotogenesis-ryhmän jäsenillä oli korkean koulutustasonsa ansiosta vahva kielitaito, minkä vuoksi heidän oli myös helppo seurata valokuvataiteen kansainvälistä kehitystä. Uusi värivalokuvaus, ”new color”, oli lyönyt itsensä läpi Yhdysvalloissa jo 1970–1980-lukujen taitteessa¹⁷⁰. Vuosikymmenen puolivälin jälkeen värivalokuvauksesta tuli trendi myös Suomessa, ja Fotogenesisin näyttely osui samaan nousevaan aaltoon: ”Värivalokuvaus on tällä hetkellä in niin suomalaisessa kuin kansainvälisessäkin valokuvauksessa” kirjoitti Jukka Partanen galleria Fotokramin Fotogenesis-näyttelyn yhteydessä¹⁷¹. Toden teolla väri valtasi suomalaiset valokuvanäyttelyt Arja Elovirran mukaan kuitenkin vasta 1980-luvun lopulla¹⁷², ja värivalokuvan ”taiteellisuus” säilyi valokuvataiteen kenttää jakavana kysymyksenä vielä 1990-luvun alkupuolellakin¹⁷³.

¹⁶⁴ mt.

¹⁶⁵ Lintonen 2014a, 189.

¹⁶⁶ Elovirta 1992, 419, 424.

¹⁶⁷ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

¹⁶⁸ ”Väriaskeleita“ Valokuva 8/1984, 5.

¹⁶⁹ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

¹⁷⁰ Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Hietaharju 1988, 10; Lintonen 1990.

¹⁷¹ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁷² Elovirta 1992, 424.

¹⁷³ Anna-Kaisa Rastenbergerin mukaan suhtautuminen värikuvaukseen oli keskeinen sukupolvien välisiä erontekoa jäsentävä kysymys Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen koulutuksen piirissä

Fotogenesis-näyttelyn valokuviissa väri oli läsnä useissa eri muodoissa. Mikko Hietaharjulta ja Ilkka Keskiseltä esillä oli Cibachrome-vedoksia, Matti Salmelta puolestaan käsinväritettyjä mustavalkokuvia. Pekka Helin, Hietaharju sekä Kapa olivat käyttäneet värillisiä Polaroid-kuvia.¹⁷⁴ Polaroid-pikakuvaus, jossa kameran keräämät valonsäteet heijastuvat itsekehittyvälle valokuva-arkille, keksittiin alun perin jo 1940-luvulla¹⁷⁵, ja Polaroid-kameroiden maahantuonti Suomeen käynnistyi vuonna 1960. Ensimmäinen värillinen Polaroid-menetelmä esiteltiin Euroopassa 1963. Suomessa Polaroid ei alkuvaiheessa herättänyt juuri kiinnostusta valokuvaukseen vakavasti suhtautuvan harrastajajoukon parissa, vaan sitä pidettiin lähinnä harrastelijanäppäilijöiden leikkikaluna. Ensimmäiset merkit Polaroidin käytöstä valokuvataiteellisessa mielessä olivat havaittavissa 1970-luvun lopulla, ja 1980-luvun alkupuolella monet valokuvaajat innostuivat kokeilemaan pikakuvausta. Otso Kantokorven mukaan Polaroid istui hyvin 1980-luvun alun urbaaniin, rockia henkivään ajankuvaan. Eräänä merkittävänä tekijänä Polaroidien kiehtovuuteen Kantokorpi näkee niiden intensiivisen ja osin epärealistisen oloisen värimaailman – värit, joita valokuvaaja Kari Riipinen on kuvannut ”muovisiksi”.¹⁷⁶ Myös Pekka Helin koki Polaroid-kuvien värisävyt miellyttävämmiksi kuin värinegatiivin latteat värit, ja Polaroidin värimaailma toimikin jo sinällään motivaattorina hänen kuvaustyölleen¹⁷⁷.

Intensiivisen värimaailman lisäksi Polaroid-kuvat tarjosivat valokuvaajille oivan mahdollisuuden visuaaliseen leikkittelyyn. Mikko Hietaharju oli muodostanut galleria Fotokramiin pienistä kitsch-henkisistä Polaroidistaan kuvapareja, jotka ”rinnastavat, vertailevat ja esittävät kysymyksiä”¹⁷⁸. Kapa puolestaan oli koonnut Fotogenesis-näyttelyyn pienistä Polaroidista laajempia kuvakollaaseja David Hockneyn tyyliin¹⁷⁹. Brittitaitelija Hockneyn palapelimäiset Polaroid-kollaasit olivat vuodesta 1982 innoittaneet lähtien taiteilijoita eri puolilla maailmaa, ja Suomessa samanlaisen kollaasitekniikan käytöstä tulivat tunnetuksi muun muassa Kari Riipinen ja Olli Lyytikäinen¹⁸⁰. Lisäksi Kapa oli käyttänyt teoksissaan hyväksi vanhoja mustavalkokuvia, jot-

1890–1990-lukujen taitteessa. Värivalokuvaus tuotiin esiin uuden, nuoren sukupolven missiona vastakohtana edeltävän polven edustamalle mustavalkoisuudelle. Rastenberger 2015, 167–189.

¹⁷⁴ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁷⁵ Edwin H. Land kehitti ensimmäisen pikakuvausmenetelmän 1947, ja kaupalliseen jakeluun Polaroid-kamerat tulivat vuonna 1948. Kantokorpi 2012.

¹⁷⁶ Kantokorpi 2012.

¹⁷⁷ Hietaharju 1988, 10.

¹⁷⁸ Uusitorppa, *Helsingin Sanomat* 29.8.1986.

¹⁷⁹ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁸⁰ Kantokorpi 2012.

ka hän oli ensin värittänyt pastelleilla, ottanut niistä sitten Polaroid-kuvia, ja lopulta liittänyt ne kaikki toisiinsa ikään kuin kuvakertomuksiksi¹⁸¹.

Galleria Fotokramin Fotogenesis-näyttelyssä oli läsnä lukuisia kokeilevia elementtejä, joilla rikottiin klassisen mustavalkoisen taidevalokuvan ”puhtautta” ja rajoja. Väriin ja Polaroid-kuvien lisäksi kokeilevuutta liittyi myös Kapan installaatioihin, joiden kautta hän irrottautui valokuvan kaksiulotteisesta kuvapinnasta. Kapa oli rakentanut Fotokramin näyttelytilaan esineistä ja niistä otetuista valokuvista installaatiot *9 ruostunutta naulaa* ja *Viisi kuollutta lehteä*¹⁸². Siinä missä värikuvat sekä näppäilyharrastukseen liitetyt Polaroidit viittasivat pääasiassa populaarikulttuurin ja kaupallisuuden suuntaan¹⁸³, kurottautui Kapa installaatioillaan kuvataidegenren puolelle. Fotogenesisille valokuvataiteen ”puhtaus” ei ollutkaan koskaan mikään itseisarvo. Keski-suomalaisen näyttelykritiikissä Jukka Partanen toteaaakin: ”Fotogenesisin näyttely osoittaa selvästi sen, että jyväskyläläinen valokuvaus on koko ajan liikkeessä: haetaan ja kokeillaan koko ajan uutta.”¹⁸⁴

Galleria Fotokramin näyttelyn jälkeen Fotogenesis-ryhmä oli esillä Kuopion taidemuseossa tammi-helmikuussa 1987. Jyväskyläläisryhmän näyttely oli laaja; viideltä Fotogenesis-kuvaajalta oli esillä yhteensä 72 teosta. Valokuvat oli ripustettu taidemuseon yläkertaan siten, että jokaisen valokuvaajan kuvat oli asetettu omaksi kokonaisuudekseen, jolloin näyttelytilaan muodostui kullekin kuvaajalle ikään kuin oma alue.¹⁸⁵ Savon Sanomien arvostelussa näyttelyä kiiteltiin monipuolisuudesta ja -tyylisyydestä sekä virkistävästä näkökulmista. ”Jyväskyläläinen Fotogenesis-ryhmä häiritsee kuvillaan tavallisen katsojan rauhaa Kuopion taidemuseossa. Ryhmä ravis-taa hereille itsestäänselvyyksistä katsomaan ympärillemme”, Seppo Hänninen kirjoitti.¹⁸⁶ Taidemuseokontekstissa Fotogenesisin kuvat edustivatkin uudenlaista, perinteisestä poikkeavaa ja tuoretta otetta: ”Maalauksesta ja perinteisestä kuvataiteesta nauttiva löytää Fotogenesisin näyttelystä uusia elämyksiä”, Hänninen summasi näyttelyn antia¹⁸⁷.

¹⁸¹ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁸² mt.

¹⁸³ ks. Elovirta 1999a, 88.

¹⁸⁴ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁸⁵ Kuopion taidemuseon näyttelytiedote 15.1.1987; Teosluettelo ”Fotogenesis – valokuvia”, Kuopion Taidemuseo.

¹⁸⁶ Hänninen, *Savon Sanomat* 7.2.1987.

¹⁸⁷ mt.

Fotogenesiksen yhteisnäyttelyt saivat jatkoa vielä samana keväänä, kun Galleria Hippolytessä Helsingissä avattiin ryhmän näyttely huhtikuussa 1987¹⁸⁸. Helsingissä esillä oli osin samoja kuvia, joita ryhmän jäseniltä oli ollut esitellä jo aiemmissa näyttelyissä. Kapa osuus koostui *Löytöjä ajasta* –sarjan kuvista, Pekka Helin jatkoi *Corneville*-teemaansa ja Ilkka Keskiseltä oli esillä muun muassa kuvia sarjasta *Ohitustie*. Matti Salmen kuvissa liikuttiin lasten maailmassa, ja Mikko Hietaharjun kuvissa oli puolestaan itämaisia vaikutteita niin tunnelman kuin kalligrafisten merkkienkin muodossa.¹⁸⁹

Sekä Kuopion taidemuseon että galleria Hippolyten näyttelyiden voidaan katsoa olleen seurausta siitä valtakunnallisesta kiinnostuksesta ja huomiosta, jonka Fotogenesiksen saavutti viimeistään valtionpalkinnon myötä. Etenkin näyttelyä maan pääkaupungissa ja suomalaisen valokuvataiteen omassa pyhätössä galleria Hippolytessä voidaan pitää kentän tunnustuksena ja eräänlaisena virstanpylväänä Fotogenesiksen historiassa. Vaikka Fotogenesiksen halusi toiminnallaan horjuttaa suomalaisen valokuvataiteen Helsinki-keskeisyyttä, myöntää Ilkka Keskinen Helsingin kuitenkin olleen ryhmälle eräänlainen tavoite – paikka, jonne he halusivat päästä¹⁹⁰.

Yhdessä tekeminen toi Fotogenesiksen ryhmän näyttelyihin erilaista mielekkyyttä ja hauskuutta verrattuna yksityisnäyttelyihin¹⁹¹. Yksilön kannalta tarkasteltuna Fotogenesiksen ryhmän näyttelyt avasivat kuvaajille myös mahdollisuuden saada kuviaan helpommin esiin sellaisiin paikkoihin, joihin heillä kaikilla ei välttämättä yksin olisi ollut potentiaalia¹⁹². Fotogenesiksen lehteen verrattuna ryhmän näyttelyt tarjosivat puolestaan erilaisen foorumin kuvien esittelyyn. Lehteen painettuina valokuvien laatu ja terävyys kärsivät väistämättä 1980-luvun painotekniikan puitteissa¹⁹³. Lisäksi Fotogenesiksen lehdet painettiin mustavalkoisina, joten näyttelyt avasivat uudenlaisen mahdollisuuden myös värilliseen ilmaisuun. Näyttelyissä ryhmän jäsenillä oli myös mahdollista esitellä laajempia kuvakokonaisuuksia ja erikokoisia vedoksia sekä käyttää hyväkseen tilallisia elementtejä.

Fotogenesiksen julkaisun lopettamisen jälkeen ryhmän näyttelyt toimivat samalla muistutuksena ryhmän olemassaolosta. ”Fotogenesiksen on kuollut ja voi hyvin” otsikoi sanomalehti Keski-suomalainen syksyllä 1986 kirjoittaessaan galleria Fotokramin ryhmä-

¹⁸⁸ Fotogenesiksen oli esillä galleria Hippolytessä 9.4.-2.5.1987. Rauhala 2008, liite 1.

¹⁸⁹ Uimonen, *Helsingin Sanomat* 16.4.1987.

¹⁹⁰ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

¹⁹¹ mt.

¹⁹² Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Salmi, haastattelu 27.1.2015.

¹⁹³ Helin, haastattelu 30.1.2015.

näyttelystä¹⁹⁴. Vaikka lehti olikin kuollut ja kuopattu, oli näyttely osoitus siitä, että Fotogenesis-ryhmä oli yhä voimissaan ja sen jäsenet jatkoivat edelleen valokuvataiteen parissa omalla, jatkuvasti uutta etsivällä ja kokeilevalla linjallaan.

3.5 Yksilöitä ryhmässä – Fotogenesisin ryhmädynamiikka

Fotogenesis ei ollut tiivis, yhtenäinen ryhmä, vaan tietynlainen joustavuus ja moninaisuus määrittivät koko Fotogenesisistä ja sen jäsenten yhteistyötä. Vaikka Fotogenesis tuli tunnetuksi subjektiivisen valokuvauksen puolestapuhujana, ei ryhmällä ollut varsinaista manifestia tai yhteistä selkeästi formuloitua ideologiaa. Ryhmän jäseniä sitoi yhteen kiinnostus valokuvaan sekä halu monipuolistaa valokuvakulttuuria ja nostaa esiin valokuvaa ilmaisumuotona.

Kokonaisuudessaan Fotogenesis-ryhmä oli varsin heterogeeninen. Kaikilla sen jäsenillä oli erilainen suhde valokuvaan, ja heidän kuvansa erosivat toisistaan niin tyyliiltään kuin aiheiltaan. Lasse Anttonen lähestyi valokuvausta kuvajournalistin otteella. Matti Salmi edusti dokumentaarista linjaa, ja ihminen, etenkin lapset, olivat hänen tuotannossaan keskeisessä roolissa. Pekka Heliniä kiinnosti erityisesti kaupunkiympäristö. Ilkka Keskinen puhui valokuvauksen sattumanvaraisuuden ja näppäilykuvien puolesta¹⁹⁵ ja hänen kuvissaan arkiset ympäristöt saivat usein surrealistia piirteitä¹⁹⁶. Mikko Hietaharjun valokuvia voisi kutsua käsitteellisiksi, ja hän yhdisti myös valokuvausta ja runoutta poikkitaiteellisella otteella. Kapa edusti ryhmästä vahvimmin valokuvataidekontekstia, valokuvaa puhtaasti ilmaisullisena taidemuotona. Kapan tuotannossa liikuttiin valokuvan ja kuvataiteen rajoilla: hän käytti hyväkseen vanhoja painomenetelmiä, yhdisti valokuvausta grafiikkaan ja maalaukseen sekä kokosi valokuvakollaaseja ja installaatioita. Fotogenesis-ryhmän jäsenet muodostivatkin valokuvakäsityksiltään ja -ilmaisultaan laajan spektrin¹⁹⁷, jonka ääripäät ulottuivat dokumentaarista lähestymistavasta puhtaasti taiteelliseen ilmaisuun. Ei siis ollut olemassa mitään ”fotogenesis-tyyliä”, tiettyä sapluunaa, johon heidän kaikkien kuvat olisi voinut asettaa.

Rentous ja vapaamuotoisuus määrittivät Fotogenesis-ryhmän yhteistoimintaa. Ryhmällä ei ollut säännöllisiä tapaamisia vaan yhteen kokoonnuttiin lähinnä tarpeen mukaan. Aina, kun uusi lehti oli ilmestymässä, oli yhteydenpitokin tiiviimpää.¹⁹⁸ Koska monet ryhmän jäsenet olivat tekemisissä toistensa kanssa työn tai opintojen kautta,

¹⁹⁴ Partanen, *Keskisuomalainen* 9.9.1986.

¹⁹⁵ Keskinen 1981b.

¹⁹⁶ mm. Uusitorppa 1984.

¹⁹⁷ Helin, haastattelu 30.1.2015.

¹⁹⁸ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015; Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

keskusteluja käytiin ja juoksevia asioita hoidettiin usein arkipäiväisten kohtaamisten puitteissa¹⁹⁹. Ryhmän tapaamiset olivat muutoinkin varsin epämuodollisia, ja ne hoidettiin ilman agendaa, puheenjohtajaa tai kokouspöytäkirjoja²⁰⁰. Ryhmä jatkoi yhteisiä tapaamisiaan myös Fotogenesis-lehden lopettamisen jälkeen. Varsinaisen valokuvauksen sijaan keskustelut alkoivat kuitenkin pyöriä yhä enemmän asioissa, jotka oikeastaan toimivat kimmokkeena kuvien synnylle: puhuttiin omista kokemuksista, perheestä ja elämästä ylipäätään²⁰¹.

Ryhmän toiminta perustui hyvin pitkälti tasavertaisuuteen ja demokraattiseen päätöksentekoon. Fotogenesis-lehden vastaavaksi päätoimittajana toimi Pekka Helin. Päätoimittajuus merkitsi kuitenkin hänen mukaansa käytännössä lähinnä sitä, että hän hoiti lehtiin liittyvän kirjeenvaihdon sekä lehtien postituksen. Toimitukselliset päätökset ja ratkaisut tehtiin sen sijaan yhdessä, joten päätoimittajuus oli oikeastaan kollektiivinen.²⁰²

Fotogenesis-lehtien sisältö pyrittiin siis valitsemaan yksissä tuumin. Kuitenkin, koska kyseessä oli seitsemän miestä, joilla jokaisella oli oma mielipide ja erilainen suhde valokuvaan, ei ristiriidoiltakaan voitu välttyä. ”Yksikään lehti ei ole syntynyt meiltä ilman tappelua”, he julistivat Kati Lintosen haastattelussa 1983²⁰³. Vaikka kuvavalinnoista käytiin välillä tiukkojakin väentöjä, niin pääsääntöisesti yhteinen linja löytyi keskustelemalla. Pekka Helin kuvaa valintatilanteita: ”Mutta kyllä siinä oli semmoisia keskusteluja, että ’kyllä mä lähtisin, että tuo pitäis olla’ ja sitten joku sanoi, että ’kun mä en nimenomaan noita kuvia haluaisi’. Aina siinä sitten kompromissi löytyi ja ainakin päällisin päin näytti, että ketään ei niinku silleen suuremmin se suututtanut.”²⁰⁴

Kapan mukaan pyrkimys kuunnella ja kunnioittaa jokaisen mielipidettä vaikutti lehden sisältöön siten, että voimakkaimmat suunnanvedot puoleen tai toiseen jäivät uupumaan: ”[K]uvasisällöltään ne oli hieman kompromissin näköisiä. Et semmoinen persoonallinen näkemys ja tuota ehkä innovatiivisuus, niin, kannesta kanteen, niin sitä ei koskaan saatu aikaiseksi. [– –] Piti tehdä semmoinen, ettei kenellekään tule paha mieli”.²⁰⁵

¹⁹⁹ Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Salmi, haastattelu 27.1.2015.

²⁰⁰ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁰¹ Poijärvi 1987, 16; Uusitorppa, *Helsingin Sanomat* 29.8.1986.

²⁰² Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁰³ Lintonen 1983, 10.

²⁰⁴ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁰⁵ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

Tasavertaisuus määrittäi myös ryhmänäyttelyiden kokoamiseen liittyvää päätöksentekoa. Jokainen valokuvaaja sai vastata hyvin pitkälti omasta kuvakokonaisuudestaan. Kuvaajat suunnittelivat yleensä ensin oman kokonaisuutensa tai muutaman erilaisen variaation, ja vasta sen jälkeen valintoja käytiin yhdessä läpi näyttelyn kokonaiskuvaa silmällä pitäen²⁰⁶. Kukaan ei siis yksin vastannut ryhmänäyttelyiden kuratoinnista. Ryhmässä vallitsi keskinäinen luottamus muiden tekemisiin. Fotogenesis-jäsenet tunsivat toisensa ja tiesivät, millaisten kuvien parissa muut olivat viime aikoina työskennelleet, joten varsinaisia yllätyksiä ei näyttelyitä koottaessa voinut tulla²⁰⁷.

Fotogenesis-ryhmänäyttelyt eivät koskaan olleet sisällöltään kovin yhtenäisiä, sillä jokaisella ryhmän jäsenistä oli oma tyylinsä ja tapansa ilmaista itseään valokuvan keinoin. Mikko Hietaharjun mukaan kuvaajien yksilöllisyys sai näkyä myös silloin, kun he olivat esillä ryhmänä: ”Ja se oli mun mielestä, se oli se vapaus, että jokainen toi siihen kokonaisuuteen oman näkemyksensä, omat kuvansa. Ja kun tarkoitus ei ollutkaan, että tässä on isolla F:llä Fotogenesis-ryhmä, et kaikki olisi ollut samanlaisia. Vaan et se oli vaan se yhteinen nimittäjä, joka meillä oli alusta alkaen ollut, se henkilökohtaisuus, henkilökohtainen ilmaisu ja sen todellisuuden välittäminen kameran avulla, kameran kautta. [– –] Ja että kaikissa näissä näyttelyissä me esiinnyttiin niinku, aika jännästi me esiinnyttiin niinku omana itsenämme, mutta samalla ryhmän jäsenenä.”²⁰⁸ Ryhmänäyttelyissä jokaisen yksilöllinen valokuvaajaidentiteetti sekoittui kollektiiviseen Fotogenesis-identiteettiin – he olivat yksilöitä ryhmässä.

Jäsenten välinen kunnioitus ja erilaisuuden hyväksyminen olivat Fotogenesisin yhteistyön perusta. Ryhmässä ei ollut hierarkiaa, eikä kukaan yrittänyt opettaa tai muokata toista. Jokaisella oli omat vahvuutensa ja heikkoutensa, ja he kaikki pystyivät oppimaan toisiltaan. Erilaiset näkökulmat saivat pohtimaan uudella tavalla omaa suhdettaan valokuvaukseen. ”Ryhmä laajentaa omia urautumia, kun vaihtaa mielipiteitä ja pohtii kuvaamista toisten kanssa”, Matti Salmi kuvasi yhteistyön merkitystä 1984 antamassaan haastattelussa²⁰⁹. Erilaisuus oli Fotogenesisin vahvuus: Se rikastutti kuvaajien henkilökohtaista ilmaisua, ja toisaalta juuri monipuolisuutensa ansiosta Fotogenesis onnistui puhuttelemaan hyvinkin erilaisia yleisöjä.

Myös toiminnan sosiaalinen ulottuvuus oli Fotogenesis-jäsenille tärkeää. Yhdessä vietetty vapaa aika oli yksi syy kokoontua yhteen. Pekka Helin kuvaa: ”Vähintään

²⁰⁶ mt.

²⁰⁷ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁰⁸ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁰⁹ Juutilainen, *Vastin* 30.8.1984.

kuukausittain me jonnekin Ruthille, Sohville tai Ilokiveen kokoonnuttiin. Monesti se oli semmoinen itse tarkoitus, että kotona saattoi sanoa, että meillä on palaveri. Mutta kyllähän siinä tietysti koko ajan se juttu pyöri sitten näitten asioitten ympärillä enimmäkseen. Mutta yksi siinä varmaan muillekin kuin minulle oli se semmoinen, että pääsi sitten tuolla lailla pienin selityksin tuonne ulos.”²¹⁰ Jäsenten näkökulmasta katsottuna Fotogenesiksessä olikin kyse toiminnasta, jossa samanhenkisten kavereiden kanssa vietetty vapaa-aika yhdistyi yhteisten intressien pohjalta syntyneiden konkreettisten tavoitteiden toteuttamiseen. Yhdessä tekeminen ja hauskuus olivat teemoja, jotka nousivat keskeisesti esiin kaikissa Fotogenesis-ryhmän jäsenten haastatteluisissa²¹¹. Ilkka Keskinen näkee ryhmän mukanaan tuoman synergiaedun olleen avain Fotogenesisin menestykseen. Yhdessä he saivat enemmän aikaan kuin yksin, sillä ”ryhmä tukee, syntyy sellainen koheesio, mistä syntyy sitä tekemisen voimaa.”²¹²

Fotogenesis-ryhmäläisten aktiivisuus taiteen ja kulttuurin parissa ei rajoittunut pelkästään Fotogenesis-ryhmän nimikkeen alla tapahtuneeseen toimintaan, vaan jokaisella oli samanaikaisesti meneillään myös omia henkilökohtaisia projekteja. Fotogenesis-ryhmänäyttelyihin osallistuneet Helin, Hietaharju, Kapa, Keskinen ja Salmi pitivät 80-luvulla myös omia yksityisnäyttelyitä tai osallistuivat muihin yhteisnäyttelyihin²¹³. Lisäksi ryhmän jäsenistä moni julkaisi 1980-luvulla oman valokuvateoksen: Pekka Helinin *Corneville 1975–1985* (1986), Mikko Hietaharjun²¹⁴ *Valokuvauksen zen* (1983) sekä Levoton mieli (1985) ja Kapan²¹⁵ *Löytöjä ajasta: aikalainen – Finds in Time* (1987) ajoittuivat kaikki Fotogenesisin toimintavuosille.

Omien näyttely- ja kirjaprojektien, Fotogenesisin ja muun elämän yhteensovittaminen ei ollut yksinkertaista. 1980-luvun kuluessa useammat ryhmän jäsenistä siirtyivät työelämään ja heille alkoi kertyä perhettä, joten Fotogenesisin tapaiselle harrastustoiminnalle ei jäänyt enää aikaa entiseen tapaan. Valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnon ja viimeisen Fotogenesis-julkaisun jälkeen suurin palo alkoi hiipua.²¹⁶ ”Ja sitten ehkä se valtionpalkinto ja kun tuo [viimeinen julkaisu] saatiin tehtyä niin oli semmoinen vähän helpottava olo, että nyt saatiin tää projekti valmiiksi kunnialla, että ei nyt

²¹⁰ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²¹¹ Helin, haastattelu 30.1.2015; Hietaharju, haastattelu 13.1.2015; Kapanen, haastattelu 21.1.2015; Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Salmi, haastattelu 27.1.2015.

²¹² Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

²¹³ Helin, CV 30.1.2015; Hietaharju, CV 31.12.2014; Kapa, CV 2.12.2014; Keskinen, CV 19.1.2015; Salmi, CV 11.12.2014.

²¹⁴ Mikko Hietaharjulta ilmestyi myös vuonna 1985 myös valokuva-ajatuksia, pieniä matkakertomuksia ja runoja sisältävä teos *Nö – 3 merkintää, 20 runoa*.

²¹⁵ Museokuvaajan työnsä puolesta Martti Kapanen (Kapa) oli mukana myös Alvar Aalto -museon julkaisutoiminnassa, ja hän on kuvannut teoksiin *Jyväskylän arkkitehtuuria* (1982), *Alvar Aalto ja Keski-Suomi* (1985) sekä *Veikko Hirvimäki* (1987).

²¹⁶ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

olla enää siinä kiinni”, Pekka Helin kuvaa²¹⁷. 1980-luvun puolivälissä ryhmässä alkoi näkyä väsymyksen merkkejä. Koska heistä jokaisella oli omat intressinsä ja aika-
taulunsa valokuvauksen suhteen, halusivat he rauhoittaa tekemisensä henkilökohtai-
seen rytmiin sopivaksi²¹⁸. Fotogenesis-ryhmän yhteistoiminta alkoi vähitellen jäädä
taka-alalle: ” [J]okaisella oli omat systeemit menossa ja toisilla tuli semmoinen vä-
symys, ’en jaksa’. Niillä oli omat, muut työnsä, mihin meni sitten aika ja energia. Ja
perhettä rupes tulemaan ja tällaista näin. [– –] Sit se pikkuhiljaa alkoi hiipumaan se
koko ryhmä. [– –] Silloin tällöin tavattiin, mut ei järjestetty enää sillä tavalla, että
semmoisia, missä kaikki olis ollut mukana. Et se oli enemmän ne tapaamiset sattuu-
manvaraisia”, Kapa kuvailee.²¹⁹

Fotogenesisistä ryhmänä ei koskaan varsinaisesti lopetettu. Vaikka yhteistyö vähitellen
hiipui, ei sille laitettu missään vaiheessa lopullista päätepistettä. Valokuvaajat käytti-
vät Fotogenesis-nimeä vielä viimeisten, vuonna 1987 pidettyjen ryhmänäyttelyiden
jälkeenkin. Vuonna 1989 ryhmä haki ja sai Keski-Suomen taidetoimikunnan myön-
tämän 4500 markan yhteisöavustuksen laitehankintoja varten²²⁰. Vaikka Fotogenesis
ei järjestänyt enää varsinaista yhteistä toimintaa kevään 1987 ryhmänäyttelyiden jäl-
keen, jatkoivat ryhmän jäsenet valokuvauksen parissa kukin omalla tahollaan. Foto-
genesis-jäsenten aktiivisuus kanavoitui uudella tavalla, uusien toimintamuotojen ku-
ten esimerkiksi Luovan valokuvauksen keskuksen ja LUMO-valokuvatriennaalin mer-
keissä.

²¹⁷ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²¹⁸ mt.

²¹⁹ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²²⁰ Tähtinen 1990, 120.

4 FOTOGENESIS VALOKUVATAITEEN MURROKSESSA

4.1. Fotogenesi valokuvataiteen uudistajana

Ensimmäisen Fotogenesis-julkaisun esipuheessa Ilkka Keskinen kiteyttää selkeästi lehden lähtökohdat ja tavoitteet:

“Suomessa on kaksi valokuvausalan lehteä²²¹, kaksi valokuvatapah-
tumaa²²² ja kolme erityisesti valokuvalle varattua näyttelytilaa²²³, mutta
silti moni lahjakas kuvaaja on joutunut hautaamaan kuvansa kenkä-
laatikkoon epäonnistuttuaan niiden julkisuuteen saattamisessa.
Asialle löytyy useita selityksiä: valokuvalehtien keskittyminen Helsin-
kiin, koulutettujen kuvaajien jatkuva lisääntyminen, joilla on useimmi-
ten etuotto edellä mainittuihin ja vakavasti valokuvausta harrastavien
määrän nopea lisääntyminen. Kun näin mahdollisuudet jatkuvasti
heikkenevät, seuraa siitä helposti toivottomuus ja vihainen, mutta he-
delmätön käsitys julkaisemisen mahdottomuudesta, joka passivoi eikä
synnytä muutospainetta muualla kuin ehkä omassa tyyliissä, joka ei
instituutioille ole kelvannut. Tällaisista tunteista on nyt vapauduttu Jy-
väskylässä ja päätetty perustaa uusi kanava valokuvien julkaisemisel-
le. Lehtemme tarkoitus on tuoda esille nuorekkaita valokuvaajia, per-
soonallisuuksia, jotka ovat toistaiseksi jääneet jalkoihin.”²²⁴

Fotogenesis syntyi siis tyytymättömyydestä ja halusta muuttaa vallitsevia epäkohtia: valokuvalle ei ollut tarpeeksi näyttelytiloja ja muita julkaisukanavia, ja lisäksi olemas-
sa olleiden valokuvalehtien sekä instituutioiden kuvapolitiikka oli Fotogenesis-ryhmän
mielestä liian yksipuolista ja Helsinki-keskeistä. Fotogenesis olikin suora reaktio sekä
valokuvataiteen heikkoon asemaan että sen vallitseviin paradigmoihin. Koska Foto-
genesis oli vahvasti sidoksissa omaan aikaansa ja valokuvataiteen kentän sen hetki-
seen tilaan, on Fotogenesisin toimintaa ja merkitystä ymmärtääkseen hahmotetta-
va se osana valokuvataiteen historiallista kontekstia. Tarkastelen tässä luvussa Fo-
togenesisin keskeisiä tavoitteita ja sen toimintaa peilaten sitä suomalaisessa valo-
kuvataiteessa tapahtuneisiin muutoksiin.

4.1.1. Subjektiivisen valokuvauksen puolestapuhuja

Fotogenesis tuli tunnetuksi subjektiivisen valokuvauksen edustajana ja puolestapu-
hujana. Henkilökohtaisuutta sekä kuvaajan tunne-elämää ja kokemuksia korostava

²²¹ *Valokuva* sekä *Kameralehti*.

²²² Valokuvataide–Arkitaide (vuodesta 1979), Iisalmen Kamera (vuodesta 1972), sekä Porin kansainvä-
linen valokuvataidetapahtuma (vuodesta 1974). Iisalmen Kamera oli kamerataiteen eli sekä valokuvan
että elokuvan harrastajille suunnattu tapahtuma, kun taas Porin tapahtuman kohderyhmänä olivat valo-
kuvauksen ammattilaiset. Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 79; Lintonen 1988, 71–73.

²²³ Valokuvataiteen museon Studio, Valokuvagalleria Hippolyte sekä Valokuvakirjan Galleria. Valokuva-
kirjan Galleria oli Valokuvakirja Oy:n pitämä myyntinäyttelytila, joka toimi Helsingissä 1979–1982. Lisäk-
si Ouluun perustettiin vuonna 1981 valokuvaan keskittynyt Rantagalleria. Ikäläinen & Hämäläinen 1983,
77–78.

²²⁴ Keskinen 1981a.

subjektiivinen valokuvaus nousi 1980-luvulla edelliseltä vuosikymmeneltä periytyneen dokumentarismiin ja suoran valokuvauksen vastapainoksi²²⁵. Subjektiiivisesta valokuvauksesta on myöhemmin käytetty myös käsitettä privativismi, mikä korostaa erityisesti sitä, kuinka kuvaajien katse 1980-luvulla kääntyi yksityiseen ja intiimiin, omaan itseen ja fyysiseen lähiympäristöön²²⁶.

Subjektiiivisen valokuvauksen käsitteen lanseerasi 1950-luvun alussa saksalainen valokuvaaja, valokuvauksen opettaja ja teoreetikko Otto Steinert (1915–1978). Steinert ja hänen ympärilleen muodostunut fotoform-ryhmä julistivat luovan, kaikista ulkoisista ehdoista ja vaatimuksista riippumattoman ja vapaan valokuvauksen sanomaa. Steinert järjesti 1950-luvulla kolme kansainvälistä Subjektive Fotografie -nimeä kantanutta valokuvanäyttelyä, joista ensimmäinen pidettiin Saarbrückenissä vuonna 1951. Näyttelyiden ja niihin liittyneiden julkaisujen myötä Steinertin manifestoiman subjektiivisen valokuvauksen ajatukset levisivät 1950-luvulla nopeasti muualle Eurooppaan, Amerikkaan ja Japaniin.²²⁷

Otto Steinertin mukaan valokuvaajalla on kuvan tuottamisprosessin yhteydessä käytettävissään tiettyjä keinoja, joiden avulla hän voi vaikuttaa siihen, millaiseksi lopullinen kuva muotoutuu. Näitä keinoja Steinert kutsuu valokuvauksen luoviksi ominaisuuksiksi. Sen perusteella, miten valokuvaaja on käyttänyt hyväkseen kyseisiä luovia ominaisuuksia, voidaan valokuvauksesta erottaa laadullisesti erilaisia tasoja. Artikkelissaan *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie* (1955) Steinert jakaa valokuvauksen neljään laatukategoriaan: 1. jäljentävä valokuva (*die reproduktive fotografische Abbildung*), 2. edustava valokuva (*die darstellende fotografische Abbildung*), 3. edustava valokuvateos (*die darstellende fotografische Gestaltung*) ja 4. itseisarvoinen valokuvateos (*die absolute fotografische Gestaltung*)²²⁸. Kaksi ensimmäistä tasoa kuuluvat soveltavan valokuvauksen piiriin, ja niissä tavoitteena on kohteen neutraali esittäminen. Kaksi jälkimmäistä kategoriata puolestaan edustavat Steinertin mukaan subjektiivista valokuvausta, jossa kuvaajan luovuus ja oma näkemys pääse-

²²⁵ mm. Elovirta 1992, 422; Rastenberger 2015, 187.

²²⁶ Privativismiin käsitettä käyttää mm. Olli Haapio. Dokumentaarista valokuvausta käsittelevä Haapio kokee subjektiivisen valokuvauksen käsitteen ongelmalliseksi, sillä oikeastaan subjektiiviseksi kutsuttu valokuvaus ei ole hänen mukaansa sen subjektiivisempaa kuin muukaan valokuvaus. Privatismikäsitys tuo selkeämmin esiin siirtymän yhteiskunnallisesta privaattiin. Haapio, 1992, 414.

²²⁷ Subjektive Fotografie 2 järjestettiin Saarbrückenissä 1954 ja Subjektive Fotografie 3 -näyttely pidettiin Kölnin Photokina-tapahtuman yhteydessä 1958. Sunila 1985, 8-12.

²²⁸ Steinertin artikkeli on julkaistu Ritva Keski-Korhosen suomentamana nimellä *Valokuvauksen luovista mahdollisuuksista* vuonna 1986 Martti Lintusen toimittamassa teoksessa *Kuvista sanoin 3*. Ilmaiset jäljentävä valokuva, edustava valokuva, edustava valokuvateos ja itseisarvoinen valokuvateos ovat Keski-Korhosen suomennoksia Steinertin alkuperäistekstin käsitteille. Steinert 1986, 67. Mielestäni suomennokset eivät kuitenkaan täysin vastaa Steinertin käyttämien saksankielisten nimitysten merkityssisältöjä, joten nostan suomennosten rinnalle tässä yhteydessä myös alkuperäiset ilmaisut.

vät esiin. Edustava valokuvateoksen tapauksessa kohde säilyttää tunnistettavan hahmonsa, mutta kuvasta välitty myös kuvaajan tulkinnallinen panos. Itseisarvoisessa valokuvateoksessa kuvan viittaussuhde kohteeseen menettää täysin merkityksensä, ja kohde alistetaan pelkäksi materiaaliksi ja muotoelementiksi kuvaajan omalle luovalle ilmaisulle. Esimerkkeinä puhtaasta absoluuttisesta, itseisarvoisesta valokuvauksesta Steinert mainitsee muun muassa fotogrammit ja luminogrammit.²²⁹

Steinertin synnyttämä subjektiivisen valokuvauksen liike syntyi vastareaktionä kansallissosialismin aikaiselle tukahduttavalle ja rajoittavalle ilmapiirille, jossa valokuva oli valjastettu poliittisten ja yhteiskunnallisten tavoitteiden palvelukseen. Liikkeeseen kuuluneiden kuvaajien työskentelyn painopiste olikin abstraktissa kuvailmaisussa. Subjektiivisen valokuvauksen manifestoima ajatus luovan valokuvauksen täydellisestä vapaudesta ja riippumattomuudesta johti kuitenkin pian todellisuuspakoiseen ja hengettömään formalismiin. 1950-luvun loppuun mennessä subjektiivisen valokuvauksen suunnan voidaan katsoa tulleen tiensä päähän.²³⁰

1980-luvulla uudelleen lanseeratussa subjektiivisessa valokuvauksessa on havaittavissa tiettyjä yhtymäkohtia Steinertin subjektiivisen valokuvauksen manifestiin. Sakari Sunila arvioi vuonna 1985, että 1980-luvun taiteilijakeskeisyys ja vapaan valokuvataiteilijan ihanteet muistuttavat olennaisesti Steinertin perusajatusta valokuvataiteen täydellisestä vapaudesta²³¹. Aivan kuten Steinertin koulukunta, niin myös 1980-luvun subjektiivinen valokuvaus vannoi luovuuden sekä kuvaajälhtöisen ilmaisun ja tulkinnan nimeen. Tämän lisäksi subjektiivisen valokuvauksen käsitteen voidaan molempina vuosikymmenenä katsoa toimineen erottautumisen välineenä suhteessa muuhun, soveltavaan valokuvaukseen. Kuitenkin ratkaisevana erona 1950- ja 1980-luvun subjektiivisen valokuvauksen käsityksissä voidaan pitää sitä, että Steinertille kuvan kohde toimi ensisijaisesti pelkkänä sommittelun muotoelementtinä, kun taas 1980-luvun subjektiivisissa kuvien sisältö ei ollut muodolle alisteinen, vaan muoto pikemminkin tuki kuvien sisällöllistä sanomaa²³².

Fotogenesis-ryhmälle subjektiivisessa valokuvauksessa oli kyse ennen kaikkea henkilökohtaisesta ilmaisusta. Ryhmä halusi haastaa ja kumota vallalla olleen käsityksen valokuvan objektiivisuudesta ja todellisuutta jäljentävästä luonteesta. Siinä missä objektivismi häivytti ja yritti kieltää valokuvaajan minä-subjektin olemassaolon, Foto-

²²⁹ Steinert 1955, 7–12.

²³⁰ Sunila 1985, 9, 12

²³¹ mts. 12.

²³² Elovirta 1992, 422.

genesis-ryhmän näkemyksen mukaan henkilökohtaisuus oli aina läsnä valokuvassa²³³. Ensimmäisessä Fotogenesis-julkaisussa Mikko Hietaharju muistuttaa lukijoita siitä, kuinka kuvaajan perusolemus, hänen tietonsa, kokemuksensa ja asenteensa heijastuvat aina valokuvaan. Jokaisen henkilökohtainen tapa hahmottaa todellisuutta määrittää sekä sitä, minkä kukin kokee kuvaamisen arvoiseksi että sitä, miten hän kohteen kuvaa. Valokuva onkin aina subjektiivisten, joko tiedostettujen tai tiedostamattomien, valintojen tulosta.²³⁴ Haastattelussa Hietaharju selittää subjektiivista valokuvausta seuraavasti: ”Ajatuksena oli siis henkilökohtaisessa valokuvailmaisussa tai subjektiivisessa kuvauksessa oli se ajatus, että, silloin oli, kun filmille kuvattiin, että se todellisuus, minkä palasen sä siitä valitset, on hyvin voimakkaasti sun oma valinta, ja sä käytät nyt vaan tämmöistä välinettä tuodaksesi sen esille.”²³⁵

Subjektiivisessa valokuvauksessa kamera alistuu välineeksi kuvaajan henkilökohtaiselle ilmaisulle. Kamerasta tulee kuvaajan ”persoonan jatke”²³⁶ tai kuten Kapa asian ilmaisee: ”Kamera ei ole pelkästään silmien jatke, se on myös aivojen jatke, tunteitten tulkki ja uskollinen matkatoveri”²³⁷. Kuvan lähtökohtana toimivat kuvaajan omat tunteet, kokemukset ja ajatukset. Kapan mukaan subjektiivinen valokuvaus ”oli niinku enemmän sisältä lähtöisin ja omien näkemysten, omien katsantokantojen ja omien tulkintojen esiintuoma. Eikä sillä tavalla kohdelähtöinen, jossa niinku pyritään tuomaan sen kohteen ominaisuudet esiin.”²³⁸

Subjektiivisuus oli Fotogenesisille valokuvausta määrittävä perusajatus ja sen lähtökohta, eikä se ollut sidoksissa tiettyyn tyyliin. Fotogenesisin piirissä subjektiivinen valokuvaus kattoikin sisäänsä hyvin laajan kirjon erilaisia kuvaustapoja ja aihepiirejä. Fotogenesis-lehdissä ja ryhmänäyttelyissä oli esillä niin taiteellista, käsitteellistä, surrealistista kuin dokumentaaristakin valokuvaa. Ryhmän jäsenistä ehkä radikaaleimmin puhtaasta valokuvailmaisusta irrottautui Kapa, joka esimerkiksi loi kuviinsa ajan jälkiä raaputtamalla negatiiveja sekä yhdisti valokuvaan maalausta ja grafiikkaa. ”Kuva itsessään on tärkein, ei se, millä se tuotetaan. Minulle kamera sopii parhaiten, eikä se sido minua mihinkään.”, Kapa totesi vuonna 1986²³⁹. Matti Salmea puolestaan voidaan pitää tyyllillisesti puhtaana dokumentarismien edustajana. Kuitenkin myös

²³³ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²³⁴ Hietaharju 1981.

²³⁵ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²³⁶ Hietaharju 1981.

²³⁷ Fotogenesis 1/1981, 24.

²³⁸ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²³⁹ Mänttari, *Kansan Uutiset* 8.1.1986.

Salmen teokset ovat aina lähtökohtaisesti sidoksissa hänen omaan henkilökohtaiseen maailmaansa, hänen ajatuksiinsa ja havaintoihinsa²⁴⁰.

Mikko Hietaharjun on luonnehtinut valokuvauksen olevan oman itsen etsimistä ja oman persoonallisuuden kartoittamista kuvan kautta²⁴¹. Kuviensa kautta Fotogenesiksen kuvaajat tarkastelivat itseään, omaa elämäänsä ja suhdettaan ympäristöön, ja valokuvien aiheet elivät ja muuttuivat kuvaajien omien elämäntilanteiden myötä. Kun ryhmän jäsenille alkoi kertyä perhettä, tuli omista lapsista monille varsin luonnollinen kuvauskohde²⁴². Subjektiiiviselle valokuvaukselle olikin tunnusomaista, ettei yksityisen piiriin kuuluvien asioiden, kuten oman kodin tai perheenjäsenten kuvaamista arasteltu. Ilkka Keskinen näki subjektiiivisen valokuvauksen arvon olevan siinä, että sen myötä myös pienestä ja arkisesta oli tuli kuvaamisen arvoista: ”Samalla tämä meidän tyylimme tuo kuvan lähelle pientä ihmistä ja tavallista elämää. Ei tarvitse lähteä etsimään upeita ja erikoisia kuvakulmia vaan kartoittaa pikemmin sellaisia asioita jotka ovat joka hetki ympärillämme.”²⁴³

Parhaimmillaan subjektiiivisessä valokuvauksessa yhdistyi Mikko Hietaharjun mukaan sekä yksityinen että yleinen: ”Subjektiiivisuus valokuvauksessa tarkoittaa kai oman elämän ja omien kokemusten kuvaamista niin että niillä on jotain yleistettävyyssarvoa”²⁴⁴. Fotogenesis-ryhmäläisten mielestä hyvässä subjektiiivisessä valokuvassa täytyy aina säilyä jotain tunnistettavaa, jotta se liikauttaa, aktivoi katsojan mielen. Liian abstraktit ja originellit kuvat eivät avaudu.²⁴⁵ Mikko Hietaharjun mukaan Fotogenesiksen valokuvien vahvuus olikin niiden kyvyssä herättää katsojissa reaktioita: ”Mutta sillä tavalla koko ajan meillä kaikilla oli se ajatus, että niiden pitää välittää kaikille jotakin. Ja se oli varmaan yks Fotogenesiksen voima, et kuvat oli semmoisia, et ne avautui. Kuka tahansa otti sen lehden, niin sai jotakin. Joko hän kauhistui tai ihastui tai... Mutta että ne ei ollut silleen noin vain sivuutettavia, välinpitämättömiä, että niihin ei voinut suhtautua, että ’aha, tämmöistä matskua’ vaan että ne herätti.”²⁴⁶

Fotogenesikselle kuvan tärkein arvointikriteeri olikin sen kyvyssä herättää ajatuksia ja tunteita. Hietaharjun mukaan keskustelut hyvästä ja huonosta valokuvasta olivat sinänsä turhia, pitäisi paremminkin puhua mielenkiintoisista ja vähemmän mielenkiin-

²⁴⁰ Salmi, haastattelu 27.1.2015.

²⁴¹ eo. *Jylykkäri* 24.2.1981.

²⁴² Fotogenesis-ryhmän jäsenistä ainakin Mikko Hietaharjulta, Ilkka Keskiseltä, Kapalta ja Matti Salmelta on ollut esillä teoksia, joissa esiintyy heidän omia lapsiaan. Komppa, *Keskisuomalainen* 27.2.1986.

²⁴³ eo. *Jylykkäri* 24.2.1981.

²⁴⁴ mt.

²⁴⁵ Uusitorppa 1984, 14–15.

²⁴⁶ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

toisista kuvista²⁴⁷. ”Hyvässä valokuvassa, lasketaan se sitten valokuvataiteen piiriin tai ei, on yksinkertaisesti sellaista jännitettä ettei se jätä katsojaansa koskaan kylmäksi”²⁴⁸. Katsojien reaktiot, olivatpa ne millaisia tahansa, olivat siis enemmän kuin toivottuja. Ilkka Keskinen muistuttaakin, että subjektiivisuus merkitsi Fotogenesikselle paitsi kuvaajan, niin myös katsojan subjektiivisten kokemusten tunnistamista. Valokuvaajan täytyy aina hyväksyä se, ettei katsojan loppukokemus ole koskaan ennakoitavissa, sillä jokainen tarkastelee ja tulkitsee kuvia omista lähtökohdistaan.²⁴⁹ Matti Salmen mukaan Fotogenesiksen kokeileva kuvakieli toi uusia ulottuvuuksia perinteiseen katsojan ja kuvan väliseen suhteeseen ja asetti samalla myös katsojalle uudenlaisia vaatimuksia²⁵⁰.

Fotogenesis-ryhmä pyrki horjuttamaan käsitystä kuvan todellisuutta jäljentävästä luonteesta ja sen objektiivisuudesta muun muassa kuvien käsittelyn ja tietoisien vääristelyn avulla. Esimerkiksi Mikko Hietaharju rikkoi mustavalkoisen dokumentarismia ja suoran valokuvauksen dogmaattisia oppeja värjäämällä kuviaan käsin ja käyttämällä kaksoisvalotusta. Pekka Helin puolestaan käytti muun muassa infrapunafilmejä ja punasuotimia saadakseen taivaan ja pilvet näkymään epätodellisina: ”...tavalliselle valokuvankatsojalle se niinku, että he huomais sitten, että täähän ei oo ihan kuin valokuva tai tässä on jotakin outoa.”²⁵¹ Omilla kuvilla haluttiinkin saada katsoja ajattelemaan ja kyseenalaistamaan valokuvien ”totuus”. ”Katsoja on pantava epäilemään, että mitä ihmettä tässä oikein tapahtuu”, kiteytti Mikko Hietaharju valokuvauksen uudenlaista luonnetta 1980-luvun alussa²⁵².

4.1.2. Vastavoima Helsinki-keskeisyydelle

Fotogenesis halusi toiminnallaan nousta vastustamaan valokuvataiteen Helsinki-keskeisyyttä. Sekä valokuvataiteen näyttelytilat että ainoat Suomessa ilmestyneet valokuva-alan julkaisut, *Valokuva*²⁵³ ja *Kameralehti*²⁵⁴ olivat keskittyneet maan pääkaupunkiin. Esille pääsivät vain tunnetut ja tunnustetut kuvaajat; pääkaupunkiseudun ulkopuolelta tulevien tuntemattomampien nimien oli liki mahdotonta saada kuviaan valokuvalehtien sivuille tai helsinkiläisgallerioiden seinille.²⁵⁵ ”[J]ulkisuudessa, medi-

²⁴⁷ Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984; Uusitorppa 1984, 15.

²⁴⁸ Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.

²⁴⁹ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

²⁵⁰ Juutilainen, ”Näkemisen taistelu” *Vastin* 30.8.1984.

²⁵¹ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁵² eo. *Jylkkäri* 24.2.1981.

²⁵³ *Valokuva* (1972–1997) oli Finnfoto ry.:n julkaisema ammattikuvaajille ja valokuvauksesta kiinnostuneille suunnattu aikakauslehti. Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 83.

²⁵⁴ *Kameralehti* (1950–) oli lähinnä harrastelijoille suunnattu valokuvauksen yleislehti, jonka julkaisusta vastasi Kameraseura ry. Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 82.

²⁵⁵ Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.

assa oli ehkä tommoinen alle kymmenen kuvaajaa, jotka sitten, sitten niinku pidettiin huippuna, ja ei paljon muista sitten puhuttu”, kuvaa Pekka Helin tilannetta 1970–1980-lukujen taitteessa.²⁵⁶ Myös Mikko Hietaharju näkee Fotogenesiksen olleen reaktio Helsinki-keskeiseen julkaisupolitiikkaan: ”Ja me haluttiin, mä luulen, että koska me tehtiin painotuote, niin me haluttiin korostaa, jollain tavalla ottaa kantaa tähän Helsinki-keskeisyyteen. Ei Helsinki-vastaisuuteen, mutta se alkoi kyllästyttää meitä kaikkia, ettei saanut kuviaan esille, koska siinä oli tietynlainen portinvartija, joka oli Valokuva-lehti ja sen toimituskunta.”²⁵⁷ Ryhmän mielestä olemassa olleet valokuvalehdet tuntuivat pelaavan varman päälle pysytellessään tutuissa ja turvallisissa nimissä ja toistaessaan omaa vakiintunutta käsitystään valokuvasta²⁵⁸.

Fotogenesikselle Helsinki-keskeisyyden vastustaminen merkitsi ennen kaikkea taistelua yksipuolista julkaisu- ja näyttelypolitiikkaa vastaan. 1980-luvun alussa vallitseva käsitys valokuvataiteesta oli hyvin suppea ja dogmaattinen. 1970-luvulta periytynyt yhteiskunnallinen dokumentarismi eli yhä vahvana. Toisaalta Fotogenesis vierasti myös käsityöläismäistä, vedostustaitoon perustuvaa modernistista valokuvausta, jota harjoitettiin etenkin Taideteollisen korkeakoulun piirissä²⁵⁹. Fotogenesis koki suomalaisen valokuvataiteen olleen liian konservatiivista: puhtaasta valokuvasta ja valtatyylistä ei saanut poiketa²⁶⁰. Mikko Hietaharju kuvaa tilannetta seuraavasti: ”Et toisaalta se oli oikein mielenkiintoista se valokuvauksen kenttä silloin Fotogenesiksen syntyaikeihin, et se tosiaan oli aika voimakkaasti railakkaalla kädellä mustavalkoisia kuvia tehtyä dokumentarismia ja sit toisaalta sitä käsityöperinnettä painottavaa. Ja me nähtiin täällä, siis Jyväskylässä, et täällä ei saanut omaa ääntään, kuviaan esille.”²⁶¹

Fotogenesis-ryhmän jäsenet seurasivat tiiviisti kansainvälisiä valokuva-alan julkaisuja, kuten sveitsiläistä Camera-lehteä, ja olivat hyvin perillä siitä, mihin suuntaan valokuvataide maailmalla kehittyi²⁶². Kapan mukaan he halusivat julkaisullaan viedä suomalaista valokuvausta kansainvälisten esimerkkien viitoittamaan suuntaan: ”Ja tuota tämmöistä subjektiivista valokuvausta ei oikeastaan Suomessa näkynyt missään. Sellaista, joka alkoi jo tuolla Keski-Euroopassa nostaa itseään aika vahvastikin

²⁵⁶ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁵⁷ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁵⁸ Lintonen 1983, 10.

²⁵⁹ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015. Käsityöläismäistä painotusta valokuvakoulutuksen piirissä 1980-luvulla edusti mm. Pentti Sammallahti. Ks. Rastenberger 2015, 173, 175.

²⁶⁰ Lintonen 1983, 10.

²⁶¹ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁶² mt.

esille. Niin me ajateltiin, että tehdään tommoinen tavallaan niinku vastapooli tolle Valokuva-lehdelle.”²⁶³

Fotogenesikselle valokuvauksen Helsinki-keskeisyys oli luonteeltaan sekä maantieteellistä että sisällöllistä. Näin ollen Fotogenesiksen keskeiset tavoitteet, Helsinki-keskeisyyden vastustaminen ja subjektiivisen valokuvauksen edistäminen, kulkivat käsi kädessä. Kaiken kaikkiaan kyse oli siis siitä, että ryhmä halusi monipuolistaa suomalaisen valokuvauksen kenttää niin geografisessa kuin kuvailmaisullisessakin mielessä. Omalla julkaisulla haluttiin tarjota foorumi kaikille niille, jotka tuolloin jäivät yksipuoliseksi koetun Helsinki-keskeisen toiminnan ulkopuolelle²⁶⁴.

Fotogenesiksen pyrkimyksenä oli nostaa esiin maakuntien ääni, osoittaa, että ”maalakin osataan”²⁶⁵. Koska lehteä tehtiin ryhmän omien kontaktien varassa, painottuivat jyvaskyläläisyys ja keskisuomalaisuus Fotogenesis-julkaisuissa huomattavasti. Vuonna 1983 Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnalle tekemässään apurahanomuksessa Fotogenesis-työryhmä totesi: ”Olemassaolonsa aikana FOTOGENESIS on esitellyt 23:en valokuvaajan tuotantoa. Edellä mainituista kuvaajista on noin 2/3 ollut jyvaskyläläisiä ja tämä suhde tulee säilymään jatkossakin”²⁶⁶. Lehden kuvaajavalintoja tehtäessä ei valokuvaajan asuinpaikalla ollut kuitenkaan viime kädessä ratkaisevaa merkitystä, ja myöhemmissä julkaisuissa mukaan otettiin myös pääkaupunkiseudun kuvaajia²⁶⁷. Olennaisinta oli löytää taitavia valokuvaajia, jotka edustivat Fotogenesiksen kannattamaa subjektiivista ja persoonallista kuvailmaisua.

Fotogenesis onnistui toiminnallaan horjuttamaan Helsingin hegemoniaa ja sai huomion kiinnittymään myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella tapahtuvaan valokuvataiteelliseen toimintaan ja sen monipuolisuuteen. Viimeistään valtionpalkinnon myötä tulleen valtakunnallisen tunnettuuden myötä lanseerattiinkin termi ”jyvaskyläläiskuvaus”²⁶⁸, jolla viitattiin nimenomaan Fotogenesikseen ja sen edustamaan subjektiiviseen valokuvaukseen. Fotogenesiksen valtakunnallisesta merkityksestä kertoo myös sen huomioiminen ruotsalaisen *Aktuell Fotografi*-valokuvalehden lokakuussa 1982 ilmestyneessä suomalaista valokuvausta käsittelevässä erikoisartikkelissa *Fotografi i Finland*. Laajasti, mutta äärimmäisen Helsinki-keskeisesti suomalaisia valokuvaajia

²⁶³ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²⁶⁴ Lintonen 1983, 10.

²⁶⁵ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²⁶⁶ Työryhmä Fotogenesiksen avustushakemus Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnalle 1983.

²⁶⁷ mm. Stefan Bremer.

²⁶⁸ Lehdistössä käytettiin käsitteitä ”jyvaskyläläiskuvaus” tai ”jyvaskyläläinen valokuvaus”. Mm. JK., *Keskisuomalainen* 19.6.1984; Komppa, *Keskisuomalainen* 19.9.1987; Mänttari, *Kansan Uutiset* 14.1.1988.

sekä valokuvakoulusta, näyttely- ja julkaisutoimintaa esittelevässä jutussa Fotogenesis-lehti Jyväskylästä²⁶⁹ oli nostettu keskeisten suomalaisten valokuvataiteen ilmiöiden joukkoon.²⁷⁰

4.1.3. Valokuvafilosofisen keskustelun herättäjä

Fotogenesisin erityispiirteinä voidaan pitää sen jäsenten kiinnostusta valokuvafilosofiseen pohdintaan. Omalla toiminnallaan ryhmä pyrki synnyttämään ja vauhdittamaan filosofistyyllistä keskustelua valokuvataiteesta ja sen estetiikasta. Painotuksen taustalla voi nähdä selkeän yhteyden Genesis-lehden toimintaan. Keskeistä oli erityisesti Genesisissä vaikuttaneen Toivo Salosen, ryhmän filosofijäsenen, osallistuminen myös Fotogenesisiin. Muista ryhmän jäsenistä etenkin Mikko Hietaharju oli kiinnostunut filosofisista kysymyksistä, ja hän on 1980-luvulta alkaen pohtinut erityisesti valokuvauksen ja itämaiseen zen-ajattelun yhtäläisyyttä²⁷¹. Lisäksi yksi selitys Fotogenesis-ryhmän valokuvateoreettiseen painotukseen oli varmasti ryhmän vahva sidos akateemiseen maailmaan: Yliopiston ilmapiiri oli omiaan ruokkimaan ryhmän jäsenten tarvetta asioiden kriittiseen ja syvälliseen tarkasteluun.

Haastattelemistani ryhmän jäsenistä kaikki kokivat filosofisten, pohdiskelevien tekstien olleen olennainen osa Fotogenesis-julkaisua²⁷². Kirjoituksia haluttiin saada jokaiseen lehteen²⁷³, ja niiden tuli olla linjassa julkaisun kokonaisidean kanssa²⁷⁴. Fotogenesis-lehden artikkelit keskittyivätkin pääasiassa pohtimaan valokuvauksen subjektiivista luonnetta ja valokuvausta taidemuotona. Ilkka Keskinen näkee tekstien merkityksen olleen erityisesti siinä, että ne auttoivat selventämään ja perustelemaan ryhmän tavoitteita²⁷⁵. Kapan mukaan filosofisella pohdiskelulla pyrittiin ”syväluotamaan sitä valokuvataiteen sisältöä ja asemaa”²⁷⁶.

Fotogenesis-jäsenet kokivat, ettei Suomessa 1980-luvun alussa ollut foorumia sentyyppiselle valokuvafilosofiselle pohdinnalle, jota he julkaisullaan halusivat edistää²⁷⁷. He halusivat vähemmän keskustelua valokuvauksen tekniikasta ja enemmän keskus-

²⁶⁹ Lehden artikkelissa Jyväskylä on tosin kirjoitettu muotoon *Jyväskylä*.

²⁷⁰ Alenius 1982.

²⁷¹ Mikko Hietaharju on julkaissut aihetta käsittelevät teokset *Valokuvauksen zen* (1983) sekä *Paperilyhyt virrassa. Zen ja valokuvaus* (2014).

²⁷² Helin, haastattelu 30.1.2015; Hietaharju, haastattelu 13.1.2015; Kapanen, haastattelu 21.1.2015; Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Salmi, haastattelu 27.1.2015.

²⁷³ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁷⁴ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁷⁵ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

²⁷⁶ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²⁷⁷ Helin, haastattelu 30.1.2015; Keskinen, haastattelu 19.1.2015; Salmi, haastattelu 27.1.2015.

telua valokuvasta välineenä²⁷⁸. Suomalaisia valokuva-alan julkaisuja ja niiden toimituksellisia ratkaisuja tutkineen Kati Heikan mukaan valokuvauksen teoriakeskustelu oli Suomessa 1960-luvun lopulle saakka rajoittunut pääsääntöisesti Kameralehden sivuilla käytyihin pohdintoihin kuvan sommitteluun liittyvistä kysymyksistä. Vuonna 1972 perustetun Valokuva-lehden myötä teoreettisen keskustelun painopiste puolestaan siirtyi enemmän valokuvan yhteiskunnallisen roolin pohdintaan ja sen korostamiseen.²⁷⁹ Vahvasti filosofispainotteisella linjallaan Fotogenesis edusti toisenlaista lähestymistapaa kuin Valokuva ja Kameralehti. Suomesta tuntui puuttuvan syvälinen pohdinta valokuvauksesta ilmaisumuotona.

Lehden sisältöä koskevilla päätöksillä ja linjavedoilla on ratkaiseva vaikutus siihen, kuinka lehti profiloituu suhteessa muihin julkaisuihin. Heikan mukaan valokuva-alan lehtien toimituksellinen profiili tulee selkeimmin esiin eri juttutyyppeiden suhdetta sekä lehden graafisia ratkaisuja tarkasteltaessa. Valokuvalehtien keskeisimpinä juttutyypeinä Heikka mainitsee valokuvauksen tekniikkaa käsittelevät kirjoitukset, teosesitteilyt sekä valokuvauksen teorian. Näistä tekniikkaan liittyvät kysymykset ovat yleisesti painottuneet etenkin vanhemmissa valokuva-alan julkaisuissa.²⁸⁰ 1980-luvulla ilmestyneissä suomalaisissa valokuvajulkaisuissa oli havaittavissa selkeää linjajakoa valokuvaustekniikkaan liittyvien juttujen osalta. Tekniset kysymykset olivat keskiössä Kameralehdessä, joka oli pääasiassa valokuvauksen harrastelijoille tarkoitettu lehti. Enemmän ammattikuvaajille ja valokuvakulttuurin edistämiseen kiinnostuneille suunnattu Valokuva-lehti käsitteli sen sijaan tekniikkaa ja välineitä vain toissijaisesti.²⁸¹ Fotogenesis oli kuitenkin aivan ensimmäinen suomalainen valokuva-alan lehti, jossa ei käsitelty lainkaan valokuvauksen tekniikkaan liittyviä kysymyksiä²⁸².

Heikan mukaan siitä saakka kun valokuvauksesta tuli kaiken kansan harrastus, on valokuvatekniisiin kysymyksiin keskittyminen koettu vakavasti valokuvaukseen suhtautuvien parissa helposti amatöörimäisenä ja rahvaanomaisena. Valokuvausteknisten kysymysten ulossulkemisella on puolestaan tietoisesti pyritty nostamaan valokuvaus osaksi korkeakulttuuria, tieteen ja taiteen sfääriin. Vakavasti otettavien valokuvataidelehtien parissa valokuvaustekniikan käsittely onkin mielellään sivuutettu tai jätetty vähäiselle huomiolle.²⁸³ Sivuuttamalla täysin kuvan tekemiseen liittyvät tekniset kysymykset ja painottamalla sen sijaan valokuvafilosofista keskustelua Foto-

²⁷⁸ Mikko Hietaharju koki saman lähtökohdan keskeiseksi tavoitteeksi myös omalle työlleen valokuvauksen läänintaiteilijana. Uusitorppa, *Helsingin Sanomat* 15.9.1987.

²⁷⁹ Heikka 2000, 119–121.

²⁸⁰ mts. 112.

²⁸¹ Ikäläinen & Hämäläinen 1983, 83–84.

²⁸² Heikka 2000, 113.

²⁸³ mts. 113.

genesiksen voidaan siis katsoa pyrkineen profiloitumaan vakavasti otettavana valokuvaan keskittyvänä taide- ja kulttuurilehtenä. Heikka näkeekin selkeän oireellisen kytköksen Fotogenesiksen toimituksellisen linjan ja lehden akateemisen taustan välillä²⁸⁴.

Heikan näkemyksen mukaan 1970- ja 1980-lukujen Suomessa valokuvan ympärillä oli paljon yleistä kihelmöintiä ja mieltä askarruttaneita kysymyksiä, mutta niitä ratkaistiin enemmän tekemällä kuin pohtimalla²⁸⁵. Fotogenesis yhdisti kuitenkin molemmat ulottuvuudet: konkreettinen tekeminen niin valokuvauksen kuin julkaisu- ja näyttelytoiminnankin saralla liittyi saumattomasti valokuvafilosofiseen pohdintaan. Fotogenesis aktivoi valokuvataiteeseen liittyvää keskustelua paitsi teksteillään myös valokuvillaan. Rajoja rikkovilla ja kokeilevilla kuvillaan he halusivat kyseenalaistaa valalla ollutta kapeaa ja konservatiivista valokuvakäsitystä. Teostensa kautta he halusivat saada ihmiset pohtimaan valokuvailmaisun ontologiaa ja kuvaajan roolia luovana subjektina.

Pohjimmiltaan filosofisessa keskustelussa oli kuitenkin kyse myös paljon laajemmista asioista kuin pelkästään valokuvauksesta. Fotogenesiksen ajattelumaailman taustalla näkyy yhteys Genesis-lehden tavoitteeseen ulottaa filosofinen keskustelu osaksi ympäröivän maailman ja arkisten ilmiöiden tarkastelua. Filosofia nähtiin olennaisena osana kulttuuria ja sivistystä, osana ihmisyyttä. ”Filosofinen pohdinta on ehdottoman tärkeää, myös sellainen joka ei suoranaisesti liity valokuvaukseen. Ensin pitää olla ihminen, jotta voisi olla valokuvaaja. Ja ihminen on paljon muutakin kuin valokuvantekijä”, Mikko Hietaharju totesi vuonna 1981²⁸⁶.

4.1.4. Marginaalista muutoksen etujoukkoihin

1980-luvun alussa valokuvataide eli murroskautta. Nuori kuvaajasukupolvi koki 1970-luvun yhteiskunnallisen dokumentarismien ja suoran valokuvauksen puhtasoppisuuden ahtaiksi ja rajoittaviksi²⁸⁷. Uusi polvi Fotogenesis etunenässä halusi irrottautua teennäiseltä tuntuvasta objektivismista ja antaa tilaa uudelle, subjektiiviseksi kutsutulle valokuvailmaisulle²⁸⁸. Valokuvataiteen siirtymä vahvasti dokumentaarista kuvauksesta subjektiiviseen ilmaisuun tapahtui vähitellen: 1970-luvun alun yhteiskunta-

²⁸⁴ Heikka 2000, 113.

²⁸⁵ mts. 121–122.

²⁸⁶ eo. *Jylkkäri* 24.4.1981.

²⁸⁷ Haapio 1992, 413.,

²⁸⁸ Täytyy huomauttaa, että myös Fotogenesis-ryhmän jäsenillä oli oma taustansa 1970-luvun yhteiskunnallisen dokumentarismien parissa: esimerkiksi Ilkka Keskinen *Pikimiehiä*-kuvasarjaa vuodelta 1977 voidaan pitää vasemmistolaisen työläiskuvauksen mallinäytteenä. Ryhmän jäsenet siis tunsivat hyvin sen, mitä 1980-luvun alussa lähtivät kritisoimaan ja vastustamaan.

kriittisyys vaihtui ensin ympäristöä tallentavaan valokuvaukseen, jonka jälkeen katse alkoi pikkuhiljaa kääntyä yhä enemmän kohti kuvaajan omaa elämänpiiriä ja hänen omia kokemuksiaan²⁸⁹.

1980-luvulla nousseella uudella kuvaajasukupolvella oli tarve liittää valokuviin oma persoonansa, tutkia itseään kuvien kautta ja nostaa oma tekijäsubjekti korostetusti näkyviin²⁹⁰. Subjekttiivisen valokuvauksen nimeen vannoneiden nuorten kuvaajien ekspressiivisyydessä ja kapinallisuudessa on nähty yhtäläisyyksiä taiteen kenttään voimakkaasti vaikuttaneeseen rock-kulttuuriin²⁹¹. Myös Fotogenesiksen toiminnassa on aistittavissa rockin kapinahenkeä²⁹²: ”Me olemme anarkistinen porukka”, ryhmä julisti Valokuva-lehden haastattelussa 1983²⁹³. Tekemissäni haastatteluissa ryhmän jäsenet puhuvat toistuvasti vastavoimasta²⁹⁴, vasta-aallosta²⁹⁵, vaihtoehdosta²⁹⁶ ja protestista²⁹⁷. ”Protesti oli aika tärkeä osa siinä [Fotogenesiksessä]. Sen aikaista valokuvakenttää tai valokuvataiteen kenttään kohdistuvaa” Kapa toteaa²⁹⁸.

Fotogenesis oli muutosvoima, joka kumpusi valokuvataiteen reuna-alueilta, sen marginaalista. 1980-luvun alun Helsinki-keskeisessä valokuvataiteen kentässä Jyväskylä kuului valokuvataiteen periferiaan. Pääkaupunkiseudun ulkopuolelta tulleiden kuvaajien kynnyks päästä esiin valokuvataiteen keskeisissä näyttelyissä tai valtakunnallisissa julkaisuissa tuntui välillä ylitsepääsemättömältä. ”Valokuvaajien tekijät ovat Helsingissä. On siis ymmärrettävää, ettei Helsingin ulkopuolella ole valokuvausta”, totesi Kapa ironisesti Valokuvauksen vuosikirjaan 1985 kirjoittamissaan paragrafoissa²⁹⁹. Myös valokuvakäsityksiltään ja -ilmaisultaan Fotogenesis edusti vaihtoehtoa valokuvauksen valtavirralle: Subjekttiivisen ja kokeilevan valokuvailmaisun kannattajana Fotogenesis poikkesi selkeästi valokuvataiteen kenttää dominoineesta dokumentaristisesta ja suoran valokuvauksen periaatteita korostavasta linjasta.

²⁸⁹ Lintonen 2014b, 63

²⁹⁰ Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 168.

²⁹¹ Mm. Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 168. Valokuvan ja rockin yhtäläisyyttä manifestoi erityisesti Helsingin Lepakko Galleriassa 1982 järjestetty *Valokuva on Rock* -näyttely, johon osallistuivat mm. Stefan Bremer, Keijo Kansonen, Taneli Eskola ja Ben Kaila. Ks. Elovirta 1999a, 88.

²⁹² Kulttuuriympyröissä liikkuneille Fotogenesis-jäsenille myös musiikkipiirit olivat tuttuja. Esim. Pekka Helin avusti Sound-lehteä. Lintonen 1983, 17. Lisäksi Fotogenesis-lehden numeroiden mainostamisessa käytettiin Helinin ottamia kuvia, joissa tunnetut muusikot kuten Hanoi Rocks ja Mike Monroe sekä M.A. Numminen poseerasivat Fotogenesis-julkaisun kanssa.

²⁹³ Lintonen 1983, 10.

²⁹⁴ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

²⁹⁵ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

²⁹⁶ Helin, haastattelu 30.1.2015.

²⁹⁷ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

²⁹⁸ mt.

²⁹⁹ Kapanen 1985, 59.

Fotogenesis-ryhmällä ei kokonaisuudessaan ollut myöskään koulutuksen kautta saatua etua, joka olisi auttanut avaamaan tietä valokuvataiteen parrasvaloihin. Fotogenesisin jäsenistä ainoastaan Kapalla oli muodollinen valokuvakoulutus ja muut olivat enemmän tai vähemmän itseoppineita. Alan koulutuksen katsotaan olevan kuvaajan urakehityksen kannalta merkittävä etu erityisesti sen tarjoaman sosiaalisen pääoman vuoksi. Koulutus antaa eväitä valokuvataiteilijana toimimiselle sosiaalisella alan toimintatapoihin ja käytänteisiin sekä auttamalla luomaan tärkeitä kontaktiverkostoja.³⁰⁰ Suomessa valokuvakoulutuksen arvostus ja sen vaikuttavuus kasvoivat merkittävästi opiskelijamäärien lisääntyessä 1970- ja 1980-luvuilla alalla tapahtuneiden koulutusuudistusten seurauksena. Samalla valokuvataiteen kentän sisäistä määrittelyä hyväksytyistä ja ”oikeista” tavoista tehdä valokuvataidetta alettiin yhä enenevässä määrin käydä alan koulutuksen piirissä³⁰¹.

Valokuvakoulutuksen merkitys siis kasvoi Suomessa huomattavasti 1980-luvulla. Suomalaisten valokuvataiteilijoiden asemaa 1980–1990-lukujen taitteessa tutkineen Sari Karttusen mukaan valokuvataiteessa koulutuksella ei kuitenkaan ollut aivan yhtä suurta merkitystä oman alan kentälle pääsyssä kuin kuvataiteen³⁰² puolella. Karttusen tutkimuksen mukaan 1980-luvun lopussa noin puolet suomalaisista valokuvataiteilijoista oli opiskellut valokuvausta Taideteollisessa korkeakoulussa tai Lahden muotoiluinstituutissa. Kahdella viidesosalla valokuvataiteilijoista ei puolestaan ollut minkäänlaista valokuvausalan koulutusta mahdollisia kursseja lukuun ottamatta.³⁰³ Valokuvakoulutuksen puutetta ei siis sinällään voida pitää ratkaisevana esteenä valokuvataiteen kentälle pääsyssä, mutta se saattaa osaltaan vaikeuttaa kuvaajan esiintuloa ja kentän hyväksynnän saavuttamista. Ulkopuolisuuden ja aliarvostuksen tunteet suhteessa valokuvakoulutuksen käyneisiin ”sisäpiiriläisiin” olivat varmasti kouluttamattomien kuvaajien parissa yleisiä. Kuten Ilkka Keskinen ensimmäisen Fotogenesis-lehden esipuheessa kirjoitti, kokivat he, että koulutetuilla oli usein ”etuotto” muihin lahjakkaisiin kuvaajiin verrattuna³⁰⁴.

³⁰⁰ Karttunen 1993, 55, 86.

³⁰¹ Rastenberger 2015, 171. Valokuvakoulutuksen merkitystä 1980-luvun valokuvataiteen kehityksessä ja uudistumisessa on usein haluttu korostaa puhumalla nimenomaan nuoresta *valokuvakoulutuksen saaneesta* sukupolvesta. Ks. esim. Lintonen 2014b, 63. Valokuvataiteilijoiden korkeaa koulutustasoa korostamalla voidaan samalla vahvistaa mielikuvaa valokuvataiteen korkeasta laadusta. Sitä voidaankin pitää yhtenä diskursiivisena keinona tehdä valokuvasta legitiimiä taidetta. Ks. Karttunen 1993, 88.

³⁰² Kuvataiteilijan asemasta ja koulutuksen merkityksestä kuvataidemaailmassa ks. myös Lepistö 1991.

³⁰³ Tutkimusjoukon koulutustasoa tarkastellessa on kuitenkin huomioitava eri ikäryhmien väliset erot ja niiden vaikutus kokonaiskuvaan. Vanhemman valokuvaajapolven keskuudessa alan koulutus oli huomattavasti harvinaisempaa kuin nuoremmilla kuvaajilla, sillä valokuvakoulutusta ei ollut aikaisemmin tarjolla muuta kuin ajoittaisesti ja kurssimuotoisena. Karttunen 1993, 86–89.

³⁰⁴ Keskinen 1981a.

”Fotogenesis. Kumma joukko” otsikoi Kati Lintonen Fotogenesisistä kertovan artikkelinsa Valokuva-lehdessä vuonna 1983³⁰⁵. Lintosen artikkelista kuvastuu hyvin se, kuinka Fotogenesisistä oli vaikea saada otetta: Mikä oikein oli tämä seitsemän keskenään hyvin erilaisen miehen muodostama ryhmä, joka teki yhteistyötä ilman varsinaista manifestia tai toimintasuunnitelmaa, mutta uskalsi silti rohkeasti haastaa ja kyseenalaistaa vallinneita arvoja ja konventioita? Fotogenesisin toiminta oli poikkeuksellista ja tuotti hedelmää. ”Tulos ainutkertainen koko Suomessa: oma valokuva-lehti Fotogenesis”³⁰⁶. Fotogenesis olikin valokuvataiteen kentän erikoisuus, outo lintu, joka ei välittänyt kentän vanhoista nokkimisäännöistä. Ulkopuolisuutta korostaa myös Ilkka Keskinen lausunto, jonka hän antoi sanomalehti Keskisuomalaiselle valtionpalkinnon saamiseen liittyvän haastattelun yhteydessä: ”Kun olemme tavallaan villi ryhmä emmekä ole mukana alan järjestöissä, jääme monista toimista paitsi”³⁰⁷. Marginaalista käsin ponnistaen ja omaehtoisesti toimien Fotogenesis vei eteenpäin ajatusta valokuvauksen subjektiivisuudesta ja taisteli monipuolisemman valokuvailmaisun puolesta.

Suomalaisen valokuvataiteen voimakas uudistumiskehitys 1980-luvun alkupuolella lähti liikkeelle julkisten valokuvataiteen instituutioiden ulkopuolelta käsin. Olli Haapion näkemyksen mukaan taidehallintoa ja sen instituutioiden toimintaa leimaa tyypillisesti pitäytyminen keskinkertaisessa ja konservatiivisessa. Uuden pelko ja riskien välttely johtavat siihen, ettei todellinen uudistuminen ole mahdollista niiden sisällä.³⁰⁸ Suomalaisen valokuvataiteen uudistumista luotsasivatkin 1970-luvun lopulta saakka eteenpäin valtion taidehallinnon ja vakiintuneen järjestökentän ulkopuoliset toimijat³⁰⁹. Kati Heikan mukaan 1970- ja 1980-lukujen taitteessa syntyi uudenlaista yksityisten aktiivisuuden perustuvaa toimintaa, jota edustivat muun muassa valokuvataidegalleria Hippolyte, Valokuvataide–Arkitaide -tapahtuma³¹⁰ sekä Fotogenesis-ryhmä³¹¹.

Yksityisten valokuva-aktiivien piirissä virinnyt muutos tuli lopulta niin näkyväksi, että siihen reagoitiin myös valtioneuhdehallinnon piirissä. Työryhmä Fotogenesisille, johon kuuluivat Helin, Hietaharju, Kapa, Keskinen, Salonen ja Salmi, myönnettiin valokuvataiteilijoiden valtionpalkinto vuonna 1984. Palkintoperusteluissaan valokuvatai-

³⁰⁵ Lintonen 1983, 10.

³⁰⁶ Lintonen 1983, 10.

³⁰⁷ ”Fotogenesis-ryhmä saa tänään valtionpalkinnon”, *Keskisuomalainen* 19.6.2015.

³⁰⁸ Haapio 1992, 412.

³⁰⁹ Lintonen 1988, 51, 73.

³¹⁰ Valokuvataide–Arkitaide oli Hippolyte-yhdistyksen ja myöhemmin Valokuvataiteen seuran organisoima tapahtuma, jossa yhdistyivät valokuvataiteeseen liittyvä keskustelu ja valokuvanäyttelyt. Ensimmäinen Valokuvataide–Arkitaide -tapahtuma järjestettiin vuonna 1979, ja 1980-luvulla tapahtumia oli neljä lisää, vuosina 1981, 1983, 1986 ja 1989. Ks. esim. Rauhala 2008, 69–80.

³¹¹ Heikka 2012, 8.

detoimikunta totesi: ”Korkeatasoisesta valokuvaa eri muodoissaan esittelevästä julkaisutoiminnasta, alueellisen vaihtoehdon tarjoamista sille, mitä nimitetään ’Helsinki keskeisyydeksi’ sekä erityisesti uutta kotimaista pohdiskelevaa valokuvafilosofista vuoropuhelua synnyttävästä estetiikasta.”³¹² Valokuvataidetoimikunnan perusteluissa kiteytyivät loppujen lopuksi samat asiat, joita Fotogenesis-ryhmä oli myös itse toiminnassaan korostanut.

Valokuvataiteen valtionpalkinnolla oli Fotogenesisille etenkin valtava symbolinen merkitys. Ilkka Keskinen totesi valtionpalkinnon saamisen yhteydessä sanomalehti Keski-suomalaiselle, että vaikka palkintorahakin tulee tarpeeseen, ei valokuvataiteen valtionpalkinto ole tärkeä niinkään rahallisesti kuin arvostuksen osoituksena³¹³. Viimeistään valtionpalkinnon myötä Fotogenesis saavutti valtakunnallisen tason tunnettuuden, ja ryhmä noteerattiin laajalti valtakunnallisessa mediassa. Myös Helsingin Sanomat tunnusti Fotogenesisin merkityksen valokuvauksen uudistajana: ”Viiden vuoden ajan on jyväskyläläinen Fotogenesis-ryhmä lölyttänyt suomalaista valokuvasta. Nimikkolehti miekkanaan ryhmä on taistellut subjektiivisen valokuvauksen puolesta ja on samalla murentanut Helsingin hegemoniaa suomalaisessa valokuva maailmassa.”³¹⁴

Valokuvataiteen valtionpalkinto oli tunnustus paitsi Fotogenesis-ryhmälle, niin myös laajemmin ottaen ”subjektiiviselle, itseen suunnatulle ja valokuvan rajoja koettelevalle valokuvaukselle”³¹⁵. Valokuvataiteen valtionpalkinnon vuonna 1984 saaneiden nimilistan tarkastelu kertoo valokuvataiteesta tapahtuneesta laajasta ilmapiiriin muutoksesta. Subjektiivinen valokuvaus ja uudenlainen, valokuvaa monipuolisesti käyttävä ilmaisu oli lyönyt itsensä läpi. Vuonna 1984 valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnon saivat työryhmä Fotogenesisin ohella muun muassa Ulla Jokisalo³¹⁶, jota perusteluissa keuhuttiin ”vahvan tietoisien ja henkilökohtaisen kuvanäkemyksen taitajaksi”, sekä Kimmo Koskela, jota kiiteltiin ”kunnianhimoisen ja uutta etsivän ja kokeilevan multivision valmistamisesta”³¹⁷. Lisäksi Mikko Hietaharju sai samassa yhteydessä 35

³¹² Opetusministeriön tiedote 14.6.1984.

³¹³ ”Fotogenesis-ryhmä saa tänään valtionpalkinnon”, *Keski-suomalainen* 19.6.2015.

³¹⁴ Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.

³¹⁵ Uusitorppa 1984, 13.

³¹⁶ Ulla Jokisalossa kiteytyy kaksi suomalaisen valokuvataiteen 1980-luvun ilmiötä: henkilökohtainen ilmaisu ja nuorten naisvalokuvataiteilijoiden esiinmarssi. Ks. mm. Elovirta 1992, 422–423; Lintonen 1999, 272–277; Lintonen 2014b, 64–65.

³¹⁷ Vuonna 1984 valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnon saivat työryhmä Fotogenesis, Ulla Jokisalo, Kimmo Koskela, Ilmari Kostiainen ja Arno Rautavaara. Opetusministeriön tiedote 14.6.1984.

000 markkaa valokuvateosten laatutukea Levoton mieli -teoksen toteutukseen³¹⁸.
Subjektiiivisesta valokuvauksesta oli tullut ajan muotivirtaus³¹⁹.

1980-luvun puoliväliin mennessä valokuvauksen kenttä oli muuttunut siten, että Fotogenesis-ryhmä koki, ettei heidän julkaisulleen ollut enää tarvetta. Lehti oli tehtävänsä tehnyt ja oli aika siirtyä omassa toiminnassa eteenpäin.³²⁰ ”Me, kyllä se koettiin, että tehtävä on tehty, elikkä oltiin siirrytty valokuvajulkaisussa ja valokuvataiteessa semmoiseen vaiheeseen, että me oltiin vaan siinä niinku, me tökätiin vene vesille ja sitten se lähti liikkeelle.”³²¹ Fotogenesis oli omalla toiminnallaan onnistunut herättelemään ja ravistelemaan suomalaista valokuvaa irti sovinnaisista kaavoistaan. Hietaharjun mukaan Fotogenesis oli toiminut katalysaattorina myös maan muiden valokuvatehtien uudistumiselle: ”Meidän toimintamme täällä Jyväskylässä on antanut uusia virikkeitä ja rohkaissut valokuvaajia jatkamaan työskentelyään muuallakin kuin vain Helsingissä. Ja todennäköisesti lehtemme on osaltaan innoittanut Valokuvan ja Kameran nuorennusleikkauksiin, molempien linja on muuttunut äskettäin kokeilevampaan suuntaan.”³²²

Fotogenesis-ryhmän jäsenet itse kokevat ajankohdalla olleen suuren merkityksen siinä, että Fotogenesis saavutti näkyvää huomiota ja sai aikaan muutosta valokuvataiteen kentällä³²³. Valokuvataiteessa 70-luvun dokumentarismi oli tullut tiensä päähän, ja nuori polvi kaipasi uutta, tuoretta näkökulmaa. Ilkka Keskinen mukaan ”aika oli vähän niin kuin kypsä” heidän tarjoamalleen vaihtoehdolle³²⁴. Lisäksi samanaikaisesti oli meneillään myös laajempi yhteiskunnallinen murros. Mikko Hietaharju näkee koko yhteiskunnassa ja erityisesti yliopistomaailmassa tapahtuneiden muutosten synnyttämän aaltoilun heijastuneen osaltaan myös Fotogenesisiin ja sen saamaan vastaanottoon. ”Mä näkisin, että Fotogenesis liittyi, oli niinku oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Sen takia se sai, pääsi aallonharjalle niin voimakkaasti. Siinä oli tää yhteiskunnallinen murros, muutos ja myös tää, no mehän aika pitkälle toimittiin tässä yliopistomaailmassa, niin siinä tapahtuvat muutokset”, Mikko Hietaharju pohdii³²⁵. ”Aika on nyt otollinen omalle, spontaanille toiminnalle”, hän vakuutteli Jyväskylän ylioppilaslehden Jylkkärin haastattelussa jo vuonna 1981. ”Tämä pätee tieteessä,

³¹⁸ Opetusministeriön tiedote 14.6.1984.

³¹⁹ Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.

³²⁰ Salmi, haastattelu 27.1.2015; Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

³²¹ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

³²² Nuutinen, *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.

³²³ Helin, haastattelu 30.1.2015; Hietaharju, haastattelu 13.1.2015; Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

³²⁴ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

³²⁵ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

taiteissa, kulttuurissa ylipäätään: systeemit ei enää toimi, pitää tehdä itse.”³²⁶ Fotogenesiksen kaltaiselle ilmiölle oli olemassa selvää tilausta³²⁷.

4.2. Fotogenesiksen valokuvataiteen edistäjänä

Fotogenesiksen yksi keskeisimmistä tavoitteista oli edistää valokuvan arvostusta ilmaisu- ja taidemuotona. ”Mehän taisteltiin myös ennakkoluuloja vastaan. Ei pelkästään tämmöistä julkaisupolitiikkaa, Helsinki-keskeisyyttä vastaan ja sitä semmosta paradigmaa, mikä oli dokumentaristinen ja kantaaottava, yhteiskunnalliskriittinen, poliittinen valokuva, vaan myös ennakkoluuloja ylipäätänsä, et valokuvalla voi tehdä jotain taidetta”, Mikko Hietaharju kuvaa³²⁸.

1980-luvulla valokuvaan ei vielä yleisesti osattu suhtautua taiteena, ja se joutui kamppailemaan paikastaan muiden kuvataiteen lajien rinnalla. Vuosikymmenen alkupuolella valokuvataiteen oli edelleen vaikea päästä esiin taidemuseoissa ja gallerioissa³²⁹. Valokuvat olivat toki ujuttautuneet taidenäyttelyihin jo aiempina vuosikymmeninä muun muassa käsitetaiteen muodossa, ja 1980-luvulle tultaessa yhä useammat kuvataiteilijat, kuten Kuutti Lavonen ja Lauri Anttila, innostuvat kokeilemaan valokuvausta³³⁰. Kuitenkin ”puhdasta” valokuvataidetta vieroksuttiin kuvataidepiireissä edelleen. Kentällä vallitsikin selkeä hierarkiaero: Taiteilijakoulutuksen saaneen taiteilijan käsissä myös valokuvasta tuli luovaa taidetta, kun taas valokuvaajan työ miellettiin tekniseksi todellisuuden jäljentämiseksi³³¹.

Valokuvan asema museoissa ja julkisissa kokoelmissa oli 1980-luvulla marginaalinen³³². Vuosikymmenen loppuun mennessäkään tilanne ei ollut valtakunnan tasolla huomattavasti parantunut, sillä vuonna 1989 vain murto-osa päätoimisesti hoidetuis-

³²⁶ eo. *Jylkkäri* 24.2.1981.

³²⁷ Salmi, haastattelu 27.1.2015.

³²⁸ Hietaharju haastattelu 13.1.2015.

³²⁹ Rossi 1999, 172.

³³⁰ Rossi 1999, 172–173; Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 170. Käsitetaiteen lisäksi valokuvaa oli kuvataiteen piirissä käytetty 1960-luvulta lähtien mm. maataiteen ja muiden katoavien tai hetkellisten taidemuotojen tallentamiseen ja esittämiseen. Mäkelä 1984, 20.

³³¹ Kapa kritisoi tilannetta useaan otteeseen. Mm. Kapanen 1985, 59; Mänttari, *Kansan Uutiset* 4.9.1986. Valokuvan hyväksyminen osaksi kuvataidekenttää ei vielä automaattisesti merkitse valokuvataiteilijoiden hyväksyntää. Eroa ylläpitävät erilliset institutionaaliset rakenteet, kuten koulutus. Ks. mm. Elovirta 1989, 21–23; Karttunen 1993, 158; Suonpää 2011, 33.

³³² Vuonna 1984 kaikista kuntien taidehankinnoista valokuvia oli kappalemääräisesti tarkasteltuna 3 % ja markkamääräisesti 1 %. Museokokoelmiin hankituista teoksista valokuvat olivat lukumääräisesti tarkasteltuna grafiikan ja maalaustaideteosten jälkeen kolmanneksi yleisin teosmuoto, 9 % kaikista hankinnoista, mutta markkamääräisesti valokuvateokset edustivat kuitenkin museokokoelmiin hankittujen taideteosten pienintä ryhmää (4 % taidehankintoihin käytetyistä varoista). Karttunen 1990, 47, 51, 54. Aikaisempia tilastotietoja valokuvateosten osuudesta kuntien taidehankinnoista ei ole saatavilla, sillä Anne Valkosen vuonna 1977 kirjoittamassa julkisista taidehankintoja koskevassa raportissa valokuvateoksia ei mainita omana ryhmänään. Valkonen 1977.

ta taidemuseoista hankki valokuvataideteoksia kokoelmiinsa³³³. Vaikka valokuvanäyttelyiden määrä oli kokonaisuudessaan kymmenkertaistunut parin vuosikymmenen aikana siten, että 1980-luvulla valokuvanäyttelyiden vuosittainen lukumäärä jo runsaat 200³³⁴, ei valokuvaan osattu vielä suhtautua varsinaisena taideteosobjektina. Laajassa mittakaavassa julkiset museot ja kokoelmat ryhtyivät hankkimaan valokuvataidetta vasta 1990-luvun alussa³³⁵. Tuolloin valokuvataiteen asema parantui myös valtion taidekokoelmissa erityisesti vuonna 1991 tapahtuneen Nykytaiteen museon perustamisen seurauksena³³⁶.

1980-luvulla valokuvalta oli evätty pääsy myös moniin kuvataiteen tärkeimpiin tapahtumiin kuten vuosittaiseen Nuorten näyttelyyn. Muutaman valokuvataiteilijan osallistuminen vuoden 1981 Nuorten näyttelyyn sai aikaan voimakkaan reaktion ja johti lopulta siihen, että valokuvataiteeseen luettavien teosten lähettäminen kiellettiin virallisesti näyttelyyn säännöissä³³⁷. Vastareaktionä valokuvan ulossulkemiselle alkoivat valokuvataiteen edustajat järjestää omia nuorille kuvaajille suunnattuja näyttelyitään. Ensimmäinen Valokuvauksen nuorten näyttely järjestettiin Valokuvataide–Arkitaide -tapahtuman yhteydessä vuonna 1983³³⁸. Valokuvataiteilijat saattoivat turvautua myös vaihtoehtoisiiin keinoihin päästäkseen esiin kuvataidepuolella: Kapa kiersi kuvataiteen Nuorten näyttelyn valokuvakieltoa lähettämällä vuoden 1983 Nuorten näyttelyyn kumibikromaattivedoksia eli kumipainomenetelmällä toteutettuja valokuvaprinttejä, jotka hyväksyttiin³³⁹. 1990-luvulle tultaessa valokuvan ja kuvataiteen käyttö sekä niiden väliset rajat olivat lopulta sekoittuneet siinä määrin, ettei valokuvaa ollut enää mahdollista eikä mielekäästä rajata kuvataiteen ulkopuolelle³⁴⁰.

³³³ Vuoden 1989 museoiden ja kokoelmien valokuvataidehankintojen tarkastelu paljastaa, että Suomen valokuvataiteen museon lisäksi vain hyvin harvat museot hankkivat valokuvataidetta kokoelmiinsa. Valtion taideteostoimikunnan ja Ateneumin hankinnat käsittivät yhteensä vain muutaman teoksen. Neljästätoista aluetaidemuseoista valokuvahankintoja olivat tehneet ainoastaan Tornion Aineen taidemuseo (1 valokuvataideteos), Turun taidemuseo (1 valokuvainstallaatio) sekä Jyväskylän Alvar Aalto-museo (Pekka Helin 6 valokuvaa, Martti Kapanen 2 valokuvaa ja Jyrki Markkanen 3 valokuvaa). Muista päätoimisesti hoidetuista taidemuseoista (38 kpl) valokuvataidetta kokoelmiinsa olivat museoviraston tietojen mukaan hankkineet ainoastaan Amos Andersonin taidemuseo, Helsingin kaupungin taidemuseo sekä Wäinö Aaltosen museo. Karttunen 1993, 138. Museoiden ja kokoelmien valokuvataideteoshankintoja tarkastellessa on hyvä pitää mielessä, että valokuva- ja muiden taideteosten välinen raja on häilyvä. Valokuvaa käytetään monilla eri tavoilla myös sellaisissa taideteoksissa, joita ei varsinaisesti lasketa valokuvataiteen piiriin.

³³⁴ Koko 1960-luvun aikana pidettiin yhteensä ainoastaan parikymmentä valokuvanäyttelyä. Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 166.

³³⁵ Karttunen 1993, 47.

³³⁶ Nykytaiteen museossa valokuvateokset olivat alusta alkaen keskeinen osa museon kokoelmapolitiikkaa yhtenä kuvataiteen muotona muiden joukossa. Karttunen 1993, 137.

³³⁷ Nuorten näyttelyn sääntöjä muutettiin lopulta 1994, jonka jälkeen valokuvateokset olivat virallisesti tervetulleita näyttelyyn. Elovirta 1999a, 71–72.

³³⁸ Rauhala 2008, 75; Jokiranta 1983.

³³⁹ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

³⁴⁰ Elovirta 1999a, 72.

Jyväskylässä valokuva alkoi saada vähitellen jalansijaa ja näkyvyyttä taidemuotona 1970-luvun lopulta lähtien. Taidenäyttelyiden keskuspaikkana kaupungissa toimi tuolloin Alvar Aalto -museo, joka vastasi arkkitehtuurin lisäksi myös kaupungin taidemuoseitoiminnasta³⁴¹. Alvar Aalto -museossa valokuvanäyttelyitä järjestettiin 1970-luvun viimeisistä vuosista alkaen. Ilkka Keskinen *Pikimiehiä*-näyttely vuonna 1977 sekä Keskinen ja Mikko Hietaharjun yhteisnäyttely *Valokuvia ja vaikutelmia* vuonna 1978 kuuluivat museon ensimmäisten valokuvataidetta esittelevien näyttelyiden joukkoon. 1980-luvulla valokuvataidenäyttelyiden määrä Alvar Aalto -museossa lisääntyi, ja valokuvataidetta oli esillä useamman kerran vuodessa.³⁴² Varsinkin 1980-luvun alkuvuosina Alvar Aalto-museon näyttelykynnys tuntui paikallisten kuvaajien näkökulmasta olleen kuitenkin hyvin korkea, sillä museo keskittyi kansainvälisesti tai valtakunnallisesti tunnustettujen kuvaajien esittelyyn³⁴³. Valokuvauksen klassikoiden ja valtakunnallisesti arvostettujen kuvaajien näyttelyitä saatiin Jyväskylään usein galleria Hippolyten kautta³⁴⁴. Alvar Aalto -museossa ei koskaan järjestetty Fotogenesis-ryhmänäyttelyä, mutta sen jäsenet pitivät museossa lukuisia yksityisnäyttelyitä. 1980-luvulla Kapalla oli näyttelyt vuosina 1982 ja 1986, Mikko Hietaharjulla 1983 ja 1986 sekä Ilkka Keskisellä vuonna 1985³⁴⁵.

Valokuvanäyttelyt kuuluivat Jyväskylässä myös Keski-Suomen museon ohjelmaan. Museossa järjestettiin Mikko Hietaharjun näyttely *Sarja kuvia* vuonna 1979, ja Pekka Helin piti siellä *Corneville*-nimeä kantaneen yksityisnäyttelyn vuonna 1983. Useimmissa Keski-Suomen museon valokuvanäyttelyissä oli kuitenkin kyse dokumentaarisesta kuvauksesta, kuten esimerkiksi jonkin maantieteellisen alueen tai yhteiskunnallisen ilmiön esittelystä.³⁴⁶ Tällöin valokuvan oli ensisijaisesti tarkoitus toimia kulttuurihistoriallisena dokumenttina, ei niinkään taiteena. Vuoteen 1986 mennessä valokuvataidetta oli Jyväskylässä Alvar Aalto -museon ja Keski-Suomen museon lisäksi ollut esillä yliopiston taidehistorian laitoksen ylläpitämässä galleria Pinacothecassa, Jyväskylän taiteilijaseuran galleria Beckerissä³⁴⁷ sekä galleria Harmoniassa, joka oli kunnallinen galleria. Lisäksi kaupunginkirjastossa oli järjestetty valokuvaajien ja valo-

³⁴¹ Galleria Fotokramin toimintakertomus 1986. Itsenäinen Jyväskylän taidemuseo perustettiin Alvar Aalto -museon kuvataideosaston pohjalta vuonna 1998.

³⁴² Alvar Aalto -museon näyttelyt 1969–1997.

³⁴³ Helin, haastattelu 30.1.2015. Alvar Aalto -museossa oli esillä mm. Pentti Sammallahti 1980, Eugene Atget 1980, Jacques-Henri Lartigue 1983, Ismo Kajander 1983, Stefan Bremer 1984, Carl-Erik Ström 1985 ja Ulla Jokisalo 1985. Alvar Aalto -museon näyttelyt 1969–1997.

³⁴⁴ Martti Kapasen haastattelu 21.1.2015; Rauhala 2008, Liite 1.

³⁴⁵ Alvar Aalto -museon näyttelyt 1969–1997.

³⁴⁶ 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alkupuolella Keski-Suomen museossa oli esillä paikallisten kuvaajien ja kameraseurojen lisäksi esim. Caj Bremer ja Markus Leppo sekä useita Suomen valokuvataiteen museon kokoamia kiertonäyttelyitä ja Suomen kameraseurojen liiton vuosinäyttelyitä. Keski-Suomen museon toimintakertomukset 1975–1989.

³⁴⁷ Jyväskylän taiteilijaseuran galleria Becker avattiin vuonna 1985. Castrén 2010, 11.

kuvan harrastajien näyttelyitä.³⁴⁸ Valokuvanäyttelyitä järjestettiin usein esimerkiksi vuosittaisen työväen kulttuuritapahtuman Jyväskylän Talven yhteydessä³⁴⁹.

Myös valokuvataiteen asema osana Jyväskylän kaupungin taideteoshankintoja vaikiintui 1980-luvun aikana. Ennen vuotta 1980 kaupungin taidekokoelmiin kuului vain muutama valokuvateos, mutta vuosina 1982–1989 Jyväskylän kaupungin taidekokoelmiin hankittiin vuosittain 6–14 uutta valokuvateosta.³⁵⁰ Teoshankintoja kaupungin kokoelmiin tehtiin useimmiten kaupungissa järjestetyistä näyttelyistä³⁵¹, joten näyttelyt olivat merkittäviä paitsi valokuvataiteen näkyvyyden ja arvostuksen, myös valokuvateosten myynnin kannalta. Valokuvan nosto museon tai gallerian seinälle edesauttoi valokuvan mahdollisuutta tulla tunnustetuksi ja tunnistetuksi taideteosobjektina.

Jyväskylässä valokuvataiteen asema parantui 1980-luvun aikana, ja Fotogenesis oli osaltaan merkittävässä roolissa edistämässä valokuvataiteen arvostuksen nousua. Fotogenesisin julkaisutoiminnan sekä sen jäsenten yksityis- ja ryhmänäyttelyiden myötä valokuvataide sai laajasti näkyvyyttä, minkä seurauksena sekä ihmisten kiinnostus valokuvuihin että heidän ymmärryksensä valokuvasta taiteellisena ilmaisuna lisääntyivät. Saavutettu maine ja julkisuus alkoivat vähitellen ruokkia itse itseään: kuvaajien oli helpompi saada näyttelymahdollisuuksia, avustuksia ja jopa valokuvateoksiaan myydyksi.

Fotogenesis vei valtakunnan tasolla voimakkaasti eteenpäin ”jyväskyläläiskuvausta”, ja Jyväskylä alkoi vähitellen profiloitua valokuvataidekaupunkina. Jyväskylän taidepiireissä grafiikalla oli ollut vahva asema 1970-luvulta lähtien³⁵², ja kaupungissa oli järjestetty kansainvälisiä taidegrafiikan Graphica Creativa -triennaalinäyttelyitä vuodesta 1975 alkaen³⁵³. Hannu Castrénin mukaan 1980-luvulla Jyväskylässä grafiikan rinnalle kohosi kuitenkin jopa hieman yllättäen myös valokuvataide. Valokuvataiteen nousun myötä keskisuomalainen taide-elämä liittyi osaksi yleistä valtakunnallista ja kansainvälistä kehitystä. Castrén näkee erityisesti Fotogenesis-ryhmän vaikuttaneen siihen, että keskisuomalaisilla valokuvataiteilijoilla oli tuolloin ”suorastaan pioneeriasema uuden valokuvan murtautumisessa nykytaiteemme ehdottomaan kär-

³⁴⁸ Galleria Fotokramin toimintakertomus 1986.

³⁴⁹ Ilkka Keskinen ja Mikko Hietaharju olivat Jyväskylän Talven valokuvatyöryhmässä mukana järjestämässä tapahtumaan liittyviä valokuvanäyttelyitä. Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

³⁵⁰ Jyväskylän taidemuseon kokoelmatietokanta.

³⁵¹ Jyväskylän taidemuseon kokoelmatietokanta.

³⁵² Castrén 2010, 8.

³⁵³ ”The 13th international printmaking triennial. Naapurit – neighbours. Graphica Creativa 2012”, Jyväskylän taidemuseo.

keen.”³⁵⁴ Valokuvataiteesta muodostuikin jyvaskyläläisen taiteen uusi käyntikortti. ”Tämän vuosikymmenen kuluessa Jyväskylä on noussut Helsingin rinnalle merkittäväksi suomalaiseksi valokuvataiteen keskuksesi”, kirjoitti Jarkko Mänttari *Kansan Uutisissa* 1988³⁵⁵.

Jyväskylän maine valokuvataidekaupunkina henkilöityi pitkälti Fotogenesiksen jäseniin ja heidän toimintaansa, ja jyvaskyläläisen valokuvataiteen 1980-lukua voidaankin pitää Fotogenesiksen valtakautena³⁵⁶. Fotogenesiksen merkittävydestä osoituksena ovat esimerkiksi lukuisat kaupungissa järjestetyt Fotogenesis-jäsenten näyttelyt. Lisäksi Fotogenesiksen merkityksestä keskisuomalaiselle taiteelle kertoo myös Fotogenesis-kuvaajien vahva edustus Jyväskylän kaupungin taidekokoelmissa: Kaupunki hankki 1980-luvun aikana yhteensä 17 Kapan, 10 Mikko Hietaharjun ja 10 Pekka Helinin valokuvaa sekä yhden teoksen Ilkka Keskiseltä ja Matti Salmelta³⁵⁷.

Fotogenesis ei kuitenkaan suinkaan edustanut yksin koko keskisuomalaista valokuvataidetta, vaan ryhmän ulkopuolella toimi myös muita lahjakkaita kuvaajia. Tienraivaajan roolissa Fotogenesis auttoi myös muita valokuvaajia parantamalla heidän toimintaedellytyksiään ja helpottamalla heidän esillepääsyään. Alvar Aalto -museon tutkija Marketta Mäkinen totesi vuoden 1986 näyttelykautta esitellessään, että juuri Fotogenesis oli antanut heidän museolleen lisäpontta valokuvataiteen esittelyyn³⁵⁸. Kasvanut kiinnostus valokuvataidetta kohtaan heijastuikin muun muassa vilkkaana näyttelytoimintana. 1980-luvun loppupuolelle tultaessa Jyväskylässä saattoi etenkin talvisaikaan olla parhaimmillaan esillä jopa 5–6 valokuvanäyttelyä samanaikaisesti³⁵⁹.

Valokuvataiteen nousu Jyväskylässä huipentui 1980-luvun loppupuolella valokuvagalleria Fotokramin, Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumo-valokuvatriennaalin syntyyn. Jyväskylän kaupungin ja Alvar Aalto -museon ylläpitämä Galleria Fotokram avattiin syksyllä 1986, ja se oli toiminnassa vuoteen 1994 saakka. Galleria toimi käytännössä Alvar Aalto -museon sivupisteenä, jonne kaupungin valokuvanäyttelytoiminta oli keskitetty³⁶⁰. Alueellinen Luovan valokuvauksen keskus perustettiin Jyvä-

³⁵⁴ Castrén 2010, 8.

³⁵⁵ Mänttari, *Kansan uutiset* 14.1.1988.

³⁵⁶ ks. esim. Castrén, *Keskisuomalainen* 4.1.1992.

³⁵⁷ Jyväskylän taidemuseon kokoelmätietokanta. Jyväskylän kaupungin ohella myös esimerkiksi Keski-Suomen sairaanhoitopiirin kuntayhtymä hankki 1980-luvulla lukuisia Fotogenesis-jäsenten teoksia taidekokoelmaansa.

³⁵⁸ Alvar Aalto -museossa oli keväällä 1986 esillä mm. Kapan, Rune Snellmanin, Mikko Hietaharjun ja Timo Valjakan taidevalokuvia. ”Näyttelykausi alkuun valokuvin”, *lisalmen Sanomat* 7.1.1986.

³⁵⁹ Komppa, *Keskisuomalainen* 19.9.1987.

³⁶⁰ Voutilainen, *Keskisuomalainen* 27.8.1986.

kylässä toukokuussa 1989³⁶¹, ja saman vuoden syksyllä kaupungissa järjestettiin myös ensimmäinen kansainvälinen Lumo-valokuvatriennaali³⁶².

Jyväskylässä tapahtunut kehitys osui yksiin laajemmin Suomessa tapahtuneen valokuvataiteen alueellisen verkoston kehittymisen kanssa. Valokuvataiteen alueellinen toiminta käynnistyi 1980-luvun alkupuolella, kun Helsingin galleria Hippolyten rinnalle alkoi nousta uusia valokuvagallerioita eri puolille Suomea. Ensimmäinen valokuvaukseen erikoistunut galleria Helsingin ulkopuolella oli vuonna 1981 Ouluun perustettu Rantagalleria.³⁶³ 1980-luvun aikana galleriaverkosto laajeni huomattavasti, ja vuonna 1991 Suomesta löytyi jo yhteensä 18 valokuvagalleriaa 11:stä eri kaupungista³⁶⁴. Ympäri Suomea virinnyt kiinnostus valokuvataiteeseen ja sen edistämiseen johti 1980-luvun loppupuolella myös alueellisten valokuvakeskusten syntyyn³⁶⁵. Muiden alueellisten valokuvakeskusten tavoin myös Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskuksen tavoitteena oli edistää valokuvataidetta omalla alueellaan muun muassa järjestämällä näyttelyitä, valokuvataiteen tapahtumia, kursseja ja työpajoja sekä ylläpitämällä valokuvagalleriatoimintaa.³⁶⁶ Alueellisista valokuvakeskuksista muodostui Suomessa 1990-luvulla merkittäviä kansainvälisen toiminnan areenoita³⁶⁷.

Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskus sekä valokuvatapahtuma Lumo voidaan nähdä jatkumona Fotogenesiksen käynnistämälle valokuvataiteelliselle aktiivisuudelle. Fotogenesiksen jäsenillä oli keskeinen rooli sekä Luovan valokuvauksen keskuksen että Lumo-triennaalin taustalla. Fotogenesiksen ydinjoukko eli Kapa, Mikko Hietaharju, Ilkka Keskinen, Pekka Helin ja Matti Salmi olivat mukana perustamassa yhdistysmuotoista Luovan valokuvauksen keskusta³⁶⁸. Kapa toimi myös Luovan valokuvauksen keskuksen ensimmäisenä puheenjohtajana ja Mikko Hietaharju sen sih-

³⁶¹ Luovan valokuvauksen keskus ry on Jyväskylässä 5.5.1989 perustettu yhdistys, jonka tavoitteena oli edistää valokuvataiteen tunnetuksi tekemistä ja harrastusta, parantaa valokuvataiteilijoiden yhteisiä toimintaedellytyksiä sekä ylläpitää kotimaisia ja kansainvälisiä yhteyksiä. Sopimuskirja, Luovan valokuvauksen keskus ry, Jyväskylä 5.5.1989; Säännöt, Luovan valokuvauksen keskus ry, Jyväskylä 5.5.1989. Vuodesta 1990 alkaen valokuvakeskus ryhtyi Alvar Aalto-museo sijaan vastaamaan myös galleria Fotokramin näyttelytoiminnasta yhdessä Jyväskylän kaupungin kanssa. Komppa, *Keskisuomalainen* 9.1.1990.

³⁶² Taskinen 2004, 23.

³⁶³ Karttunen 1991, 39.

³⁶⁴ Helsingissä Galleria Diana, Galleria Finnfoto, Galleria Hippolyte, Laterna Magigan kirjagalleria, Valokuvataiteen museo ja Galleria Zoo, lisäalassa Gellari Galleria, Joensuussa Galleria Luukku, Jyväskylässä Galleria Fotokram, Kotkassa Konsertitalon valokuvagalleria, Kuopiossa VB-valokuvakeskus, Mikkelin valokuvakeskus, Oulussa Pohjoinen valokuvakeskus ja Rantagalleria, Tampereella Galleria Katalyyysi ja Galleria Nykyaika, Tornion valokuvagalleria sekä Turussa valokuvagalleria Peri. GAS 1991.

³⁶⁵ Victor Barsokevitsc -valokuvakeskus, Kuopion 1987; Pohjoinen valokuvakeskus, Oulu 1987; Luovan valokuvauksen keskus, Jyväskylä 1989; Mikkelin valokuvakeskus 1989; Valokuvakeskus Nykyaika, Tampere 1989; Etelä-Karjalan valokuvakeskus, Savitaipale 1989; Valokuvakeskus Peri, Turku 1990. GAS 1991.

³⁶⁶ GAS 1991.

³⁶⁷ Rastenberger 2014, 159.

³⁶⁸ Sopimuskirja, Luovan valokuvauksen keskus ry., 5.5.1989.

teerinä³⁶⁹. Niin ikään aloite kansainvälisen valokuvatapahtuman saamisesta Jyväskylään lähti liikkeelle Fotogenesis-ryhmän jäsenten parista. Alvar Aalto -museon valokuvaajana tuolloin toiminut Kapa sai 1980-luvun lopulla ajatuksen valokuvatriennaalista, joka vuorottelisi Jyväskylässä kolmen vuoden välein järjestettävien kulttuuritapahtumien, Graphica Creativan ja Alvar Aalto-symposiumin kanssa. Osa Fotogenesis-jäsenistä tuli Kapan avuksi kehittämään ideaa eteenpäin.³⁷⁰ Lopulta Kapa ja Mikko Hietaharju toimivat varsinaisessa Lumo-triennaalissa kuraattoreina aina sen ensimmäisestä, vuoden 1989 tapahtumasta sen viimeiseen, vuonna 2007 järjestettyyn triennaaliin saakka³⁷¹.

Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumon yhteys Fotogenesisiin ilmeni paitsi henkilötasolla, niin myös niiden toiminnan painopistealueissa. Sekä Luovan valokuvauksen keskuksen että Lumo-triennaalin toiminnan peruslähtökohdat olivat pohjimmiltaan samoja kuin Fotogenesisillä: halu edistää valokuvausta taidemuotona sekä pyrkimys monipuoliseen ja uutta etsivään ilmaisuun. Alueellisten valokuvakeskusten verkostossa jokaisella keskuksella oli alusta alkaen oma painotusalueensa, ja Jyväskylässä keskityttiin nimenomaan luovaan taidevalokuvaan, kun taas esimerkiksi Kuopiossa korostettiin käyttökuvaa ja Tampereella reportaasikuvaa³⁷². Myös kansainvälinen Lumo-triennaali jatkoi Fotogenesisin kokeilevalla linjalla. Ensimmäisen Lumon aiheena oli *Valokuvauksen rajat*, ja tähän teemaan kiteytyi samalla koko triennaalin ydin: Lumon tarkoituksena oli tutkia ja ravistella valokuvan ja kuvataiteen rajapintoja³⁷³.

Fotogenesisillä oli keskeinen rooli valokuvataiteen nousulle Jyväskylässä, ja ryhmän merkitys Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumon taustalla on kiistaton. Kapan mukaan Fotogenesis loi perustan, jonka pohjalta valokuvataidetoimintaa voitiin kaupungissa lähteä edelleen kehittämään ja laajentamaan³⁷⁴. Ilkka Keskinen näkee Fotogenesisin parissa syntyneiden kontaktien ja know-how'n olleen edellytys myöhemmälle Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumon toiminnalle³⁷⁵. Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumon muodossa Fotogenesisin aloittama aktiivisuus sai institutionaaliset puitteet, ja samalla toiminnan vaikutuspiiri laajentui.

³⁶⁹ Kapan ja Hietaharjun lisäksi myös Ilkka Keskinen oli 1990-luvun alkupuolella Luovan valokuvauksen keskus ry:n hallituksen jäsen. Luovan valokuvauksen keskus ry:n kokouspöytäkirjat 1989–1995.

³⁷⁰ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

³⁷¹ Taskinen 2004, 24–25, 27–28, 43; ”Järjestäjät”, *Lumo 2004*; ”Järjestäjät”, *Lumo 07 – ’us’*; Hietaharju, CV 31.12.2014.

³⁷² Komppa, *Keskisuomalainen* 9.1.1990.

³⁷³ Taskinen 2004, 23–25.

³⁷⁴ Kapanen, haastattelu 21.1.2015.

³⁷⁵ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

Paikallisen tason lisäksi Fotogenesiksen vaikutus ulottui kuitenkin myös laajemmalle alueelliselle ja valtakunnalliselle tasolle. Nostamalla esiin ”maakuntien äänen” he rohkaisivat taiteellisesta ilmaisusta kiinnostuneita kuvaajia eri puolilla Suomea. Samalla he auttoivat laajalti huomaamaan maakuntiin kätkeytyneen valokuvailmaisun moninaisuuden ja sen sisältämän potentiaalin. Näin ollen Fotogenesiksen voidaan katsoa välillisesti edesauttaneen valokuvataiteen leviämistä ja sen alueellista kehittymistä ympäri Suomea.

Kun Fotogenesis-ryhmän yhteistyö 1980-luvun loppua kohti hiipui, alkoi sen jäsenten aktiivisuus kanavoitua uusilla tavoin. Luovan valokuvauksen keskuksen ja Lumon ohella jäsenet löysivät myös muita tapoja ja väyliä toimia valokuvauksen edistämiseksi. Mikko Hietaharju valittiin Keski-Suomen läänin ensimmäiseksi valokuvataiteen läänintaiteilijaksi 1988³⁷⁶, ja hän toimi tehtävässä vuoteen 1997 saakka. Matti Salmen aktiivisuus sen sijaan suuntautui Fotogenesiksen jälkeen uuden kuvatoimisto Gorillan pariin³⁷⁷. Salmi oli yksi vuonna 1987 Helsingissä perustetun laadukkaaseen kuvituskuvaan erikoistuneen kuvatoimiston perustajajäsenistä³⁷⁸. Kapa puolestaan pyrki 1980-luvun alkupuolelta lähtien edistämään valokuvan asemaa muiden kuvataiteen lajien joukossa osallistumalla aktiivisesti muun muassa Jyväskylän Taiteilijaseuran toimintaan³⁷⁹.

1980-lukua pidetään suomalaisen valokuvataiteen nousukautena³⁸⁰, vuosikymmenenä, jolloin valokuvasta tuli Pekka Helinin sanoin ”salonkikelpoista”³⁸¹. Fotogenesis-ryhmä pyrki alusta alkaen edistämään valokuvataiteen asemaa monilla eri keinoin. Omilla valokuvillaan sekä julkaisu- ja näyttelytoiminnallaan he lisäsivät valokuvataiteen näkyvyyttä ja herättivät keskustelua valokuvauksesta luovana toimintana, kuvaajan ilmaisuna. Julkaisullaan he tarjosivat lisäksi foorumin sellaisille kuville ja kuvaajille, joiden muuten oli vaikea päästä esiin. Fotogenesiksen jäsenet ansioituivat

³⁷⁶ Komppa, *Keskisuomalainen* 19.9.1987. Läänin taidetoimikunnan päätös perustaa valokuvataiteen läänintaiteilijan virka kertoo jo sinällään valokuvataiteen merkityksen kasvaneen läänin alueella.

³⁷⁷ Salmi, sähköpostihaastattelu 11.12.2015.

³⁷⁸ Gelmi 2011, Liite 1. Osuuskuntaperiaatteella toimivan Gorillan tarkoituksena oli edistää kuvankäytön kulttuuria tarjoamalla eteenpäin laadukasta ja ajatonta käyttö- ja kuvituskuva. Gorillan tavaramerkiksi muodostui dokumentaarista lähtökohdista ponnistava, mutta siihen taiteellista otetta yhdistävä mustavalkoinen kuvituskuva. Gelmi 2011; Kuokka 1996.

³⁷⁹ Kapanen, haastattelu 21.1.2015. Kapa osallistui Jyväskylän Taiteilijaseuran vuosinäyttelyihin 1980-luvulla yhtäjaksoisesti vuodesta 1983 alkaen ja on myös sen jälkeen ollut aktiivisesti mukana Taiteilijaseuran näyttelytoiminnassa. Kapa, CV 2.12.2014. Fotogenesis-jäsenistä myös Mikko Hietaharju on ollut Jyväskylän Taiteilijaseuran jäsen vuodesta 1995 alkaen. Hietaharju, CV 30.12.2014.

³⁸⁰ Kati Lintonen näkee 1980-luvun nousukautena kohti suomalaisen valokuvataiteen kultakautta. Lintonen 2014b, 62. Valokuvataiteen nousua voidaan pitää seurauksena osaltaan valokuvataiteen oman kentän vahvistumisesta (mm. alueellisen verkoston synty). Karttunen 1993, 158. Toisaalta kehitykseen vaikutti kuvataiteen laajentuminen kattamaan myös monia aiemmin sen reuna-alueella olleita visuaalisia ilmiöitä. Mm. Kivirinta & Rossi 1999, 18.

³⁸¹ Helin, haastattelu 30.1.2015.

myös valokuvafilosofisina pohdiskelijoina, kuraattoreina ja kouluttajina. Lisäksi he pyrkivät parantamaan valokuvan medianäkyvyyttä kirjoittamalla itse näyttelyarvosteluja ja muita valokuvakritiikkejä muun muassa sanomalehti Keskisuomalaiseen³⁸². Ilkka Keskinen kertoman mukaan he kyllästyivät siihen, ettei valokuvataide saanut tarpeeksi palstatilaa, joten heidän täytyi itse ryhtyä toimimaan ”don’t read news, make news” -periaatteen pohjalta³⁸³. Ennen kaikkea Fotogenesis edisti kuitenkin valokuvauksen kehittymistä innostamalla ja antamalla virikkeitä muille kuvaajille sekä toimimalla esimerkkeinä nuoremmille³⁸⁴.

Koska valokuva oli 1980-luvulla vasta vakiinnuttamassa paikkaansa taiteen kentällä, muodostui valokuvataiteen edistämisestä Kati Lintosen mukaan tuolloin koko valokuvataiteilijajoukon yhteinen projekti, jossa yhteinen etu ajoi yksilön menestyksen edelle³⁸⁵. Vaikka Lintonen käsittelee asiaa lähinnä suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistymispyrkimysten puitteissa, löytyy sama perusajatus myös Fotogenesisin toiminnan taustalta: Yhdessä tekemällä, yhteen hiileen puhaltamalla on mahdollista saavuttaa enemmän kuin yksilöinä, eikä toisen menestys ole toiselta pois. Fotogenesisin toiminnan moottorina ei ollutkaan ainoastaan halu edistää sen omien jäsenten valokuvataiteellista uraa, vaan halu viedä eteenpäin koko suomalaista valokuvataidetta. He halusivat levittää valokeilan laajemmalle, nostaa parrasvaloihin koko suomalaisen valokuvataiteen moninaisuuden ja kirjon.

³⁸² Erityisesti Mikko Hietaharju on ansioitunut sanomalehti Keskisuomalaisen valokuvakriittikkona.

³⁸³ Keskinen, haastattelu 19.1.2015.

³⁸⁴ Hietaharju, haastattelu 13.1.2015.

³⁸⁵ Lintonen 2014b, 70.

5 FOTOGENESIS – VALOKUVATAITEEN 1980-LUVUN MUUTOKSEN ILMENTY- MÄ?

Fotogenesis eli vuosikymmenellä, jolloin koko taidekenttä oli voimakkaassa käymisti-
lassa: eri taiteenlajien väliset raja-aidat murenivat ja tyyliä pirstaloituivat³⁸⁶. Myös va-
lokuvataiteen puolella tapahtui suuria muutoksia. Institutionaalisella tasolla valokuva-
taide toisaalta irrottautui ja erottautui suhteessa muuhun valokuvaukseen³⁸⁷ — toi-
saalta kietoutui yhä tiukemmin osaksi kuvataidekenttää³⁸⁸. Valokuvataiteen ja kuva-
taiteen kentän muutokset kulkivat käsi kädessä valokuvakäsitysten ja -ilmaisun tasol-
la tapahtuneiden uudelleenmäärittelyiden kanssa.

Valokuvataiteen 1980-luvulla läpikäymää murrosta voidaan kuvata paradigmanmuu-
toksena, voimakkaana siirtymänä toiston paradigmasta kohti tulkinnan paradigmaa.
Valokuvataide irrottautui objektiivisuuden vaatimuksesta, ja lähtökohdaksi nousi yhä
useammin tekijän sisältä kumpuava idea tai mielikuva. ”Taiteilija ei etsi kohdetta sen
itsensä vuoksi, vaan etsii ja tekee kohteita, joilla hän pystyy ilmaisemaan tarkoituk-
sensa kuvallisesti. Hänelle valokuva on vain väline toteuttaa lopputulos”, kuvasi Asko
Mäkelä kuvasi uutta valokuvausta Taide-lehden valokuvataiteelle omistetussa tee-
manumerossa vuonna 1984³⁸⁹. Ilmaisukeskeisemmän lähestymistavan myötä valo-
kuvauksen käytännöissä siirryttiin 1980-luvulla kohti moniäänisyyttä; enää ei ollut yh-
tä ainoaa oikeaa tekemisen tapaa, vaan tekniikkaa, muotoa ja sisältöä koskevat va-
linnat tehtiin tekijän ilmaisun ehdoilla³⁹⁰.

Kati Lintonen on tarkastellut suomalaisessa valokuvataiteessa 1970-luvun lopulta
1990-luvulle tapahtunutta muutosprosessia. Hänen mukaansa valokuvataiteessa on
kyseisenä ajanjaksona hahmotettavissa neljä keskeistä siirtymää. Ensimmäiseksi
Lintonen nostaa esiin kysymyksen tekijyydestä, kuvaajan allekirjoituksesta.³⁹¹ Mo-
dernistisen auteur-retoriikan hengessä valokuvasta pyrittiin 1980-luvun alkupuolella
tekemään taidetta, kohottamaan se kuvataiteiden sfääriin³⁹². Muutoksen siivittämänä
valokuvasta tuli tekijänsä ilmaisua ja valokuvaajasta taiteilija. Toiseksi, vastareaktio-

³⁸⁶ Ks. Kivirinta & Rossi 1991, 11–23.

³⁸⁷ Valokuvataide pyrki rakentamaan itsenäistä toimikenttää muun muassa alueellisen toiminnan verkos-
tosta kehittämällä. Karttunen 1993, 158.

³⁸⁸ Elovirta 1992, 425. Valokuvataiteen kurottautuminen kohti kuvataideinstituutiota voidaan tulkita myös
alistumiseksi vieraan kentän armolle. Karttunen 1993, 158.

³⁸⁹ Mäkelä 1984, 20.

³⁹⁰ Lintonen 1999, 264.

³⁹¹ Lintonen 1999, 263.

³⁹² Elovirta 1999b, 174.

na edellisen vuosikymmenen yhteiskunnallisuuden ja ”objektiivisuuden” tavoittelulle kuvan lähtökohdaksi nostettiin tekijän subjektiiviset kokemukset. Valokuvasta tuli näin ollen oman minuuden ja henkilökohtaisen tarkastelua.³⁹³ Kahden ensimmäisen Lintosen esittämän siirtymän yhtenevyys Fotogenesiksen toiminnan peruslähtökoh- tiin on ilmeinen: Fotogenesis halusi korostaa valokuvan teosluonnetta ja tekijän per- soonallisen kädenjäljen läsnäoloa kuvassa sekä toimi subjektiivisen valokuvauksen puolestapuhujana.

Kolmantena siirtymänä Lintonen hahmottaa naisvalokuvaajien ja feminiinisen prinsii- pin esiintulon³⁹⁴. 1980-luvun subjektiivinen valokuvaus on esitetty usein naisten pro- jektina³⁹⁵, vaikka vain noin viidesosa 1980-luvun valokuvanäyttelyistä oli naisten pi- tämiä³⁹⁶. Lintonen kuitenkin ulottaa naisten esiinmarssin biologista sukupuolta laa- jemmalle tasolle puhuen feminiinisyyden periaatteista. Feminiinisyyden periaatteet voi- daan Lintosen mukaan ymmärtää vanhojen itämaisten filosofioiden³⁹⁷ valossa vasta- kohtana maskuliinisuuden periaatteille. Siinä missä maskuliinisuus korostaa järkeä ja suunnitelmallista toimintaa, kuuluvat esimerkiksi tunteet, hiljentyminen ja intuitio fe- miniinisen piiriin. Lintonen näkee feminiinisyyden periaatteen vahvistumisen olevan si- doksissa valokuvauksen subjektiivisuuteen ja itsen etsimiseen: feminiinisyys on ku- vaajan sukupuolesta riippumatta läsnä ”henkisellä matkalla kohti syvintä Itseä”.³⁹⁸

Vaikka kaikki Fotogenesis-ryhmän jäsenet olivatkin miehiä, eivät feminiinisyys ja Fo- togenesis näyttäydykään enää toistensa vastakohtina, kun feminiinisyttä tarkastel- laan Lintosen käsityksen mukaisessa laajassa merkityksessä. Lintosen feminiinisyys- den periaatteisiin liittämät ajatukset valokuvaajan tunne-elämysten merkityksestä sekä ajatus valokuvauksesta itsetutkisteluksi, pyrkimyksenä ymmärtää omaa minuuttaan, nousevat keskeisesti esiin myös Fotogenesiksen toiminnassa. Lisäksi feminiinisyys- den periaatteen voidaan katsoa olevan läsnä myös Fotogenesiksen tarpeessa pysäh- tyä syvällisten filosofisten kysymysten äärelle.

Neljäntenä ja viimeisenä suomalaisessa valokuvataiteessa 1980-luvulla tapahtunee- na siirtymänä Lintonen näkee valokuviin tulleet uudet elementit: kuvien intertekstuaa- lisuuden ja rakennetut mielikuvat. Valokuvat alkoivat käydä dialogia ja ne sisälsivät

³⁹³ Lintonen 1999, 263.

³⁹⁴ mts. 263, 277.

³⁹⁵ Ks. esim. Elovirta 1992, 423; Elovirta 1999a, 81; Lintonen 2014b, 67–70.

³⁹⁶ Suonpää, 2011, 32.

³⁹⁷ Idän vanhojen filosofioiden ohella Lintonen mainitsee tässä yhteydessä esimerkkinä myös C.G. Jun- gin ajatukset animasta ja animuksesta. Kaikille näille on tyypillistä ajatus kahdesta kaikkialla läsnä ole- vasta vastakkaisesta puolesta, joiden tasapaino on edellytys harmonialle ja luovalle elämälle. Lintonen 1999, 277.

³⁹⁸ mts. 277–278.

viittauksia ja kommentteja edeltäviin kuviin ja kuvastoihin.³⁹⁹ Valokuvataiteessa irrottauduttiin kuvan suorasta todellisuussuhteesta, eikä fiktiivisyyttä tarvinnut enää peitellä. Kuvissa annettiin tilaa mielikuville, etsittiin yhteyttä alitajuntaan ja metafysiiseen⁴⁰⁰. Siinä missä 1970-luvulla valokuvauksessa oli kyse nähdyn tai löydetyn talentamisesta, oli 1980-luvun valokuvassa yhä useammin kyse kuvaajan rakentamasta tilanteesta tai näkymästä⁴⁰¹. Lainaaminen ja siteeraus sekä moni- ja poikkitaiteellisuus nousivat keskeisiksi aikakautta määrittäviksi piirteiksi⁴⁰².

Lintosen kuvaama neljäs muutos voidaan hahmottaa myös siirtymänä postmoderniin. Postmodernikeskustelu tuli suomalaiseen valokuvataiteen piiriin viiveellä, varsinaisesti vasta 1980–1990-lukujen taitteessa, vaikka kuvataiteen puolella siitä käytiin vilkasta keskustelua jo 1980-luvun aikana⁴⁰³. Vaikka postmodernia ei vielä käsitteellisellä tasolla puitukaan valokuvataiteen parissa, heijastui postmoderni oirehdinta valokuvien ja kuvakäsitysten tasolle. Visuaaliset lainaukset, sitaatit, kuvien manipulointi ja uudelleen käsittely kyseenalaistivat taideteoksen ”puhtauden” ja autenttisuuden⁴⁰⁴. Siinä missä modernismiin kuului todellisuuden ja fiktion, nykyisyyden ja menneisyyden selkeä ja tarkkarajainen erottaminen⁴⁰⁵, alkoivat ne 1980-luvun valokuvataiteessa kietoutua yhteen ja sekoittua.

Myös Lintosen hahmottaman neljännen siirtymän elementit olivat läsnä Fotogenesis-jäsenten kuvissa. Vaikka Fotogenesis kuvaaja-subjektin roolia korostaessaan kiinnityikin modernismin perintöön, oli ryhmän valokuvissa ja toiminnassa alusta alkaen havaittavissa vahvasti myös postmodernin dekonstruktivisia piirteitä. Fotogenesisistä ohjasi eteenpäin halu irrottautua mustavalkoisen klassisen valokuvauksen ”puhtaudesta” ja valokuvauksen todellisuutta jäljittelevästä perusluonteesta. Ryhmän jäsenille valokuvat eivät koskaan heijastaneet todellisuutta, vaan ne loivat uusia ”todellisuuksia”⁴⁰⁶. Vieraannuttavien elementtien lisääily, oudot kuvakulmat ja yhteensopimattomilta tuntuvat rinnastukset sekä rakennetut ja lavastetut kuvat kuuluivat keskeisesti Fotogenesis-kuvaajien repertuaariin jo 1980-luvun alusta alkaen. Moninaisuu-

³⁹⁹ Lintonen 1999, 263.

⁴⁰⁰ Lintonen 1999, 263; Rossi 1991, 182.

⁴⁰¹ Lintonen 2014b, 64.

⁴⁰² Kukkonen & Vuorenmaa 1999, 168.

⁴⁰³ Postmoderniin liittyvää keskustelua käytiin runsaasti mm. Taide-lehden palstoilla. Rastenberger 2014, 157. Vuonna 1990 Kati Lintonen käsitteli Valokuva-lehden pääkirjoituksessa postmodernikysymyksen tuloa suomalaisen valokuvataiteen pariin. Lintosen mukaan muuta maailmaa ja kuvataidekenttää ravistelleet uudet virtaukset ja aatteet saapuvat suomalaiseen valokuvataiteeseen yleensä vuosikymmenen viiveellä ja näin myös postmodernin kohdalla. Yhdeksi selitykseksi postmodernin viivästymiseen Lintonen näkee sen, että valokuvataide joutui edelleen kamppailemaan paikasta taiteen kentällä. Lintonen 1990.

⁴⁰⁴ Elovirta 1999b, 176.

⁴⁰⁵ Elovirta 1999a, 95.

⁴⁰⁶ ks. Salonen 1983, 4–5.

tensa ja poikkitaiteellisen otteensa puolesta ryhmän voidaan katsoa kuvastaneen postmodernin pirstaloituvaa maailmakuva. Lisäksi postmodernin hajottava luonne määritti perustavanlaatuisesti koko Fotogenesistä: raja-aitojen ylittäminen ja niiden kaataminen, kyseenalaistus ja epäily olivat kaiken Fotogenesis-toiminnan peruslähtökohta.

Kun Fotogenesistä tarkastellaan suomalaisessa valokuvataiteessa tapahtuneiden siirtymien valossa, huomataan, että Fotogenesiksessä edusti hyvin pitkälti sitä suuntaa, johon valokuvataide 1980-luvulla kehittyi. Fotogenesis ei kuitenkaan vain heijastanut ympärillä tapahtunutta muutosta – he olivat muutos. Fotogenesis-ryhmän jäsenet aistivat ilmapiirin olevan kypsä uudentilaiselle valokuvakäsitykselle ja -estetiikalle. He eivät jääneet vellomaan tyytymättömyyteen ja mukautuneet sovinnaiseen, vaan uskalsivat haastaa ja nousta vastarintaan. He hakivat uusia vaikutteita ulkomailta, tarttuivat aktiivisesti toimeen ja yhdistivät voimansa saadakseen aikaan uudistumista. Fotogenesis oli muutosvoima. He laittoivat veneen liikkeelle.

6 PÄÄTÄNTÖ

Seitsemän jyvaskyläläisen valokuvauksesta kiinnostuneen miehen muodostama Fotogenesis-ryhmä syntyi 1980-luvun alussa halusta uudistaa ja monipuolistaa suomalaista valokuvakulttuuria. Vastalauseena valokuvataiteen Helsinki-keskeisyydelle ja sen yksipuoliselle, dokumentarismiin ja klassiseen suoraan valokuvauksen perustavalle paradigmalle he perustivat oman Fotogenesis-valokuvajulkaisun. Julkaisun tarkoituksena oli tuoda esiin uudenlaista, subjektiiviseksi kutsuttua valokuvausta sekä antaa tilaa myös tuntemattomammille, pääkaupunkiseudun ulkopuolelta tuleville kuvaajille. Lisäksi ryhmän tavoitteena oli aktivoida keskustelua valokuvataiteesta ja viellä sitä syvemmälle, filosofiselle tasolle. Julkaisutoiminnan rinnalle toiseksi Fotogenesisin toimintamuodoksi kehittyivät sen jäsenten ryhmänyttelyt.

Fotogenesis tuli tunnetuksi erityisesti subjektiivisen valokuvauksen puolestapuhujana. Subjektiivinen valokuvaus merkitsi Fotogenesis-ryhmän jäsenille ymmärrystä siitä, että valokuvauksessa on aina kyse kuvaajan henkilökohtaisesta ilmaisusta. He korostivat kuvaaja-subjektin roolia kuvan luojana ja hänen henkilökohtaista kokemusmaailmaansa kuvan lähtökohtana. Valokuvan subjektiivisuutta manifestoidessaan ryhmä irtautui 1970-luvulta saakka vallalla olleesta yhteiskunnallisesta dokumentarismista sekä valokuvan objektiivisuutta ja ikkunaluonnetta painottavasta kuväkäsityksestä. Fotogenesisille subjektiivisuus oli ennen kaikkea valokuvausta määrittävä perusajatus ja sen lähtökohta, eikä se ollut sidoksissa tiettyyn ilmaisulliseen tyyliin.

Fotogenesis-ryhmä ei ollut valokuvailmaisultaan ja -käsityksiltään yhtenäinen, vaan yksilöiden väliset erot ja kuvaajien persoona saivat näkyä ja tulla esiin. Koska jokainen kuvaaja lähti valokuvauksessa liikkeelle henkilökohtaisista kokemuksistaan, olivat kaikkien kuvat erilaisia niin tyyliltään kuin aiheiltaan. Yhteistä Fotogenesiskuvaajille oli ennakkoluuloton ja kokeileva suhtautuminen valokuvaan ilmaisumuotona. Monipuolisuus onkin se sana, joka parhaiten kuvastaa koko Fotogenesis-ryhmän tuotantoa. Fotogenesis-ryhmän jäsenten keskuudessa erilaisuus koettiin rikkaudeksi: poikkeavat näkökulmat antoivat virikkeitä kuvaustoimintaan ja herättivät samalla jokaisen pohtimaan omaa suhdettaan valokuvaukseen. Ryhmän tuki ja yhdessä tekemisen ilo olivat kaiken Fotogenesis-toiminnan moottori.

Fotogenesisin erityispiirteenä oli sen vahva kiinnostus valokuvafilosofiseen keskusteluun. Fotogenesis-jäsenille valokuvaukseen liittyvät tekniset kysymykset olivat toissijaisia; ensisijaista oli pohtia valokuvauksen ontologiaa ja valokuvaajan roolia luova-

na subjektina. Filosofinen ja pohdiskeleva lähestymistapa ilmensi samalla myös ryhmän vahvaa sidosta yliopistomaailmaan. Korkea koulutustaso heijastui lisäksi myös kansainvälisenä orientaationa; vankan kielitaidon vuoksi heidän oli helppo seurata valokuvataiteen kansainvälistä kehitystä ja hakea vaikutteita ulkomailta.

Merkittävä Fotogenesiksen toimintaa määrittävä tekijä oli eräänlainen protestihenki ja kapina valokuvataiteen kenttää ja sen vallitsevia paradigmoja kohtaan. Marginaalista käsin ponnistaessaan Fotogenesis halusi profiloitua nimenomaan haastajana ja vaihtoehtojen tarjoajana. Fotogenesiksestä muodostuikin 1980-luvun suomalaisen valokuvataiteen uudistaja ja suunnannäyttäjä. Ryhmän oma julkaisu ja sen jäsenten valokuvat herättivät laajaa kiinnostusta ympäri Suomea. Ryhmä toimi innoittajana sekä esimerkkinä muille kuvaajille, ja lisäsi samalla suuren yleisön ymmärrystä valokuvauksesta taidemuotona. Subjektiiivisen valokuvakäsityksen puolestapuhujana Fotogenesis edesauttoi suomalaisen valokuvataiteen monipuolistumista. Lisäksi Fotogenesis onnistui kiinnittämään huomion maakunnissa tapahtuvaan valokuvataiteelliseen toimintaan ja täten horjuttamaan valokuvataiteen Helsinki-keskeisyyttä. Ryhmän toiminta valokuvataiteen uudistajana tunnustettiin valokuvataiteen valtionpalkinnon muodossa vuonna 1984. Fotogenesis-ryhmä oli myös keskeisessä roolissa luomassa perustaa Jyväskylän nousulle valokuvataidekeskukseksi.

Fotogenesis oli hyvin vahvasti sidoksissa omaan aikaansa. Ryhmä syntyi 1980-luvun alussa vastareaktionä suomalaisen valokuvataiteen sen hetkiseen tilaan, ja toisaalta aikakauden ilmapiiri oli osaltaan edesauttamassa Fotogenesiksen esiinnostusta. Ryhmän yhteistoiminta osui aikaan, jolloin paitsi valokuvataiteessa myös laajemmin yhteiskunnassa oli käynnissä suuria murroksia. Ilmassa oli muutoshalukkuutta, johon Fotogenesis osasi tarttua. Ryhmän tarjoamalle vaihtoehdolle, uudenlaiselle subjektiiiviseksi kutsutulle valokuvakäsitykselle ja -estetiikalle sekä valokuvafilosofiselle keskustelulle, oli selvästi olemassa tilausta.

Valokuvataiteen uudistajana ja edistäjänä Fotogenesis ansaitsee paikkansa Suomen valokuvataiteen historiassa. Tässä tutkielmassa olen pyrkinyt luomaan yleiskuvan Fotogenesis-ryhmän historiasta sekä hahmottelemaan sen toimintaa ja merkitystä suomalaisen valokuvataiteen 1980-luvun kontekstissa. Tutkielmani jää kuitenkin suurelta osin vain pintaraapaisuksi, ja moni kysymys kaippaa edelleen syventävää ja täydentävää tutkimusta. Tämän tutkimuksen ulkopuolelle jäivät niin Fotogenesis-jäsenten yksilölliset urat kuin heidän valokuvateostensa visuaalinen analyysikin. Myöskään Fotogenesis-valokuvajulkaisua, sen kuvia tai tekstejä, ei ole eritelty syväl-

lisemmin tämän tutkimuksen yhteydessä. Paikallista kontekstia ajatellen olennainen jatkotutkimusaihe olisi Fotogenesiksen aloittaman valokuvataiteellisen aktiivisuuden kanavoituminen ja jatkuminen Jyväskylän Luovan valokuvauksen keskuksen sekä Lumo-valokuvatriennaalin merkeissä. Lisäksi Fotogenesis suorastaan kutsuu tutkijaa kulkemaan ryhmän vanavedessä ja pysähtymään suuren ikuisuuskysymyksen äärelle – pohtimaan valokuvausta ja sen subjektiivisuutta.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Haastattelut:

Hietaharju, Mikko. Haastattelu 13.1.2015.

Helin, Pekka. Haastattelu 30.1.2015.

Keskinen, Ilkka. Haastattelu 19.1.2015.

Kapanen, Martti (Kapa). Haastattelu 21.1.2015.

Salmi, Matti. Haastattelu 27.1.2015.

Haastattelujen äänitiedostot ja litteroinnit tallennettu Jyväskylän taidemuseon arkistoon.

Anttonen, Lasse. Sähköpostihaastattelu 4.12.2014.

Hietaharju, Mikko. Sähköpostihaastattelu 31.12.2014.

Keskinen, Ilkka. Sähköpostihaastattelu 16.12.2014.

Kapanen, Martti (Kapa). Sähköpostihaastattelu 2.12.2014.

Salmi, Matti. Sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

Salonen, Toivo. Sähköpostihaastattelu 11.12.2014.

Kapanen, Martti. Sähköpostiviesti tekijälle 8.4.2015.

Helin, Pekka. Sähköpostiviesti tekijälle 2.3.2015.

Salonen, Toivo. Sähköpostiviesti tekijälle 25.9.2015.

Arkistolähteet:

Henna Keski-Mäenpään arkisto

Haastatteluihin liittyvä materiaali.

Ilkka Keskinen arkisto

Avajaiskutsu. *Tikkamannilan navetta -84*, 3.6.1984..

Jyväskylän taidemuseo, Jyväskylä.

Alvar Aalto -museon näyttelyt 1969–1997.

Jyväskylän kaupungin taidekokoelmat. Kokoelmatietokanta.

Keski-Suomen museo, Jyväskylä.

Keski-Suomen museon toimintakertomukset 1975–1989.

Kuopion taidemuseo, Kuopio.

Näyttelytiedote, ”Fotogenesis – valokuvia” 15.1.1987.

Teosluettelo, ”Fotogenesis – valokuvia”, Kuopion taidemuseo 23.1.–22.2.1987.

Luovan valokuvauksen keskus, Grafiikka- ja valokuvakeskus Ratamo, Jyväskylä.

Fotogenesis-aineisto.

Fotogenesis-julkaisuihin liittyvät kirjanpitoliedot.

Fotogenesis-julkaisujen postituslistat.

Fotogenesis-toimituskunnan kirjeenvaihto.

Työryhmä Fotogenesisin avustushakemus Jyväskylän kaupungin kulttuurilautakunnalle. Kopio. 1983.

”Valokuvataiteilijoiden valtionpalkinnot ja valokuvataiteen laatutuki”, Opetusministeriön tiedote, Helsinki 14.6.1984.

Luovan valokuvauksen keskus ry.

Kokouspöytäkirjat 1989–1995.

Sopimuskirja, Jyväskylä 5.5.1989.

Säännöt, Jyväskylä 5.5.1989.

Valokuvagalleria Fotokramin toimintakertomus 1986.

Opinnäytteet:

Elovirta, Arja (1999a) *Modernin ja postmodernin rajoilla. Taidekäsitysten ja taidelajihierarkioiden muutoksia Suomessa 1960–1990*. Lisensiaattityö. Taidehistoria. Helsingin yliopisto.

Gelmi, Laura (2011) *Oikeaa elämää. Kuvatoimisto Gorilla ja valokuvia arjesta 1980–1990-luvuilta*. Pro gradu. Taidehistoria. Helsingin yliopisto.

Paaso, Juuso (2015) *Jee, Suuri Pulunhuijaus. Suomalaiset punk- ja underground-pienlehdet ja niiden kulttuurinen tyyli vuosina 1967–1982*. Pro gradu. Estetiikka. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto.

Rauhala, Tiina-Riikka (2008) *Valokuvataiteen seuran toiminta osana valokuvauksen siirtymä 1980-luvulla. Valokuvagalleria Hippolyten ensimmäinen vuosikymmen 1978–1988*. Pro gradu. Taidehistoria. Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos. Jyväskylän yliopisto.

Taskinen, Heidi (2004) *Valokuvatriennaali Lumo 2001 kulttuurituotantona. Työryhmän toiminta projektinhallinnan näkökulmasta*. Pro gradu. Taidehistoria. Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos. Jyväskylän yliopisto.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS:

Alenius, Hans (1982) ”Fotografi i Finland” *Aktuell Fotografi* 10/1982.

Castrén, Hannu ”Näyttely jälkeen Fotogenesisin” *Keskisuomalainen* 4.1.1992.

Castrén, Hannu (2010) ”65-vuotias Jyväskylän taiteilijaseura” Teoksessa: Ruth, Anna & Revonkorpi, Minja (toim.) *Jyväskylän taiteilijaseura 2010*, s. 6–14. Jyväskylä: Jyväskylän taiteilijaseura.

Elovirta, Arja (1989) ”Valokuvataide murtaa kolmikannan”, *Taide* 4/89, 18-23.

Elovirta, Arja (1992) ”Valokuva kuvataiteena” Teoksessa: Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*, s. 416–425. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

- Elovirta, Arja (1999b) "Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen historiasta." Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) (1999) *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*, 172–201. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- eo. "Valokuvaajat + Genesis = Fotogenesis" *Jylkkäri* 24.4.1981.
- Fotogenesis*, 1981–1985.
- "Fotogenesis 5 vuotta" *Kameralehti* 4/1985, 5.
- "Fotogenesis ilmestyi jyvaskyläläisvoimin", *Keskisuomalainen* 11.2.1981.
- "Fotogenesis-ryhmä saa tänään valtionpalkinnon", *Keskisuomalainen* 19.6.1984.
- GAS. *Galleriat, alueelliset valokuvakeskukset Suomessa* (1991) Jyväskylä: Luovan valokuvauksen keskus.
- Genesis*, vuosikerrat 1979–1981.
- Haapio, Olli (1992) "Dokumentaarinen valokuva" Teoksessa: Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*, s. 409–415. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Heikka, Elina (1999) "Eroon estetismistä, katse yhteiskuntaan. Valokuvataiteen uudet kuviot." Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvataiteen historiasta*, s. 244–261. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Heikka, Elina (2000) "Valokuva-alan lehtien toimituksellisia ratkaisuja ihmettelemässä". Teoksessa: Saarto, Ari (toim.) *Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta*, s. 110–124. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu.
- Heikka, Elina (2012) "Levottomat ajat – 30 vuotta valokuvaa Erja Hannulan ja Jorma Hinkan kokoelmassa" Teoksessa: Hannula, Erja, Hinkka, Jorma, Lahti, Sofia & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) *Valokuva taiteeksi. Hannula & Hinkka – kokoelma*, s. 7–18. Musta taide 4/2012. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 44. Helsinki: Aalto ARTS Books, Musta Taide.
- Heikka, Elina (2014) "Totuuden peli ja peili" Teoksessa: Lintonen, Kati, Rastenberger Anna-Kaisa & Heikka, Elina (2014) *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, s. 232–253. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Maahenki.
- Hietaharju, Mikko (1981) "kokea, nähdä, tehdä" *Fotogenesis* 1/1981, 3.
- Hietaharju, Mikko (1985) "Summary" *Fotogenesis* 5/1985, 3.
- Hietaharju, Mikko (1988) "Väri maailman kokemisessa" *Valokuva* 10/1988, 10–15.
- Hänninen, Seppo "Kuvia toden teatterista" *Savon Sanomat* 7.2.1987.
- Ikäläinen, Topi & Hämäläinen, Anna-Liisa (1983) *Tuhat sanaa – ei yhtään kuvaa. Selvitys suomalaisesta valokuvakulttuurista*. Valtion taidehallinnon julkaisuja nro 20. Helsinki: Opetusministeriö.
- JK. "Tikkamannila avattiin taiteen tasokkuudelle" *Keskisuomalainen* 6.6.1983.
- JK. "Hietaharju tekee jo toisen kirjan" *Keskisuomalainen* 19.6.1984.
- Jokinen, Heikki & Rautiainen, Pauli (toim.) (2008) *Taiteen edistämistä varten. Taide-toimikunnat 40 vuotta*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Jokiranta, Riitta (1983) "Ensimmäisen kerran: Nuorten näyttely" *Valokuva* 12/1983, 12–17.

- Juutilainen, Kikka "Näkemisen taistelu" *Vastin* 30.8.1984
- Kivimäki, Petteri (2000) "Pictures that look like art" Teoksessa: *kapa*, s. 87–93. Finn-foton julkaisusarja 7, Musta Taide 5/2000. Helsinki: Musta Taide.
- Kalela, Jorma (2000) *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kapanen, Martti (1983) "Fotogenesis rikkoo rajoja", *Jyväskylän Maalaiskunta Uutiset* 2.6.1983.
- Kapanen, Martti (1983b) "Valokuvauksen vanhat menetelmät, osa 1: Kumipaino" *Valokuva* 10/1983, 12–13.
- Kapanen, Matti (1985) "Paragrafioita suomalaisesta valokuvauksesta" Teoksessa: Keski-Korhonen, Ritva (toim.) *Valokuvauksen vuosikirja 1985*, s. 58–59. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Karttunen, Sari (1990) *Jokaisen silmissä, kaikkien hampaissa. Tutkimus Suomen kuntien taidehankinnoista 1980-luvun puolivälissä*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu 10. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Karttunen, Sari (1991) *Valtion valokuvataiteen tuki 1980–1991. Tutkimus valokuvataiteilijan asemasta, osa I*. Tilastotietoa taiteesta nro 6. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (1993) *Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990-luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 15. Helsinki: Painatuskeskus.
- Keskinen, Ilkka (1981a) "fotogenesis 1" *Fotogenesis* 1/1981, 3.
- Keskinen, Ilkka (1981b) "Vähemmän taidetta on enemmän taidetta" *Fotogenesis* 2/1981, 4–5.
- Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija (1991) *Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo: WSOY.
- "Kokeilevuus ja ammattitaito keräsivät valokuvauksen ja suunnittelun valtionpalkinnot", *Kansan Uutiset* 20.6.1984.
- Kolu, Antti "Antoisa näyttelykesä Tikkamannilassa" *Jyväskylän Maalaiskunta Uutiset* 2.6.1983.
- Komppa, Jukka "No, nō on nō, ei no" *Keskisuomalainen* 27.2.1986.
- Komppa, Jukka "Mikko Hietaharjun tavoitteet läänintaiteilijan työnsä: Valokuvaaja on rohkaistava, valokuvan arvostusta lisättävä" *Keskisuomalainen* 19.9.1987.
- Komppa, Jukka "Fotokram on vielä kiinni, koska sen isäntä vaihtuu" *Keskisuomalainen* 9.1.1990.
- Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) (1992) *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) (1999) *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Kuokka, Petri (1996) "Yhdeksän vuotta Gorillan ajanlaskussa", Teoksessa: *Gorilla Nro 1.*, s. 9–10. Musta Taide 5/96. Helsinki: Musta Taide.

- Lepistö, Vappu (1991) *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Väitöskirja. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lintonen, Kati (1983) ”Fotogenesis. Kumma joukko” *Valokuva* 4/83, 10-17.
- Lintonen, Kati (1988) *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 1. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Lintonen, Kati (1990) ”Postmodernia?” *Valokuva* 6/1990, 5.
- Lintonen, Kati (1999) ”Matka itseän. Suomalaisen valokuvataiteen siirtymiä 1970-luvun lopulta 1990-luvulle” Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvataiteen historiaa*, s. 262–279. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Lintonen, Kati (2014a) ”Mustavalkovedostamisen historiaa” Teoksessa: Lintonen, Kati, Rastenberger Anna-Kaisa & Heikka, Elina (2014) *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, s. 179–189. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Maahenki.
- Lintonen, Kati (2014b) ”Nousukausi” Teoksessa: Lintonen, Kati, Rastenberger Anna-Kaisa & Heikka, Elina (2014) *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, s. 62-106. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Maahenki.
- Lintonen, Kati (2014c) ”Piktorialismi – valokuvataide hahmottelee itseään” Teoksessa: Lintonen, Kati, Rastenberger Anna-Kaisa & Heikka, Elina (2014) *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, s. 25–30. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Maahenki.
- Mäkelä, Asko (1984) ”Uuden valokuvan mahdollisuudet” *Taide* 2/1984, 20–21, 24–25.
- Mänttari, Jarkko ”Martti Kapasen kaksi urakkaa” *Kansan Uutiset* 8.1.1986.
- Mänttari, Jarkko ”Jyväskylä sai valokuvagallerian” *Kansan Uutiset* 4.9.1986
- Mänttari, Jarkko ”Jyväskylä tärkeä valokuvakaupunki”, *Kansan Uutiset* 14.1.1988.
- Nuutinen, Eeva ”Fotogenesis luo elämyksiä” *Helsingin Sanomat* 6.9.1984.
- ”Näyttelykausi alkuun valokuvain” *Iisalmen Sanomat* 7.1.1986.
- Partanen, Jukka ”Fotogenesis on kuollut ja voi hyvin” *Keskisuomalainen* 9.9.1986.
- Pirinen, Hanna (2012) ”Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen” Teoksessa: Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.) *Taidetta tutki- maan. Menetelmiä ja näkökulmia*, s. 281–305. JYY julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus kustannus.
- Pojjärvi, Sari (1987) ”Fotogenesis elää ja...” *Kameralehti* 10/87, 16-21.
- Porrassalmi, Marita ”Fotogenesis – valokuvauksen monet kasvot” *Keskisuomalainen* 15.7.1981.
- Rastenberger, Anna-Kaisa (2014) ”Hidas siirtymä postmoderniin” Teoksessa: Lintonen, Kati, Rastenberger Anna-Kaisa & Heikka, Elina. *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, s. 156–162. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Maahenki.
- Rastenberger, Anna-Kaisa (2015) *Tietoa, valtaa ja toimintaa. Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen. Käsitteiden kautta järjestävä valokuvataiteen*

- kenttä 1990 – 2000-luvuilla*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 48. Kuvista sanoin 13. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Rossi, Leena-Maija (1991) ”Taiteen välien selvitys” Teoksessa: Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija. *Suomalaisen taiteen 80-luku*, s.130–197. Porvoo: WSOY.
- Salonen, Toivo (1981) ”valokuvausmietteitä” *Fotogenesis* 1/1981, 4, 43.
- Salonen, Toivo (1983) ”Valokuvaus ja todellisuuden kieltö” *Fotogenesis* 3/1983, 4–5, 41.
- Salonen, Toivo (1985) ”Mitä on taide?” *Fotogenesis* 5/1985, 7–13.
- Sunila, Sakari (1985) ”Vuonna nolla ja sen jälkeen” *Valokuva* 7/1985, 8–13.
- Suonpää, Juha (2011) *Valokuva on IN*. Tampereen ammattikorkeakoulun julkaisuja 16. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 37. Helsinki: Maahenki.
- Steinert, Otto (1955) ”Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“, Teoksessa: Steinert, Otto. *Subjektive Fotografie* 2, s. 7–12. München: Brüder Auer Verlag.
- Steinert, Otto (1986) ”Valokuvauksen luovista mahdollisuuksista“ Suom. Ritva Keski-Korhonen. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 3, s. 60–70. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Ilmestynyt alun perin saksaksi nimellä ”Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ vuonna 1955.
- TJV [Vuorenmaa, Tuomo-Juhani] (1983) ”Fotogenesis 3”, *Valokuva* 1/83, 2.
- Toivanen, Eero ”Henkilökohtaiset tunnot Fotogenesisin kuvissa” *Suur-Jyväskylän lehti* 9.6. 1983.
- Tähtinen, Ritva (toim.) *Valokuvauksen vuosikirja 1990*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Uimonen, Anu ”Kunnianosoitus Unto Monoselle” *Helsingin Sanomat* 16.4.1987.
- Uusitorppa, Harri (1984) ”Kohti rajatonta kuvaa – Fotogenesis” *Kulttuurivihkot* 5/84, 12–17.
- Uusitorppa, Harri ”Fotogenesis avaa Fotokramin värillä. Jyväskylä sai kaivatun valokuvagallerian” *Helsingin Sanomat* 29.8.1986.
- Uusitorppa, Harri (1987) ”Ketä valokuvan läänintaitelija lähestyy Mikko Hietaharju?” *Helsingin Sanomat* 15.9.1987.
- Valkonen, Anne (1977) *Raportti julkisista taidehankinnoista Suomessa*. Valtion taidehallinnon julkaisuja 9. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- ”Vankka Fotogenesis” *Keskisuomalainen* 16.3.1985.
- Voutilainen, Mikko ”Galleria Fotogram – vartavasten valokuvaajille. Fotogenesis uran avaajana” *Keskisuomalainen* 27.8.1986.
- ”Väriaskeleita” *Valokuva* 8/1984, 5.

Internet-lähteet:

- Jyväskylän taidemuseo (2004). ”Järjestäjät”, *Lumo 2004*. Saatavilla: <http://www3.jkl.fi/taidemuseo/lumo/2004/yhteys.htm> [Viitattu 14.4.2015].
- Jyväskylän taidemuseo (2007). ”Järjestäjät”, *Lumo 07 – 'us'*. Saatavilla: <http://www3.jkl.fi/taidemuseo/lumo/2007/jarjestajat.html> [Viitattu 14.4.2015].

Jyväskylän taidemuseo. "The 13th international printmaking triennial. Naapurit – neighbours. Graphica Creativa 2012" *Graphica Creativa '12*. Saatavilla: <http://www.jyvaskyla.fi/taidemuseo/english/exhibitions/ag1111b> [Viitattu 4.5.2015].

Jyväskylän yliopisto. "Hermeneutiikka" *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Humanistinen tiedekunta. Saatavilla: <https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/hermeneutiikka> [Viitattu 12.2.2015]

Kantokorpi, Otso (2012) "Polaroid Suomessa. Työtä, leikkiä, rockia ja taidetta". Suomen valokuvataiteen museo. Saatavilla: <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/component/content/article/10636> [Viitattu 2.4.2015].

LIITE 1: Fotogenesis-ryhmän jäsenet, julkaisut ja ryhmänäyttelyt

Ryhmän jäsenet:

Lasse Anttonen, s. 1954, Kuorevesi.
Pekka Helin, s. 1952, Kemijärvi.
Mikko Hietaharju, s. 1950, Ähtäri.
Ilkka Keskinen, s. 1952, Saarijärvi.
Kapa (Martti Kapanen), s. 1949, Suolahti.
Matti Salmi, s. 1941, Haukivuori.
Toivo Salonen, s. 1949, Oulu.

Julkaisut sekä niissä mukana olevat valokuvaajat ja kirjoittajat:

Fotogenesis 1/1981

- Kuvia: Mikko Hietaharju, Lasse Anttonen, Pekka Helin, Ilkka Keskinen, Kapa (Martti Kapanen), Matti Salmi.
- Kirjoitukset: Ilkka Keskinen, Mikko Hietaharju, Toivo Salonen.

Fotogenesis 2/1981

- Kuvia: Ari Haapa-aho, Olli Peltonen, Aimo Hyvärinen, Teuvo Salmenjoki, Lasse Koivisto, Martti Suomivuori, Jukka Paavilainen.
- Kirjoitukset: Ilkka Keskinen, Jussi Jäppinen.

Fotogenesis 3/1982

- Kuvia: Ilari Järvinen, Stefan Bremer, Jyrki Siukonen, Arto Kytöhonka, Hannu Rahikainen, Tuomas Virtanen, Juhani Aaltonen, M.A. Numminen, Mauri Kuokkanen, Inna Aarniala.
- Kirjoitukset: M. Toivonen.

Fotogenesis 4/1983

- Kuvia: Hannu Aaltonen, Pekka Antikainen, Kimmo Kirves, Keijo Siekkinen, Jyrki Markkanen, Ossi Raimi, Jukka Vuokola, Jari Heinonen, Markku Niemi, Estella Snellman, Hannu Raatikainen, Jorma Räsänen, Martti Kapanen, Mikko Hietaharju.
- Kirjoitukset: Toivo Salonen, Hannu Aaltonen, Mauri Panhelainen.

Fotogenesis 5/1985

- Kuvia: Mikko Hietaharju, Toivo Salonen, Pekka Helin, Ilkka Keskinen, Kapa, Matti Salmi.
- Kirjoitukset: Mikko Hietaharju, Toivo Salonen.

Ryhmänäyttelyt:

198?	Jyväskylä
1983	Tikkamannilan kesänäyttely, Tikkakoski/Jyväskylän maalaiskunta
1984	Tikkamannilan kesänäyttely, Tikkakoski/Jyväskylän maalaiskunta
1986	Galleria Fotokram, Jyväskylä
1987	Kuopion taidemuseo
1987	Galleria Hippolyte, Helsinki